

ANALES DEL ATENEO

REVISTA URUGUAYA DE CULTURA

3

CARLOS SABAT ERCASTY	Cervantes
JOSE MARTI Y ALEJANDRO MAGARIÑOS	Cervantes Cartas
MAURICE BLONDEL	El existencialismo
JULIO CASARAVILLA	Aforismos
HANS PLATSCHEK	Cézanne y el expresionismo
JULES ROMAINS	Público pasivo y público resistente
EMILIO ORIBE	Lo divino en el hombre

CONFERENCIAS

JOSE MARIA PODESTA	El cine de vanguardia
--------------------	-----------------------

NUESTRO TIEMPO

JULIEN BENDA	El culto de lo ininteligible
AMILCAR VASCONCELLOS	La libertad de enseñanza

CRONICAS

J. CARLOS ALVAREZ	Seis películas británicas
JACQUES DESPRES	Una temporada sobria
HANS PLATSCHEK	Portinari - Batlle Planas - Colmeiro
FERNANDO GARCIA ESTEBAN	Tras enfoques teatrales

*

Libros comentados por
Carlos M. Rama, Nazareth Perdomo Coronel,
Mario Silva García y Luis María Güinasso.

OCTUBRE DE 1947

MONTEVIDEO

URUGUAY



GUILLERMO KRAFT LTDA.

SOCIEDAD ANONIMA DE IMPRESIONES GENERALES

"El libro es alma y arma de una cultura superior.

Nuestra editorial su baluarte"

COLECCION ITINERARIO POETICO ARGENTINO
COLECCION GRANDES NOVELAS, BIOGRAFIAS Y MEMORIAS
COLECCION COSAS DE NUESTRA TIERRA
OBRAS LITERARIAS ILUSTRADAS
BIBLIOTECA DE DIFUSION CULTURAL
OBRAS DE DERECHO, CIENCIAS SOCIALES, ECONOMIA E HISTORIA
COLECCION DE LEYES DEL COMERCIO Y LA INDUSTRIA
EDICIONES DE GRAN LUJO ILUSTRADAS EN TIRADAS REDUCIDAS

ULTIMAS NOVEDADES:

SUPERSTICIONES DEL RIO DE LA PLATA	DANIEL GRANADA
EL PROCESO DE NUREMBERG	FREDERICK BERG
EL BALUARTE	THEODORE DREISER
MIS 25 AÑOS EN CHINA	JOHN BENJAMIN POWELL
COMO ANALIZAR LA PROPIA PERSONALIDAD	DONALD A. LAIRD
NERVIOSIDAD, INDIGESTION Y DOLOR	WALTER C. ALVAREZ
LA REDENCION POR LA MUJER	TOMAS AMADEO
EL PENSAMIENTO DE EL QUIJOTE	NICETO ALCALA ZAMORA
"SALTA", SU ALMA Y SUS PAISAJES	JUAN CARLOS DAVALOS
MIGUEL NAVARRO VIOLA	AGUSTIN RIVERO ASTENGO
MEMORIAS INEDITAS DEL CORONEL MANUEL A. PUEYRREDON	CYRIL CLEMENS
CLEMENT RICHARD ATTLEE	L. KRAEER FERGUSON
CIRUGIA DEL PACIENTE NO HOSPITALIZADO	LOUISE ZABRISKIE
EL CUIDADO DE LA MADRE Y EL NIÑO A TRAVES DE LA ILUSTRACION	DALE CARNEGIE
BIOGRAFIAS RELAMPAGO	LEWIS J. MOORMAN
LA TUBERCULOSIS EN LOS GRANDES GENIOS	

VISITE NUESTRA EXPOSICION

25 DE MAYO 537 MONTEVIDEO TEL. 9 - 01 - 96

ANALES DEL ATENEO

Director y redactor responsable. C. Sabat Ercasty
Ateneo de Montevideo, Plaza Libertad 1157

SUMARIO

C. SABAT ERCASTY	Cervantes
J. MARTI y A. MAGARIÑOS CERVANTES	Cartas
M. BLONDEL	El existencialismo
J. CASARAVILLA	Aforismos
H. PLATSCHEK	Cézanne y el expresionismo
J. ROMAINS	Público pasivo y público resistente
E. ORIBE	Lo divino en el hombre

CONFERENCIAS

J. M. PODESTA	El cine de vanguardia
---------------	-----------------------

NUESTRO TIEMPO

J. BENDA	El culto de lo ininteligible
A. VASCONCELLOS	La libertad de enseñanza

CRONICAS

J. C. ALVAREZ	Seis películas británicas
J. DESPRES	Una temporada sobria
H. PLATSCHEK	Portinari - Batlle Planas - Colmeiro
F. GARCIA ESTEBAN	Tres enfoques teatrales

*

Libros comentados por

Carlos M. Rama, Nazareth Perdomo Coronel,
Mario Silva García y Luis María Güinasso.

2.ª EPOCA

NUMERO 3

OCTUBRE DE 1947

ANALES DEL ATENEO

Redación y Administración: Plaza Libertad 1157, Montevideo
COMISION DE REVISTA - Carlos Sabat Ercasty, Nazareth Perdomo Coronel, Carlos Benvenuto, Victor Dotti, José Paladino y Wallace A. Diaz.

ADMINISTRADOR: Carlos M. Petraglia.

PRECIO DE VENTA

Número suelto \$ 1.00
Para los socios del Ateneo \$ 0.70
Suscripción a 6 números \$ 5.00

CARLOS SABAT ERCASTY

EN EL CUARTO CENTENARIO DE CERVANTES

El nueve de octubre de 1547 era bautizado en la parroquia de Santa María, en Alcalá de Henares, Miguel de Cervantes Saavedra. Quien dentro de la iglesia hubiera sorprendido la escena, por mucho que imaginase sobre el destino de aquella singularísima criatura, no hubiera adivinado todo lo que en aquel tierno brote de hombre se encerraba. Aquel niño había sido tocado, al instante de nacer, por la mano del prodigio. Porque en efecto, en aquella breve frente cabría un mundo. Los ojos lograrían ver en las más ignoradas profundidades de la realidad. El tacto le otorgaría el potente latido de la Naturaleza. El brazo tendría la encarnadura del héroe. La mano pasaría del acero encendido de coraje, a la pluma del águila ejercitada en la maestría de todos los vuelos. El corazón respondería a los universales llamados del amor, y por ende, gozaría y sufriría, todas las formas de la experiencia humana. El oído recogería, íntegros, los ecos de la tierra y las voces esenciales de la humanidad. El alma se arrojaría, poderosa y sedienta, a todos los sueños de la voracidad sublime del poeta, y desde la altura de esos mismos sueños, caería fatigada a la densidad del astro, mas no para reposar, — premio de muertos —, sino para realizarse, grande en la pasión, noble y estoica en la tristeza, generosa en el consuelo de la hermosura, desencantada

por escéptica, melancólica por profunda, grave por pesadumbre de vencidos afanes, jovial y risueña por el claro amor de la risa, irónica por amargura, y sabia hasta la angustia por haber llenado los días y las horas con el ejercicio del pensamiento, que con resignada reflexión disuelve el vano espectáculo del mundo, no para matarlo, sino para devolverlo superado y redivivo en el torrente maravilloso de la belleza.

Han corrido desde entonces cuatrocientos años. Cervantes extendió sus días verdaderos hasta el de 23 de abril de 1616. En él sobrevino su muerte, y desde su muerte, su inmortalidad. Es un camarada de todos los hombres. Va delante nuestro, aventajado siempre, iluminando la marcha con una sonrisa no igualada. Lo vemos en la historia desprenderse desde la España del Siglo de Oro, todo él España, en su idealismo vehementemente y trágico y en su realismo descarnado y cruel. Extremo de extremos, como corresponde al antagonismo dramático de la raza, a la polémica vital de los opuestos impulsos, a la dinámica interior y exterior que proviene de la controversia de todas las pasiones y de todas las ideas, que jamás se equilibran, polarizadas hasta la desesperación, como corresponde a una estirpe insatisfecha por el fuego de la fe individual, y a un linaje de hombres demasiado recelosos y enconados por el ejercicio insensato de la soberbia. Pero Cervantes se universaliza. Rompe los muros patrios, y como los conquistadores que se apoderaron de un mundo nuevo, se adueña de la tierra toda. Porque sobre el hombre de España ha levantado al hombre universal. Al mirar los extremos de su pueblo, vió los extremos humanos, que todo es uno cuando se ahonda en las esencias. Y entre polo y polo de la especie, extendió el panorama de la humanidad, por modos tan vivos, por realidades tan

plásticas, por movimientos tan exactos, por cuadros tan variados y complejos, por caracteres tan múltiples y certeros, que nada está en nuestro linaje que no esté, en cierta manera, en las perspectivas de su creación. Henos ante un mágico microcosmos. Contemplantarlo, es contemplarnos. El poema es ahora como un espejo esférico que reproduce en breve, pero potente virtud, al astro entero. Vamos por él como por los caminos del mundo. El oleaje mortal del siglo se ha hecho eternidad, pues debajo de él, moviéndolo sin tregua, está el alma interminable del artista, deslizándose por el tiempo, unida a la terrible experiencia del tiempo, y desde allí emana la juventud de la hermosura. Y si todo ello persiste sin que decaiga la vitalidad de su verbo, es sin duda por un misterio de amor, que más se adivina que se manifiesta, en lo recóndito de la obra. Su risa no mata. Su burla no aniquila. Su humorismo fluye de un dolor demasiado puro, de una experiencia de infinita amargura, pero adherida paternalmente al objeto de la sátira. Y es que Cervantes miraba la realidad de la belleza desde su antiguo sueño, y contemplaba el sueño antiguo de sus altos días, desde una realidad traspasada por la inteligencia, desde una realidad que volvía a ser un sueño por el encanto armonioso de los sentidos. Y así todo lo ennoblecía por una cosa de perdón último, por una verdad que sobreviene sólo al final de algunas vidas, cuando, por una recóndita luz de la tristeza, se ve al hombre entre los dos grandes sueños: la imaginación que lo pierde en la irrealidad, y la sensación que lo extravía en la confianza candorosa de que los ojos no sueñan lo que ven. El autor del Quijote tuvo la tercera vista, la que ve por detrás de los dos engaños, la que va más allá de la locura visionaria del Caballero, y mucho más allá de la espesa cordura de Sancho. Y esa tercer pupila juzga sonriendo, pues no se apega a

ningún interés en la quimera de los intereses, y se apoya en la amorosa sabiduría del perdón, y trabaja desde una zona donde casi nadie llega, y es por esencia el modo más prodigioso de burlar a la vez la realidad y el sueño, sin dejar de vivirlos por el goce estético, pero por fuera de ellos mismos, realizando el deleite de la belleza, único bálsamo que nos cura del infinito desencanto.

Todo esto nos conduce por grados a un recuerdo más concreto del poema de Cervantes. Cuando no ha mucho tiempo aún puse el punto final a una disquisición sobre los molinos de viento que todavía erigen sus antiguos muros en las cercanías de nuestra ciudad, lo peregrino y desusado del tema me indujo a releer el tantas veces leído capítulo VIII de la primera parte del Quijote, allí donde la locura del impetuoso Caballero de la Mancha hierve, con tan arrogante resolución, en el prodigio de su fantasía, que nos pinta y esculpe aquella manera suya del aventurero desequilibrio de la razón. El episodio no es acaso de los más prolijamente narrados por la pluma cervantina. Interrumpe uno de aquellos sabrosos coloquios donde vierte el novelista, con muy certera mano, la sal de su genio, haciéndolo por modos tan justos y con tan donosa gracia, que no le añadirías ni le quitarías un solo grano, con lo que logra aquella perfección que señala el ápice estético del Siglo de Oro, y nos obliga a repetir que no la hubo antes tan entera, ni se rindió después tan natural y ajustada a las medidas de la belleza.

Estando, pues, Don Quijote y Sancho en una de sus pláticas, y en momentos en que la fugaz locura del escudero, soñando la insula, parece aparejarse a la eterna del caballero soñando regalársela como galardón de sus servicios, tras de haberla conquistado para gloria de su lanza, "descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento", ante los cuales, Sancho vuelve a ser Sancho,

mas Don Quijote no deja de ser él mismo, si no es que se extrema su delirio, pues el rústico sólo comprueba, firme en sus sentidos, muros y aspas, y el hidalgo, no menos firme en su locura, sólo corrobora desaforados gigantes. Henos, por la virtud creadora de su genio, frente a un mundo desdoblado, pero no en aquellos planos de la abstracción filosófica en que se deslinda el mundo real del mundo ideal, sino en la concreción estética de dos vidas, sumergida la una en el espesor de la materia, que es todo su reino, y arrojada la otra al vuelo de las fantasías, que es todo su imperio.

¡Cuán bien está todo aquello que entonces trazaste, Señor Don Miguel de Cervantes Saavedra! Con verdad se dijera que al escribir esa gran aventura en que intervienen caballero y escudero, tuviste por vez primera, en todos sus alcances, la elevada y portentosa seguridad de tu poema, y contemplaste, en las entrañas de la mente humana y de la humana conducta, la esencia y la carne de tus dos héroes, cada uno de ellos la mitad del hombre, y ambos juntos, la humanidad rigurosamente compendiada. ¡Qué grande y simple la escena, qué eslabonados los sucesos, cuán vivo el episodio, de qué arte primoroso labrado, qué exacto Sancho y qué verdadero Don Quijote, cuán fértil la burla, cuán melancólico el superado desencanto del caballero, y aquél su remedio de fracasos cuando el vencido recurre a la magia y a la enemistad de quienes lo envidiaban transfigurándole los sueños en útiles y vulgares molinos, que sólo servían para moler la honrada harina de los panes! La risa no puede ser más fecunda y más ancha, ni la tristeza más honda y contemplativa. Achaque de ensueños y de ensoñadores éste de estrellarse el valor generoso y la arrogante grandeza contra la ruda peña del astro, y el de la sublime locura, desprendida de la cotidiana experiencia, contra el cálculo de la mediocridad y la sorna de la cordura. El acto no medido

crea la ridiculez del caballero, y la excesiva medida de los Sanchos, los aplasta en el barro. Extremo por extremo, todo en el hombre parece salido de sus quicios. Llamamos loco a Don Quijote, por la escasez de sus hermanos, y sensatos a los Panzas, porque de ellos se hinchen las repúblicas. Mas, invertidos los términos, las tablas del juicio no se alterarían, y los Sanchos, por absurdo que parezca, fueran entonces los desequilibrados. El sentido común no es más que un promedio de sentidos. Si el hombre es la medida de todas las cosas, según él mida, así será la tabla de sus valores. Don Quijote, visto desde Sancho, es loco; pero Sancho, visto desde Don Quijote, lo es también. Locura de signo positivo la una, y locura de signo negativo, la otra. Una se remonta y otra descende, y el justo medio es ignorado por ambas. Tal, la relatividad de todas las cosas humanas.

La de los molinos ha perdurado como una aventura tipo de las del ingenioso hidalgo. Consistía la locura de éste, entre otras singularidades, en la de levantar sobre los cimientos de la verdad que todos aceptamos, un mundo propio que emanaba de sus deseos y de sus sueños de eminencia y heroísmo. Campo, monte, y castillo, eran fantásticos, pero a la vez dignos del azar de las caballerías andantes, de los esforzados pechos, y merecedores de altos soliloquios y lanzas irreprochables, y todos ellos tallados en las quimeras y en las fantasías según los más nobles deseos. Un mundo así se convertía para el hidalgo manchego, en estímulo de entusiasmos, de discursos y arriesgados hechos, en los que su desmesura y las henchidas entrañas de su imaginación, desbordándose desde el espíritu al ámbito de la realidad, igualasen la jerarquía del mundo exterior a la del mundo íntimo de la sublimidad caballeresca. Mas aquella ensoñación no se bastaba a sí misma con sólo serlo, ni se satisfacía el ímpetu del héroe con crea-

ciones de poeta, con reflexiones de filósofo, ni con utopías de político, por cuanto el Caballero de la Mancha necesitaba vivir sus sueños, y sufrir, si era menester, por llevarlos, tenaces, contra el espesor de la tierra, quebrándolos y desmenuzándolos en efímeras cenizas, cada vez que chocaban con la aspereza de la realidad. Y todo para caer maltrecho desde la nube a la roca, y para saltar de nuevo desde la roca a la nube, subiendo las vivas esperanzas desde los muertos deseos, y convirtiendo las rudas victorias de la materia y de la cuerda mediocridad, no en derrotas de su brazo, sino en más peregrinas quimeras, por modos tales que la risa y el escarnio de los hombres le acrecentasen el vigor de sus alas, y el repentino vuelo lo condujese a más venturosas empresas.

Ayúdale a Don Quijote para vencer a sus vencedores aquella exaltación casi milagrosa de su pensamiento imaginativo, aquella confianza transfiguradora que lo impulsa doblemente, ya sea en el campo de batalla de la tierra, que él trasmuta de acuerdo a la necesidad de sus anhelos, ya sea en el campo interior de su alma, donde rehuye, impaciente, toda introspección, arrasa el mínimo intento de autocrítica, ordena sus decretos en recta sucesión, cual escuadrones, no permitiendo a sus ímpetus heroicos, al nacer de las surgentes de su fe, malgastar la energía que los mueve, ni en las sinuosidades del análisis, ni en el ondular moroso de la vacilación. La misma derechura de la lanza que esgrime, es la derechura de su espíritu. Todo él es de una pieza y de un arranque. Sus razones y sus sinrazones, lo afirman por igual. La castigadora realidad y la venturosa ensoñación, lo emulan en términos idénticos, pues sus sueños, lo más suyo, lo socorren y levantan en cada tropiezo, y el soliloquio que le fluye de los labios, cura en palabras la melancólica herida del ridículo y el desgarrón momentáneo de la caída. Cuanto más el azar lo

ofende y más la mediocridad lo lliga y escarnece, cuanto más el obstáculo lo azota y le desbarata sus ardientes arremetidas, cuanto más las flechas de la resolución se extravían en el vacío de sus sueños y más se enfrenta a la ironía de sus propios actos, más también su corazón sube quimeras, su frente hierve altivos y sublimes pensamientos, y sus ojos desprenden, hacia el dolor y el egoísmo de la tierra, las visiones de su nobleza, de su amor y de su justicia. Y es tal en su vida, que labra, sobre el cruel rigor de las cosas, el primor tejido por la belleza de su espíritu. Y en esto corren sueño y realidad reñida y empeñosa carrera. Aquél, por sobreponerse. Esta, por no desmentirse. El uno, por no desnudar su corazón de sus prodigiosos tapices el hondo y negro drama. La otra, por desafiar a lo falso con lo verdadero, a lo vacío con lo colmado, a lo radiante con lo oscuro. Y más el sueño crece, y arremete el brazo del hidalgo enloquecido, más la realidad lo flagela, lo burla y lo hiere. No obstante, el caballero vence siempre. El sabe que la única derrota es la confesión de la derrota. Y Don Quijote jura morir antes que replegar la maquinaria prodigiosa de sus quimeras. Y cuando ya al final de sus aventuras cae ante el empuje del caballero de la Blanca Luna, y éste, poniéndole su lanza sobre la visera, le dice: “—vencido sois caballero, y aún muerto si no confesáis las condiciones de nuestro desafío”, Don Quijote, en tan desesperado trance, el más triste de su vida, firme en la pureza de su ideal, contesta: “—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad”.

Cuando el ideal se encarna así y el pensamiento corre por el brazo y vibra en el puño; cuando las altas ideas se enrojecen en las fibras del pecho y los anhelos sobrehumanos anidan en las selvas del corazón; cuando el vuelo de lo sublime, convertido en rayo, penetra en el

espíritu heroico y golpea en las esencias como en un yunque de fiebre, sobreviene una locura prodigiosa, crepita y rutila el genio, y la voluntad se hace huracán y rompe la pesada inercia en una floración de hazañas. No se pida entonces el equilibrio ponderado, las justas medidas de la razón, el frío riguroso de la exactitud, ni las pausas que olvida el océano en la tempestad. En tales momentos no se puede ni debe lograr aquello que el ímpetu creador acaba de destruir para abrirse paso sobre los números del orden. En esa franja terrible de la vida, ni se sabe dónde comienza la reflexión, ni dónde de la locura. Una y otra, aunque opuestas, a la vez que se excluyen, se necesitan, como si de su choque surgiese la chispa de los creadores incendios. Hay un linaje de locura que es como la sobre-razón de la razón misma. Allí la lógica se desconcierta, y no sabe qué hacer. Y sin embargo, el resultado es profundo, prodigioso, único de fertilidad y rendimiento. Acaso Erasmo, no sin la ironía manifiesta de su elogio, pensaba en ello, cuando puso en boca de la Locura estas palabras: “—Aún quiero ir más allá. Deseo probaros que no hay una acción brillante que yo no inspire, ni artes ni ciencias que yo no haya inventado”. Y cuando el brío vehemente de Don Quijote, arrebatado por el goce de la sinrazón, choca con la sensatez y la densidad del sentido común de Sancho, el caballero se sabe muy bien a sí mismo, mas no busca otro remedio que el de enloquecerse más. Hace conciencia de su desequilibrio. Se ahinca como nunca, en ser quien es, temeroso de perder esa razón de su sinrazón, y exclama, para no sentirse abandonado de su arrebatado: “—Ahí está el punto, y esa es la fineza de mi negocio: que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión”. Y conociéndose a sí mismo, añade sin miedo ante la cordura de Sancho: “Loco soy, loco he de ser hasta que tú vuelvas con la

respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi Señora Dulcinea". Es decir, a su ideal, al origen de sus imposibles pero verdaderas esperanzas, a la surgente de sus generosas aunque vanas empresas, al símbolo de aquel universo de sus sueños, real para él, fantástico para los demás; o sea, de las dos Dulcineas, a la interior, a la creada por su locura, y no a la exterior, a la creada por la tierra. Todo aquello era delirante y desmesurado para quienes contemplaban y oían al caballero, pero también lo eran su justicia, su amor y su heroísmo, porque la medida de su alma no era medible con el alma pequeña, mezquina y egoísta de los Sanchos.

Y aquel sobrenadar de sus anhelos, y aquella utopía de su idealismo y su perfección, y aquella semejanza de su locura con el paradigma de su bondad, despedazándose grotescamente en la dureza del astro, crean la risa de los hombres, la carcajada más enorme y cruel que haya sido jamás, pero también trascienden la tristeza más desoladora y amarga, por cuanto el caballero derrotado es cual una estrella sumergida en el lodo. Y la misma humanidad que lo mata con su burla, lo rescucita con el llanto final, cuando ya la idea vencida se levanta de las cenizas de la carne y del sacrificio, para colocarse en las alturas, más humana ahora que la misma ironía que pretendió aniquilarla, y aún más bella que antes, por el resplandor que le comunica el martirio.

Sancho verá siempre molinos en los molinos, y no sufrirá por ello la infinita tragedia del desengaño. Tiene propósitos y deseos pero carece de ideales verdaderos. Su alma no se puede desenredar de las fuertes sensaciones de la materia. Sus sentidos, profundos de realidad, forman sus pesadas cadenas. Está atado al barro primario como por una doble gravitación. Apenas hay separación cuando pasamos de la tierra al asno, y del asno al escudero, bien que tengamos en cuenta lo que

tiene de humano, pues los tres se complementan y forman una rueda donde el limo, el animal y el hombre, están amalgamados por una excesiva dependencia. No puede haber locura donde el pensamiento no rompe el nudo del astro, y saltando sobre el instinto, no desdobra el universo. El exclusivo sentido práctico y utilitario, retrotrae al hombre a la incoscienza del mecanismo. Está en la realidad, no se equivoca, pero ese acierto es el de la máquina: una fatalidad física. A medida que se estrecha y se simplifica la función, se reduce el descontento y se elude la desconformidad. Y sin ellos, el ideal se extingue. Nunca mayor seguridad. Pero se trata entonces de una seguridad mediocre, de una mutilación de anhelos, de un descenso del hombre. El tono individual y el tono de los pueblos, lo dan la intensidad con que dominan la materia, para luego desprenderse de ella, y crear los valores de la alta conciencia. Es entonces que da comienzo la transmutación de la tierra y del hombre, de la acción y del destino, del anhelo y de la esperanza. Acaso Don Quijote llevó ese salto demasiado lejos. Aspiró a ser el arquetipo. Le faltó tierra bajo su marcha. Transfiguró todo su ser según una locura ilimitada. Vivió en sus propios sueños, rodeado de su fantasía como una estrella lo está de su luz ennegecedora. Fué a la vez la poesía y el heroísmo. Una naturaleza estética sumergida en una naturaleza activa. El acero de su espada pudo ser con más acierto el metal de una lira. ¿No fué también el poeta Cervantes el héroe de Lepanto? Henos ante un ensañador de la acción que se extravió en un universo de fantasmas. Cada una de sus aventuras es un poema vivo. Tomó su propia perfección en su voluntad, la lanzó fuera de su alma sobre el mundo, y al entrar en él, sus gigantes se convirtieron en molinos. Cada vez que despertaba de su encantamiento, extremaba su locura para no morir desencantado. La abundancia de su corazón no se agotaba

nunca. Dulcinea era infinita, como lo es la necesidad de la justicia, del amor, de la bondad, de la poesía, del heroísmo, al que crea su propia perfección. Su locura es tan sublime como el bien. Si no la hubiera vivido, sería un dios. Por vivirla, es dolor y risa. Si, leemos hoy su poema, y reímos dolorosamente, porque Don Quijote es una franja del hombre, tal vez la más alta, sin la cual el hombre mismo se sumerge en la oscura animalidad o en la opaca materia.

