

UN TEMA Y DOS AUTORES: FRANCIS THOMPSON Y HUGO BETTI

por MARÍA ELENA CHIAPASCO

El estudio de un mismo motivo desarrollado por distintos autores ofrece singular interés, máxime si éstos pertenecen a distintas épocas, pues más que un parecido suele acusar un contraste y poner de relieve la personalidad de cada artista, los rasgos de su arte y las características de su tiempo.

Francis Thompson (1859-1907) y Hugo Betti (1892-1953), un poeta inglés del siglo pasado y un dramaturgo italiano moderno, conscientes ambos, aunque de distinto modo, del misterio que trasciende al hombre, tratan el tema de la criatura que huye de la presencia de Dios, que se siente perseguida, impotente, y que halla finalmente un reposo, un puerto, en Aquél del cual pretendía alejarse.

Estamos ante el problema, de la Gracia, pero ¡cuán diversamente tratado! Observemos ante todo que la obra de Thompson es lírica y la de Betti dramática, primera diferencia que anuncia ya una diversidad de intentos¹.

Thompson es poeta católico y su fe le da el sentimiento de la divinidad latente en el hombre y en la naturaleza; su religiosidad le hace sentir la armonía que reina en la creación:

“All created things
To each other linkéd are,
And thou canst not stir a flower
Without troubling of a star.”

(Todas las criaturas están ligadas entre sí, y no puedes tocar una flor sin conmover una estrella.)

¹ Recordemos, anticipando posibles objeciones que, aunque la fama de Betti se debe especialmente a su teatro, él es autor de exquisitas poesías, y que hubiera podido por lo tanto —de haberlo querido— desarrollar este motivo como poema. Pero no es un azar el que haya preferido hacerlo vivir como drama.

El poema de Francis Thompson, "The Hound of Heaven" (El Lebré del Cielo), describe en primera persona a la criatura que huye sin reposo, a través del tiempo, de la alegría y del dolor, a través de los laberintos de la mente. El verso armonioso y solemne da, en el ritmo final de cada estrofa, la sensación de la fuga precipitada y la apremiante inevitabilidad del Paso que se acerca. Y la criatura busca refugio en el amor ajeno, pues aún sabiéndose perseguida por Su amor, teme que éste la excluya de otros afectos. Y pide ayuda tratando tentar a Sus siervos, mas sólo halla su propia traición en la constancia de las demás criaturas por su Creador. Las plantas, el viento, el día, la noche, la naturaleza, no consiguen calmar su ansiedad ni curar su herida. Más y más se aproxima ese Paso, pues

"Fear wist not to evade as Love wist to pursue."

(El temor no sabe huir como el Amor sabe perseguir.)

Desnuda, desarmada, herida, la criatura se rinde. ¿Qué será de ella? Después de una extática, rapidísima visión de la divinidad, oye la Voz del Creador que la rodea como un mar tempestuoso. Y reconoce finalmente su error, su obstinada soberbia, su vana presunción. Tan sólo el Señor en su misericordia, puede apiadarse de su mísero barro, tan sólo Él puede amarla, y tan sólo en Él podrá la criatura volver a hallar lo que creía haber perdido. La fugitiva llena de estupor, se pregunta: "¿Mi tristeza entonces, era la sombra de Su mano que se tendía para acariciarme?" Y el poema concluye con estas palabras del Creador:

"Ah, fondest, blindest, weakest,

I am He Whom thou seekest!

Thou dravest love from Thee, who dravest Me."

(Oh tú, el más insensato, el más ciego, el más débil entre todos los seres, Yo soy Aquél a quien buscas. El Amor huirá de ti si no Me sigues.)

Hay en este poema un orden preestablecido, una armonía de formas y de pensamiento que delatan el íntimo equilibrio espiritual del autor. Y a pesar de que él describa en primera persona el tormento del que no sabe hallar la Luz y se obstina en alejarse de ella, el lector siente que en el alma del poeta reina ya la paz, y que es esto lo que le permite describir la aventura sin esa angustia del que busca y desespera. Él ha llegado a puerto y con gesto majestuoso nos muestra el camino. *The Bookman*, revista literaria publicada en Londres en 1928, dice, comentando este poema: "The Hound of Heaven" marca el regreso del siglo XIX a Tomás de Kempis." Se trata, en efecto, de la Gracia sentida en toda su intensidad por la fe triunfante. El

hombre es infinitamente pequeño, pero la Gracia de Dios puede hacerlo infinitamente grande. Y si bien la Naturaleza (entendida como instinto), se opone constantemente a la Gracia, el poeta siente como Kempis que “cuanto más la Naturaleza es dominada, oprimida, tanto más se infunde en ella una Gracia mayor”¹.