El universo es doble. Sancho no lo sabía, y Don Quijote no lo tuvo en cuenta. El pensamiento del hombre es una creación que se apoya sobre otra creación. Los molinos son a la vez molinos y gigantes, así como el Caballero de la Mancha es viejo en la realidad y joven en su propia idea. Si suprimimos el universo de Don Quijote, la tierra no será más que un astro ciego y una fuerza oscura. El drama de la conciencia tendrá por teatro el estómago, y por poeta a Sancho Panza. ¡Aquí, pues, del Caballero Andante! No lo mató el desencanto, ni la derrota, ni la melancolía, ni el desabrimiento. Ni la ironía de Cervantes pudo con él, ni la risa del mundo. El divino Miguel lo destinó a la burla, y el caballero ha acabado por burlarse de su padre. Y es que Cervantes lo mata y lo crea, lo ridiculiza y lo sublima, lo aniquila con su ironía y lo rescita con su amor. Lo levanta sobre Rocinante para derrumbarlo bajo la carga de los hombres, y lo embellece tanto, y le da tal brío a la bondad de su corazón, y le extrema tan sabrosamente la ternura de sus amores, y le hace resplandecer tan ardientemente sobre su casco la estrella de la justicia, que en lugar de una comedia escribe una tragicomedia. Y su héroe es doble, como fué doble también la vida de Cervantes. Y el llanto de Don Quijote es así tan grande como la risa que despierta. Y la humanidad entera está en ese equívoco. La risa extremada acaba por hacerse inexplicable aún para el mismo autor

del poema. Mientras la razón y el realismo de Cervantes rien con su ironía, su heroísmo y su corazón, escondidamente, lloran al Caballero de la Triste Figura. Nunca una situación más cómica y más sublime. Nunca una verdad más semejante a la del hombre de todos los siglos. Porque en la eterna contradicción de todas las cosas, el hombre de desdobra fatalmente. Así lo comprendieron los griegos creando la tragedia y la comedia. Porque si los gigantes no son molinos de viento, la vida es cómica. ¿Y quién sabrá nunca la verdad de los gigantes y de los molinos? No habitamos sobre la tierra, sino que habitamos sobre el misterio. Oh, Señor Don Quijote, la razón y la sinrazón, nos permiten afirmar que la clave de la comedia puede ser la tragedia, y que la clave de la tragedia puede ser la comedia. ¡Y eso eres tú, Caballero Andante, el sublime absurdo de la tragicomedia humana!

Cervantes comprendió la clave del sueño, la doble ingenuidad. Su risa hizo transparente la esfinge del hombre. El filo de su ironía abrió el tejido de las apariencias, y nos asomó a la locura vacía del Caballero; y abrió la densidad de la materia, y en los ojos de Sancho nos deslizó al vacío candor de las sensaciones. Su tercera vista vió y juzgó desde la tercera dimensión de la esfinge. Se burló del doble sueño, pero como no hay vida posible sin el uno o sin el otro, su ironía se convirtió en su propio problema. Fué demasiado lejos, y se hubiera extraviado destrozando a la vida por desflorar su enigma. Mas quiso y pudo salvarse. Sobre la meseta de Castilla construyó una cruz, atravesando como dos maderos el cuerpo de Don Quijote y el de Sancho Panza, y en esa cruz humana se enclavó a sí mismo por humana necesidad de amor. Rió el llanto, y lloró la risa, Fué más allá del hombre, a fuerza de alejarse de él para retratarlo desde una perspectiva en la que se sintiese liberado, para ser más verdadero, de la tiranía de

aquellos que retrataba. Y en esa soledad trascendente se encontró a sí mismo, tan hombre como los héroes de su poema. Se miró. Se estremeció. No podía ya renunciar a su empresa. Era su destino. La obra del genio es una fatalidad, como lo es el rayo. Y mientras se burlaba de sí mismo burlándose de los sueños del hombre, del fracaso del hombre, del extravío del hombre, su sátira se le hizo herida y su pecho ensangrentado se le hizo amor. Por eso no nos abandona. Por eso es nuestro camarada. Por eso nos desencanta, amándonos, y nos hace tropezar con su burla, y nos sostiene para no vernos caer, repitiendo su propia caída. Y por eso se crucifica en la cruz del hombre, en la cruz del ensueño atravesado por la realidad. Y esa cruz suya es el amor con que se salva, como hermano nuestro, y con que nos salva a nosotros, como hermanos suyos.

Carlos Sabat Ercasty.

*

JOSE MARTI

ALEJANDRO MAGARIÑOS CERVANTES

CARTAS

Como un documento literario curioso y olvidado, nos complacemos en transcribir las dos cartas subsiguientes, cruzadas entre José Martí y Alejandro Magariños Cervantes, en los años 1885 y 1886. Estos dos valiosísimos documentos vieron la luz por vez primera en el número 53 de los "Anales del Ateneo del Uruguay", correspondiente al mes de enero del último de los años citados. La carta de Martí es notable por todo lo que nos dice de aquel hombre extraordinario, pese a sus breves dimensiones. La de Magariños Cervantes es un juicio acertadísimo sobre los versos que el poeta cubano compuso para su propio hijo, y testimonia sus condiciones de crítico, pues cuanto dice ha sido corroborado por quienes han estudiado después a Martí. Colocadas sus apreciaciones en el año 1886, adquieren una significación muy digna de tenerse en cuenta.

New York, 21 de octubre de 1885.

Sr. Dr. Don Alejandro Magariños Cervantes,

Mi estimado señor:

Hasta el 18 de este mes no llegó a mis manos la generosa carta de usted, que premia el cariño con que desde hace muchos años vengo escribiendo y loando su nombre. Determinado a llevar mi vida por donde a mí me parece que va bien, que es por donde se va solo y duele andar, me permitirá usted que le diga que estos afectos de la valía y espontaneidad del suyo, son la única recompensa que apetezco y el único alimento que necesito, para tenerme firme en mi vida sencilla, que que-

rría yo hacer tan limpia y majestuosa como uno de sus versos.

No he dejado una línea por leer de su hermoso libro, que me puso en seguida la pluma en la mano, y me dió una de esas raras horas de lanza y de luz que aclaran y mantienen la existencia: pronto enviaré a usted publicadas las páginas que he escrito: ya había anunciado yo la obra, apenas me llegó la importante *reseña bibliográfica* del señor General Mitre.

Muy cariñosamente doy a usted las gracias porque hizo memoria de mí, y por el vivo placer que me ha causado la lectura del volumen, que es uno de los pocos libros vivos —altos y bien compuestos— que salen ahora de manos de los que hacen versos en lengua de Castilla. Si no le hubiera usted llamado "*Palmas y Ombúes*", así lo hubiera llamado todo el mundo.

Leí muy niño el "*Celiar*", que es desde entonces para mí un recuerdo querido, y lo busco aquí en vano: ¿merecería yo de usted un ejemplar?

Me hace la merced de llevar a usted esta carta uno de los hombres a quienes más quiero y estimo, el doctor don Enrique M. Estrázulas, en quien he aprendido a querer al Uruguay, y con mi más afectuoso saludo envío a usted por él, mi libro de versos a mi hijo, que sólo vió la luz porque eran suyos, y yo sólo me amo en él: va a usted el libro como a una palma va una mariposa.

Vivamente agradecido a usted por su cordial simpatía, queda admirándole y sirviéndole,

Su afectísimo S. S.

José Martí.

P. O. B. 1283.

Montevideo, enero 18 de 1886.

Sr. Don José Martí.

New York.

Mi estimado señor y amigo:

El doctor don Enrique Estrázulas, nuestro buen compañero, tuvo la bondad, el mismo día de su llegada, de enviarme la carta de usted, fecha 21 de octubre último, y el pequeño volumen de poesías consagrado a su hijo Ismael.

Como me dijera que regresaba en breve, esperé su vuelta para contestar a usted. El jueves estuvo a despedirse, y me dijo que se embarcaba en el paquete de mañana.

No necesito encarecer a usted con cuánto placer he leído su libro y su carta. Hace bastante tiempo, desde que leí sus primeros artículos, siento por usted las vivas simpatías que sólo me inspiran los escritores que, como el corresponsal actual de *La Nación* de Buenos Aires en los Estados Unidos, reúnen a las dotes del corazón una inteligencia vigorosa y nutrida por el estudio, un espíritu original que imprime a sus producciones el sello de su personalidad; la pasión y el entusiasmo por todas las nobles causas que defienden los viriles corazones; la fe en los destinos de la humanidad y el respeto y amor profundo por las creencias que dignifican y honran a nuestra especie.

¡Cómo se echa de ver que ha nacido usted en nuestra zona americana, en la infortunada patria de Heredia, de Plácido y de Gertrudis Gómez de Avellaneda, allí donde se alza la perla de las Antillas, iluminada en el cielo por constelaciones que a intervalos parecen en-

centerse y centellear con súbitos resplandores en el oscuro azul del firmamento; y en la tierra por miriadas de *cocuyos*; que en las noches serenas del estío semejan lluvia de estrellas errantes; arrullada por el Atlántico que besa enamorado su cintura y le canta en el blando murmullo de las olas el himno eterno del amor y la esperanza; al rumor de sus selvas tropicales que embalsaman el ambiente con el hálito de Dios que desciende de las alturas para refrescar su frente dolorida y al bramido de sus tremendos huracanes que hienden y derriban las montañas, hacen rebalsar de su lecho al océano, llaman a los hijos de Cuba al combate y azotan el rostro de sus opresores, arrojando al viento las ramas tronchadas de sus ceibos y palmeras seculares!

Por su índole, por su originalidad, por su nervio, por el espíritu democrático y humanitario que predomina en sus escritos, usted es un escritor americano y pertenece al número de los que pueden decir:

América mi madre,
Tierra del Porvenir, bendita seas!
Alcázar esplendente
De una futura raza de titanes,
Donde puede ya el hombre alzar la frente
Con el viril orgullo
Del esclavo que ha roto su cadena!
América mi madre, en fiero arrullo,
Te saludan rugiendo tus volcanes
Y al sacudir altiva tu melena
De bosques de laureles y de palmas,
El grito salvador que es himno y ruego,
Dios y la libertad! brota en tus labios,
Y electriza magnético las almas.
De la fe y de la patria el santo fuego
En tu mirada audaz relampaguea,
Y arrollando las sombras, vencedora,
Avanzas imponente,
El lucero del genio en la alta frente,
Y en la siniestra el faro de la idea,
Y en la diestra la espada redentora!
América mi madre,

Yo te saludo con amor profundo,
Vestal que en tus entrañas puro guardas
el verbo que otra vez salvará al mundo!

Escribí en 1878 esta estrofa perteneciente a la composición *El león cautivo* —que forma parte de la segunda serie del libro que tan benévolo conceptos le merece,— y se la transcribo ahora como la mejor respuesta al nobilísimo deseo que usted expresa con su modestia habitual, y que ha ya realizado con el pensamiento y la acción, en su vida y en sus obras.

En efecto: joven como es usted, pues me dicen que no ha cumplido aún treinta años, en su hogar nativo y en el extranjero, ha peleado como bueno la formidable batalla de la vida, y ha sufrido y sufre por las más santas de las causas: la de la libertad y honra de los pueblos. ¿Qué título más digno para los que rinden sincero culto a la virtud y al sacrificio en aras de sus patrióticas convicciones? . . .

El voto de usted, autorizado por el justo renombre que ha sabido conquistarse, principalmente en la prensa, viene revestido para mí de la doble aureola del temple moral del escritor y los méritos personales del patriota.

¿Qué le diré a Ismaelillo? . . .

Garcilaso y Herrera, y con doble motivo la docta Academia de la Lengua, tal vez encontrarían no muy castizos algunos de los giros y locuciones que usted emplea; pero Schiller, Gessner, Anderson, Espronceda y Víctor Hugo pondrían su firma sin vacilar en muchos de los bellos pensamientos, llenos de novedad, ingenio y ternura que resplandecen en el libro de usted.

Siente usted como padre, y no necesita imitar a nadie, cuando espantado de todo, se refugia en su hijo, y afirma que le ha pintado tal cual le han visto sus ojos. Los raudales de poesía que surgen espontáneos de su

alma son, como usted dice, riachuelos que han pasado por su corazón, y nada más tierno y poético que el anhelo de que lleguen al del ser idolatrado.

"El para mí es corona,
Almohada, escuela!"

Ve0 desde aquí a su *Príncipe enano*, con sus rubias guedejas que le caen sobre

"El cuello en que la risa
Gruesa onda hace"

Su tez que tiene el color y la fragancia del nardo; sus ojitos vivaces que relampaguean como negros luce-ros, montado a horcajadas sobre el pecho del amoroso padre:

"Brida forjaba
Con mis cabellos.
Ebrío él de gozo,
De gozo yo ebrío,
Me espoleaba
Mi caballero:
¡Qué suave espuela
Sus dos pies frescos!
¡Cómo reía
Mi jinete!o!
Y yo besaba
Sus pies pequeños,
Dos pies que caben
En sólo un beso!"

La aparición del tierno ángel rasga el luctuoso velo que anubla a veces a las más claras inteligencias, y produce en la de usted parecido al que experimentan los individuos a quienes supone Platón hundidos en profunda gruta y que por primera vez contemplan el resplandor del día y los primores de la naturaleza.

"Tal es, cuando a mis ojos
Su imagen llega,
Cual sí en lóbrego antro

Pálida estrella
Con fulgores de ópalo
Todo vistiera.
A su paso la sombra
Matices muestra,
Como al sol que las hiere
Las nubes negras".

Y en un fragante ramo de preciosas flores, formado de composiciones cortas y largas, en las que el fondo supera la forma, que es admirable, y en la que abundan las pinceladas maestras, pasan como en un kaleidoscopio las múltiples escenas, sombrías y risueñas, que nos ofrece el mundo y en versos que dejan su huella perenne en el espíritu, enseña usted a su hijo, desde el umbral de la niñez, lo que debe amar y lo que debe aborrecer, y le nutre desde la cuna con médula de león:

"Seres hay de montaña,
Seres de valle,
Y seres de pantanos
Y lodazales"

"¡Vaso puro de nácar:
Dame a que harte
Esta sed de pureza:
Los labios cánsame!"

Nada le importa al generoso guía que en el desesperado combate con las aviesas pasiones y miserias humanas

".....hilos
Tenués de sangre
Por su pie ruedan leves
Los rojos áspides".

Cuando lucha tras larga noche de insomnios con la zozobra y angustia que le taladran el pecho:

"No es, no, la luz del día,
La que me llama,
Sino tus manecitas

En mi almohada."

"Hijos, escudos fuertes
De los cansados padres!"

¡Cuán delicado sentimiento por la causa de los
oprimidos, en los anhelos del *Amor errante!*

"Y llora el blanco
Pálido ángel:
¡Celos del cielo
Llorar te hacen,
Que a todos cubre
Con sus celajes!"

Difícilmente en tan reducido espacio se trazaría un
cuadro tan conmovedor y completo como el de la joven
que, en noche de vértigo y locura, cae desmayada sobre
la alfombra del baile!

"Despierto está el cuerpo,
Dormida está el alma,

Los ojos fulgulan,
Las manos abrasan;
De tierras palomas
Se nutren las águilas.

Estrecha en su cárcel
La vida incendiada,
En risa se rompe,
Y en lava y en llamas;
Y lirios se quiebran
Y violas se manchan.

Yo fiero rehusó
La copa labrada;
Traspaso a un sediento
La alegre champaña:
Pálido recojo
La tórtola hollada;
Y en su fiesta dejo
Las fieras humanas;
Que el balcón azotan
Dos alitas blancas,
Que llenas de miedo
Temblando me llaman"

El rey amarillo, vale un tratado de moral;

"Sea mi espalda
Pavés de mi hijo;
Pasa en mis hombros
El mar sombrío:
Muera al ponerte
En tierra vivo:
Más si amar piensas
El amarillo
Rey de los hombres,
¡Muere conmigo!
¿Vivir impuro?
¡No vivas, hijo!

Antes muerta que envilecida, fué el grito sublime
de Lucrecia; *antes perecer que mancharse!* el mote de
una casa ilustre de Francia; y no tiene menos grandeza
moral y valentía el estoico apóstrofe a Ismael: *antes que
vivir impuro, muere, hijo mío!*

Tendría que transcribir casi todo el pequeño vo-
lumen, que en reducido espacio encierra, como el bri-
llante, altísimo precio, si hubiera de enumerar todas las
bellezas que atesora. Mi objeto sólo es demostrar a usted
que lo he leído *con amore*, señalarle algunos de los con-
ceptos que más me han llamado la atención; y cierro
estas citas con dos magníficas estrofas que reasumen la
idea y el propósito que dominan en su trabajo:

"Como manada alegre
De bellos potros vivos,
Que en la mañana clara
Muestran su regocijo,
Ora en carreras locas,
O en sonoros relinchos,
O sacudiendo al aire
El crinaje magnífico;

Así mis pensamientos
Rebosan en mí vívidos,
Y en crespas espuma de oro
Besan tus pies sumisos,
O en fúlgidos penachos

De varios tintes ricos,
Se mecen y se inclinan
Cuando tú pasas —hijo!"

Mucho siento no tener un ejemplar de *Celiar* ni podérmelo proporcionar para enviárselo. Yo mismo carezco de los libros que he publicado desde veinte años atrás. En cuanto a *Celiar*, más de una vez lo he solicitado inútilmente a Madrid y París, donde se han hecho tres ediciones por las casas de Mellado y Boix.

Le mando, en retribución de *Ismaelillo*, el *Album de Poesías Uruguayas, Violetas y Ortigas y Horas de Melancolía*. De la composición VIII de este último arranco una hoja consagrada al amor de los amores, al amor materno; y ha de permitirme usted, en homenaje de cariño a su hijo y de simpatía por el poeta, su padre, la entrelace en la inmarcesible guirnalda que ha colocado éste sobre la tierna frente del que es para él, *corona, almohada y espuela*.

"Son ángeles los niños
De paz y de alegría,
Guirnaldas que coronan
La frente maternal,
Palomas mensajeras
Que Dios al cielo envía,
Para traer al hombre
La oliva celestial.

Por eso hay en los niños
Irresistible encanto,
Y el alma estremecida
Palpita de placer,
Cuando al mirar sus gracias,
A la pupila el llanto
Se agolpa, y dulcemente
Sentimosle caer...

¿Qué arranca aquella lágrima?...
La luz de la inocencia,
Que brilla protestando
Contra el sufrir común;
Y esparce en torno de ellos

La perfumada esencia
Del alma no manchada
Por el delito aún".

Le reitero las gracias por su carta y el precioso regalo que le acompaña, y me repito su affmo. amigo y S. S.

A. Magariños Cervantes.

*

MAURICE BLONDEL

EL EXISTENCIALISMO

Exclusivo para "Anales del Ateneo".

El existencialismo... Se habla mucho, incluso entre los no filósofos, de esta doctrina tanto más de moda cuanto su nombre, según parece, es claro y nuevo, con un sentido que cada cual puede modelar a su gusto. Todos pueden declararse existencialistas: desde los partidarios de un ateísmo radical y que se pretende demostrar, hasta los fieles del cristianismo más piadoso o más angustiado. ¿Cómo es posible esto? ¿Y qué es esta torre de Babel perfeccionada donde todos pueden comprenderse gracias a una palabra que no se aplica sólo a variedades de pensamiento o de vida, sino a contradicciones formales?

1.º Entre los padrinos del "existencialismo" hay que citar al danés Sören Kierkegaard (1813 - 1855) cuyo pensamiento atormentado se concentró en lo trágico de nuestra existencia. Novedad en Filosofía. Inquieto, con la conciencia siempre en vela, este exigente escrupuloso, al medir la distancia inmensa que media entre el ideal y la realidad siempre deficiente, denunciaba con "temor y estremecimiento" la inconmensurabilidad radical entre el punto de mira espiritual y su pobreza de conducta, constantemente desfalleciente: de ahí la "angustia" y la "desesperación" que caracterizan su obra y su vida ardientemente consumida.

2.º Fué sin embargo en Alemania, hacia 1925, donde el existencialismo obtuvo en filosofía su estado civil. Edmund Husserl (1859 - 1938) había abierto las vías a esta doctrina con su método de la fenomenología, que se refería a las cosas más que a las realidades esenciales. Su discípulo más activo, Heidegger (1889) profesor en Friburgo de Brisgovia, pone en juego este método, y con Karl Jaspers (1883) profesor en Heidelberg, preconiza el neologismo filosófico de "existencialismo" que iba a hacer fortuna, rápida y diversamente en Francia, con los Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre, Camus y algunos más.

3.º ¿En qué consiste pues esta novedad multiforme y que, empero, participa de una originalidad propicia a un nuevo método y a opciones indefinidamente diversificadas? Si la influencia existencialista ha podido hacerse conquistadora en filosofía, es que, en efecto, ha precisado la fórmula que resume la paradoja de esta novedad: hasta entonces, el pensamiento filosófico subordinaba toda realidad a una posibilidad, toda existencia a una esencia, mientras que, para los existencialistas, es la existencia la que se plantea a sí misma, liberada de toda norma y de toda limitación.

No es lo que está fuera de nosotros, sin nosotros, lo que decide de lo verdadero y de lo falso; es lo que nosotros logramos descubrir, crear, poner en nuestra *existencia*: no hay verdad esencial a la que tengamos que someternos o conformarnos; nada de Dios legislador, creador, remunerador. Somos nosotros quienes nos hacemos a nosotros mismos sin que hayamos de ocuparnos del ideal esencial, sin que hayamos de reconocer leyes ni preceptos, sin admitir cualquier sanción más o menos ontológica.

Desde este momento la realidad que importa es la

que nosotros fabricamos, que colocamos, según nuestras fantasías o nuestras pasiones, en nuestros placeres más ingeniosamente trucados o gustados, en nuestras novelas más picantes, en espectáculos que no hubiesen sido jamás realizados fuera del teatro en que se desenvuelve esa vida ficticia suscitada en nosotros o fuera de nosotros, para nosotros y los demás.

De ahí, esos ardores desenfrenados de toda una juventud "desasnada", esos espectáculos de un cinematógrafo inventor de extravagancias, en suma, toda una creación ficticia llamada a reemplazar la indigencia de una realidad que no vale la pena de *existir*.

¿Qué tiene pues de particular el que nos hallemos ante una moda que no exige ningún trabajo metódico, ninguna fijeza normativa del pensamiento, ningún temor a esas delicuescencias morales y sociales a las que se ha dado carta de ciudadanía?

4.º ¿Pero es justo reunir, para juzgarlas juntas, doctrinas profundamente heterogéneas que se presentan bajo esta misma denominación? Sin duda la preocupación común que parece formalmente centrar esas doctrinas en la *existencia* de la persona humana, se explica por un carácter nuevo de la investigación y de la vitalidad filosófica. No se trata de hacer pasar el objeto principal de la filosofía de las realidades objetivas al valor subjetivo de los seres humanos, a su *existencialidad*, única creadora, como se afirma, de la esencia misma del ser.

Hay sin embargo una enseñanza en esta aventura de mil facetas y de los más dispares colores. Así, pensadores serios prosiguen metódica y meritoriamente la salvación del sentido normal que debería recibir y que podría conservar este término que tendría, de todos modos, derecho a la existencia. Uno de los que han adop-

tado y preconizado justamente la significación profunda y verídica de esta expresión, el Sr. Gabriel Marcel, se esfuerza en plantear en términos concretos la existencia del *misterio ontológico*, y recientemente nos ha dado los "Prolegómenos de una Metafísica de la Esperanza", llamando la atención acerca del "compromiso" que crea nuestra personalidad en una aceptación en nosotros del trascendente "compromiso" que es la "localización" de lo existencial.

Aquí tocamos al sentido que debería ser estudiado de la existencialidad en tanto que constituye una interdependencia de la herencia individual, de los elementos tradicionales, de los aportes nuevos, de las intervenciones divinas y de todo el medio ambiente. Henos aquí pues ante la significación justa y precisa que debería comportar la expresión "existencialismo".

5.º Bajo esta rúbrica común, ¿no hay según parece oposición entre los que no tiene sanción, regla superior o ulterior, y lo que puede depender de una norma íntima conforme a una aspiración más realista que subjetiva? ¿No equivale esto a decir que dos concepciones de la filosofía, incompatibles la una con la otra, reclaman el arbitraje, aún inédito, o que no ha sido completamente señalado y comprendido?

Se me permitirá recordar un hecho que pondrá en evidencia esta laguna que queda por llenar bajo la forma de una filosofía no sólo de la esencia o la existencia, sino que comprendería un estudio integral de la acción, de sus componentes, de sus exigencias internas y de sus responsabilidades plenas.

Cuando en 1884 pedí a la Secretaría de la Sorbona, con el estímulo de Emile Boutroux, la inscripción del título de mi tesis filosófica sobre *La Acción*, "Ensayo de una crítica de la vida y de una ciencia de la prác-

tica", se me respondió que la acción corresponde al campo de la realidad, no al de la especulación. Hoy, semejante exclusión parecería un error evidente. La pobreza y la insuficiencia de las obras de filosofía o de moral puramente teórica probaron después su ineficacia y su carencia peligrosa. En nuestro actuar humano, en su orientación y su realización, se integran, en efecto, muchos otros componentes: lejos de contentarnos con nociones desprovistas del sentido integral de las realidades concretas, hay lugar a escrutar los elementos relativos a todos los llamamientos íntimos, sociales, espirituales, ampliamente humanos, incluso religiosos en el sentido más estricto, más metafísico, más generoso, de la palabra. Cierta existencia existencialismo muy de moda olvida o descuida el tener en cuenta estas exigencias al excluir todo valor normativo y todo apórtete trascendente.

Un análisis más completo de nuestra vida íntima y de nuestras exigencias más profundas nos hace reconocer que hay en nosotros una trascendencia superior a nuestro propio estado, una interioridad más íntima que nuestro conocimiento de nosotros mismos. Allí reside, sin embargo, el resorte de nuestra actividad, el fermento de nuestro crecimiento, el secreto de nuestro valor. Así, al lado de un existencialismo fácil y satisfecho de sí mismo, se erige una noción sin la que nuestra existencia estaría vacía de impulso, y, a decir verdad, de humanidad. El pensamiento existencialista no puede constituir su propio fin: debe apuntar a buscar su fin supremo, acoger y seguir la trascendencia ya inmanente en él.

*

JULIO CASARAVILLA

AFORISMOS

Por caridad permitió Dios al Diablo que agregase algo a su obra. Pues sucedió que en el momento que unía su postrera intención al universo ya creado, que en ese instante miraban animarse sus ojos, desvió éstos a la profundidad, y contempló allá abajo consumido por el deseo de aplicar a un objeto cualquiera la actividad de un ingenio que nadie hubiera querido estilizar. Y fué así como el demonio condimentó la vida con sus temibles invenciones. Pero cuando de nuevo ascendía éste a los lugares elevados, volviendo de contaminar la pureza de los actos divinos, ocupado el ánimo en el pensamiento de sus obras, satisfecho como uno de esos estrategas quiméricos a quienes la casualidad ha dado ocasión de poner en vigencia sus planes, díjole Dios: Mira que andarán siempre dispersos por el mundo ciertos solitarios, custodiando en sus almas los secretos de la pureza primera, de lo que la vida, si no hubiese mediado tu participación en ella, estaba destinada a ser según mi pensamiento primero; los cuales, aunque sujetos a padecer como las demás criaturas los temibles efectos de tus máquinas, sabrán siempre mucho más que tú y jamás podrán ser absolutamente engañados.

*

¿Quién podrá restituarnos lo que se nos ha extraviado en el olvido? ¿A qué profunda sima de nosotros

mismos ha caído? A veces, para quien se detiene a pensar en ello, en esta función inexorable del olvido, que, ya sin el concurso de la muerte hace llegar la nada hasta el corazón de la vida y va pulverizando el universo, es el caso de llegar a sentir el temor de un acabamiento subjetivo, el temor de venir a morir sin dejar tras sí la prueba física y legal del cadáver.

*

Los hombres verdaderamente originales, pareciéndose a los otros hombres por todas aquellas cualidades por las que se diferencian de sí mismos, no pueden considerarse representativos de una manera de ser colectiva. Los únicos hombres típicos son los hombres comunes, precisamente por su falta de originalidad. Lo que en cada uno de ellos puede haber de singular es solamente efecto del azar, del acaso distributivo en el espacio y en el tiempo, capaz de crear con cualquier especie de substancia un número infinito de combinaciones, las cuales no son, sin embargo, otra cosa que lo mismo repetido siempre. Pero los hombres eminentes, contrariamente a lo que se cree, teniendo sólo de común con los otros hombres aquellos caracteres por los que se diferencian de sí mismos, nada tienen de representativos.

*

HANS PLATSCHEK

CEZANNE Y EL EXPRESIONISMO

I

Entre la pintura del nervioso solitario de Aix y la de los expresionistas alemanes media, aparentemente, una diferencia tan tajante que toda relación entre ambas intenciones parece accidental. Mas las apariencias vuelven aquí a engañar. Una tendencia artística vinculada a formas de expresión y temas espirituales, incluso literarios, como la expresionista, es menester apreciarla en sus propósitos pictóricos, pues sólo de este modo, y no mediante la contemplación somera de afinidades electivas temáticas, es posible definir, calificar y encajar este arte específicamente comunicativo, según sus valores propios, en la generalidad de la creación artística moderna.

Frente al anhelo de perfección, eminentemente latino, frente al habitual acercamiento a las *perfette regole dell'arte* que, en manera más o menos vívida, el artista meridional tiene siempre delante de los ojos, los pintores nórdicos, por causa de su peculiaridad, a la que quizá quepa atribuir un carácter autóctono, emprendieron ese mismo descubrimiento de los valores y medios de expresión partiendo del hecho creador — si es que la configuración se puede caracterizar de una manera tan general — concebido subjetivamente, condicionado y regido por la emotividad. Considerándola en todas las etapas de su desarrollo, esa expresión revela una pronunciada y tenaz

tensión de contraste entre la forma en su autarquía, por un lado, y, por el otro, el simbolismo emocional del individuo que quiere, por encima de todo, aprehender la forma como manifestación de su subjetividad. Este antagonismo, que ya atormentó, y a la vez estimuló, a un Durero, es, desde hace ya tiempo, agudo, en forma lúcida o inconsciente, en la creación artística de los países del norte de Europa; en cierto modo, un lugar común del estilo, el cual, recogido ya en los más viejos comentarios, reaparece continuamente y es analizado e interpretado hasta en las publicaciones de crítica de nuestros días.

Pese a las corrientes afirmaciones, que no siempre responden a un criterio artístico o pictórico, la pintura nórdica y la latina nunca han estado separadas por una muralla china como la que erige el catálogo de determinados historiadores alemanes, guiados, unos por su complejo de inferioridad, —confesado o no—, y otros por su efímero orgullo metodológico que, en el fondo, viene a ser, punto más, punto menos, la misma cosa. Vasari admiraba las estampas de Durero, y las relaciones de este último con el arte renacentista son tan famosas que ni nos atrevemos a detenernos mucho en ellas, aunque cumple señalar siempre que estas influencias fueron, para Durero, causas de crisis profundas y no idílicas iluminaciones. Los artistas del siglo XIX, “repetidores de la lección del pasado”, por decirlo con Burckhard, volvieron a mostrar este deseo de ponerse en contacto con el Sur, a pesar de que sus obras no eran sino una sangrienta, y, sin duda, involuntaria caricatura del arte de tiempos pretéritos. Con todo, no negamos, en modo alguno, la esencial diferencia de esos dos polos opuestos; lo que sí quisiéramos es destacar su mutua atracción que retorna, con el nacimiento del Expresionismo. Sin embargo, en este caso último y a diferencia de otros anteriores, la tendencia latinizante viene a con-

vertirse en un principio de la voluntad creadora y, sobre todo, en un problema en cuanto a la intensificación de los medios pictóricos. De ahí que no deja de ser significativo que esos vínculos se concentraran en los aspectos plásticos, y que nunca tocaran en manera directa lo específicamente cultural.

II

A toda intención en la pintura moderna ¿no se asocia, inmediatamente, un afán o una necesidad de expresarse con máxima intensidad? La intensidad, el simultaneísmo, la condensación de la expresividad hasta llegar a la más penetrante acentuación de las formas son, a todas luces, fenómenos generales de los modernismos en sí: en el verdadero Expresionismo, encontramos, por lo demás, esta intención de la expresividad no sólo como fin, sino también en los medios, o por decirlo mejor, los valores plásticos del Expresionismo no se reducen a una función de elementos aislados que conducen a la armonía pictórica, sino que son cargados orgánicamente con esa misma intensidad que hace irrumpir la configuración. Encontramos aquí una *pintura de relaciones*, en el más moderno y avanzado sentido del término, que sólo conoce partículas del contenido orgánico del cuadro; — y esta es una razón fundamental para conectar el nombre de Cézanne a este arte de expresión.

Cronológicamente, es harto difícil precisar de modo cabal el comienzo de la influencia cézanniana, pero no creemos que un dato de índole cronológica pueda implicar aportes medulares. La dispersión del movimiento expresionista acrecienta tal dificultad. De todos modos, puede señalarse una etapa del Expresionismo temprano que incluso podría ser calificada de “pre-cézanniana”. ¿Por qué? Generalmente, dentro de este Expresio-

nismo temprano, se exteriorizó el ya mencionado afán de intensidad mediante superposiciones y aglomeraciones, precisamente por una especie de simultaneísmo primitivo. Oigamos lo que escribe, por ejemplo, Theodor Däubler, uno de los corifeos más apasionados de este tiempo inicial: "La voz popular dice que cuando se ahorca a un hombre, revive en el último instante toda su vida. ¡Esto sólo puede ser Expresionismo! . . . Una visión quiere darse con última concentración en el terreno de la más atrevida simplificación: esto es Expresionismo en cualquier estilo. Color sin determinación, dibujo sin paráfrasis, el sustantivo fijado en el ritmo sin atributo: ¡conquistemos nuestro Expresionismo! Todo lo vivido culmina en algo espiritual. Todo lo acontecido se convierte en algo típico" . . . Empero el ritmo arrebatador de Däubler, que debe abarcar las composiciones y yuxtaposiciones, contiene ya de por sí el básico error de este primer Expresionismo: a la síntesis falta la articulación previa, la articulación pictórica de un motivo. Aparte de que una pintura, por más espiritualizada o no-representativa que sea, tiene necesidad de una base visual y receptiva, que nunca emana del artista, a no ser que se limite a lo puramente automático, siempre resulta más asequible alcanzar aquella intensidad mediante la aglomeración, que por medio de la expresividad de la esencia. En última instancia, acaso no es superfluo recordar, sí, la "magnitud" y la "quantitas" del filósofo en su definición de lo intensivo o, según su vocabulario, lo "sublime".

III

Echase de ver en seguida que cuando Cézanne pronunció aquella célebre frase, tantas veces citada, de que los objetos de la naturaleza cabe reducirlos al cubo, el cono y la esfera, no vino a proclamar, por cierto, nin-

gún principio apriorístico de la pintura sino a formular una determinación conceptual de la forma plástica. Que esta determinación tenga una vecindad tan evidente con la geometría no es casualidad, puesto que en ello puede verse el germen primordial de una forma que se opone, cabalmente, a la recepción de herencias regidas por influencias netamente subjetivas. Juan Gris, cubista español y representante típico de la pintura plasticista (latina por definición), dijo cierta vez las siguientes sarcásticas pero certeras palabras: "El que al pintar una botella piensa en expresar su materia en lugar de representar un conjunto de formas coloreadas, antes de pintar merece ser vidriero". Si bien se mira, trátase aquí de una especie de lema, ya que el concepto "conjunto de formas coloreadas", puede ampliarse e incluso reemplazarse. El factor principal consiste en destacar la cualidad plástica, la cualidad de los elementos plásticos como grado superior de una jerarquía, grado que, en otros tiempos, correspondía, con harta frecuencia, a la cualidad del objeto como tal, en su apariencia, de la cual parten Däubler y sus adictos, pese a su clamor de condensación.

Cézanne colocaba un vaso sobre la mesa. Esto le bastaba para el armazón de un drama; un drama — entendiéndose bien — pictórico. El imperativo de los Expresionistas, ignorado tal vez por la mayoría de ellos, hoy de sobra conocida, fué el de abandonar la creencia de que la síntesis, en pintura, sea una especie de don gracioso de los instintos, para acercarse, en consecuencia, a la sabiduría que se da cuenta de que la síntesis expresiva se consigue sobre todo por la vía de lo plástico. Debemos destacar que la estrecha unificación con la naturaleza y la inclinación hacia el fenómeno directo que el Maestro de Aix juntaba en relaciones pictóricas, sorteando todo escollo extraplástico que no le interesara, para desarrollar y fijar nuevamente el motivo con un

nuevo modo de ver, son cosas de las que tiene que carecer el Expresionismo condicionado por su temática temprana, precisamente por los motivos que ya hemos anotado. Compárese, para la demostración de ambos efectos de intensidad, una obra de Cézanne con una pintura de Morgner, del joven Nolde, del Lazar Segall de la época alemana, e incluso del temprano Schmidt-Rottluff, para reconocer de inmediato la tajante escisión. La visionaria pintura del Expresionismo primitivo se halla lejos de la conclusión corpórea, material del francés. Solamente los grupos que aparecieron cuando el cubismo se había extendido, reconocieron por vez primera la importancia que reside en el asentamiento de lo sensorial, o en su caso, de lo emocional, esto es, la asimilación de los ingredientes dados por la naturaleza o el espíritu en su totalidad plástica, apoyándose en tipificaciones geométricas.

IV

Acentuación de las cualidades pictóricas: tal fué, en pocas palabras, la influencia cézanniana. A esto se unía el descubrimiento de su ser artístico que ayudó, en gran parte, a las realizaciones de su enseñanza. "En el artista lo importante no es lo que *hace*, sino lo que *es*", decía Picasso en una conversación con Zervos, "Cézanne nunca me hubiera interesado lo más mínimo si hubiera vivido y pensado como Jacques Emile Blanche, ni aún cuando la manzana que pintó hubiera sido diez veces más bella. Lo que aviva nuestro interés es la inquietud de Cézanne y en esto radica la lección de Cézanne; el verdadero drama de van Gogh son sus angustias; lo demás es farsa..." ¿Precisa subrayarse que este criterio no exento de trascendentalismo, es, casi por entero, aplicable también al artista alemán y precisamente a él?

Después de formular la básica afirmación referente al valor plástico de su obra —y nunca antes— —podría resumirse, hablando a grosso modo, el proceso creador de Cézanne en dos estados fundamentales. Cézanne comenzaba una obra al dejar que el motivo le influyese, con la prístina sensación delante de la naturaleza, con el choque deseado, jamás accidental, que el hombre primitivo recibe ante un espectáculo multifacético de la realidad circundante. Esta vivencia sensorial fué llevada por el pintor Cézanne a la estructura siguiente de las "relaciones entre colores, contornos y planos". Pero es, en primer término, en la primera de las fases, la sensibilidad incrementada, que quedaba constantemente tensa, donde se produce el contacto con los jóvenes pintores alemanes. ¡Cuán grandioso debe haberles aparecido a discípulos de Kaulbach esta esencialidad acentuada!

De este constante sorprenderse, Cézanne no se sentía poco orgulloso. Delante del modelo, aquel aldeano de nariz rubicunda se convertía en una cuerda tensa y vibrante. Miraba a su alrededor con una inocencia e independencia, como si jamás se hubiera pintado un cuadro. Cézanne recibía un contacto con el motivo: aquella sensación había de fijarla acto seguido para trasladarla en sus equivalentes plásticos. Y aquí es justamente donde los expresionistas más talentosos establecieron el enlace de su pintura para desarrollarla conforme a su esencialidad peculiar. Limitémonos a mencionar a Franz Marc, de quien dijo Burger unas frases ilustrativas: "Marc es la personalidad más significativa para el pensamiento y la creación de la más joven generación en Alemania. Parte, como Cézanne, del mundo empírico y hace de él un complejo espiritual, pero por naturaleza no entiende la fuerza vital irracional, como Cézanne, sino una totalidad interior a la que confiere forma configuradora. Si Cézanne buscaba la unidad cósmica más allá de toda esencial diferenciación

individual, Marc forma, partiendo del tipo espiritual de la individualidad de sus objetos representativos, entresacados, generalmente, del mundo animal, la riqueza vital irracional de sus individuos, y amplifica su imagen a una vitalidad cósmica, milagrosamente ordenada". Haciendo abstracción de la truculenta exuberancia lingüística, muy habitual en Burger, y su constante inmersión en lo irracional, puede deducirse el engranaje con inobjetable exactitud. La caracterización fué el pensamiento céntrico de toda esta pintura, la singularidad plástica, su efecto final; ambas cualidades buscaron los expresionistas a su manera: "Las tradiciones son una bella cosa", escribía el mismo Marc en sus aforismos, "pero solamente el crear tradiciones, no el vivir tradiciones".

V

Es aventura nefasta querer constreñir el carácter, la singularidad o expresividad de una vitalidad interior en un canon, cualquiera que sea la cabriola que lo encubra. Quien intente, pues, atribuir importancia excesiva y más aún, la motivación de la creación cezanniana, a la divulgada frase de que el mundo circundante no era, para él, sino un gigantesco bodegón, olvidaría por completo la primera parte de su proceso configurativo, aquella, por él confesada, honda primitividad que jamás le abandonara, circunstancia que Gino Severinni le tomaba muy a mal. En efecto, Severinni reprocha al pintor de Aix el hecho de extractar aquellos elementos de la realidad inmediata que son, propiamente dicho, signos plásticos. Insistiendo en establecer estos elementos mediante el "número y compás", el pintor italiano demuestra desconocer la intimidad de la intención, del estilo y del tiempo artístico de Cézanne. Deformar, deshacer incluso, no sólo

para alcanzar el carácter o la expresividad sino para subir su elocuencia a un grado tal que la colaboración psíquica del espectador sea un hecho espontáneo: he aquí lo que sugirió la obra de Cézanne, lo que en ella vieron los expresionistas. Recién desde este terreno de la elocuencia afirmada, puede uno aplicar y realizar "reglas que satisfagan el espíritu y el ojo", según quiso Severinni. Cézanne se torturó toda su vida para vivificar precisamente estas reglas. Puede que le faltase un método absoluto de infalible trasposición pictórica; sin embargo, no olvidemos que su pintura se basaba en las *relaciones* formales y cromáticas y, aunque mal le pese a Severinni, en su temperamento. Precisamente por eso indica la senda hacia el Expresionismo, tal vez *malgré lui*, tal vez a pesar de su deseo de regularizar sus portentosas vibraciones sensoriales en la "solidez del arte de los museos", de asentarlas "en Poussin".

Ozenfant y Lhote entendieron su propósito. "En esta actitud", escribe Lhote refiriéndose a la postura de Cézanne ante la realidad que antes hemos señalado, "el artista puede contemplar los fenómenos, y aún debe hacerlo, puesto que se convierten para él en lenguaje simbólico de las grandes leyes cósmicas". Es pues en aquella libertad un tanto inocente y otro tanto inmensamente sabia y generosa ante el espectáculo de la naturaleza, donde encuentran los pintores expresionistas el vínculo con el gran arte del post impresionismo, y tal aporte es, acaso, más importante para el arte alemán, parafraseador por antonomasia, que la misma estructura en sí, aún en el sentido de Cézanne.

*

JULES ROMAINS

PUBLICO PASIVO y PUBLICO RESISTENTE

Exclusivo para "Anales del Ateneo"

La expresión literaria y artística de una época es en cierta medida, obra de la colectividad. Esto se sabe desde hace tiempo. Para ser justos, no basta señalar la parte que puedan tener en la aparición de las obras maestras representativas los autores de segunda o tercera categoría, quienes con sus intentos, sus ensayos en determinadas direcciones abren el camino a las creaciones que los superan. El público desempeña un papel, papel activo que a veces implica decisión.

A menudo se ha descrito al público como un medio esencialmente pasivo. Se le ha sugerido que lo era. Se le ha llegado a aconsejar que tome de esta pasividad una conciencia tan modesta como lo fuera posible, y que la transforme en docilidad consumada. Pues, cuando no se cuida, su pasividad puede transformarse en una fuerza de oposición sombría, naturalmente hostil a todo lo que es nuevo y audaz. Se le han recordado lo innumerables y graves errores cometidos en el pasado, los grandes hombres a quienes redujo a la oscuridad y a la miseria, los genios a quienes desalentó y en consecuencia, las obras, las formas de arte cuya eclosión impidió.

Invocar esos errores y las responsabilidades que acarrear es una manera de reconocer que esta llamada pasividad no tiene el carácter inofensivo de una neutralidad. Pero, ¿debemos sacar la conclusión, — como lo hacen algunos con ligereza — de que todo el progreso a que un público puede aspirar es el de convertirse en una cosa infinitamente maleable? ¿El público ideal será el que se contente con escuchar las voces autorizadas — o que pretenden serlo — el que no se permita tener una opinión propia, el que admire y desprecie según se le ordene?

Antes de llegar a eso, convendría quizás ventilar más completamente la causa en público. Es muy cierto que el público se ha equivocado algunas veces en tal forma y con tal obstinación, que podría parecernos imperdonable. También es cierto que en ciertas épocas ha acumulado las equivocaciones hasta el punto de que el éxito ha recaído persistentemente en obras mediocres, y que en consecuencia la expresión de la época se ha visto envilecida y falseada. Pero, ¿sucedió siempre así? Abundan los ejemplos que afirman lo contrario. Citemos algunos al azar: ¿no supo el público ateniense de los tiempos de Pericles poner de relieve esos genios a los que la admiración universal consagró más tarde? ¿fué a ciegas como el público del Renacimiento italiano, eligió los nombres de Dante, Petrarca, Boccaccio, Miguel Angel, Leonardo da Vinci, Rafael y muchos otros, cuya clasificación hemos modificado, pero cuya primacía en su conjunto era indudable?

¿Cómo negar pues al público de París una estima similar, bajo el reinado de Luis XIV, y al de Viena en los tiempos de Mozart, y después en los de Beethoven? Y no tratemos de alegar que esas colectividades tuvieron la suerte de obedecer a excelentes guías, de

recibir consignas casi infalibles que señalaban que lo inteligente era no discutir. Nunca hubo público más independiente que esos. La crítica profesional no existía aún, o apenas afloraba.

La técnica publicitaria era desconocida. Algunos grupos, ciertos corrillos, llegaban a lanzar alguna moda, a organizar algún entusiasmo o alguna intriga. Y por otra parte, había grandes personalidades capaces de iluminar a la opinión pública, de enderezarla cuando se perdía en una perversión pasajera. Un Boileau por ejemplo, o más aún un Diderot, un Lessing. Pero en conjunto, esas influencias no lograban suprimir la espontaneidad del público y hacer de él un juguete o un terreno propicio a la explotación. Y un examen imparcial nos demuestra que esta espontaneidad ha trabajado la mayor parte de las veces en beneficio del arte y la literatura.

Vayamos más lejos. No vacilo en decir que el peor de todos los públicos es el que obedece ciegamente. Con él se hacen posibles todos los errores, todos los absurdos. Persuadirlo, conquistarlo, es un problema exterior al arte en sí; un asunto de pura técnica publicitaria. Los procedimientos de esta técnica varían con la clientela que se desea alcanzar y con la mercadería que se trata de colocar; pero el resorte psicológico no cambia. Consiste en repetir: "procuráos esto, aprobadlo, porque en vuestra situación (social, mundana, etc.), es lo elegante y hasta lo obligatorio. De más está decir que por más tentados que os sintáis de que eso os guste o no, vuestro deseo no cuenta para nada. Al fin os llegará a gustar por persuasión".

Para la literatura y el arte, el público digno de este nombre es el que, como decimos familiarmente "ne marche pas", no se deja arrastrar. Desea que se le in-

forme, que se le señalen nuevas tendencias, que se le muestren los productos, que se le ofrezcan explicaciones que ayuden a comprender la intención y los resultados. Nada más. Nada que se parezca a una consigna, o a un argumento de autoridad. La opinión está en sus manos. Prefiere equivocarse sinceramente, por razones que estima haber experimentado y comprobado, que ver claro con ojos ajenos.

Sin duda este público ofrece a menudo al creador, al artista, una resistencia muy difícil de vencer. Pero en la mayoría de los casos esta misma resistencia no deja de ser beneficiosa. Elimina las tentativas innecesarias, aquéllas que carecen de necesidad y de profundidad; las pequeñas agitaciones de superficie; las innovaciones caprichosas o ficticias, análogas a las de la moda; las locuras hechas para durar sólo una temporada. Obliga a los esfuerzos legítimos a prolongarse, a profundizarse, a no corromperse en un éxito prematuro. A menudo aplazó el triunfo de una obra verdaderamente grande, pero nunca lo impidió.

Y agregó que un público resistente es el que más falta hace hoy en todos los países y para con todas las actividades. (Sería fácil demostrar que esta virtud de un público letrado o artista se enlaza con una virtud más general, que en el orden cívico y político tiene una importancia suprema). Nunca como ahora la salud colectiva del espíritu ha sido objeto de asaltos más numerosos, delirios, o charlatanismo, apoyados por medios exteriores de la mayor eficacia. Nunca, pues, hubo más razones para que nos preocupemos por ella.

*

LO DIVINO EN EL HOMBRE

A Manuel A. Claps.

En la noche
 el Poeta dejó de cantar,
 para intentar comprender
 lo más profundo:
 ¿Qué es el esfuerzo del Ser
 por perseverar
 en el Ser?

Luego se fué a meditar
 por el mundo.
 Miró a su alrededor,
 y vió el esfuerzo del placer por perseverar
 en el placer,
 y el esfuerzo del dolor por perseverar
 en el dolor.

Vió después que el esfuerzo del rocío
 por perseverar en el rocío,
 era el esfuerzo de la pureza
 por perseverar en la Pureza,
 y que el esfuerzo de la luz del estío,
 por perseverar en la luz del estío,
 era el esfuerzo de la belleza
 por perseverar en la Belleza.

Y vió el afán del oscuro instante
 por perseverar en el brillante instante,
 junto a la sed de la oscura rosa
 por perseverar en la durable rosa,
 y el esfuerzo del pequeño abismo
 por perseverar en el gran abismo,
 junto al esfuerzo del vago nombre
 por perseverar en el más firme nombre.

Y al morir, el Poeta,
 vió en sí mismo, como hombre,
 la más trágica lucha por triunfar del terror
 de su propio destino.
 Recién comprendió su dolor
 que el hombre
 es el único ser que ha errado el camino
 y reniega su suerte,
 puesto que el hombre se resiste a perseverar en el Hombre,
 y pretende alcanzar,
 más allá de su esencia que es Muerte,
 lo Divino,
 lo Divino,
 lo Divino!

Emilio Oribe.

*

CONFERENCIAS

RECAPITULACION DEL CINE DE VANGUARDIA

Esta conferencia formó parte de un ciclo denominado *Camino del Cine* que organizó *Arte y Cultura* y dictó José María Podestá en la Universidad. La *Recapitulación del Cine de Vanguardia*, tercera conferencia de aquel ciclo, aparece ahora adaptada por su autor a la publicación en *Anales del Ateneo*. De esta versión, reducida a sus líneas fundamentales, han sido eliminados los análisis correspondientes a varias películas que fueron presentadas cuando se dictó la conferencia: de nada valdrían sin el acompañamiento de los ejemplos correspondientes.

Hay en la historia del cine un capítulo que es corto si se mide con estricto rigor su duración en el tiempo, pero es largo, larguísimo, si se le atribuye —y es justo atribuírselo— todo lo que dejó, de influencia, de rastro, de tono, en la vida ecuménica del arte cinematográfico. Aquel capítulo corresponde a una cinegrafía que se llamó a sí misma *de vanguardia* y que existió merced a los mejores y más denodados esfuerzos de un puñado de artistas a quienes sedujo la aventura cinegráfica como pura expresión estética ajena a designios de lucro.

La *vanguardia*, sigámosla llamando así, no podía ser por su misma múltiple diversidad, un movimiento coherente, rectilíneo y unánimista; no tuvo una definición precisa en cuanto a sus indagaciones y a sus realizaciones, y apenas si la tuvo en cuanto a su nacionalidad, pues si fueron franceses buena parte de sus cultores más ilustres, otros que no lo fueron llevaron a aquel movimiento tan atenta solicitud como inventiva fértil. La tuvo sí en cuanto a su tenaz designio de liberarse, de buscar para sus obras un objetivo no venal, de apartarse decididamente de las combinaciones y las sujeciones y los procedimientos industriales. La tuvo también en cuanto a desentenderse del público grueso si bien no pretendió siempre, como algunos historiadores del cine parecen creerlo, erigirse una torre de marfil y existir sólo para un grupo minúsculo de iniciados en

exquisiteces de fotografía y en alquitarados juegos de sombra y de luz.

Por esa actitud de rebeldía, por ese amor al oficio y al cine por el cine —ya considerado como medio ya como fin, pero siempre como forma de arte y no como mercadería de venta— por esta voluntad *artística* a todo trance, nació, existió, alentó el cine de vanguardia. Sus propósitos de independencia le dieron vida y esta vida duró tanto como aquellos propósitos pudieron sostenerse.

La vanguardia fué así una corriente de emancipación y tuvo dos actitudes y dos directivas comunes: una negativa, hostil a la industria y a sus estrechas limitaciones; otra, afirmativa, abierta a todos los impulsos y a todas las influencias que tendiesen al logro de la película estimada sólo como obra de arte, tal que un cuadro o una sinfonía. Las exigencias de esa renovada y reiterada emancipación determinaron una vanguardia en el cine como la determinaron en otras artes. Y si en el cine no había aún, prestos para alzarse contra toda franquicia, academias y salones oficiales y premios, había en cambio empresas y consorcios y sistemas de producción y *standard*. Había, además, lo mismo que en la pintura y en la literatura, la perezosa opinión pública.