A través de la inspiración místico-religiosa de Thompson se revela el mundo metafísico, vibra el Misterio, envuelto en la cadencia sonora del verso, en la riqueza de las imágenes. El poeta funde, en extraño contraste, la pureza de corazón del místico con el esplendor colorido de las imágenes. Y es éste un rasgo muy suyo que lo señala como único entre los poetas místicos, cuya austeridad no admite, por lo general, vanidades exteriores.

Paul Beard² da como causa probable de esta mágica cualidad (que a veces corre el riesgo de hincharse en vana retórica), el estado de hipnosis, el sentido de lo sobrenatural provocado por el láudano a cuyo sutil, encantador veneno el poeta, tras larga enfermedad, no sabía ya sustraerse.

“Pero —dice Beard con fina penetración— es evidente que el poeta es Thompson y no el láudano. Su poesía es como una planta que da sus propias flores, aun cuando éstas estén teñidas de extraños colores absorbidos de un terreno contaminado”³.

Pero en sus mejores poemas, y especialmente en “The Hound of Heaven”, el poeta pone su riqueza imaginativa al servicio de su rigor de pensamiento, y la magnificencia exterior no significa ya vanidad ni artificio sino el tributo ofrecido por su humildad para celebrar dignamente la grandeza de Dios.

“La fugitiva” de Betti representa en cambio el tormento, la pasión de la criatura en su lucha para llegar a Dios. En Betti no hay separación entre su sufrimiento y el de sus criaturas, ya que la búsqueda incesante tiene lugar en su alma y todos sus dramas no son más que la historia repetida de una angustiada, continua persecución de esa paz aún no alcanzada.

Como Jaspers en su hermoso ensayo *Razón y existencia*⁴, también Betti piensa que la vida sería una absurda crueldad si no hubiera algo más allá de nuestros sentidos que la justificara: y sus personajes interrogan ansiosamente al Misterio, no aceptan soluciones a medias, quieren oír esa Voz de la cual un eco lejano resuena aún dentro de ellos, quieren ver esa Luz que sus ojos creen recordar, quieren recuperar el paraíso perdido. Y se vuelven nostálgicamente hacia esa

¹ *Imitación de Cristo*, Cap. LIV.

² Introducción a *Selected Poems of F. Thompson* (Thomas Nelson, London).

³ Es notable el hecho de que muchos entre los grandes poetas ingleses hayan escrito sus mejores poemas bajo el efecto de los alcaloides: W. T. Coleridge, Th. De Quincey.

⁴ “Sin la trascendencia, la existencia es inútil obstinación, árido impulso demoníaco carente de amor” (JASPERS: *Razón y existencia*).

epoca feliz, intacta, de su infancia, en busca de un recuerdo, de una esperanza, de una palabra que les ayude a soportar su condena. “¡Oh vivo pan del Cielo!”, exclama Egle, la vieja infame de *Inspección*, recordando la canción que cantaba cuando niña en la iglesia, y estas palabras resuenan en trágico contraste con su condición presente. Pero su grito expresa inconscientemente, el anhelo de infinito de su alma hundida en el error.

Entre los personajes de esta humanidad bettiana algunos acusan a Dios considerándolo el único culpable de sus desventuras, otros lo ofenden, otros tratan de huir de la obsesión de Su presencia. Son en el fondo, formas distintas de una misma angustia, expresiones de una misma necesidad de hallarlo. La acusación, la ofensa, el temor, suponen ya una afirmación de Su existencia. Los opuestos tienden a acercarse: el odio no es más que el otro extremo del amor. La misma crueldad con la que Betti descubre la miseria física y moral de sus criaturas, lleva ya implícita una inmensa piedad para su destino doloroso.

En este juego de los contrarios, está la clave del pensamiento de Betti que siente el mal como fuerza necesaria para poder alcanzar el Bien; que parece querer obtener de la materia bruta, la luz del espíritu. Si, hablando de Thompson, hemos recordado a Kempis, Betti se acerca, por su pensamiento, a Simone Weil, la austera mística del siglo XX. Ella también parece hallar la verdad y el equilibrio en la fusión de los contrarios y su pensamiento se expresa a menudo por paradojas. Como Betti, ella tiene el sentimiento trágico de la vida; como él, siente la necesidad de librarse de lo contingente, de vivir severamente en la verdad.