Aquella corriente renovadora no era un fenómeno inusitado, antes bien era frecuente y natural. Muchas veces se agitaron tales sismos por los anchos mundos del arte, levantando y derribando fragosos paisajes. En el solo territorio de la plástica y en la sola edad contemporánea vimos bullir muchas vanguardias, nacer y perecer, hundir una mella profunda o superficial y dejar tras de sí derivaciones efímeras o largamente duraderas. El futurismo había sido una vanguardia, como antes el cubismo y la pintura *fauve* y la escuela de Port-Aven; como antes el realismo de Courbet y el romanticismo de Delacroix fueron vanguardia. Y lo fué Juan Gris, como antes Manet, como antes Géricault: cada uno —hombre, artista, escuela— había abierto una brecha a través de formas periclitadas o de cómodos hábitos de ver. O de intereses o de vanidades o de instituciones. Habían señalado rutas, buscado estilos, fraguado modos de manifestarse; habían inventado lenguajes y acentos. Esta fué su misión, su pasión, su trance y su gloria. Y por eso pervivirán más allá del instante circunscrito en que vivieron.

Decía Guillermo de Torre, hace mucho tiempo, en su libro sobre las literaturas de vanguardia: "Que el poema y el lienzo y el ritmo modernos vivan la dinámica y jubilosa plenitud de su momento". Y, tantos años antes, había dicho Teófilo Gautier en su *Historia del Romanticismo*: Cuando la juventud abre a nuestros ojos sus horizontes ilimitados, no puede dudarse que el presente fugaz, prodigado con tal despreocupación, ha de convertirse un día en Histo-

ria". Y si se me permite, y se me perdona, una cita más, recordaré las admirables palabras de Quevedo: "Lo fugitivo permanece y dura".

Así las obras de aquellos vanguardistas del cine —terminada su época, clausurado su capítulo— reaparecen, fragmentaria pero constantemente, en todas las demás obras del cine que puedan llamarse *obras de arte*. Sus exploraciones y sus inquisiciones fueron puntos de partida para nuevas experiencias y nuevos descubrimientos. Sus hallazgos —desconcertantes un momento, incomprensidos y repudiados— se trasmudaron luego en los mejores y más eficaces elementos de la elocuencia cinematográfica, usados y aceptados universalmente. Y sus anhelos de autonomía y sus resoluciones artísticas intransigentes, —a veces tan valerosas, a veces tan extremadas y austeras— dieron origen a resoluciones semejantes y a semejantes anhelos en los que vinieron después.

Siempre, al fin y a la postre, habrá una vanguardia —en pintura, en literatura, en cine— allí donde haya un artista cuya capacidad de creación tenga autenticidad y brío y vigencia, cuyo denuevo y valentía le permitan liberarse honradamente así de las formas gastadas como de la seducción del halago fácil como de las sollicitaciones ajenas a sus verdaderos fines y medios, cuya osadía quiera y pueda manumitirle de la esclavitud a que procurarán someterle siempre las fuerzas espurias que han de moverse en su torno.

La vanguardia cinematográfica fué un fermento, una fecunda aventura, una generosa revolución y un inagotable laboratorio. Fué una como piedra de pulimento para las miradas del espectador; una escuela, diría, de espectadores sensibles y avisados; un taller capaz de fabricar para el pensamiento cinematográfico los mejores instrumentos con que expresarse. Y, como decía Germaine Dulac, alta y simpática figura del cine: "La vanguardia fué necesaria al arte y aún a la industria".

Yo he querido dedicar esta *exposición* al cine de vanguardia pese a la escasez de ejemplos satisfactorios que puedo ofrecer. En este cursillo, limitado por el número de clases, limitado por la duración tolerable de las mismas, limitado por la parvedad del material disponible para exhibir, he querido dedicar una tarde a este cine. En este cursillo han de faltar innumerables *caminos del cine* —el título jamás pretendió sugerir que pudiésemos recorrerlos todos— faltarán sucesos, períodos enteros de historia, análisis y explicaciones sobre el lenguaje cinematográfico, sobre la imagen y el sonido y el ritmo y la composición; faltarán explicaciones acerca del vasto aparato comercial e industrial, acerca de las censuras. Y espero que el año que viene podamos ver, aquí mismo, algo de todo eso.

Pero he querido que cupiese esta recapitulación del cine de vanguardia, aunque muy incompleta ella también, por todo cuanto

ese cine significó, no solamente como intención, no solamente como afanosa búsqueda e indagación desinteresada, sino como positivo hallazgo; por todo cuanto se le ha ignorado o comprendido mal; por todo cuanto se le ha juzgado muchas veces con irresponsable ligereza. Y si se me permite una razón de orden personal, por cuanto yo le conocí y le admiré y le amé muy de veras; por todo cuanto aprendí de él, aún asistiendo a lo que puedo llamar la agonía de su etapa más característica, más rigurosa y más exigente.

Y aquí parece haber una contradicción entre estas palabras y aquellas en que yo afirmaba la pervivencia y permanencia de una vanguardia. Y es que esta expresión, *cine de vanguardia*, tiene dos sentidos, conexos pero diferentes, contiguos pero de alcance muy diverso: el uno restringido y lato el otro, como dos círculos concéntricos.

Uno de ellos, el más preciso quizá, el más rígido sin duda, designa el movimiento renovador que promovieron en Francia unos cuantos cinegrafistas, diría mejor artistas y escritores, venidos al cine casi en calidad de aficionados, que se propusieron hacer películas aplicando a su labor la actitud de aquel a quien impulsa una necesidad, o una intención, de arte y no de lucro; a quien preocupa el resultado artístico y no el destino venal de la obra. Quisieron ser cinegrafistas como otros, o ellos mismos, eran pintores o poetas o músicos. Y realizaron una cinegrafía extraña a los manejos comerciales, dedicada únicamente a cumplir una función estética, a veces también, raramente, una función social.

Este movimiento, comenzado en torno al año 1924, agonizaba ya en 1929 y moría en 1930 con el advenimiento del cine sonoro y la creciente complejidad técnica de la filmación. Mas no moría sólo de causas externas, moría también de su propia inevitable estrechura, de su inevitablemente escasa potencia de radiación. Este movimiento fué el que se dió a sí mismo el nombre de *cine de vanguardia*, y a este movimiento, exclusivamente a él, es a lo que hay que referirse cuando se da a aquel título su sentido más restringido pero también más exacto.

Fuera de este perímetro, tan claramente acotado, la palabra *vanguardia* adquiere, en la vida del cine, su proyección más amplia y su sentido más general, perdurable en el tiempo y presente en cualquier sitio. Sentido genérico y universal que comprende no a una escuela ni a una época, ni menos a un estilo, locales; corresponde a una actitud y se manifiesta por aquel arresto de emancipación, por aquella afirmación de personalidad, por aquella motivación artística, presentes en tantas obras. Esta actitud impone su vigencia toda vez que un artista tiene un mensaje que comunicar a los hombres y los influjos que tienden a cohibir su libre expresión no llegan a prevalecer. Por eso puede afirmarse que siempre habrá una vanguardia allí donde alguien quiera manifestarse con nuevos

signos a través de las dificultades que ofrezca la materia reacia y a pesar de los obstáculos que oponga el interés.

Pero no es este sentido, ancho y universal, el que yo quiero explorar ahora, sino aquel otro, local y limitado, que sirve para definir en la historia del cine un trance lírico, disconformista y liberador, un empeño muy concreto de depuración, de investigación, de penetración afiladísima; una adecuación imperiosa entre el fin y los medios.

Casi desde el momento mismo de su nacimiento a la vida, el cine se puso a contar historias; jocosas o dramáticas, grotescas o serias, pero historias, provenientes casi siempre de la farsa, del folletín o del melodrama populares. Al margen de estas historias, la imagen cinegráfica siguió cumpliendo la misión documental bajo cuyo signo había nacido: siguió reproduciendo paisajes con un espíritu sentimental e ilustrativo, mitad de tarjeta postal, mitad de cartel de viajes. Y en los días de 1910 los programas estaban llenos de unas vistas panorámicas, divertidamente coloreadas a mano, que reproducían todos los lugares comunes del turismo internacional: jardines de Versalles, *riera* de Liorna, lago de Lucerna, cataratas del Niágara.

Pero ni aquí ni allí la imagen cinegráfica era un objeto por sí misma, ni era un fin el descubrimiento y valoración de su especialísima belleza. Y sin embargo es entre las *documentales* filmadas de 1905 a 1910, donde se encuentran ejemplos de la más pura y limpia dicción cinegráfica de aquella hora. Es también en su arbitrio cromatismo donde se encuentra una ingenua gracia y una fresca poesía que aún no ha sabido alcanzar ningún tecnicolor.

El cine narrativo recorrió innumerables veredas y reflejó estilos, maneras, características individuales bien distintas. Tuvo una catadura operística y vanilocuente, al tiempo que una grandeza material indudable, en manos de los italianos; intentó en Francia ennoblecere su contenido y sus métodos merced a equivocadas aportaciones teatrales; alcanzó en Suecia una categoría original, un fuerte ceño localista y una ejemplar condición cinemática; ensayó posibilidades, adquirió un dinamismo pujante y, sobre todo, procuró magnificarse económicamente, en los Estados Unidos.

Habían transecurrido más de veinte años desde las primeras balbucientes exhibiciones y el cine llevaba cumplido un largo tránsito, calvario a veces, a veces camino de Golconda. Habían ocurrido múltiples trastornos en sus múltiples esferas y dominios: habían aparecido y desaparecido Méliés y su burlesca fantasía de prestidigitador genial; Sjöström y su equilibrado buen sentido; Caserini y su declamatorio estetismo de paotilla. Había advenido Griffith, como un Giotto del cine americano, un Giotto que fuese a la vez

Alejandro Dumas. Habían pasado, en fin, la guerra y la post-guerra, la grandeza y la ruina de mil aventuras cinegráficas; existían ya las películas en series y los grandes bufos americanos y el expresionismo alemán y la comicidad compleja y profunda de Carlos Chaplin. El cine tenía olvidadas muchas cosas y aprendidas muchas otras; era ya adulto y proclamaba su mayoría.

El viejo estilo narrativo evolucionó, dejó de ser arbitrario y truculento, envolvió la anécdota en vestiduras naturales y armoniosas, prestó a los sentimientos formas humanas y veraces. Y fueron justamente ese lenguaje y fueron esas imágenes los que sedujeron al grupo de escritores, de pintores, de teorizadores, que rigieron las corrientes de la vanguardia.

Ellos hicieron hincapié en la condición bivalente de la imagen, que es a la vez signo significativo y objeto plástico. Y que como tal objeto tiene dos funciones, una temporal y espacial la otra, de cuya conjugación y acordado compás dimana una emoción de orden nuevo, ajena a todas las artes y privativa del cine.

Grito de independencia, ciertamente; rebeldía creadora también, frente a la claudicación interesada; y también evasión de un medio adverso y refugio para la huida de un mundo hostil: todo eso fué la vanguardia y todo eso movió a sus cinegrafistas. Cansancio, fatiga, hartura del *déjà vu*, necesidad de crear algo diferente para resistir a la idea nihilista de que en arte ya ha sido todo dicho. Pero más que eso, y mucho más, les movió el convencimiento de que la imagen cinegráfica y su delicada mecánica constituían un mundo virgen, una especie de isla maravillosa inexplorada, un tesoro de Alí Babá desconocido por los industriales urgentes y por los cinegrafistas ramplones que nada sabían del conjuro que abría sus puertas y permitía el acceso a su prodigioso esplendor.

El cubismo, la gran aventura estética del siglo XX, había proclamado la emancipación de la pintura frente a toda atadura anecdótica, su valor absoluto, su desinterés imitativo, su misión estrictamente plástica, su austeridad y rigor intelectuales. "Lo que distingue al cubismo está en que no es arte de imitación sino de concepción que tiende a elevarse a la creación pura": así decía Apollinaire en su lúcido tratado sobre el cubismo. Y Jean Cocteau en una obra sobre Picasso: "La vida de un cuadro es independiente de la vida que imita".

Esta reafirmación de albedrío se completaba, sobre todo en el severo cubismo de los primeros tiempos, en el *cubismo heroico*, con una ambición inflexible de orden y medida, con una puritana privanza de la inteligencia y de sus invariables constantes sobre la turbulencia de las pasiones y el voltario capricho de los sentidos. Su austero magisterio enseñó que las expresiones plásticas de más noble

linaje no podían satisfacerse con una belleza que sólo colmase el apetito sensorial, sino que debían aspirar a una belleza de más honda raíz y de meta más alta, una belleza mental e inteligente capaz de traducir las verdades permanentes del espíritu.

Esta gran aventura estética y sus innumerables derivaciones habían de influir poderosamente sobre aquellos que luego serían los creadores del cine de vanguardia. ¿Por qué no podrían ellos, muchos de los cuales eran pintores o arquitectos, echar mano del cine para explicar y plasmar un mundo subjetivo de formas en movimiento? ¿Por qué no podrían usar del cine como de una arte plástica, limpiándole de atadidos literarios y teatrales? ¿Por qué, un paso más allá, no podrían redimirle de toda sujeción anecdótica y desnudarle de todo ropaje narrativo? ¿Por qué no podrían valorar la imagen por la imagen y hacer de ella un fin artístico, un "objeto lírico" como decía Gleizes al referirse a los cuadros pintados? ¿Por qué, en fin, si se convenía en tolerarle a la imagen un papel imitativo y descriptivo agregado a su principalísimo papel plástico, no se inquirían y se desarrollaban y se explotaban sus inagotables e inéditas capacidades?

De la respuesta a cada una de estas preguntas, y de sus diversas soluciones afirmativas, dimanaron otras tantas posiciones de la vanguardia, y un número, mayor o menor, de películas concordes.

La industria y el público fueron hostiles a estas películas. La industria y el público habían admitido el realismo; se rebelaron frente a la fantasía, a menos que ésta viniese envuelta en burlescos arreos, como en las cintas de Méliés. Se rebelaron, con mayor encono aún, frente a lo subjetivo, a lo imponderable psicológico, a lo sugestivo visual: por eso odiaron y combatieron el expresionismo. Y terminaron rebelándose con un paroxismo de violencia contra lo puramente plástico y formal del cine sin argumento.

Pero el movimiento de vanguardia ya estaba en camino. Y de él nació una producción especialísima y apareció un mercado para esa producción, ambos ajenos a los procedimientos comerciales y a los sistemas de la fabricación en serie. La masa de este cine especializado fué siempre pequeña y su explotación estuvo restringida a los *cine-clubs* y a las salas también especializadas. El costo de las obras, no demasiado elevado todavía, permitió a ese cine vivir de su reducido público; a veces, de la generosidad y largueza de algunos mecenas.

Y la *vanguardia* marchó a la conquista de los nuevos modos de expresión y de la expresión desinteresada de los nuevos conceptos. No desdeñó nada que sirviese a sus multánimes determinaciones: usó de anécdotas o prescindió de ellas; persiguió la emoción sentimental y el patetismo, pero sirviéndose de medios ceñidamente cine-



"Salomé" - Charles Bryant - 1923 (prot. Alla Nazimova)



"Ritmos de luz" - Oswald Blackeston y Francis Bruguière - 1928



"Puentes de Paris" - Charles Lambert - 1926



"La caída de la casa de Usher" - Jean Epstein - 1928

CONFERENCIAS

gráficos; buscó en las formas, en los volúmenes, en las figuras simples, en los juegos de las transparencias y las opacidades, una pura satisfacción mental engendrada por la meditada contemplación de esa justa métrica. Bregó obstinadamente por la consecución de una belleza que le perteneciese con avara exclusividad.

Esta vanguardia cuya vida corrió entre 1924 y 1929, se aplicó al escudriño y pesquisición de una poesía de naturaleza privativamente formal, de una condición visual únicamente, de una belleza objetiva y concreta ajena a todo ejercicio discursivo. El predominio de tales propósitos y de tales afanes dió su mayor coherencia a la parte de aquella cinegrafía que es más característica y que justamente puede inscribirse en el círculo más apretado y céntrico de mi esquema. Dentro, existieron varias tendencias y varias orientaciones, pero todas ellas —que a las veces se llamaron, o se complacieron en hacerse llamar, *cine puro*— tuvieron de común sus empeños aparentes, sus entusiasmos ópticos, su oquedad narrativa, su resuelta búsqueda de una emoción en la sustancia misma de las imágenes y en el íntimo juego de sus formas.

Yo ensayé en 1930 una clasificación ordenada de las principales corrientes de la vanguardia y una recapitulación de sus hechos destinada a esclarecer la historia y las motivaciones de aquellas corrientes. Ese ensayo tiene los defectos de todas las clasificaciones que se han hecho en arte, pues que o las divisiones estrujan la humana y real diversidad en lindes carcelarias, o la humana verdad rompe esas lindes y las dispersa en infinitas zonas de transición.

Tomando como punto de partida y de apoyo elementos naturales, es decir, imitativos, varios artistas se lanzaron a fraguar un género que mantuvo ciertas vinculaciones, estrechas a veces, con el género documental, pero que se hallaba por sus ambiciones y decisiones —no imitativas— perfectamente dentro del cine puro. Todo el material lo obtuvieron de la naturaleza, pero aplicaron su afán en trasmudar la naturaleza a un plano de pura plasticidad. Per lograrlo así depuraron cuidadosamente su técnica fotográfica; aguzaron la mirada del objetivo para sorprender las más menudas actitudes de las cosas y apresar sus más ignorados aspectos; adiestraron su sensibilidad para obtener los más equilibrados ritmos y acordes. Reflejos en el asfalto, humo de las chimeneas, ruedas fugaces de los automóviles, avisos luminosos sobre las ciudades, agua y árboles y nubes y nieblas sirvieron a este cine para componer pequeñas y en ocasiones finísimas obras de arte.

Huyó tal cine de lo meramente descriptivo para promover una emoción que brotase de los elementos naturales seleccionados y transfigurados por la fotografía; encadenaron unas a otras esas figuraciones según claves y resonancias personales, creando cadencias, ite-

raciones, melodías visuales donde jugaban a la vez el espacio y el tiempo; escandieron la métrica de una película como escandirían la métrica de una estrofa y acordarían el compás de sus sonidos.

Jorris Ivens dejó en "Lluvia" un modelo de este género. Con lúcida sagacidad fué a descubrir los mis juegos caprichosos del agua que cae sobre los techos o sobre los caminos, que golpea en los árboles, que rueda y salta por regatos inesperados. Y obtuvo imágenes de una insólita calidad pictural con un rayo de sol que se quiebra en un charco, con un chorro que cae de un arcaduz, con una gota que se escurre por una gárgola.

Yo he de mostrar algunos cuadros de algunas obras semejantes. Es sin duda insuficiente. Pretender ejemplificar esta cinegrafía esencialmente rítmica con uno, o con unos pocos, fotogramas inmóviles, es más insuficiente aún que ejemplificar la pintura sin el color y la estatuaría sin la espacialidad; es tarea tan vana como la de querer resumir una danza en la quieta fotografía de un paso de ella. Lo haré sin embargo porque de algo me sirve, aunque de poco, y porque no está ahora a mi alcance hacer otra cosa.

Con estilo análogo al de "Lluvia" compuso una réplica homónima Alex Strasser, cinegrafista de harto menor lirismo y mayor proclividad documentaria; y compuso "Brumas de Otoño" Demetrio Kirsánov, verdadero poeta de las imágenes; y "Mi París" Alberto Guyot, melancólico paisajista urbano, especie de Utrillo del cine; y "Amanecer" Richter y Graff, preocupados por la dinámica y la deformación y la ineditéz expresiva. Como éstas se filmaron numerosas películas que fueron, casi siempre, pequeñas obras de arte, breves composiciones de una como música visual expresada con imágenes rítmicas fieles todavía a su origen natural e impregnadas de sentido alusivo.

En los aledaños de este cine algunos artistas hallaron ciertas derivaciones que, salvaguardando los derechos de la obra de arte, se propusieron fines de divulgación científica, acaso dijera mejor que proponiéndose una finalidad científica alcanzaron, deliberadamente, una desconocida categoría de arte. Todas las bandas del naturalista Jean Painlevé llegaron a esa categoría. Despojados de su movimiento, sus misteriosos personajes subacuáticos parecen apenas láminas de un tratado de Historia Natural; en el cine adquieren toda su extraña y delicada belleza de fantasmas de acuario. También fueron ejemplo de juego imaginífero algunas bandas de Henry Chomette en las que se veían agitarse y desarrollarse —casi vivir— cristalizaciones, transformaciones químicas e imponderables palpaciones ultrarrápidas de la materia.

En otro radio han de agruparse aquellos que abandonaron todo servicio, y aún todo pretexto, documental, se apartaron con mayor

ahineo de la sujeción naturalista y construyeron sus sinfonías visuales con el prevalente afán de procurar una poesía atenta sólo a sí misma, ajena a otra inquietud que no fuese la de las ideas y los sentimientos concomitantes.

Con objetos diversos, mejor, con transfiguraciones de objetos, a veces mágicamente trasmudados por la cámara, desarrollaron secuencias estrictamente cinemáticas, compusieron también poemas visuales, pero con una materia más severamente acendrada y purificada. Llevaron sus inquisiciones por distintas vías: Germaine Dulac ensayó un sinfonismo mudo pero lleno de alusiones musicales en "Arabesco", en "Tema y Variación", en "Disco 957"; Ulrich Graff halló en las transformaciones de "Documentos" una plástica de acento expresionista; Eugène Deslaw estructuró poemas fotográficos persiguiendo en el maquinismo, exacto y límpido, en los pulidos juegos de los rodajes, en los sortilegios luminicos de la electricidad, un lirismo propio de nuestra época. "La marcha de las máquinas", "La noche eléctrica", "Velocidad": la sola enunciación de los títulos señala la comezón dinámica, deshumanizante, el designio de mayor abstracción y la calidad puramente óptica de estas obras.

En el parvo territorio que yo intento desliudar con alguna esquemática claridad dentro del ancho y sinuoso panorama universal del cine, ha de haber una modalidad vanguardista que si no inspiró un número muy grande de realizaciones, concitó en su torno, y sobre todo en torno de algunas de esas realizaciones, el escándalo más estrepitoso. Provino, con mayor o menor immediatez, del superrealismo y dió origen a un poco más de media docena de cintas, algunas de las cuales promovieron verdaderas batallas, fueron vetadas por todas las censuras y terminaron siendo más o menos secuestradas por la policía.

El superrealismo dió al cine su ilogismo deliberado, sus modos de asociación libre, sus aspiraciones exploratorias de la infraconciencia, del ensueño y de la duermevela; le prestó su raigal y poderosa capacidad poética; le comunicó también, a veces, una inclinación hacia los temas sexuales, a veces hacia las actitudes sociales agresivas y anárquicas.

Y parecería así que el superrealismo y la abstracción geometrizable de origen cubista jamás pudieran hacer buenas migas. En tanto ésta proclamaba la privanza de un ideal deshumanizado y de una belleza hecha toda de cronográficas medidas, aquél quería bucear en los más secretos hontanares del hombre y tocar los más callados resortes de sus pensamientos, impulsos y pasiones. Sin embargo ambos llegaron a concordar en algunas obras de Germaine Dulac, como "La caracola y el eclesiástico", de cuidada atención

imaginífera, y en casi todas las de Man Ray, el pintor y admirable fotógrafo estadounidense. La influencia cubista se patentiza en tantos fotogramas de "Emak-Bakia", muchos de los cuales recuerdan las abstractas lucubraciones de los *ultras* de la depuración. Una célebre película, "La estrella del mar", verdadera joya de la vanguardia, muestra al tiempo una delicadísima inspiración superrealista y un brillante juego de límpidas figuras; su honda poesía envuelve al espectador en una como bruma de ensueño y le toca en las ocultas fuentes de la emoción. Y tal vez podría decirse otro tanto, o casi, de "El camino" de Francis Bruguière, ímproba labor de fotografía y obra que luce alguna huella del torturado expresionismo alemán.

Pero desnudo integralmente, violento y áspero, sólo se manifestó el superrealismo en las dos bandas hechas por los españoles Buñuel y Dalí: "Un perro andaluz" y "La edad de oro". A casi veinte años de distancia perdura todavía la memoria de algunas figuraciones de insólita crueldad, de sexualidad agresiva, de cruenta violencia. Ambas obras eran bastante inconexas, acaso más la primera de ellas, pero de una eficacia hiriente nunca superada. El ojo de la mujer segado por una navaja de afeitar, la mano truchada y caída en la calle, los asnos muertos sobre el piano, los obispos podridos bajo sus recamados ornamentos: todas esas imágenes hicieron hablar, discutir, reñir, muchos años después de haber desaparecido de todas las pantallas en donde se atrevieron a asomar su arrebatada catadura.

El espíritu de injuria y escándalo estuvo muy a menudo presente en las gestas superrealistas de las primeras y más combativas horas, y no se limitó por cierto al terreno del cine sino que se manifestó también, ácidamente, en los de la literatura. El mismo Buñuel decía de su primer trabajo que era "un desesperado llamamiento al crimen", atrayendo de tal suerte el enconado vituperio de la prensa y el público.

En las cercanías del superrealismo, por todo cuanto pudo significar de desconexión razonante, de ilogismo, de asociación onírica; en las cercanías también de la pura plástica, por todo cuanto tuvo de exigencias rítmicas y formales, ha de citarse el famoso "Entreacto" de René Clair, modelo de ingenio agudo y de burlesca gracia, agria y mordaz a veces. Todavía merecen recordarse las fotografías de la bailarina vista desde diversos ángulos, aún desde abajo, del carro fúnebre tirado por un camello y del entierro que apresura su paso en un *acelerando* absurdo y grotesco.

Y en la misma latitud han de ubicarse "Hoy y mañana" de Richter, con sus procedimientos de fotomontaje y sus arduas alusiones eróticas, con sus hábiles efectos expresivos obtenidos por deformación y sus vestigios de los *collages* que tanto complacieron a algunos pintores cubistas. Y en ella también "Uno" de Eric Lehmann. Y todos los sueños, o casi todos, que narró el cine, entre

los cuales yo sólo quiero rememorar ahora "Jazz" de James Cruze y "La hija del agua" de Renoir y "Olvido" de Jolsen y "Vampiro" de Karl Dreyer, que aquí conocimos bajo el nombre de "La aventura de David Gray".

Y en este último sector, acaso el más coherente, han de caer los extremistas de la abstracción, los que consideraron la película como un razonado y rígido problema de plástica deshumanizada, al tiempo que como un asunto de intuición artística y de sensibilidad; como un planteo correlativo de magnitudes y de movimientos que tiene afinidad con los planteamientos de la música y con los de la arquitectura. Dentro del rigor lógico de que se jactaban, dejaban en libertad al artista para que inventase y expusiese ritmos personales con elementos cinético-matemáticos absolutos, sin cabida para figuraciones que fuesen de algún modo signos ideográficos o símbolos afectivos. Aquel rigor condicionaba todo a una severa purificación, a una concreción implacable al *hecho cinematográfico*, limpio por completo, aséptico diría, de vinculaciones imitativas o sentimentales.

Esta *extrema izquierda* del cine puro provenía, más directa y fielmente que otra modalidad alguna, de las plásticas post-cubistas. Ciertas películas de Ruttman, de Richter, de Eggeling, podrían pasar por cuadros neoplasticistas o suprematistas o constructivistas en movimiento: Piet Mondrian, Malevich, Torres García hubiesen podido hallar en esas obras muchas cosas afines con sus teorías. La afinidad es bien explicable si se recuerda que estos improvisados y audaces cinegrafistas fueron a veces pintores, como Man Ray, como Fernand Léger, como Basil Navrotsky.

También en este sector de la extremada geometría, los nombres de muchas bandas anuncian su carácter y predicen su contenido: "Ballet Mecánico", "Sinfonía Diagonal", "Ritmo 1921", "Opus 1924", "Filmestudio", "Juego de luz". Algunas de tales obras lucieron un espíritu de broma y jugueteo, a veces una ironía de amargo regusto como la de "Entreacto"; así el "Ritmo 1921" de Richter; así el "Ballet Mecánico" de Léger, que fué uno de los primeros manifiestos de la abstracción —data de 1924— y que, pese a su estilo, dió cabida a un personaje humano y a recuerdos fragmentarios de humanidad en cuya trepidante agitación se manifestaba una extraña e impasible bufonería.

En aquellas cintas un mundo de figuras simples y de insospechados seres geométricos cumplía un exacto ejercicio contrapuntístico y disimulaba a veces una helada mofa. Tal "Emak-Bakia" de Man Ray, "secuencia más o menos lógica de ideas plásticas", al decir de su propio autor; tal "Filmestudio" de Richter, pulsación de formas y destellos lumínicos; tal "Ritmo 1921" donde también

asomaba una chispa burlera tras la ascética desnudez de un registro plástico; tales, en fin, "Opus 1924" y "Sinfonía Diagonal" de Viking Eggeling, inflexibles ejemplos de un despojamiento llevado con gélido frenesí de simplificación hasta los últimos límites, hasta una suerte de estenografía cinematográfica.

"Ritmos de luz" es la única película abstracta que he tenido a mi alcance; es también la única que, según creo, existe en nuestro país, donde no sé que antes de ahora se haya exhibido cosa alguna perteneciente a este género y a esta época. La he tenido merced a la liberalidad del poeta Fernando Pereda, quien me ofreció todo el rico material de su cinetea para disponer los ejemplos, tan numerosos, de este cursillo.

"Ritmos de luz" fué filmada en 1928 por Blaskestone y Bruguère. A ella se le pueden dedicar, a guisa de comentario sonoro pues cuadran plenamente a su ánimo y sus intenciones, estas palabras que Ozenfant y Jeanneret dedicaban en 1921 a las modernas escenas de pintura:

"La naturaleza es desordenada y fragmentaria; la naturaleza no es bella sino con relación al arte, cuando, por un azar feliz, se halla en orden, en nuestro orden que es orden geométrico. La vida moderna y su maquinismo condicionan nuestros sentidos que son arrastrados más que nunca hacia las claridades y precisiones de la geometría. Queremos un lirismo hecho solamente de valores picturales, ajeno a la alusión y a las asociaciones de recuerdos. Queremos una pintura pura".

Y Fernand Léger, autor del "Ballet Mecánico", decía refiriéndose concretamente a la cinegrafía abstracta:

"El porvenir del cine está en el interés que da a los objetos o a las invenciones puramente fantásticas e imaginativas. El error del cine es el argumento; liberado de ese peso, el cine puede convertirse en un microscopio gigantesco de cosas jamás vistas y jamás presentadas. Los valores negativos que traban el cine son el asunto, la literatura, el sentimentalismo. El verdadero cine es la imagen móvil de un objeto totalmente desconocido a nuestros ojos, y que es emocionante si se la presenta adecuadamente".

También estas palabras podrían acompañar, o preceder a guisa de manifiesto, una exhibición de "Ritmos de luz". Porque esta corta banda es uno de los modelos más lípidos que yo conozco de cine abstracto, hecho todo él de "las claridades y precisiones de la geometría"; lleno todo él de insospechadas criaturas "totalmente desconocidas a nuestros ojos". No hay en toda su estructura atisbo de imagen figurativa, así sea la más sucinta y abreviada; no hay cabida para narración alguna, ni para alegoría o alusión, ni para signos emblemáticos. No hay sino una inflexible y deliberada me-

cánica de formas puras, desnudadas y acendradas con abineado teón; no hay sino una como danza de "la imagen móvil" inexistente en ninguna realidad como no sea en ésta; no hay sino un inteligente ejercicio de oposiciones y consonancias luminosas, sometidas a una eadencia de tiempo y espacio. No hay, en fin, sino la puntual expresión de aquel ideal que persigue sólo la complacencia del entendimiento y que se propone como meta la delectación de orden intelectual que nos provoca la presencia de un concertado equilibrio, de una regulada iteración, de una justa métrica. De esta cinta decía el escritor Charles Stenhouse: "Movimientos de luz que nacen con el pulso de un metrónomo, temas que sólo podrían producirse en el espíritu de un músico".

De más está decir que es inútil enfrentarse con una obra cualquiera de tal estirpe llevando la esperanza de desentrañar de ella algún tema anecdótico o representativo. A cualquiera de ellas puede aplicarse, con mínimas variantes, la definición que Gleizes daba del cuadro de caballete: "un objeto lírico que nada debe a la naturaleza, que usa de formas y colores no por su poder evocador sino por su valor plástico". Y también lo que, con palabra más laónica, había dicho antes el austero y malgrado Juan Gris: "un cuadro es un hecho real, no una representación".

También éstas películas quieren ser un objeto lírico; quieren no deber nada a la naturaleza y se proponen usar las formas que usan por su solo valor formal y temporal. También quieren ser un hecho real. Quieren ser, no representar nada.

Y aquí necesito advertir que mis palabras rehuyen vigiladamente todo juicio de valor, atienden sólo a una palmaria función informativa y no hay en ellas siquiera un atisbo de intención polémica.

He llegado ya a los límites del territorio cinegráfico donde cabe, en su más avara definición, el cine de vanguardia. He podido marcar, siquiera brevemente, el trazado de un mapa somero y fundamental; he podido también mostrar un ejemplar perteneciente a una provincia de aquel territorio, un ejemplar extremado y paradigmático en el que las ambiciones deshumanizadoras y el rigor geometrizzante llegaron muy lejos.

Pero más allá de ese definido territorio, más allá o más acá en el tiempo, en la humana geografía y en la actitud estética, la vanguardia señaló también su presencia. La señaló dondequiera que un artista dió con el modo de quebrar una rutina, de enriquecer un lenguaje, de superar una retórica periclitada, de transmitir, en suma, un mensaje según expresiones privativas y originales. Esta definición más lata, más ampliamente valedera, concuerda con unas meditadas palabras de Germaine Dulac sobre el mismo asunto. Di-

een así: "Se puede llamar de vanguardia toda película cuya técnica, en vista de una forma renovada de sonido y de imagen, busca en el dominio visual y auditivo acordes patéticos inusitados".

Considerada de tal suerte la vanguardia comienza con la vida misma del cine, abarca toda su historia y se muestra allí donde se haya luchado contra aquella envarada rutina, contra aquella envejecida retórica, contra aquellos móviles ávidamente mercantiles. Georges Méliés fué el gran vanguardista de 1900; y lo fueron luego los naturalistas suecos y luego los expresionistas alemanes; y David Griffith, viejo padre del cine americano; y Sergio Eisenstein, joven pionero del cine ruso.

Por distintos rumbos, empujados por anhelos y esperanzas distintos, todos ellos mostraron al cine perspectivas desusadas, hallaron senderos de ignorado recorrido, abrieron atajos inesperados en la intrincada maraña de intereses por donde el cine acostumbraba extraviarse. Verederos tenaces, hicieron brecha en la selva —ya fácilmente, ya venciendo atroces dificultades— y llegaron a metas inimaginadas, a la ínsita expresividad y la estilística donde mejor cuadraba el rótulo de vanguardia. La fineza psicológica de Luis Dellue, la áspera pujanza de von Stroheim, el romanticismo desbordado de Abel Gance, el mesurado lirismo de Lupu-Pick fueron vanguardia en un momento de la Historia; y en algún momento de alguna película, o de muchas, lo fueron también los conceptos y los modos y el lenguaje de Renoir y de Borzage y de James Cruze y de Orson Welles y de Carlos Chaplin.

La vanguardia, aquella estricta vanguardia de los poemas de imágenes, de las sinfonías visuales, del cine puro y sus adyacencias, pasó, pero señalando caminos a todo el buen cine que vino después. Y su ejemplo sirvió para demostrar cómo un arte libre y desinteresado, aunque tan menudo en la magnitud material de sus realizaciones, puede ser tan fecundo en descubrimientos y, sobre todo, en enseñanzas.

Y creo que puedo repetir, para reafirmarlo, lo que antes dije. La vanguardia fué un inexhaustible fermento, una feraz aventura, una rebelión generosa y, más que todo eso, un taller inagotable. Fué escuela de cinegrafistas y de espectadores; obrador en el que se fraguaron los mejores instrumentos que luego sirvieron al cine para manifestarse; crisol de cendra donde la cinegrafía refinó sus hechuras hasta la pulcritud más intransigente. Como decía con toda razón Germaine Dulac "la vanguardia cinegráfica fué necesaria al arte y aún a la industria".

No importa que su existencia haya sido tan corta en el tiempo y su vida inmediata tan fugitiva. "Lo fugitivo permanece y dura", diría Quevedo. En lo mejor del buen cine permaneció y pervivió la

vanguardia. Los hallazgos, las teorías, las afirmaciones de la vanguardia andan diseminados por todas las buenas cinegrafías de todos los tiempos; y entre los hombres de la vanguardia se forjaron tantos grandes hombres del venidero cine.

"Lo fugitivo permanece y dura". Y más en el arte. Porque nada hay fugitivo en el arte, ni la mínima cosa, cuando tiene sustantividad.

José María Podestá.

*

NUESTRO TIEMPO

EL CULTO DE LO ININTELIGIBLE

El verdadero culpable

Exclusivo para "Anales del Ateneo"

Muchas personas deploran la preponderancia innegable que en el arte de hoy —literatura, pintura, música—, ejerce lo ininteligible: El verdadero culpable es el público, al que se podría de alguna manera tratar de corregir. Algunos declaran su admiración por lo que es ininteligible para el vulgo al que desprecian. Esta raza, que pretende de este modo otorgarse patente de patriciado intelectual, ha existido siempre. Limitándonos a la literatura, ha sido ella la que ha erigido un templo a Licofrón, a Frontón, a los genízaros de Persia con su "secreta loquimur", y otros antepasados de nuestros criptógrafos endiosados. Quintiliano (1) enseñaba a sus alumnos a "echar sombra", como dirá Mallarmé, en sus escritos, siendo el leitmotiv de su curso: "Oscureced". Montaigne evoca a esos hombres que "me estimarán más mientras menos entiendan lo que yo digo y extraerán la profundidad de mi sentido por lo que tenga de obscuro". El caballero Marin, gran leader de los preciosistas bajo Luis XIII, dice: "Chi non sa far stupir, vada álla striglia" (quien no sepa asombrar a su mundo, que vaya a la cuadra). El autor de "Gil Blas", hace decir a su héroe: "Si ese soneto es apenas inteligible, tanto mejor. Los sonetos, las odas y otras obras que buscan lo sublime no se acomodan a lo sencillo y natural: su mérito es la oscuridad".

Determinado público hace el juego de esa literatura, y no por admiración, pues confiesan con toda su buena fe: "No os comprendemos; sin duda porque no somos lo bastante inteligentes". Sería mejor, en cambio, que esos espíritus dijese a los novadores: "Somos lo bastante inteligentes para comprenderos si fuerais comprensibles; si no os comprendemos es porque no lo sois". El caso es que esa humildad facilita el negocio de los autores oscuros que

(1) De institutione oratorie, VIII.

miran cada vez desde más alto a esos beocios que se confiesan tales.

Ese mismo público se deja impresionar por el argumento que los incomprensidos le echan constantemente en cara, a saber: que la mayor parte de los maestros cuyo renombre es hoy mundial, fueron al principio, glorias de capilla de los que el vulgo se movía. Pero, si, en efecto, muchos artistas cuyos nombres llenan hoy el universo empezaron por provocar la burla, lo recíproco está lejos de ser verdad. Son incontables las revoluciones literarias cuyos jefes, prometidos por sus fanáticos al hosanna del mundo, no han conocido más que la atención de las ratas de biblioteca. Por otra parte, los Hugo, Baudelaire, Wagner, César Franck, no tardaron en probar su valor, en tanto que los surrealistas que obran desde hace medio siglo persisten en no ser gustados más que por ellos mismos y por su parroquia, y no han dado el menor paso hacia la humanidad colectiva.

Otra cosa empuja al público, no a admirar esa literatura, sino a tomarla en consideración en lugar de menospreciarla, como debiera si fuera sincero: el terror de pasar por "rezagado". Esta causa, que lo moviliza hacia el "existencialismo" y hacia la "literatura negra", es la que tiene mayor fuerza.

Me gustaría ver a los enemigos de lo ininteligible no contentarse con protestas aisladas, sino organizar su acción, fundar círculos, ligas, diarios, revistas, conferencias y otras baterías dirigidas al mismo blanco. Me agradaría que hubiera en esto una institución internacional semejante al "Rotary", o al "Pen Club". El sentimiento de formar un cuerpo, daría coraje a los que ahora tiemblan ante los rayos de lo incomprensido. Esto traería también efectos nocivos: el de conferir poder a una concepción primaria de lo inteligible, que no dejaría de deslizarse y tal vez convertirse en ley; el de crear una "cocoterie" al revés, un "snobismo de lo inteligible", cosas ambas que serían capaces de rechazar obras en principio difíciles, pero realmente valiosas. Semejante prueba, sin embargo, sería concluyente para reconocer lo esotérico de verdadero valor.

Sin duda, lo ininteligible, aclamado hoy, pasará; pero será reemplazado mañana por otro que encontrará la misma acogida. La fortuna del género es una constante de la humanidad. En grado sumo, al parecer, de Francia. "Francia — dice uno de sus maestros (2) — gusta del jeroglífico". Es necesario que el filósofo tome su partido.

Julien Benda.

(2) Baudelaire, L'Art Romantique, p. 132.

EN TORNO A LA LIBERTAD DE ENSEÑANZA

Un problema de extraordinaria importancia, que ha adquirido especial actualidad en estos momentos, es el de determinar si constitucionalmente es posible exigir, en nuestro país, el título que acredite capacidad —expedido por el Estado— a quienes se dedican a la docencia.

El art. 59 de la Constitución de la República establece:

"Queda garantida la libertad de enseñanza".

"La ley reglamentará la intervención del Estado al solo objeto de mantener la higiene, la moralidad, la seguridad y el orden públicos".

"Todo padre o tutor tiene derecho a elegir, para la enseñanza de sus hijos o pupilos, los maestros o instituciones que desee".

¿Existe, pues, —como se ha sostenido— una prohibición constitucional basada en el precepto de la libertad de enseñanza que impida la sanción de una ley que exija el poseer el título de maestro para poder ejercer la función de tal en el territorio de la República?

La letra del art. 59 no establece ninguna prohibición. Es más. Conforme a una interpretación rigurosamente piedeletrista, cuyo desarrollo intentaremos, podría sostenerse que lleva el mencionado artículo implícita en su redacción la exigencia de la calidad de maestro para el que enseña.

El espíritu que surge de los antecedentes constitucionales que a primera vista —y solamente a primera vista— parecerían ser contrarios a la posibilidad de tal exigencia, permite perfectamente que, dentro de los marcos constitucionales, se establezca una exigencia de este tipo.

Declamos que una interpretación "piedeletrista" podía llevar a sostener que quienes no posean el título de maestro no pueden desempeñar funciones de tales, basándonos en el inciso tercero del art. 59 que establece:

"Todo padre o tutor tiene derecho a elegir, para la enseñanza de sus hijos o pupilos, los maestros o instituciones que desee".

Así como la ley determina quiénes pueden ser considerados padres o tutores desde el punto de vista legal, igualmente establece quienes son los que poseen el título de "maestro".

El constituyente ha usado la expresión "maestro" y no la expresión "personas" o más correctamente "individuos".....

El art. 18 del Código Civil establece:

"Las palabras de la ley se entenderán en su sentido natural y obvio, según el uso general de las mismas palabras; pero cuando el legislador las haya definido expresa-

mente para ciertas materias, se les dará en éstas su significado legal".

Podría sostenerse con lógica certera que así como cuando se dice "abogado" o "médico" se hace referencia a la persona legalmente autorizada para ostentar dicho título y no a quien cura haciendo actos que corresponden al médico o "aboga" invadiendo la normal esfera de acción del abogado, de la misma manera cuando se dice "MAESTRO" se hace referencia a quienes legalmente se hallan en condiciones de usar dicho título. No ha sido ésta, evidentemente, la intención de los constituyentes que, en general, compartiendo el despectivo criterio que sobre los maestros tiene cierto tipo de universitarios han permitido que las palabras traccionaran su intención.

El problema de la exigencia del título para ejercer el magisterio privado fué ampliamente debatido en el seno de la Comisión encargada de estructurar el capítulo de "Derechos, deberes y garantías" y volvió a ser planteado en las discusiones de la Constituyente.

De un estudio ligero de estas actuaciones parecería desprenderse que la exigencia del título como contralor de la capacidad docente fué rechazada; pero un estudio más profundo permite afirmar y demostrar que quedó abierto el camino para que la ley, en cualquier momento, estableciera dicha exigencia.

Para entenderlo así es menester, en primer término, referirnos a la forma de trabajo adoptada por la Constituyente que redactara la Constitución de 1934 —electa en horas sombrías para el país— ya que el art. 59 de la actual Constitución es el mismo de la Constitución anterior.

Las comisiones, donde se hallaban elementos de los diversos sectores, llegaban a fórmulas de transacción que luego no debían ser modificadas en el seno de la Constituyente. Por lo menos ese es el criterio sostenido en oportunidad del estudio y discusión de este artículo.

Ante unas modificaciones propuestas por un Constituyente, dice el Convencional Dr. Martín R. Etchegoyen:

"Quiero aclararle al señor Convencional Ricci, que los miembros nacionalistas de la Comisión de Constitución han podido llegar a una transacción con los otros delegados y no es posible que, habiendo obrado como mandatarios y merecido la confianza de la respectiva Agrupación de Constituyentes, sean rectificadas en el seno de esta Asamblea, con la proposición de enmiendas inesperadas que frustran aquel entendimiento".

(Diario de Sesiones de la Convención Nacional Constituyente, Tomo I, pág. 405).

Manifestaciones de parecido alcance motivaron que un Constituyente efectuara la siguiente moción:

"Voy a hacer moción para que el miembro informante de la Comisión de Constitución o quien quiera que sea de esa Comisión, diga previamente, antes de entrar a la discusión de los artículos, cuál es el que ha sido motivo de pacto de los partidos mayoritarios, de tal manera que ante la voluntad de los señores Convencionales para cumplir con su disciplina partidaria, porque en ese caso, señor Presidente, no tenemos por qué estar perdiendo el tiempo en discusiones y debates". (Pág. 406 del D. de S. de la C. N. C. Tomo I).

Quizá recogiendo el espíritu que orientaba las tareas de la Constituyente un Convencional más práctico, o menos deseoso de simular, pudo realizar —en oportunidad precisamente de ese "inútil debate"— la siguiente proposición:

"Hago moción para que la Asamblea Constituyente sea convocada todos los días lunes exclusivamente para votar, siempre que existan artículos con debate clausurado". (Pág. 410 op. cit.).

Demostrado, pues, que el debate en el seno de la Convención únicamente llevaba a pronunciar "discursos inútiles" como los calificara un convencional (pág. 396 op. cit.) por la existencia de acuerdo previo sobre el texto venido de comisión que tal como viniera redactado fué aprobado; demostrado que existía el propósito por parte de los sectores acuerdistas de no introducir modificaciones de clase alguna al texto fruto del acuerdo, no puede tomarse como rechazos del principio fundamental que pretendían convertir en norma constitucional la no aprobación de la propuesta votada en forma negativa cuya redacción era la siguiente:

"La ley ordinaria reglamentará la intervención del Estado a fin de que la enseñanza sea practicada por personas capacitadas por título oficial y en lo relativo a la defensa de la higiene, la moralidad, de la seguridad y del orden público". (Pág. 405, op. cit.).

Las discrepancias doctrinarias no tenían, prácticamente, otra consecuencia que el permitir puntualizar diversos puntos de vista de carácter personal y el de dar apariencia de un estudio profundo a un tema al cual se asignaba —y lo tiene— indudable trascendencia.

Para conocer, pues, el exacto alcance del contenido del art. 59 de la Constitución hay que ir al estudio de los Antecedentes existentes en las Actas de la Comisión de Constitución.

Analicémoslos.

La Sub-Comisión designada al efecto trae al seno de la Comi-

sión de Constitución un proyecto de artículo sobre libertad de enseñanza, redactado en la siguiente forma:

"Art. 173. — Reinará la más completa libertad de enseñanza, limitándose el Estado a una alta inspección para asegurar la higiene, la moralidad y la seguridad pública".

"Todo padre o tutor tiene derecho a elegir para la enseñanza de sus hijos o pupilos los maestros o instituciones que desee".

Cuando se entra al estudio del artículo tal como viene redactado se plantea de inmediato el problema de la necesidad de contralor por parte del Estado de la capacidad de los maestros:

Se presenta una fórmula sustitutiva:

"La libertad de enseñanza se ejerce de acuerdo con las condiciones de capacidad y moralidad determinadas por las leyes y bajo el contralor del Estado. Este contralor se extiende a todos los establecimientos de enseñanza sin ninguna excepción".

Se redactan y estudian otras fórmulas sustitutivas.

Del examen de la discusión se deduce que reinó una gran confusión sobre el alcance del "contralor oficial de la capacidad", llegándose a afirmaciones como las de que "El contralor oficial tiene el peligro de que los inspectores tiendan a perseguir las ideas contrarias a las suyas", problema que nada tiene que ver con la exigencia del título de maestro y que sólo por confusión, ignorancia o mala fe puede plantearse en esa forma.

El sector católico, por intermedio del Dr. Secco Illa, puntualiza que lo que se busca no es modificar la libertad de enseñanza existente en el país sino constitucionalizar dichos principios, sosteniendo que las modificaciones que se pretenden introducir "sorprenderían al estado de conciencia del país".

Y afirma:

"Debe tenerse presente que si se establece el contralor de la capacidad, como por otra parte se mantiene la autonomía de los institutos oficiales de enseñanza no sería la ley, ni el Estado quien ejercería la inspección, sería un ente autónomo el que, sin contralor, manejaría la conciencia de la juventud".

"En lo que se refiere, pues, a la enseñanza privada, le parece sumamente peligroso modificar la situación actual".

Cuando se le hace notar que en el régimen entonces vigente se puede promulgar en cualquier momento una ley que exija el título de maestro, el Constituyente Secco Illa señala "que actualmente no es obligatorio que los maestros de escuelas privadas se sometan a pruebas de capacidad, a pesar de que algunos lo hayan

hecho. El mejor control, como se ha dicho, está en el control de los establecimientos privados".

En otra exposición que sobre el mismo tema realiza expresa: "en lo relacionado con la capacidad docente de los maestros de enseñanza privada el estado tiene un contralor a posteriori que consiste en aprobar o no a los alumnos de aquellos colegios en los exámenes que tienen que rendir en los institutos oficiales".

Las transcripciones demuestran el clima de confusión y desconocimiento en que se desarrolló la discusión.

No existen los exámenes de contralor a que se hace referencia, salvo cuando se trata del ingreso a la enseñanza secundaria. En ningún otro caso los escolares de las escuelas privadas rinden exámenes ante los institutos oficiales.

La tesis de que la capacidad está bajo la garantía del "prestigio de los establecimientos privados" parte igualmente de un error básico en el planteamiento del problema: sería lo mismo que afirmar que los médicos no necesitan título expedido por el Estado para ejercer su profesión en sociedades mutualistas porque el prestigio y el interés comercial de éstas serían elementos suficientes para seleccionar al personal técnico.

Como argumento decisivo para no incluir en el texto constitucional la exigencia de "acreditar capacidad" se afirma (pág. 82 de las Actas de la Comisión de Constitución de la III Constituyente) "que si se incrustara en el proyecto de constitución una disposición como la propuesta por la bancada terrista, restrictiva de la libertad de enseñanza, tendría que clausurar muchos centros de enseñanza cuyos profesores no tienen título oficial. Esto conspiraría contra el prestigio de la obra constituyente y todo el enorme conglomerado social —que se sentiría herido en sus legítimos intereses,— se volvería contra la obra política que estamos realizando y restarían su concurso a la ratificación plebiscitaria de la nueva constitución".

Subsistiendo el problema fundamental planteado de la inclusión de una exigencia de "capacidad" para el personal docente, pese al argumento anteriormente señalado, se deja el punto para discutirlo nuevamente en una sesión posterior. Reabierto el debate un convencional expresa: (pág. 91 de las Actas): "que con el fin de suprimir una nueva discusión respecto de este artículo, que fué ampliamente debatido en sesiones anteriores, dice que extraoficialmente se ha llegado a una transacción, sobre la base de una nueva fórmula del Dr. Butler, que la bancada a que pertenece el exponente votará, aunque no todos sus componentes la aceptan, teniendo en cuenta que establece la total gratuidad de la enseñanza".