Dice Simone Weil en su libro *La gravedad y la Gracia*: “Ser inocente significa soportar el peso del universo entero. Significa arrojar el contrapeso”. “La pureza no destruye pues el sufrimiento —comenta Gustave Thibon— al contrario, lo intensifica al infinito, pero le da un valor eterno”¹.

Y en seguida recordamos a Elena, la pura, inocente heroína de *Corrupción en el Palacio de Justicia*, y a Rosa, la cándida niña de *La linde quemada*; son ellas las que con su inocencia muestran el camino a los demás, a fin de que ellos comprendan que cada uno lleva dentro de sí su propia salvación.

Simone Weil: “Todo consuelo en la desgracia aleja del amor y de la verdad”.

Y recordamos a Ennio de *El jugador*, que no acepta la absolución de la justicia terrenal, así como tampoco la aceptan los personajes de *Derrumbe en la estación norte*. Ellos quieren ser juzgados en el bien y en el mal, pues están ya por encima del “error de los contrarios”

¹ SIMONE WEIL: *La pesanteur et la Grâce*, Introduction.

Y sigue diciendo Simone Weil: "Somos seres contradictorios porque somos criaturas, porque somos Dios y una cosa distinta de Dios. A través de lo absurdo —vivido y aceptado hasta el fondo como tal— de este universo que es fusión de bien y de mal, aspiramos al bien puro *que no es de este mundo.*"

También la humanidad bettiana realiza la perfección y la felicidad fuera de este mundo. Es siempre en la muerte donde Betti halla la última respuesta.

Para Simone Weil no hay diferencia entre la "virtud" social elegida por conveniencia y el pecado correlativo: entre robo y respeto burgués de la propiedad, entre adulterio y "mujer honesta", caja de ahorro y despilfarro, etc.

Para Betti está más cerca de Dios el que lo niega que el que permanece indiferente. El ser mediocre, satisfecho de sí mismo, queda estancado, estéril, sin conflictos; mientras que todo exceso comporta en cambio un principio dinámico, positivo, que puede provocar una crisis saludable. A los mediocres les está vedada la visión del misterio pues hay en ellos una íntima complacencia de ser como son, que los vuelve soberbios y encerrados en sí mismos, ciegos a toda piedad. Se sienten capaces de juzgar y de condenar a sus hermanos. El engaño es continuo, no hay posibilidad de que lleguen a entrever la luz. En cambio, cuando la niebla es más densa se produce la crisis: la criatura siente el horror del propio pecado, siente la necesidad de humillarse y a través del dolor y de la expiación puede acercarse a Dios. Es la máxima del Evangelio que se cumple: "El que se humilla será exaltado".

Esta inspiración religiosa y mística, este simbolismo, sigue una evolución ascendente en el teatro de Betti y se vuelve cada vez más evidente hasta llegar a sus últimos dramas, especialmente *La fugitiva* que puede considerarse como su mensaje más positivo. Mensaje de arte y de fe, en el que la estructura escénica adhiere perfectamente al pensamiento y a la mística bettiana.

La fugitiva es Nina. Nina y Daniel, como Olga y Luis de *Marido y mujer*, como todas las parejas que Betti presenta en sus dramas, están oprimidos por la monotonía de la vida en común, se hacen insoporables el uno al otro, se evitan, se detestan. El diálogo entre marido y mujer, en su aparente indiferencia, revela el doloroso alejamiento de dos seres que pasan su vida tratando de no verse, que sienten una diabólica necesidad de sufrir y de hacer sufrir. Bastaría un gesto, una palabra, para que el equívoco se desvaneciera. Pero cada uno de ellos se obstina en su actitud, sigue viviendo solo, desolado, indefenso.