Leída la fórmula a la que se llegó en una transacción "extraoficial" resulta ser la que establecen los incisos 1 y 2 del actual art. 59 con la sola diferencia de que se ha suprimido en la expresión originaria que decía "La ley ordinaria reglamentará... etc." la palabra "ordinaria".

Dichos incisos 1 y 2 se complementan con el inciso 2.º del

artículo de la Comisión cuya redacción es igual al actual inciso 3 del art. 59.

¿Y el problema de la exigencia de capacidad?

Fuó resuelto dejándolo sin solución, es decir, dejándolo implícitamente a cargo del legislador.

En efecto. Frente a la fórmula transaccional se "pregunta si de acuerdo con esta enmienda constitucional se exige que los maestros de las escuelas privadas tengan título o diploma expedido por el Estado", a lo que contesta el Dr. Secco Illa: "que ese precepto no se incorpora a la Constitución".

Es decir: no se incorpora a la Constitución la exigencia del título de maestro expedido por el Estado para ejercer la docencia en Escuelas privadas; pero no se prohíbe que dicha exigencia pueda ser materia de una ley posterior.

El espíritu, pues, del art. 59 de la Constitución de la República, a través de la historia fidedigna de su sanción, demuestra que a lo que hubo oposición fué a convertir en exigencia constitucional la posesión del título de maestro para ejercer la docencia en escuelas privadas pero que no existe limitación de clase alguna para el legislador en lo que se refiere a la posibilidad de dictar una ley estableciendo tal exigencia.

Sería obvio entrar al análisis de los fundamentos que justifican la exigencia del título otorgado por autoridades competentes para poder ejercer el Magisterio en el territorio de la República en escuelas públicas o privadas.

Sin embargo, habiendo el problema planteado discusión, es de interés el efectuar, por lo menos, algunas puntualizaciones.

El sostener que la exigencia de acreditar capacidad para poder ejercer el Magisterio en escuelas privadas es una forma de restringir la libertad de enseñanza, constituye una forma más de importar problemas de otros países lo mismo que se importan, tantas veces, soluciones.

Duguit en su obra "Manuel de Droit Constitutionnel" (IV edición, 1923, pág. 248) establece: "¿El Estado puede exigir, de aquellos que quieren abrir una escuela o enseñar, ciertas condiciones de capacidad profesional que se reserve determinar y comprobar por sí mismo?" "A primera vista parece que este derecho del Estado no pudiera ser discutido". "Lo mismo que para ciertas profesiones (abogados, médicos, farmacéuticos) exige condiciones de capacidad comprobadas por diplomas que el mismo expide, de la misma manera parece que puede y debe exigir de aquellos que dirigen una escuela o enseñan en ella, además de ciertas garantías de moralidad, condiciones de capacidad profesional, pedagógica y científica". "Pero se percibe el peligro". "Si el Estado determina estas condiciones y expide los certificados y diplomas constantando estas condiciones de capacidad no habría que temer que ello constituyera un medio indirecto de subordinar el ejercicio del derecho

de enseñar al agrado de la autoridad administrativa?". "El peligro es indiscutible. Sin embargo, parece imposible no exigir del director o de los profesores de una escuela, que se ofrece al público, serias condiciones de capacidad profesional". "La solución de la dificultad se encuentra, a nuestro juicio, en la expedición de diplomas, constatando esta capacidad por jueces que sean en la medida de lo posible independientes de la presión gubernamental, y que presenten garantías absolutas de imparcialidad". "Estas condiciones serán llenadas, por ejemplo, si los diplomas exigidos son otorgados por jurados compuestos exclusivamente por profesores universitarios".

En nuestro país este problema no existe. En los Institutos Normales y en las mesas examinadoras ante las cuales rinden exámenes los aspirantes a maestros no se establecen distinciones de clase alguna entre examinandos de tal o cual credo. Es más, las escuelas particulares tienden —y tenderán mucho más aún cuando empiece a regir el laudo de los Consejos de Salarios— a sustituir su personal enseñante formado por estudiantes fracasados del Magisterio por elementos con título obtenido luego de los estudios reglamentarios.

Esta disposición legal vendría a estimular dicha evolución.

Plantear un problema de este tipo en nuestro país y manifestar las prevenciones que refríndose a Francia expresa Duguit es desconocer en absoluto la realidad nacional.

En la época colonial, bajo el reinado de Carlos III, se dictaron reglamentaciones estableciendo requisitos necesarios para ejercer el Magisterio de la primera enseñanza y señalando la forma en que debieran ser examinados quienes se dedicaran a dichas tareas. "Tendrán prelación de presentar ante el Corregidor o Alcalde mayor de la cabeza de partido de su territorio, y Comisarios que nombre, su Ayuntamiento, atestación auténtica del Ordinario Eclesiástico de haber sido examinados y aprobados en la doctrina cristiana". (Historia de la Escuela Uruguaya, O. Araújo, pág. 578). Deberían así mismo los aspirantes a ejercer la enseñanza primaria hacer prueba "ante la Justicia del lugar de su domicilio de su vida, costumbres y limpieza de sangre".

Cumplidos dichos requisitos se examinaban recién los aspirantes sobre "la pericia del arte de leer, escribir y contar".

Reunidos el resultado de información y pruebas y "con testimonio en breve relación de haberle hallado hábil, los examinadores, y de haberse cumplido las demás diligencias, quedando los originales en el Archivo del Ayuntamiento, se ocurrirá con el citado testimonio, y con las muestras de lo escrito y cuentas, a la Hermandad de San Casiano de esta Corte, para que, aprobando éstas y presentándose todo en el nuestro Consejo, se despaché el título correspondiente".

El 9 de octubre de 1815 desde su Cuartel General, Artigas escribía: "En virtud del informe que ha rubricado V. S. sobre la representación del maestro de escuela don Manuel Pagola, no solamente no le juzgo acreedor a la escuela pública, sino que se le debe prohibir mantener escuela privada".

Por Decreto de 16 de mayo de 1827 se ordena la creación de una "Escuela Normal". Dicho decreto establece en su artículo 3.º: "Ninguno será maestro de escuela sin el requisito prevenido en el artículo anterior, a menos que haya antes sido examinada o probada su capacidad, a juicio del Director". Y el requisito prevenido en el artículo anterior era la exigencia de que concurrieran a dicha Escuela todos los individuos "que quieran optar al cargo de Maestro de Escuela en la Provincia".

En el Reglamento Provisorio de la enseñanza primaria del 13 de marzo de 1848 se establece una discriminación de la enseñanza en pública y privada y se establecen exigencias distintas para los maestros de una y otra.

A los maestros de instrucción primaria pública se les exigía el poseer título de Maestro, para obtención del cual se requería:

- 1.º Tener cumplidos diez y ocho años de edad;
- 2.º Acreditar moralidad de costumbres por dos certificaciones firmadas por personas caracterizadas;
- 3.º La aprobación del Instituto de Instrucción Pública, en un examen sobre las materias que comprende el grado de enseñanza del título que se pretende".

"Para obtener autorización de establecer escuelas privadas o poder enseñar en ellas, se exigían los requisitos 1.º y 2.º de la enumeración anterior.

En cambio, para la enseñanza "en los establecimientos privados, habilitados como públicos", se exigía el título de maestro.

Es sabido las dificultades prácticas insalvables motivadas por la caótica situación del país con que tuvo que enfrentarse el Instituto de Instrucción Pública y el fracaso de muchos de sus fundamentales propósitos.

Con fecha 21 de octubre de 1865 el Instituto de Instrucción Pública remite a los establecimientos de enseñanza de todo el país, la siguiente circular:

"Montevideo, octubre 21 de 1865. — En la sesión del día 9 de octubre, el Instituto ha deliberado y ordenado que todos los Preceptores estén munidos de un diploma dado por la Secretaría del Instituto, sin el cual no podrán ejercer el preceptorado sin contravenir la ley e incurrir en la pena de inhabilitación".

"Los que poseen un certificado provisorio deben cambiarlo con el diploma, los que indebidamente estén ejerciendo la enseñanza

sin poseer título alguno, deberán obtenerlo pasando por los trámites establecidos por la ley".

El Decreto-ley de Educación Común de 24 de agosto de 1877 se refiere exclusivamente a la Enseñanza Pública y apenas hace referencias a la Enseñanza en sus arts. 13 y 22.

Esta breve síntesis de antecedentes históricos que acabamos de efectuar nos permite afirmar que ha sido permanente preocupación de los Gobiernos de nuestro país, heredando una orientación nacida en la época colonial, la de fiscalizar la enseñanza privada, la de establecer requisitos de capacidad y moralidad para el personal enseñante.

No podrá, por cierto, imputársele afán de persecución a una determinada concepción religiosa.

Un elemental sentido de conservación le hacía sentir como indispensable el contralor de la capacidad de los elementos encargados de realizar la labor educativa.

Si esto pudo afirmarse en 1771, cuando el sentido mismo de lo que debiera ser la tarea del maestro era absolutamente rudimentario, con cuánta mayor razón podrá hacerse dicha exigencia en pleno siglo XX cuando se valora la tarea docente en toda su amplitud y significación.

Amílcar Vasconcellos.

*

CINE

SEIS PELICULAS BRITANICAS

Desde hace algún tiempo me siento en deuda con la cinematografía británica, porque no obstante creer que el conjunto de sus films es el de mayor calidad en el presente, nada había dicho sobre ellos en estas páginas. Si en el transcurso de este año obras tales como "Más allá de las Nubes", "La Hosteria Solitaria", "Truhán con Suerte" o "Al Mpirir la Noche" carecieron aquí del amplio comentario que se merecían, los recientes estrenos de "Lo que no fué" y "Larga es la Noche", actualizan mi intención y confieren nueva oportunidad a estas líneas.

Que en Gran Bretaña existe, particularmente a partir de la época parlante, una cinematografía de la mejor calidad y con caracteres muy propios, no es un hecho que haya escapado a quienes siguen con avizora inquietud el movimiento cinematográfico mundial.

Desgraciadamente, muchos de sus films importantes, algunos de ellos esenciales, no nos han llegado; incluso realizaciones de los buenos tiempos de Hitchcock, como *Chantage* (*Blackmail*), considerada por muchos críticos como su obra maestra y base del cine parlante inglés. Por demás prolijo sería continuar una lista de omisiones; me limitaré a señalar la falta de su producción documental, que con John Grierson, Paul Rotha, Basil Wright y otros ha hecho escuela, renovando tal clase de películas y siendo un fermento que, sutil e importantísimamente ha obrado sobre lo mejor del cine británico durante la última guerra.

Los films que estudio concretamente en las presentes líneas se destacan por la honestidad de su realización, rica en la búsqueda de lo puramente cinematográfico e inteligente en eludir las concesiones a los gustos fáciles del público; así como por la utilización de elementos documentales dentro de la acción imaginada, lo que da un mayor verismo y humanidad a lugares y personajes. Poseen sus autores un perspicaz sentido de observación, empleado en bien de una más grande verdad psicológica; y con ello, la particularidad de que, juntamente con los personajes de primer plano, se mueve un mundo de seres tan bien y profundamente delineados como ellos, para lo cual todos los papeles están interpretados por buenos actores.

En estas producciones se utiliza el diálogo con mesura, puesto que se sabe cuál es el valor de la imagen; y con el tiempo bien calculado sobre la base de breves escenas, adquieren esa casi indefinible y tan resbaladiza cualidad conocida por "ritmo cinematográfico".

Añadamos esta cualidad que afirma un estilo británico: la de manejar las situaciones sentimentales con una siempre sostenida contención; se huye de lo tremendo, de los grandes gestos, del discurso, del énfasis. El amor, el heroísmo, el miedo, son sentidos y comunicados por sus personajes con naturalidad, sobriedad, recogido pudor.

Y así, con estas virtudes, *Más Allá de las Nubes* aporta una historia de héroes rondados por la Muerte; *La hostería solitaria* incita a la lucha antinazi, amalgamándose curiosamente su mensaje bélico con elementos sobrenaturales, que su productor y director trataron después con mayor jerarquía en *Al morir la noche*; sin hipocresía moralista *Truhán con suerte* pone al descubierto entre sonrisas y burlas las debilidades de una generación, y revive un peregrino conjunto de seres que debió desaparecer en la pasada guerra; *Lo que no fué* trae un hondo relato de amor vivido en el más cotidiano de los ambientes burgueses; y *Larga es la Noche* un intento de tragedia cinematográfica.

Más allá de las nubes (*The way to the stars*), de Anthony Asquith, cuenta la historia de un aeródromo durante la blitzkrieg alemana contra Londres. Esta historia comprende la vida y la muerte de quienes lo habitan y la de sus seres queridos. Pocos films de guerra son comparables con éste por la noble exposición de un momento dramático del mundo. Su parangón quizá pueda hacerse sólo con otra película inglesa que conocimos no ha muchos años: *Hidalgos de los mares* (*In which we serve*), de Noel Coward.

Película de propaganda en el más noble sentido de la palabra. *Más allá de las nubes* adquiere permanencia artística por su finísima realización, plena de sugerencias y de matices, escapando tanto a las convencionales fanfarrias como a las violentas incitaciones al odio a que acostumbran las obras del género. El resultado es un drama conmovedor como pocos, interpretado por admirables actores, como son Michael Redgrave, Douglas Montgomery, John Mills, Rosamond John y Trevor Howard. Sin una sola escena de guerra (transcurre su acción en la retaguardia), este film quedará como un perenne documento psicológico-épico de la vida del puñado de hombres que, con sacrificio de sangre, aplastó la aviación nazi.

Por lo contrario, la propaganda combativa de *La hostería solitaria* (*The halfway house*) es más violenta y resta elementos artísticos a su realización. Pero Cavalcanti, su productor, y Basil Dearden, su director, aparte de esa ya marchita ofrenda a un sentimiento de circunstancias, manejan con talento el tema esencial de lo maravilloso, aliando la fantasía con una visión de

la hermosa campiña británica. La habilidad de la realización, que preludia la de *Al morir la noche*, y la notable interpretación de sus actores, hicieron acreedora a *La hostería solitaria* de una carrera más brillante, en vez de pasar de incógnito por nuestras salas, como le ocurrió.

Resulta doloroso que nuestro público que llenó los cines en que se exhibieron *Madona de las siete lunas* y otras películas de la misma índole, que en modo alguno pueden representar el cine británico, como no sea para su desprestigio, no se haya dado por enterado de la existencia de *La hostería solitaria* o de *Más allá de las nubes*.

Casi tan inadvertida como ellas, pasó *Truhán con suerte* (*The Rake's Progress*), de Sidney Gilliat, que presenta un cuadro atrevido de la descomposición de cierta clase social británica, vista a través de las aventuras de uno de sus miembros, personaje de picaresca, digno del mejor Thackeray, y que interpreta Rex Harrison en forma inolvidable.

Sidney Gilliat ha hecho de *Truhán con suerte* un film diferente, encarando con firmeza problemas de los que por lo común cobardemente rehuye tratar el cine.

También poco usual es el film *Al morir la noche*, dirigido por Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden y Robert Hamer, quienes hacen obra de vanguardia cinematográfica. En dicha película se expone ambiguamente una serie de fenómenos que permiten suponer un mundo del "más allá", pero que también pueden ser meras alucinaciones. ¿Dónde están las sombras? ¿Dónde la realidad? El final, sin embargo, no es nada ambiguo, irónicamente levanta una punta del velo de lo desconocido, y con una burla escalofriante cierra el relato.

Por lo demás, *Al morir la noche* es una antología de narraciones fantásticas, cuyo valor es disparate; la mejor de ellas es la del ventrílocuo; vale plástica y cinematográficamente, y Michael Redgrave demuestra una vez más sus excepcionales dotes interpretativas. La disparidad de contenido no impide que la suma de los relatos, culminada en una memorable sinfonización de imágenes, sea en su forma cíclica un organismo acabado y fascinante.

Lo que no fué (*Brief Encounter*) es una muestra de lo que los cineastas británicos pueden hacer en el género romántico con el tema de amores contrariados, tan grato al público.

Pero, quien juzgue *Lo que no fué*, hallará en esta obra que sus productores han huído de toda concesión, de todo fácil alibarramiento o no menos fácil melodrama.

Noel Coward ha puesto lo mejor de su talento al escribir el guión del film, fundamentalmente en sus breves y sugestivos diálogos; ha construido el desarrollo de la obra en cortas escenas, ponderadas de manera de llevar en forma imperceptible a su amarga conclusión, haciendo un novedoso uso de la escena del "clímax", presentada al principio con un valor igual a las restantes, y reiterada al final con sus mismos elementos, pero que

por su nueva ubicación adquiere una desgarradora cualidad que antes no poseía.

La narración ha sido dispuesta en forma de un monólogo interior de la protagonista, encarnada por Celia Johnson; la validez cinematográfica de tal artificio es discutible y no es de los más recomendables; sin embargo, existen ilustres antecedentes (*El Poder y la gloria*, *El Ciudadano*, *Pacto de Sangre*), que hacen excepción a la regla, y a ellos puede sumarse *Lo que no fué*.

David Lean, el director de la película, ha sabido utilizar el libreto de Coward, buscando con el fotógrafo Robert Krasker, su significado cinematográfico. Lean mueve la acción en dos planos: El mundo de los amantes, ocupado solamente por ellos, en que lo vulgar se hermosea con una magia únicamente por ellos percibida y en el cual los hechos insignificantes de puro habituales, como tomar té, comer, ir al cine, pasear, por tener la cualidad de que lo hacen juntos se ven ornados de suave luminosidad y encanto. El otro mundo, el de todos, es el lugar donde ellos se mueven enajenados, como sonámbulos, poseídos por sus sentimientos.

Más, el mundo de los amantes no está absolutamente cerrado y es permeable, en él se infiltrará el de todos, que los molesta y lastima.

Este otro mundo, ajeno, para ellos no tiene realidad, y David Lean, sagaz observador, lo crea distorsionado, caricaturesco. La amiga entrometida tiene algo de cacatúa, el marido es por momentos una máquina de hacer crucigramas, el amigo puritano es un animal repulsivo, las cantineras del ferrocarril con sus problemas son cómicamente desagradables, y el amor de una de ellas no es más que un grosero remedo.

Mientras que a los personajes interpretados por Clara Johnson y Trevor Howard, aunque nada tienen de bello en sus facciones, pues son vulgares, los vemos transfigurados por su vida interior que los enaltece y destaca del común rebaño.

Hay, pues, en *Lo que no fué* una utilización de elementos subjetivos que llega hasta los lugares en que se desarrolla el drama: la estación de ferrocarril, el cinematógrafo, el puente, que presencian experiencias agradables, son vistos como participando del hechizo amoroso; en cambio, el apartamento del amigo, el hall del restaurante de lujo, se tornan odiosos por ser donde ocurrieron hechos desagradables; y una plaza a la que la protagonista lleva su abandono, es el marco adecuado a su desolación.

Y como música de fondo, un concierto de Rachmaninoff, que envuelve en turbadora sugestión sensual este drama de encendido y frustrado amor.

Carol Reed, director de varios buenos films —particularmente *Las estrellas miran hacia abajo*— conocidos en anteriores temporadas, lo es asimismo de *Larga es la Noche* (*Odd Man Out*), el más reciente estreno de origen británico, adaptación de una novela de F. L. Green.

Narra *Larga es la Noche* la agonía de Johnny Mc Queen, un terrorista irlandés, jefe de una "Organización", rebelde que en

la ciudad de Belfast, lucha contra las autoridades constituidas. La acción de la película sigue su melodramática marcha hacia una muerte ya fijada en el tiempo.

Tal ubicación de personaje y lugar no es más que una convención sin mayor importancia intrínseca; Mc Queen, encarnado por James Mason, es el Perseguido, maldito porque ha matado, crímen que sólo con su vida podrá purgar; la ciudad es el laberinto mortal en que se ve atrapado.

El protagonista es, pues, un ser deshumanizado, casi una abstracción; es un "hombre fuera de juego", que deambula como un desecho sin propia voluntad, juguete de dos fuerzas antagónicas: la de quienes desean salvarlo (algunos por motivos y fines no muy claros) y la de los servidores de una Némesis implacable, cuyo triunfo final se presiente.

El tema no es nuevo; tampoco lo es el ambiente. No faltan films "negros" franceses que se le asemejen, señaladamente los de Marcel Carné; o dentro de otras escuelas, ciertas producciones de John Ford y Fritz Lang.

Igualmente ocurre con el desarrollo del guión, que no ofrece mayores oportunidades de innovar. Por tal razón, Carol Reed se ve forzado a hacer proezas de virtuosismo directivo, pretendiendo hacer mejor lo que ya muy bien hicieron antes otros; y en lo esencial, a sublimar un melodrama, trasmutándolo en tragedia. Firme es su deseo de hacer obra artística, significativa hasta en sus menores detalles. La suya es una búsqueda desahogada de efectos plásticos. Las calles de la ciudad son captadas desde toda suerte de ángulos y luces. Son las calles más hermosas, angustiosamente hermosas, que hayamos visto en el cinematógrafo; por sí solas, extraídas del film y montadas aparte en breve película, constituirían una maravillosa antología. No cabe duda de que el fotógrafo Robert Krasker supera aquí su ya excepcional labor de *Lo que no fué*, y él es el más valioso de los colaboradores con que Reed ha contado.

Esta busca de lo plástico no se detiene en las calles, sino que se lleva hasta los sórdidos rincones y extraños ambientes en que se desarrolla la obra, donde a medida que pasan las horas se hunde más y más el acorralado Johnny Mc Queen.

También Reed utiliza la banda de sonido y música, de manera no corriente, obteniendo notables hallazgos, que hacen digno contrapunto con la fotografía.

Un notable conjunto de actores caracterizan los personajes de *Larga es la Noche*. Muchos y muy buenos, resaltando entre ellos James Mason, máscara dolorosa y expresiva, Kathleen Ryan, su enamorada, de inteligente y reconcentrada expresión, y F. R. Mc Cormick, notable actor teatral que compone el muy discutible personaje de Shell, el pajarero.

Más, todos los virtuosismos de gran director empleados por Carol Reed y todos los esfuerzos de sus colaboradores no logran impedir que el espectador tenga el recuerdo de *El Delator*, *Sólo vivimos una vez*, *Amanece*, *Pepe le Moko*... Con la diferencia de

que en *Larga es la Noche* no se contempla el drama de un personaje, sino una tragedia colectiva, en que múltiples y complejos seres humanos van siendo tomados por el hilo de una acción cuyos centros son el protagonista y el gran reloj luminoso que des de su torre domina la ciudad.

Aún así, los elementos mencionados, si se despojases de toda situación y palabra accesoria, darían al film un severo acento trágico y haría de él acabada obra de arte.

No sucede eso. En muchos momentos se alcanza la altura, pero la película en su totalidad, a la que siempre hay que reconocer una clase inusual, no está plenamente lograda. Hay un bizarro amontonamiento de hechos novelescos; alargadas situaciones superfluas; un querer expresar conceptos en muchas y confusas palabras; defectos básicos, imputables al guión literario, que empañan lamentablemente otros elementos, auténticamente bellos, profundamente trágicos del relato y de la realización.

J. Carlos Alvarez Olloniego.

*

MUSICA

UNA TEMPORADA SOBRIA

Lo esencial de la temporada musical —ya clausurada en su aspecto oficial sinfónico— ha transcurrido desde nuestro último comentario en el número anterior de "Anales". Esto nos permite considerar el conjunto de esta temporada con la visión general que da la distancia, sacrificando quizás un poco el detalle a favor de las manifestaciones más destacadas. Retrospectivamente, aparecen más marcadas, con mayor claridad las jerarquías y las perspectivas. Fueron varios los buenos intérpretes que tuvimos ocasión de escuchar, pero entre ellos, dos se destacan con relieves particulares: el director de orquesta Paul Paray y el pianista Paul Loyonnet.

Paul Paray

No puede, aun después de meses de sus últimas actuaciones evitarse, al analizar su actuación, cierto entusiasta calor de apasionamiento, palabras quizás por demás absolutas. Es que Paul Paray reúne a las condiciones del artista, técnica, sensibilidad, inteligencia, una irradiación de humanidad, de vida que impregna todas sus interpretaciones. De su técnica, de su buen gusto dentro de la originalidad recordaremos uno de los más evidentes ejemplos: la forma inimaginable en que dió a las trilladas y a veces vacuas páginas de "Capricho Español" de Rimsky Korsakoff una frescura de novedad, gracia de picardía, y la claridad de una orquestación donde aparecían bruscamente a la superficie riquezas antes ignoradas. Paul Paray, al frente de la orquesta parece por momentos iluminar una frase, un instrumento en la frase bajo una luz especial que da bruscamente un sentido nuevo, claro, evidente, como si además de intérprete fuese un gran "explicador" de la música. Ningún director como él puede sacar a luz en la "muerte de Isolda" esa marcha fúnebre escondida que ritma los impulsos pasionales de la amante desesperada, ese sentimiento que busca su afirmación, casi su prolongación repitiéndose con más y más intensidad, entrecortadamente. Cada impulso que tiene Isolda para tratar de que su amor se proclame por encima de la realidad de la muerte de Tristán, se apoya en la base inexorable de esta marcha. Y así cobra el fragmento la plenitud de su valor, el máximo de la íntima y torturante dualidad de canto de amor y de muerte.

Cualquier análisis que se pueda hacer del estilo de Paray se

diluye así en ejemplos e intentos de relato, de paráfrasis. O son, por el contrario, adjetivos generales, desnudos, escuetos, fríos. El entusiasmo se siente, difícilmente se escribe.

Paul Loyonnet

En otro plano, Loyonnet participa algo del poder de "revelador de misterios" de Paul Paray. Con la diferencia que puede existir entre el piano y la orquesta, entre el instrumento pulsado directamente por un hombre y el instrumento múltiple y humano que es la orquesta.

Loyonnet posee una técnica brillante, cuyo único defecto es quizás el de no hacerse olvidar bastante en algunas obras. Tiene además una musicalidad profunda, conocimiento antiguo de todos los aspectos de lo que interpreta, es decir, que sus versiones son maduras, con esa armonía de conjunto de lo asimilado. Para situarlo en lo que se refiere a *tempo* diremos que pertenece más a los *suaves*, refinados, que a los que se distinguen por un entusiasmo avasallador e ímpetus arrebatados. Todo el arte de Loyonnet es medido, equilibrado, por lo cual puede dedicarse con igual felicidad a cualquier tipo de música, y resulta igualmente eficaz en Beethoven que en Chopin o en Debussy. Anotemos sin embargo que su tendencia es más hacia la claridad de *dedos* que hacia la energía de acordes. Entendámonos... todo esto, como tendencia, sin romper en ningún momento ese equilibrio, ese justo medio que constituye su mejor cualidad.