Nina busca refugio, distracción, jugando a las cartas y coqueteando con el jefe de Daniel. Pero el juego se vuelve peligroso; Nina pierde dinero, se compromete, aún sabiendo cuál es el precio que deberá pagar para cancelar su deuda. Julio (el jefe de Daniel) se

siente él también, casi a pesar suyo, arrastrado a seguir este juego ambiguo, arriesgado. Siente hostilidad por esa mujer que lo envilece, que lo aleja de su vida austera y metódica de empleado ejemplar. Como Nina, como todos los demás, se siente llevado hacia algo que no depende de su voluntad. Y es éste precisamente el tormento bettiano: no somos libres, no somos nosotros los que determinamos nuestros actos. Alguien nos impone un destino desde fuera, para hacernos luego responsables.

Así Julio, a pesar de todo, para poder tener mayor libertad con Nina aleja a Daniel con el pretexto de un viaje de negocios. Daniel lo sabe todo. Lo sabe porque lo intuye, pero también porque Nina no le esconde nada; en su deseo de saber hasta dónde llega la indiferencia de Daniel, le arroja sus confesiones como un desafío. Y él la castiga a su vez, con su actitud imperturbable, tranquila, distante. Pero este juego feroz lo consume y, cansado, hastiado, decide terminar con todo: finge obedecer las órdenes de Julio y parte, sí, pero hacia la frontera, decidido a no regresar. Allí encuentra un extraño personaje, el Doctor —que no es otro que el Diablo— el cual lo exhorta a llevar a cabo la fuga y le ofrece su ayuda.

Desde este momento la acción se desdobra, de modo que el espectador asiste al mismo tiempo al diálogo entre Nina y Julio que están jugando en el café de la “Náyade”, y al diálogo entre Daniel y el Doctor, en un lugar próximo a la frontera.

Es éste uno de los momentos más sugestivos del drama: con arte sutil Betti hace proceder los dos diálogos en forma alternada; las dos acciones se desarrollan simultáneas y, en apariencia independientes la una de la otra, pero se enriquecen mutuamente con alusiones, con sobrentendidos; esto crea un clima tenso alucinado, que lleva el peso de un oscuro fatalismo. Los personajes se mueven como autómatas, interrumpiendo repentinamente sus gestos, sus palabras, para dar lugar al dialogar de los demás. Se tiene la impresión de que ellos actúan y hablan como movidos por una voluntad superior, que los trasciende.

Hay además algunos personajes secundarios (secundarios en cuanto separados de la acción principal), pero importantísimos en cuanto contribuyen a crear un ambiente premonitorio, con sus observaciones breves, sarcásticas, incisivas. Éstos son, Veniero, el camarero del café de la “Náyade”, un Fulano y un Mengano, que asisten casi como espectadores, sonrientes y burlones, al desarrollo de la acción. O bien que anticipan, con tono monótono, lo que va a suceder, como si leyeran la crónica policial de un diario. Ellos transmiten al espectador la sensación de lo inevitable. A veces se limitan a subrayar la acción principal con sonrisas intencionadas, con miradas significativas; verdaderas presencias mudas de un mundo trascendente.

Mientras Daniel habla con el Doctor y demuestra estar harto de

su mujer, advierte sin embargo que no puede separarse así de Nina, pues tiene conciencia del peligro en que la dejó; no puede dejar de pensar en ella. Nina y Daniel están atados por un hilo invisible: entre sus movimientos, sus gestos, sus palabras, hay, sin que ellos lo adviertan, una íntima relación. Un tercer diálogo se establece entonces entre ellos, diálogo mudo, diálogo de almas. Y sobrecoge el extraño contraste que se observa entre el tono indiferente, casi cínico que emplean los personajes y la angustia interior que los domina.

A este punto el Doctor advierte que está perdiendo terreno y busca por todos los medios de convencer a Daniel de la inutilidad de volverse atrás. Para confundirlo le plantea las dos hipótesis posibles respecto a esta vida nuestra: El hombre no tiene culpa de sus pecados, pero Dios lo hace igualmente responsable. O bien, la vida no es más que un caos sin significado, una coincidencia gratuita.