Sus últimas actuaciones, sin embargo, nos resultaron netamente inferiores a las primeras. Quizás en la obligación de satisfacer el entusiasmo insistente del público deba verse la causa de la inclusión en sus programas de obras evidentemente mal estudiadas, o estudiadas apresuradamente, con las consiguientes y terribles consecuencias en lo que se refiere a *dedos* y memoria. Pero en fin... olvidemos por ejemplo su interpretación de ciertos conciertos para piano y orquesta de Beethoven, de alguna "Bourrée para la mano izquierda" de Saint Saëns (obra prescindible, aparte de todo) y recordemos sobre todo los momentos sinceramente elevados que nos proporcionó en sus primeros conciertos.

*
* *

Actuaciones de otros músicos de calidad pasaron — en lo que a público se refiere — relativamente inadvertidas. Debemos destacar en primerísimo término a la violinista Ginette Neveu, una excelente instrumentista y música sobria, seria, que entre otras obras ofreció una inigualable versión de la Sonata en La, de Brahms. Luego, el pianista Lilamand, bien distinto por cierto de lo característico de Loyonnet. Lilamand impone a las obras que interpreta un dinamismo juvenil, un ímpetu simpático que va a

veces, sin embargo, en desmedro de la pulcritud técnica de sus versiones. Es, evidentemente, pese a todo, desde ya un valor, y promete madurar sus excelentes cualidades.

*
* *

De la actuación de este año de intérpretes uruguayos, puede destacarse el plantel habitual: Nihya Mariño, Hugo Balzo, Mercedes Olivera, Victoria Schenini, Fanny Ingold reeditaron éxitos esperados, sin acusar en lo fundamental, variaciones notables. Mirtha Pérez Barranguet, talentosa, pero quizás un tanto prematuramente ensalzada cuando su primera presentación en la última temporada, parece ahora, cuando menos, haberse estacionado.

La novedad esencial fué, en uno de los últimos conciertos sinfónicos, la presentación a su regreso de Estados Unidos, del joven pianista y compositor Héctor Tosar Errecart. Por desgracia, sus obras que pudimos escuchar — el Concertino, y la Suite — eran ambas del período anterior a su partida. Sabemos que estudió intensamente y que trae algunas producciones nuevas, que esperamos impacientemente oír. Pudimos de todos modos, apreciar sus notables y conocidas condiciones de pianista serio y profundo. Su "Concertino", obra de extrema juventud, volvió a producirnos esa primera impresión de frescura, de obra amable. La Suite para piano, posterior, es ya más recia, más difícil también y de construcción netamente más estricta en su forma. En su recital ofrecido en la sala del Sodre, Tosar Errecart tuvo el raro mérito de presentarnos obras nuevas, auténticamente nuevas. De éstas, una de las más interesantes es una sonata reciente de Prokofiev, que por cierto merece ser difundida. Tosar es de los pocos músicos uruguayos que, tanto en su música como en los programas que interpreta, ha desterrado decididamente toda tendencia al "museo", y aún cultivando y respetando la música del pasado mira resueltamente a la actualidad como meta principal. Tendencia por cierto necesaria, y elogiable.

*
* *

En conjunto, una temporada sobria; con pocos momentos deslumbrantes quizá, pero sólida, segura, sin esas grandes concesiones al mal gusto que vimos en años anteriores, y que aún en su etapa primavera puede depararnos alguna sorpresa agradable.

Jacques Després.

*

ARTES PLASTICAS

CANDIDO PORTINARI

Jean Cassou afirma que "Portinari, indudablemente, es el pintor más grande de la América Latina y uno de los mayores entre los contemporáneos". Tan rotunda y categórica afirmación —acentuada por ese temible "indudablemente"— nos lleva a suponer, pese a todo nuestro respeto y cariño por el autor de los "Treinta y Tres Sonetos escritos en Secreto", que Cassou desconoce o subestima la pintura latinoamericana como totalidad ya que, de otra suerte, no caería en el simplismo que trasunta su artículo. Los demás escritos compilados en el volumen que recoge las opiniones de la prensa francesa sobre el pintor brasileño, no nos causan estupor alguno: si los distintos autores demuestran elocuentemente ignorar la pintura americana y, más aún, la pintura en sí, nosotros, por nuestra parte, no ignoramos el mecanismo de la "Feria de la Plaza", Hamilton, Levy-Coeur y Theophile Goujart viven todavía, de nada se olvidaron, nada nuevo han aprendido.

Hablar de Portinari requiere, ante todo, objetividad y una apreciación al menos esquemática de la esencialidad de su arte. Muchas cuartillas se han llenado para acompañar tal o cual reproducción de sus pinturas, para alabarla ditirámbicamente, para eludir, en suma, todo análisis emprendido con criterio profesional y conocimiento de la materia. Nuestro propósito es aquí el de esbozar, sin la menor intención polémica, algunas caracterizaciones de la pintura del maestro brasileño.

Resulta de todo punto incuestionable que la pintura de Portinari ocupa un lugar sobresaliente en el panorama de la pintura sudamericana. Como pocos, muy pocos, Portinari ha demostrado una inteligencia singular en la elección de sus puntos de arranque y en su intento de elaborar un estilo que no sea solamente representativo de su personalidad sino también de su mundo circundante y, cosa no menos importante, de las inquietudes de la expresión figurativa contemporánea. Portinari se colocó con toda conciencia en un plano de artista americano que tiene una idea exacta del grado de desarrollo de la cultura de su continente y que, en busca de la expresión pictórica, ha de acercarse a las investigaciones europeas con una disposición asimiladora que creemos la más precisa, la más fértil y, si esto no es afirmar demasiado, la única posible. Un breve paréntesis acerca del contacto corriente del artista americano, de plásticas facultades creadoras, pero en un nivel diferente a la expresión, sumamente intelectual, de la pintura moderna europea, puede ilustrar gráficamente el punto

de partida superior de Portinari. La actitud habitual del pintor que viaja a Europa es la de estudiar en el taller o bajo la dirección de un maestro cuya factura, cuyo procedimiento y manera de pintar asimila con sumisa fidelidad. Dicho en pocas palabras: el punto de partida de un pintor americano no suele ser una técnica pictórica en sí, sino una tendencia. A ello contribuye, por cierto, la falta absoluta de una técnica general, que acusa el arte de nuestros tiempos. No existe, en rigor, un modo generalizado de exteriorizar una idea pictórica, puesto que la misma idea pictórica se halla subdividida y fragmentada de tal suerte que cada fragmentación, cada "ismo", cada innovación estilística ha ligado estrechamente su técnica a su expresión. El Impresionismo, el Cubismo, el Futurismo o el Expresionismo, para utilizar las etiquetas más corrientes, no se diferencian únicamente por su móvil de creación sino hasta por el más mínimo toque de pincel, el más minúsculo detalle del uso de los "invariables plásticos". De ahí que el pintor novato, que viene del Continente Nuevo, opta por someterse a un influjo estético, siguiendo este proceso pictórico para llegar, en los casos felices, al enriquecimiento de la disciplina aprendida, amoldándola al ambiente y esfera espiritual de su tierra.

Ahora bien, este camino ha sido desdeñado por Portinari. Su intención es mucho más independiente e inteligente. Quizás como pocos, él no se ha subyugado al complejo del pintor americano, no se ha sentido en inferioridad de supuestos culturales, sino en condiciones distintas, lo que le condujo a buscar en todas las manifestaciones artísticas contemporáneas con espíritu de crítica, de valorización, de discriminación, si esto fuese necesario. Esta intención se halla muy por encima de cualquier eclectismo y sería mezquino hablar en casos como el del pintor brasileño, de influencias.

Sin embargo, lo primero que llama la atención en la exposición de sus obras, es una escisión tajante entre su intención y sus realizaciones, escisión que suele señalarse generalmente en Picasso, el cual es también guía y maestro indirecto de Portinari. Dicha diferencia la conoce Portinari; sin embargo, con este conocimiento comienza lo que quisiéramos llamar la crisis de la pintura de Portinari.

Según se ha comentado en varias oportunidades, más que una pintura picassiana, existe una idea configuradora en su arte, o sea, móviles espirituales de grandes riesgos, puesto que Picasso combate constantemente contra los límites de la pintura, lo que no impide, por otra parte, que su extraordinario dominio de la materia, su virtuosismo y cultura de pintor (que Gleizeg le reprocha, como Lhote le reprocha su espiritualidad) le permitan convertir todo gesto genial en una conclusión que tenga vibración plástica autónoma, cualquiera que sea su alcance y hondura. Portinari se ensaya en un virtuosismo que aspira a lograr los efectos picassianos, quizás en un sentido más comunicativo y exento de cierta gratuidad heroica que hay en el pintor español. Empero, cuando Porti-

nari quiere partir de un "gesto", carece precisamente de la espiritualidad picassiana a la vez que de su virtuosidad. En el juego de contradicciones, Portinari sólo puede reproducir la fórmula, ya que las esencias mismas de dichas contradicciones escapan a sus posibilidades creadoras.

El proceso creador de Picasso reside precisamente en la interacción de intención y realización; la intención abarca, además, todo su sentido de realidad y de tiempo. En Portinari, en cambio, la división ha mutilado su proceso de formación estilística: intención y realización ya no se tocan sino que operan en aislamiento, el cual resulta más acentuado aún por el muy natural y comprensible hecho de que todo contacto con la realidad se resuelve, en Portinari, por el modo más directo de la sensibilidad. Tenemos, pues, en su caso particular, tres distintos planos (intención, realidad, realización) sin conexo y sin posibilidad aparente de que pudiera construirse una expresión sobre uno de ellos. Si en Picasso estas oposiciones constituyen un proceso, en Portinari no son sino una dispersión de fuerzas y, a la postre, una coartada de la misma dispersión.

Visto a grandes rasgos, su obra demuestra, por lo tanto, los lógicos altibajos, y su sintetización, antes de ser resultado de un proceso creador, es un hallazgo feliz en un diluvio de realizaciones automáticas. Así, por ejemplo, sus dos "Estudios para un Fresco del Ministerio de Educación" (Nos. 21 y 22 del catálogo) tienen coherencia y unidad, producida quizás por su función enteramente decorativa, como las tiene también un "Niño esqueleto" (N.º 26) en su austero dramatismo. Los tres cuadros son obras sencillas, realizadas con la perfección que su intención creadora y su función requieren. Lo mismo puede decirse a grosso modo de sus dibujos y grabados, pese a que, de vez en cuando, su trazo deja de ser un perfilamiento de la forma para convertirse en un contorno que serpentea por la materia prima de la percepción instantánea. Un "Job", pintado para la Radio Tupí y reproducido en el volumen antes citado, demuestra la potencia de que Portinari es capaz cuando encuentra la síntesis. Y a estas obras rodean, como ya hemos dicho, contradicciones sin contacto recíproco, como, por ejemplo, la "Mujer de violeta" (N.º 8) y los "Barriletes y Globos" superrealistas (N.º 29); y no hablemos del retrato de Guillén (N.º 38), más espantapájaro que todos los que pintó Portinari, botón de muestra, sin duda, para posibles clientes filisteos que quieran hacerse retratar. El "Entierro en la Hamaca" (N.º 34) y el "Niño llorando" (N.º 9) nos parecen las obras más típicas de la actual pintura de Portinari: en ambas hay un gran gesto y la demostración de un pintor de calidad, en ambos un planteo inteligente de la configuración. Cabe señalar el acierto del ritmo en el "Entierro", más comunicativo que cualquier descripción histriónica del tema, y el hermoso acorde musical del barrilete celeste en el cielo azul-ultramar del "Niño llorando". Pero donde hubiera sido necesario un desarrollo orgánico de dichas bases, un relacionamiento meditado de las formas, un proceso, en suma, que



Cândido PORTINARI: "Mi madre" (Dibujo)

exige una infinidad de estados, de destrucciones y de sublimaciones. Portinari no hizo sino concluir el cuadro con prisa y medios que no son siempre los más nobles en pintura y que creemos lejos de su originaria intención, aquella intención inteligente a la cual tendría que volver para sintetizar sus aspiraciones y su estilo, para ser más, en una palabra, que un Bernini de la actual pintura sudamericana.

J. BATTLE PLANAS

El interés que despierta la exposición de pinturas de J. Battle Planas tal vez sea menor que el interés que irradia la personalidad de este pintor. La mera contemplación pasiva de sus cuadros jamás puede conducir a una información más o menos completa sobre su voluntad creadora; creemos incluso que puede conducir a conjeturas erróneas. Las apariencias engañan. Battle Planas no es un pintor de apariencias, pero, como todo pintor, tiene que valerse de signos aparentes para comunicar sus emociones e ideas. Y esta exteriorización de sus procesos creadores no debe engañar al espectador con inquietudes, llevando a confundirla con el proceso creador, con el mecanismo creador en sí.

Para Battle Planas, según dice el mismo, existen dos arquetipos de artistas: primero el artista que se ve oprimido por el mundo que le rodea y por su tiempo, que busca, en consecuencia, una liberación en sus creaciones; y el otro, que se defiende constantemente contra un posible traumatismo mental, que pinta, para no sufrir un colapso psíquico. Esta definición que, como toda conclusión de Battle Planas, parte del fenómeno psíquico, puede darnos, acaso, una clave para definir su propia obra.

De temperamento original, decididamente original, resuelto y seguro de sí mismo, la pintura de Battle Planas, o, mejor, sus creaciones figurativas, caben dentro de un impulso que correspondería a la primera de las dos definiciones del mismo pintor. En realidad, este inventor de un clima onírico, de sugerencias en una atmósfera irreal y fantasmagórica, tiene un agudo sentido de nuestro tiempo y, más aún, de la realidad misma. Pocos pintores que hemos conocido acusan una dedicación tan ávida por su mundo circundante, un interés poco menos que científico, en constante búsqueda de esencias, de expresiones que si bien no florecen en la superficie de los acontecimientos, son, a todas luces, para Battle Planas, los móviles, los "mecanismos" más secretos de toda existencia. Su visión es la del psicólogo en acecho: he aquí su potencia y, al mismo tiempo, su límite.

Alguna vez se ha citado un frase de Picasso: "La naturaleza existe, pero mis cuadros existen también". Aunque nos parece hartamente sospechosa la autenticidad de estas palabras, o, al menos, su forma, tal exclamación podría proceder también del autor de la "Imagen persistente de un antepasado". Él ha creado su mundo subjetivo, con una tenaz obstinación, polémica en todos sus con-



Manuel COLMEIRO: "Cabeza" (Punta seca)

tenidos, y reclama, a su vez, el derecho de existencia de este mundo que le resulta más orgánico, más justo y más lógico en sus desarrollos que la realidad misma, desfigurada por intenciones e influjos, para él, antivitales. No se trata, desde luego, de un clamor de superioridad frente a la naturaleza ni tampoco, de inferioridad: Battle Planas se sitúa conscientemente en una vertiente de esta misma naturaleza y construye desde ahí, no un microcosmos, sino una zona orgánica renovada con miras hacia lo ilimitado. Y esta actitud se traduce, con lógica reconfortante, en su pintura, en su constante actitud polémica que le gusta subrayar cuantas veces se ofrezca la oportunidad y que nos hizo clasificarlo en la primera de sus definiciones anotadas al principio.

Su automatismo es el síntoma más evidente de su disconformidad. Mas hay que establecer inmediatamente la diferencia de este automatismo de Battle Planas con las experiencias dadaístas y surrealistas de un Hans Arp o Max Ernst, por ejemplo. En el caso de estos últimos, se trataba de un automatismo de la mano, rigorizado luego por acción cerebral, un constante accidente en la materia pictórica que, en casos aislados, puede tener resultados eficaces, pero nunca en calidad de método. El "frottage" de Ernst demuestra nuestra opinión de manera evidente. Battle Planas rechaza este automatismo por primitivo, lo acepta en su misión delimitada por la época de su aparición, lo valoriza como iniciación de la liberación estética en la dirección que él se propuso seguir. Su propia creación automática, entretanto, deriva de mecanismos cerebrales, directamente psíquicos: "he querido explorar cuanta infinidad haya en el cerebro humano". En un artículo reciente, escribe: "Paso a paso, identificados con sus mecanismos, confesándonos, actuando en la creación por reflejo (!), hemos llegado a la creación por naturaleza. Es la creación psíquica, y, más aún, es la liberación de relación a la matemática con que estamos constituidos". En este automatismo, en el riesgo buscado, reside la potencia subjetiva de Battle Planas, y a la vez, repetimos, su límite.

Lo que debe destacarse es la gran calidad plástica de su pintura. Aunque él nos dijo que los problemas estéticos los deja de lado en su investigación de lo humano, no cabe duda que, muy al contrario de muchos de sus parientes espirituales del Superrealismo, tiene una noción y un tacto sumamente desarrollado de los materiales de creación. La "Imagen Persistente de un Antepasado" (N.º 9 del catálogo) o el "Pequeño Lord" (N.º 11) atestiguan este sentido de la calidad plástica; especialmente en el último Battle Planas consigue algunos efectos especiales mediante una alteración de la habitual manera de la valoración de los planos. Sus pasteles nos parecen las obras más realizadas dentro de los propósitos del pintor, ellos reúnen la calidad plástica que toca el refinamiento, con este clima de "otra realidad" tan particular de Battle Planas. "El Joven Pastor" (N.º 5) es, en este sentido, quizás el cuadro más significativo de la muestra. Hay, en cambio, otra serie, "El azar" (N.º 2), "La Hermanita de los Pobres" (N.º 8) y "El Maestro" (N.º 12), en la cual se manifiesta una trasmu-

lación (¿consciente?) de la expresión hacia lo bonito. Sus dibujos son, en su conjunto, de gran expresividad y discreción de los medios, aparte de su sensibilidad que puede comunicarnos mucho sobre las intenciones menos manifestadas del pintor.

Battle Planas se halla en plena y perpetua transformación. Sus etapas venideras serán, según nos dijo, completamente diferentes a la presente. No nos parece acertado ensayar aquí una descripción de la descripción de estos nuevos intentos, hecha por su autor. Esperamos, empero, ver los resultados en tiempo próximo.

MANUEL COLMEIRO

Colmeiro es de una modestia increíble en un artista contemporáneo. Su pintura no tienta al crítico ni al literato amanerado; es tan sencilla, placentera y suave como la apariencia física de su autor. Pero un pintor siempre se siente atraído por sus cuadros, y creemos que lo propio acontece al hombre que va a una muestra para gustar pintura. Colmeiro hace una pintura directa; ante ella huelga realmente todo comentario verbal. Si existe una pintura exenta de complicaciones aparentes, capaz de emocionar con sus intrínsecos valores plásticos, tiene en Colmeiro uno de sus más nobles representantes.

Su simplicidad, sin embargo, no es ingenua, "naïve", ni producto de esa insulsa mutilación que, para algunos pintores, es el secreto de la sencillez de expresión. Detrás de la suave apariencia hay una sabiduría equilibrada de pintor maduro, seguro y experimentado. Su materia es rica, y no hay medio de expresión que Colmeiro deje de usar, si corresponde a su lenguaje. Su caso es el más típico de la "difícil sencillez". Rehusando traspasar los límites establecidos por el propio pintor, busca en ellos el enriquecimiento de la materia y, sobre todo, de la orquestación de su paleta.

El oficio de este pintor gallego es de un sabor muy de tierra, campesino como sus temas y su vida en Europa y, sobre todo, natural, llano. Su elaboración de la materia plástica se ha convertido en un culto, no sin sensualidades, pero siempre mantenido en este nivel de nobleza que sabe espiritualizar cada trozo de pintura que sale de sus manos y al que se suma el amor del pintor por su arte. Tal contacto sumamente afectivo, supremamente afectivo, da la musicalidad propia a su pintura, da el refinamiento al que llega en sus conclusiones, estas conclusiones que le gusta repetir las varias veces para volver a sentir la satisfacción de su proceso de elaboración y su ajuste final.

Pese a que esta exposición de Colmeiro, en Amigos del Arte, es solamente de grabados, dibujos y de algunas acuarelas, nos parece necesario recordar sus calidades de pintor, pues con idéntica exactitud, y quizás con más justicia aún, corresponderían estos calificativos a su arte gráfico. Su exposición es una lección de honestidad profesional. Pero si es cierto que se puede ser ho-

nesto por carecer de inquietudes, como ciertas matronas que "empiezan a no ser ya jóvenes", como diría Heine, también existe la otra honestidad que precisamente es la que engendra inquietudes, que promueve a un espíritu a buscar este perfeccionamiento, acomodado a los propósitos emocionales o intelectuales del pintor. Es ésta la honestidad de Colmeiro: en su obra, el término adquiere una excelstitud que le quita toda estrechez.

Hay en su exposición un grabado, "El balcón", (N.º 9 del catálogo) en el que se sintetiza nuestro, quizás inútil, comentario. Aparte de su técnica admirable, resume las calidades de Colmeiro, subrayadas aún por esta forma abierta y vaporosa que cultiva. Su trazo libre, acusa, a la vez, atmósfera y color. El asunto, un recuerdo tal vez, como casi todas sus obras, adquiere su significación por la mano sensible del pintor que sabe darle el trazo conmovedor de su callada, sabia, "difícil sencillez".

La pintura de Colmeiro pertenece a la familia de los Chardin, Renoir, o Braque: para sentirla basta un mirar despierto y directo. Un comentario nunca puede ni debe ser otra cosa, en estos casos, que una invitación a la contemplación directa, cuyos efectos emocionales ninguna paráfrasis literaria, por más magistral que sea, puede sustituir.

Hans Plätschek.

*

TEATRO

TRES ENFOQUES TEATRALES

Acerca de la Comedia Nacional

La circunstancia de que, antes de pasar dos meses de la inauguración, ya se rumorea, una reforma capital en su estructura, es el índice evidente del malogro del nuevo intento de comedia nacional que alberga el Teatro Solís, aunque basta para señalarlo la magrèz de las salas, que tienta fortalecer en los últimos espectáculos, la esplendidez del reparto de vales; pero este adverso resultado pudo predecirse aún antes de que se propusiera la fórmula de realización del intento por cuanto la razón de él está en el meollo mismo del asunto; las contingencias negativas de formación son tan sólo un acento — si bien bastante abultado — de algo que fatalmente había de llegar. Por eso es que esta crónica no se referirá a ese lugar común — baladí y sin consistencia — de discutir si corresponde que la compañía se denomine municipal o admite el más amplio calificativo adoptado, ya que este es asunto de determinar si en un nombre, lo importante es ver el origen o la meta y, previamente aún, si, cuando hay asuntos más graves que ventilar, vale la pena detenerse en nombre o mote que de tan llevado y traído nada dice a nadie; tampoco se dará más importancia de la que tiene a la forma como se reunió el elenco y a la selección de obras. Entiendo que esto último sólo contribuyó a rematar algo que no tenía vida o que tuvo existencia efímera por razones ajenas al teatro; además, el problema de la comedia nacional es grave en sí y exige por tanto, que le dediquemos la atención que corresponde, disecándolo con energía y firmeza.

Escuetamente expuesto el asunto puede plantearse así: hay conveniencia y hasta necesidad de que se instituya la comedia nacional en nuestro medio, tal como existe en todos los países cultos; varios hechos y algunas probabilidades abonan a su favor, aparentemente; de ellos se echa mano y no se tiene éxito. ¿Por qué? La verdad es que los hechos son negativos y las probabilidades, fantasmas.

Partamos del principio. La comedia nacional, como toda institución sería, vendría a llenar una necesidad; pero, ¿necesidad de quién?; pues, necesidad de autores, actores, escenógrafos, directores, aficionados escénicos, técnicos y gente de administración teatral; de todos ellos hay en plural; muchos, incluso, se

constituyeron en entidades gremiales, con cientos de asociados; además, una legión de obras premiadas por el concurso anual del Ministerio de Instrucción Pública, esperan, con derecho establecido, a tomar contacto con el público. Pero éste es el quid del asunto; el público, un ente que de cualquier manera es imprescindible en el complejo dramático y que resulta inútil buscar en la parte gestora, en la parte necesitada de comedia nacional. Quiénes aspiran y hasta jadean por la institución son todos los que se vinculan estrechamente a la realización directa — exhibida, diríamos— del teatro; pero el público, que tiene también su parte de creación en el fenómeno escénico — y no la menor—, no interviene. Aquí se encuentra, el punto débil de las últimas realizaciones de teatro nacional; en general se concertaron las cosas para que salieran lo mejor posible; a veces hasta se contó con elementos capaces, con obras, con dinero, con técnicos y con entusiasmo; pero el público dijo "NO" y todas las temporadas terminaron con ese enorme bostezo de sala desierta que ya se hizo presente en el Solís. La verdad es que al público, entendido como contingente popular, a ese público que podría ser gestor y sostenedor de una empresa de tal característica, no le interesa el asunto, no le interesa la comedia nacional, simplemente, que no existe público de teatro capaz de soportar la responsabilidad que le corresponde.

Lo expuesto, aunque crudo, no es ningún descubrimiento sensacional; hace tiempo que la gente del oficio se ha dado cuenta del hecho y el intento que motiva esta nota, se endereza, justamente, a salvarlo: no sólo hacer teatro sino, en primer término, tratar de atraer al público, volverlo a acostumbrar al camino del teatro; eso explica la baratura de los precios y explica probablemente la inclusión en el elenco de nombres que si bien han demostrado reiteradamente su incapacidad, podían, por la circunstancia de su renombre radial, llamar, como señuelo, a un sector reactivo de nuestro pueblo.

Hacer público; ese es el problema. Pero, problema simple, se dijo, y se planteó de manera simplista. ¿Por qué, si se ha podido crear una temporada estable de conciertos, cultivando a nuestro público en materia musical, no se podrá hacer lo mismo con el teatro y por medios semejantes? La pregunta, con la tesis que encierra, ribeteada de pomposa trovata, ha pasado ya a ser proverbial y se repite sin discusión. Sin embargo, además de proverbial es también, torpe; torpe cuando compara música con teatro, que son materias distintas en esencia y en consecuencia, en posibilidades y limitaciones de exposición al público; torpe cuando sobreestima la labor que en la educación musical de nuestro pueblo ha tenido la OSSODRE, olvidando el papel que en ese sentido desempeñara la radiotelefonía; torpe, en fin, cuando presume que nuestro pueblo es culto musicalmente porque una cierta minoría se embelesa con la apostura o la fama de algunos concertistas, tararea a Beethoven y asegura displicente que Verdi es insoportable, al par que ignora toda la música moderna de Debussy para acá y se aburre, quietecito y educado con Bach,

sus contemporáneos y sus antecesores. La verdad exacta es que en ese sentido, el público de teatro no tiene nada que envidiar al de conciertos; acude cuando nombres destacados encabezan una compañía y va a las presentaciones y a las despedidas de la mayor parte de los elencos; eso sí; no aprende nada por radio, porque la radio no es vehículo de teatro. Además, el buen público de teatro — escaso, pero real— es, poco más o menos, el buen público de conciertos; en las audiciones musicales se ven las mismas caras que en los estrenos teatrales; es un sector reducido, consecuente y talentoso que fué el primero en negar, con razón, su apoyo a este nuevo intento de comedia nacional que no lo tuvo, justamente, en cuenta.