Observemos los argumentos con que el Doctor trata de convencer a Daniel de la validez de su primera hipótesis, y la influencia que sus palabras ejercen, indirectamente, sobre Nina, concentrada en el juego, frente a Julio. (No olvidemos que las dos acciones se desarrollan simultáneamente sobre la escena):

DOCTOR: Comprendo: Usted exige un porqué. La hipótesis de la coincidencia gratuita le fastidia. Prefiere la otra: causas motivadas y responsabilidades precisas, y el todo inscripto sobre la doble columna del bien y del mal, a fin de someterlo luego al Gran Contador. (*Ríe, cambia.*) Está bien: admitido. Estoy dispuesto a seguirlo hasta el fondo y dondequiera. Me llamaban el Doctor hipótesis. Cualquier hipótesis está ahí, en un rincón de nuestro ser. Muy bien, realicemos la idea . . . (*con tono ligeramente cambiado, indicándose a sí mismo*) aquí está el Gran Artífice, el Infinito Ente Creador acompañado del trueno. (*Se oye un trueno muy lejano.*)

DOCTOR (*cotidiano y sarcástico*): Ustedes lo piensan así, con el trueno. Y yo como imitador soy excelente (*con voz nuevamente lejana y como un eco*). Él está indolente, junto a la orilla; arroja su red en la nada . . . (*de golpe, burlón*) ¡donde no hay absolutamente nada! (*queda como petrificado, en la actitud de un pescador*).

JULIO (*con ímpetu, acercándose a la mesa*): Ante todo, señora, aquí hay que sacar cuentas, aclarando la situación y la cifra. Procedamos; contróleme usted (*trabaja con el lápiz mascullando cifras entre dientes*).

DOCTOR (*con voz casi amenazante y con el gesto de quien retira la red*): Y sin embargo la red, cuando sale a la superficie, trae unos peces escuálidos, pálidas fibras de la nada.

NINA (*levanta la cabeza, incierta*).

DOCTOR: Él elige uno . . . luego dice: "Tú serás Nina" (*casi con ira, como dirigiéndose a un sordo*): ¡Nina!

NINA (*se levanta incierta y como turbada*).

DOCTOR (*como si estuviera sazonando un manjar*): ¡Éstos son los

pensamientos que pensarás. Éstos tus deseos; los gestos, los pasos, las miradas; el sudor de tu regazo, la leche de tus pechos; completamente todo. Y es todo mío. Tú no tenías y no eres nada. Y por eso ahora, todo lo que tienes me lo adeudas . . . ! (*feroz*) ¡. . . y eres responsable! Cada instante, cada gesto, lo pesaremos en la balanza. ¡Responsable! (*ríe malignamente*): Yo soy el escribano, tú eres la hoja en blanco, pero la responsable de las palabras que yo escribo ahí, eres tú. (*Amenazador*): ¡Responsable!

NINA (*se mueve de aquí para allá, incierta, toca las cartas sobre la mesa*).

DOCTOR: . . . responsable, porque jugarás el as de cuadros, pues yo te he ordenado de jugar el as de cuadros; responsable, porque comprarás el veneno para las ratas, pues yo te he ordenado comprar el veneno para las ratas. Bien. Y ahora, ¡existe! Pasa. Estás entrando en el mundo de las cosas existentes, las cuales, una vez que han existido, no pueden ya dejar de existir y volverse atrás . . . (*con encarnizamiento*) donde ya no hay salvación, donde ya no podrás esconderte, ni en vida, ni después . . .

NINA (*mira a su alrededor con inquietud*).

DOCTOR: Porque estará siempre sobre ti la mirada del Acreedor, y tú huirás desnuda, gritando, con los cabellos como serpientes, y nunca, nunca hallarás, en todo el tiempo y el espacio un átomo de polvo o de sombra que te repare de esa mirada. ¿Dónde irás? ¿Qué harás? Nina. Nina. ¿Cómo pagarás? Siempre sobre ti esa mirada, siempre tras de ti ese paso . . .

NINA: (*da un grito sofocado*).

El Doctor advierte la presencia de un rival: en efecto, el grito, en los personajes de Betti, expresa siempre la revelación de un más allá, un dialogar con el Ente Supremo, el cual responde como fuerza cósmica, con el aullar del viento o el retumbar del trueno.

Las palabras del Doctor ejercen un efecto contrario sobre Daniel quien se apiada de Nina y decide ir en su ayuda. Daniel llega junto a su mujer en el momento en que ésta, para librarse de las exigencias de Julio, lo envenena (o cree envenenarlo). Interviene Daniel quien esconde el cuerpo de Julio y lo arroja al lago y luego huye con Nina y llega con ella a la frontera.

Tal el argumento. Pero mucho más que el argumento, importa en los dramas de Betti, el desarrollo del drama interior que turba la conciencia no sólo de los personajes, sino también del espectador. Los hechos no son más que un punto de partida, una invitación para indagar en la propia conciencia y hallar una respuesta.

La fugitiva, perseguida por el remordimiento, oye una voz misteriosa y terrible, la misma voz que oyera Caín el fratricida, que le grita: "Nina, ¿qué haces? ¿Dónde irás?", y un paso que la sigue, que la seguirá dondequiera.

Ante Nina y Daniel van desfilando los posibles acreedores: el

Comisario, que los compadece y cree ofrecerles un consuelo exhortándolos a que se entreguen a la justicia: "Es lo mejor que el hombre ha podido hallar para reabsorber el error."

La madre de Julio, piadosa figura, que por su parte los absuelve, con tal de que ellos recuerden a su hijo "no como les resulta cómodo pensar que él ha sido: una piedra contra la que se tropieza. Sino como él realmente fué: Julio." Y evoca a su hijo, sus preferencias, sus debilidades, sus pequeñas alegrías.

Es el pasaje más delicado: expresa el dolor de la madre, no tanto por su hijo muerto, sino por lo que él no consiguió ser mientras vivía. El único reproche que ella dirige a los culpables es éste: "Vosotros lo habéis privado de todo lo que no ha tenido." Sin patetismo, sin énfasis; con tono humilde, dolido. Y, sin proponérselo, una admonición para Nina y Daniel: "Es preciso tratar con delicadeza lo que se ama."

Así, evocada por la madre, se adelanta la sombra de Julio. Siente para sí, como para Nina, una infinita piedad, y la perdona: "Tu deuda no es conmigo."

Siempre, en los dramas de Betti, son los muertos los que traen una palabra de paz, de consuelo. Ellos vienen a dialogar con los vivos en un coloquio que la cruda materialidad no consentiría, y aún aquellos que en vida fueron infames y viles, adquieren con la muerte un halo de bondad, de poesía, de sabiduría. Son ellos los que hacen vislumbrar la luz, los que acercan a la verdad ¹.

Daniel junto a Nina moribunda comprende la vanidad de todo lo que tiende a alejarnos del dolor, patrimonio seguro de nuestra condición de hombres, y al Doctor que lo persigue y que aún trata de convencerlo diciéndole que no vale la pena sufrir, sacrificarse por otro ser, le responde:

DANIEL: Somos muñecos, dice usted, y recitamos un papel que nos dictan. Pero el dolor de Nina... era muy suyo, lo sufría ella. Dolor. A una u otra ventanilla es una tasa que debemos pagar.

Él ha visto por fin la luz y ya nada puede engañarlo o detenerlo. Ahora se siente unido a Nina y no la abandonará. El dolor, el eterno dolor humano ha rescatado también su existencia.

¹ El mismo pensamiento se advierte en DÁMASO ALONSO, poeta español contemporáneo quien en su poema "En el día de los difuntos" lo expresa así:

"Ah, pero vosotros no podéis vivir, vosotros no vivís: vosotros sois.

"Igual que Dios, que no vive, que es: igual que Dios.

"Sólo allí donde hay muerte puede existir la vida, ¡oh muertos inmortales!"

(Del libro *Hijos de la ira*, Col. Austr.)

Observemos además que también este autor trata, con tono dramático, el tema de la criatura que huye de Dios, en su poema "Mujer con alcuza", del mismo libro.

El drama concluye con un coro cantado por un cortejo fúnebre que lleva los restos de Nina al cementerio:

En el grano de trigo se lee
que éste presupone la tierra.
Así se lee dentro de nosotros
que estamos hechos para ti, Señor.

He aquí pues, dos expresiones artísticas distintas y casi opuestas. El motivo es uno, pero cada artista y cada época le da su sello propio, inconfundible.

En *The Hound of Heaven* asistimos a la apoteosis de la Gracia triunfante. En *La fugitiva* vivimos el drama del alma que lucha desesperadamente para obtener esa Gracia.

El lenguaje de Thompson tiene la magnificencia, el color, la musicalidad, el místico refinamiento del arte de los prerrafaelistas ingleses. En Betti el lenguaje es sobrio, descarnado, esencial. Él está demasiado atormentado por su lucha interior para preocuparse por efectos exteriores. Y por eso mismo, la expresión adhiere enteramente, con desolada desnudez, a su pensamiento.

De este modo, cada artista nos da en su obra, una imagen de sí mismo.

MARÍA ELENA CHIAPASCO
Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza, octubre de 1958.