En resumen y para terminar con el argumento: no se puede hacer en teatro lo que se hizo en música, porque, entre otras razones, bien poco se hizo en música, aunque parezca otra cosa y se hayan tenido probabilidades para esa otra cosa.

Pero, además, hay otra circunstancia de hecho a la que alude abonando en favor de la posibilidad de realización de la bien llamada cruzada teatral. Se recuerda que hubo, no hace mucho, un antecedente promisorio: aquella temporada de la AETU, en el SODRE, de buen recuerdo, que se continuara en la cooperativa ION. Pero al recordarlo, se olvida un hecho capital: que aquél no fué un fenómeno aislado, sino que la temporada de la AETU se desarrolló en una época en la que el buen teatro nacional contaba con el franco apoyo de un público numeroso; viene a cuento, sin hacer mucho esfuerzo ni remover archivos, el caso de las compañías Casnell-Arrieta y la dirigida por el Dr. Susini. Y no cabe agregar que el éxito se debió a ciertos nombres, porque los mismos nombres que anlmaron la tentativa feliz, carecieron, luego, de arrastre; ni tampoco hacer hincapié en títulos, porque el buen repertorio universal de posteriores intentos no alcanzó el mínimo eco.

De lo expuesto se deduce que no es un aserto infantil el que informa esta nota; la Comedia Nacional no viene a llenar, en nuestro momento, una necesidad real; de ahí que ese fenómeno bien conocido por la gente de teatro, del público que no interviene, no se obvia con la baja de precios, la inclusión de cuatro nombres de éxito casero, una propaganda dirigida y una crítica parcial. Por otra parte, el fenómeno del público que dice que no, es, en general, inexplicable; y si mañana aquiesce, tampoco podrá justificarse con exactitud; pero lo malo en este caso particular es que el público, aunque haya actuado impensadamente, tiene razón, ya que no es misterio para nadie que el elenco, de un eclecticismo barato, es mediocre y la selección de obras, discutible. No voy a extenderme en una crítica sistemática de los estrenos, lo que en la mayor parte de los casos, no vale la pena; pero no silencio el hecho de haber compaginado un programa negativo para el homenaje tributado a Florencio Sánchez, por cuanto, si la inclusión de "Los Curdas" y de un acto de "Un buen negocio" puede inculparse a los conjuntos independientes que actuaron, no tiene explicación tolerable el hecho de que la compa-

ña oficial, que pudo contar con una asesoría seria, haya elegido "Mano Santa" para el acontecimiento. Si bien esta obra tiene cierta consistencia teatral comparada con algunos engendros actuales, resulta de una mediocridad irredimible frente a la producción, — mucho más escasa que lo que generalmente se acepta, — de nuestro máximo dramaturgo y esto lo puso bien a la clara, la versión sollozada, gritada, hipada y gesticulada de los integrantes de la Comedia Nacional, transformados, para el caso, en saineteros de la más baja extracción.

El fracaso de este nuevo intento, fracaso que nadie que esté en sus cabales puede negar, debe llamar a la reflexión más aninacada si realmente se piensa rectificar rumbos. La Comedia Nacional no tiene por qué venir a satisfacer derechos de entidades y de concursos que la preceden, en la voltereta más absurda que pueda proponerse; debe venir para aportar su contribución honrada a la creación o al renacimiento del teatro en nuestro medio; por eso importa crearle el ambiente y luego no defraudar. Atender a un público inexistente, abúlico en esa apatía insufrible que admite payasadas, desconoce a los grandes elencos italianos que nos visitaron y acude lleno de plumas y pieles a la peor muestra de teatro francés que nos sea dable recordar: la de la Compañía de Marie Bell. Y más aún que atender a ese público enfermo de insulsez, crearlo, moverlo, darle fuerzas, señalarle su importancia y hacerlo participe feliz del intento. El problema es mucho más arduo de lo que parece y no se soluciona con dinero; ni siquiera con talento sólo.

Ahora bien: lo dicho no implica una negación sistemática del intento: pretende desnudar el problema que viene perdiéndose entre quisicosas sin valor, para urgir que se le ataque valientemente. La paladeada cultura de nuestro pueblo — que no se descubre ahora por ningún lado — exige la restauración del gusto por el teatro. Por eso la Comedia Nacional tiene una misión mucho más alta que la de satisfacer vanidades instituidas y errores de jurados poco competentes; no cabe que la institución se limite a representar comedias justificadas por su paternidad nacional; necesita proyectarse con más amplitud y proyectarse bien; es un problema de honradez y de cultura. Y debe hacerse.

La representación de "Electra" de Eugenio O'Neill, por la Compañía Torrieri - Tofano

Evidentemente los puntos más destacados de la temporada teatral de este año lo constituyeron los dos elencos italianos que nos visitaron: la compañía encabezada por Emma Grammatica y la que tuvo por titulares a Sergio Tofano y Diana Torrieri. La primera, fué dignamente presidida por una actriz eminente que su-

po, no obstante, obviar la fatal macrocefalia de estos casos acompañándose por una intérprete como Franca Dominici que pudo alcanzar su nivel — "Francesca" — y a veces, sobrepasarlo — "Teresa Raquin" — y "La Cita Mota" — y compartir el cartel con actores de la valía de Loris Gizzi y Nino Pavese. Si bien el repertorio fué algo manido y a veces deficiente, nos trajo ráfagas del buen repertorio de los primeros años del siglo: "La Piccola Fonte", de Bracco, en la que apunta la calidad del grotesco en un melodrama de fuerte teatralidad; "La Morsa" y "La Vita qui te diedi" de un Pirandello en tono menor, "La Professione de Miss Warren" de Shaw; y permitió, sobre todo, versiones de una calidad excepcional, como, por ejemplo, "Il Giro del Mondo" de Viola, "La Medagle de la Vecchia Signora" de Barrie, "Francesca" de Lelli, "La Sacra Fiamma" de Somerset Maugham y hasta la intolerable "Nemica" de Nicodemi. La compañía dirigida por Sergio Tofano actuó en campo diverso; fué un elenco al servicio de un repertorio y esto — única manera que conocemos de concebir el teatro en la modernidad — entendido con una dignidad, una altura y una elegancia que sólo tiene antecedentes en las buenas compañías inglesas que recordamos y en la última temporada que Louis Jouvet cumplió en la sala del SODRE. Con una ductilidad sencilla y convincente, supo pasar de la cáustica y deliciosa "Fiebre de Heno" de Noel Coward al acento torramente dramático de Pirandello en sus "Sei Personaggi in Cerca d'Autore"; brindó además estrenos de verdadero interés como "L'Albergo Sul Porto" de Ugo Betti, en un clima de sordidez perfectamente creado, "Questi Fantasmi" de Edoardo de Filippo, posiblemente el punto más alto de la temporada en lo que a conjunción armónica de elementos se refiere — interpretación, puesta escénica, decorado — en la composición de una comedia magnífica que oculta, debajo de su trama bufa y por momentos desopilante, el drama grotesco del amor burlado, de la ingenuidad madura, de la crueldad inútil; "Il Lutto si Adicce ad Elettra" por fin, versión de la obra de O'Neill que significó el estreno más importante de los últimos años por cuanto se trata de uno de los ensayos capitales del nuevo teatro. Por tal razón destacaremos este estreno con unos párrafos necesariamente breves en esta breve nota.

Esto no significa un juicio definitivo sobre la obra, la que requiere un estudio más sosegado; pretendo, en cambio, analizar la versión ofrecida por cuanto entiendo que si se defraudó la expectativa creada, ello no debe atribuirse al texto sino a un error de interpretación diretriz.

La obra, como todas las ofrecidas por la compañía que nos ocupa, supo de una mano firme que la condujo para darle el tono justo que se había propuesto. En este caso fué Giulio Paquic, el encargado de poner en escena la tragedia del más grande dramaturgo americano. Consciente de que al texto le sobran palabras y personajes empezó por cortar donde le pareció conveniente — y consta que siempre le pareció bien —, eliminando texto inútil, integrantes innecesarios y acotaciones inadmisibles. Supo atacar, así, en el más grave error de la dramática de O'Neill que

es el exceso verbal; mucho le sobra a "Electra", como le sobra a "Marco Millones", a "Lázaro Reia", a "Extraño Interludio", y lo mejor que un director puede hacer es empezar por aliviar el texto, cosa que, por otra parte, es común también a las obras de Shakespeare; Pacuvio llevó su celo hasta la supresión de personajes del coro y la eliminación del cadáver que el original exige en escena, de cuerpo presente, descubierto, durante todo el acto tercero de la segunda parte; con esto también ganó la versión. Pero Pacuvio entendió la obra desde un punto de vista cerebral, de acendrado simbolismo y estrecho parentesco formal con su antecesora esquiliana y ese fué, a mi juicio, el error. El decorado, magnífico en sus aspectos plásticos y climático, la configuración rígida del coro y de Seth Beckwith, los trajes, el movimiento escénico, el juego de luces, todo contribuyó a formar una densa atmósfera de irrealidad que transfiguró la obra llevándola a un plano exaltado y poético, capaz de contener el diálogo enorme de Esquilo, pero no el de O'Neill. Lo cierto es que las figuras estereotipadas en un fondo de permanente simbolismo, hablaban del correo, de la policía, de veneno y de afecciones cardíacas, frustrando la intención que la puesta escénica puso de manifiesto. Craso error, porque la lectura severa del original nos pone en contacto con una intención, por parte del autor, de agudo realismo, la que trasciende de las descripciones de escenarios, de las acotaciones y del diálogo sencillo, directo, carente de nivel poético. Claro que la escenografía de Ricardo Ricca era mejor que la propuesta por O'Neill, pero también es claro que no condice con lo que en ella acontece; no cabe duda que la versión de Pacuvio es ambiciosa y rica en sugerencias, pero también es indudable se subvierte la tragedia de O'Neill.

Raras veces O'Neill renuncia al realismo que informó sus primeras obras; exceptuando en algunas comedias como "Lázaro rió", en la que, por otra parte, su menguado estro poético se desfilie en peticiones cansinas, hasta en las obras de más desenfadado simbolismo, como "El gran Dios Brown", o en aquellas de atrevido recurso antinatural, como "Extraño Interludio", el realismo es la tónica; y ese realismo configura la sustancia de "Electra" que no pretende glosar la tragedia esquiliana, trasponiendo personajes, sino que coincide con su ilustre antecesora griega en un planteo distinto, moderno, de un problema que sólo puede entender la modernidad. El agonista no es Edipo, ni una versión actualizada del personaje legendario; pero el complejo de Edipo actúa como motor de la tragedia; no son los dioses, ni la inexorabilidad del destino los que pesan sobre la casa de los Mannon en la tragedia de O'Neill sino una torcida neurosis digna de la clínica vienesa del Dr. Freud. Por eso la versión defraudó hasta el punto de que algunos creyeron que la obra no merecía la fama de la que venía precedida. Cabe destacar que la verdadera obra de O'Neill sigue aún desconocida para nosotros, oculta la grandeza que permite la longitud desmesurada de su desarrollo para públicos actuales, grandeza que obvia ciertas repeticiones de la segunda par-

te— indudablemente la más floja de la trilogía— y alcanza su cenit en la última escena de "Los Poseídos" que configura, sin lugar a dudas, el acierto más seguro del teatro contemporáneo.

La versión de "Hamlet", por Jacobo Ben Ami

Si el nombre de Ben Ami asociado a una versión de "Hamlet" podía ser suficiente atractivo para una representación, es evidente que al sumarse la presencia de una actriz de prestigio como Berta Gersten y un Director como Cunill Cabanellas, la interpretación adquiriría un brillo de garantía que hizo más estridente el fraude de la representación. Porque, sin ambas y de una vez, debe reconocerse que la versión ofrecida en el SODRE por la Compañía del "Soleil" de Buenos Aires falló por su base por carencia de un criterio directivo eficaz; triste es reconocer que por segunda vez no se comprueba en nuestro medio la mentada capacidad escénica del ex-director de la Comedia Nacional Argentina; la otra fué con motivo de la tristemente celebrada versión de "El Avaro", por Luis Arata.

En efecto: el "Hamlet" de Ben Ami fué una versión centrada en su protagonista, con prescindencia del total escénico, el que jugó como un acompañamiento ineficaz y por momentos estúpido: valga la molesta escenografía de piedritas cuidadosamente maldibujadas. Y si el divismo es un mal anacrónico digno del público capaz de soportar todavía "Muerte Civil" o "La Sombra", resulta insufrible cuando se violenta a Shakespeare en una de sus obras mejores. (Recuerdo como antecedente en el mismo escenario el afortunadamente poco recordado "Re Lear" de Zacconi). Y esto no obstante reconocer —o justamente por reconocerlo— que la labor de Ben Ami, tomada aisladamente, fué genial como interpretación del personaje y como trabajo escénico —señoría de porte, sobriedad de movimientos, dentro de la violencia interpretativa, riqueza de voz— porque Ben Ami se mostró, una vez más, como el actor digno, estudioso y por muchos motivos sobresaliente, en un entender atrevido— antiacadémico, diríamos — de su personaje atormentado, pero viril; y lo notable es que a su lado, hubo actores que no desmerecieron en la comparación; ejemplos: los intérpretes de Polonio y Horacio y, con altibajos, Ofelia y el Rey. Pero no sólo el resto estuvo anodino y en algunos aspectos, malo, sino que el espectáculo no fué tal, carente de unidad y del más elemental buen gusto. La escena no se resolvió, ni en función de un juego escénico intencional que previera además la necesaria sucesión de cambios de lugar para no hacer pesar los intervalos; el escenario de un detallismo cursi no tenía valores plásticos o climáticos, ni la necesaria sobriedad para pasar inadvertido en un segundo plano intrascendente; el vestuario, de ópera barata o, simplemente, de mal gusto, no previó, siquiera, una armonía cromática aceptable; la luz pretendió eludir, por momentos, el cuadrículado irredimible de los muros de

pieza o buscó crear un clima de recogimiento en el famoso monólogo del tercer acto original; no lo logró en ninguno de los casos, y en el último, contribuyó negativamente la presencia de la clara figura de Ofelia, hincada a la derecha, presencia de intención explicativa, realista, en amplio desacuerdo con la versión del monólogo. A todo lo expuesto se le suma el agravante de que algunas de las malas partes de acompañamiento invirtieron su carácter de tal, en una dictadura atroz que obligó a violentar la composición de algunos cuadros, como, por ejemplo, los del encuentro con la sombra, el de la representación y el del duelo.

Un actor o varios actores y un texto, no configuran teatro. Aun cuando el texto sea de Shakespeare y el primer actor, Ben Ami.

Fernando García Esteban.

*

LIBROS

LOOR A MARTI. — AFORISMOS DE LA LIBERTAD. — PARTIDA NOBLE, por Luis Gil Salguero.

Hay detrás de eso un alma. Un alma a la que la ternura le prepara los cauces por donde penetra, lenta y confiadamente, la substancia de los seres y de las cosas, insertándose secretamente, con paso silencioso, y consume allí, en la penumbra, la leve urdimbre, germen de los desarrollos futuros.

Abolida la resistencia de la hipótesis, de la intención prefiguradora, recibe, en un estado de pasividad profunda, pero no es la pasividad de la ausencia, del alejamiento, sino la recepción del amor, de un alerta constante a los sonidos, a las luces, a las formas inesperadas, a las sustancias desconocidas, a las que ayuda al crecimiento, a las que hace viables, proyectándolas luego hacia una realidad ahora transfigurada por la síntesis, que se verificó en quién sabe qué resquicio crepuscular del ámbito interior. Y así al movimiento de recepción le sucede un movimiento de entrega; al temblor que absorbe le sigue el temblor que exhala.

No se busque allí la ordenación impuesta en superficie por un pensamiento decaído, que resiste la palpación de lo real, no se busque el pensamiento sofocado que quiere olvidar la pulsación discontinua de las cosas y de los seres, el crepitar de la vida, porque lo que se encuentra es el pensar viviente, estrechamente abrazado al fluir aéreo de los acontecimientos, cuidadoso de sus avatares, de sus procesos, de sus desfallecimientos, de sus suspensiones, que no ignora sus sueños; el pensamiento que sabe que es menester aproximarse con paso levisimo y con ademán acariciante, para no provocar la fuga, la ocultación inmediata de las dulces cosas, refugiadas en el pudor de su virginidad.

Es una exploración fraternal, no comprometida por la idea, sino guiada por el deseo ardiente que transfigura, de llegar a la orilla agitada, en la que el sentimiento del límite se borra y no se sabe en qué grado se piensa y en qué grado se es pensado, en que no se sabe hasta dónde el pensamiento es una penetración en lo real, y cuando comienza a ser un albergue que prepara, —enternecido—, el advenimiento de lo que era hasta ese momento lúgubre, y que por la acción de un apasionamiento infinito se trasmuta en un concierto de claridades y transparencias...

Y a partir de ese encuentro en que la idea se agota y la ima-

gen expira, surge la tensión inaudita que busca el pasaje a lo elucidable, pero que no olvida, apegado a la experiencia, con la fidelidad que hace posible una memoria no enturbiada, la penumbra, que la envuelve y agradecido acepta la sumisión al misterio y la túnica que construye para aprisionar la inasible sustancia, que tenue se aleja, se teje con la misma sustancia y no con el esquema que informa y deforma.

El ennoblecimiento conferido a la razón por la piedad, lo lleva al contacto con una mayor hondura y lo lleva también a provocar el estremecimiento de la realidad, que pierde su opacidad, y su dureza, y que, desde entonces, soporta un crecimiento, una intensificación. No es el pensamiento que se sobreagrega, sino que se infunde y en extraño consorcio con los acontecimientos, los orienta, incoercible, y da la espléndida figura de la libertad, de donde surge el heroísmo que conmueve a la historia, que la entibia y que, desde la auscultación de su palpitante más profundo, vuelve a la superficie y se inserta, instaurando la liberación, salvando lo posible, evocando la profundidad futura, proféticamente exaltando, vivificando la existencia, dotándola de contornos insospechados, despertando los desarrollos dormidos, sin comprometerlos, abriendo el surco para su advenimiento, con la inspiración de lo que se perdía irremediamente y que el heroísmo recupera y salva. Acto inexplicable, acto heroico, que no consiente justificación, porque está más allá de ella, pero que conmueve desde lo hondo y vierte el ennoblecimiento en lo histórico por la instauración silenciosa del bien.

Mário A. Silva García.

EL GOBIERNO PARLAMENTARIO EN INGLATERRA, por Harold J. Laski, (Ed. Abril, Buenos Aires, 1947).

Con la obra del Profesor Laski ha sucedido que permaneció desconocida para los lectores de habla española hasta hace muy pocos años. Hemos conocido primer al "político Harold J. Laski" que al "escritor Harold J. Laski". Su acción como Presidente del Partido Laborista inglés y sus artículos sobre temas de actualidad publicados en nuestra prensa, así como su actuación en la política inglesa en los últimos ocho años han popularizado su nombre, pero se ha ignorado desgraciadamente que se trata de uno de los pensadores políticos más brillantes de nuestro tiempo y seguramente el más destacado de los autores socialistas ingleses modernos, después de la muerte de Sidney Webb.

Con anterioridad a la última guerra mundial sólo recordamos en español un tratado suyo intitulado "Comunismo". Durante el conflicto se tradujeron algunos de sus folletos y después en rápida sucesión se dieron a conocer "Reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo", "La crisis de la democracia", y "Fe, razón y

civilización", que pertenecen al grupo de sus "obras de actualidad" y finalmente, "La libertad en el Estado moderno", que conjuntamente con la presente que comentamos, es producto de sus tareas en la Escuela de Ciencias Políticas y Económicas de la prestigiosa Universidad de Londres en la cual profesa con gran suceso.

En sus diversos libros Laski ha sintetizado en una alianza magnífica el rico pensamiento universitario inglés con la corriente renovadora del socialismo que ha bebido en el círculo de la Sociedad Fabiana, cuya acción como es notorio ha revitalizado el pensamiento socialista internacional al tiempo que ha dotado al pensamiento inglés de toda una técnica de estudio y realizaciones prácticas.

Este importantísimo libro sobre el tradicional sistema de gobierno de los ingleses, vale por ser una obra docente de un catedrático de merecida fama; pero más todavía por los problemas de actualidad que aborda.

Desde el primer punto de vista el estudioso encuentra en sus trescientas prietas páginas una información nutrida en sólidos capítulos dedicados a "El sistema de partidos", "La Cámara de los Lores", "La Cámara de los Comunes", "El Gabinete", "La administración", "El Parlamento y la Judicatura", y "La Monarquía". La información es excelente y está llevada hasta el mismo año 1938 en que apareció el libro, y se basa en un conocimiento minucioso del pensamiento político inglés, la historia de los ingleses, su literatura y costumbres públicas. Aunque su origen es docente, "El gobierno parlamentario en Inglaterra" es una obra más de exposición ideológica que de didáctica, como lo son por ejemplo los manuales de Ilbert o el más reciente de Chastenet.

Ese hecho es mérito insigne de Laski, que por tratar el tema desde el ángulo de los grandes problemas de nuestro siglo, ha realizado en esta obra un esfuerzo sólo comparable al de Bagehot y Stuart Mill hace setenta años. Con gran valentía el autor plantea los problemas que suscita el Partido Laborista, poderoso desde 1911 y dispuesto a un programa de reformas, que atacan el derecho de propiedad, que busca llevar a la práctica por los mecanismos ordinarios del gobierno parlamentario.

"La Constitución británica —dice Harold J. Laski— fué durante 250 años un instrumento para hombres que estaban de acuerdo sobre el modo de vida que debía imponer el Estado inglés. Se hallaba nutrida por el inmenso éxito económico del sistema sobre el que se basaba". Pero esa situación ha cambiado cuando los dos grandes partidos ingleses (Laborista y Conservador) sostienen opiniones completamente contrarias sobre el sistema económico, cimiento de la organización política.

Esto planteará al gobierno parlamentario inglés, adelantaba en 1938 Laski, una prueba inusitada si los laboristas intentan en el futuro, contando con la mayoría en la Cámara de los Comunes, democratizar la sociedad de su país por hondas y definitivas reformas que anulen el capitalismo. Este, por intermedio del partido Conservador, al proceder a la defensa de sus intereses, ¿respetará

el mecanismo parlamentario? ¿Serán posibles medidas de gran trascendencia económica por medios pacíficos?

La magnífica Introducción y buena parte de los capítulos técnicos se cierran con estas interrogantes a las cuales el autor no pretende dar una respuesta definitiva, aunque manifiesta su creencia favorable a las soluciones pacíficas. Su sólo planteo nos exige de insistir en la importancia de este nuevo e interesante libro.

Carlos M. Rama.

LOS GRANDES SERVIDORES DE LA MONARQUÍA, por Louis Madelin (Ed. Argos, Buenos Aires, 1947).

La valorización de las revoluciones populares que caracterizan la Época Contemporánea ha dividido a los historiadores franceses —y por extensión a los del mundo entero— en dos campos claramente polarizados. Louis Madelin se ha distinguido, debe reconocerse, por su talento en el combate, su fibra de polemista y su hábil manejo del material monográfico a los efectos de la tesis reaccionaria de que es insigne maestro. El Prof. José Luis Romero, en el prólogo que con tanto brillo hace a este nuevo libro del historiador francés, expresa muy justamente que "Si Mathiez es la figura más alta de lo que puede llamarse la "izquierda", dentro de la historiografía francesa, Louis Madelin es, sin duda, una de las más representativas de la "derecha".

Nos permitimos creer que aquellas obras suyas como "La révolution", "Danton" o "Le consulat et l'Empire", si bien es cierto que permiten apreciar en Madelin al polemista y aquilatar su orientación general, en cambio oscurecen otras virtudes de importancia. Un libro como "Los grandes servidores de la monarquía" es útil a esos efectos. Ello se debe a que el tema está más de acuerdo a las opiniones reaccionarias y monarquistas de su autor y entonces no obligado por el ánimo de crítica, Madelin abandona parcialmente la posición de polemista para mostrarnos simplemente al expositor. El volumen se abre con una frase que sería una declaración de guerra, si no fuese que es una divisa: "La Francia actual ha sido hecha por una admirable sucesión de reyes nacidos del linaje de Capeto" y del tono devoto en que se ha concebido el libro informan las palabras que estampa cerrando el prefacio, a propósito de las figuras que en él se estudian: "Grandes servidores de la Monarquía, lo fueron solamente a causa de que quisieron hacerse grandes servidores de la grandeza de Francia, encarnada, para ellos, en el Rey".

¡Con qué placer e íntima satisfacción, Madelin —el también "servidor" y, como dicen los españoles, "servil" de la monarquía francesa— habrá compuesto esta obra menor tan afín a sus ideas!

El volumen lo componen cuatro ensayos que versan respectivamente sobre los famosos primeros ministros de los Capetos del absolutismo: Richelieu, Mazarino, Colbert y Louvois. Los cuatro

trabajos están bien relacionados por destacar en todas las figuras tratadas la eficacia y dedicación con que fueron "servidores" de la realeza, y además por presidir todas sus páginas reflexiones sobre la Historia de Francia, casi tan conocidas como rechazadas entre nosotros, para que insistamos en ellas.

Como sucede en las demás obras de Madelin, la información de primera fuente es escasa, (en las páginas correspondientes a Richelieu y Mazarino, se maneja prácticamente con los datos que pueden obtenerse en cualquier buen manual de historia de Francia), pero cabe admirar la fluidez de su estilo, y todos los atributos de la estética literaria que mañosamente usa el autor para hacernos amable una obra sustanciosa.

Mayor originalidad revelan los dos últimos ensayos sobre Colbert y Louvois, aunque le desmerecen los muy discutibles paralelos que intenta entre esas figuras y los ministros de Napoleón I, con que adereza las consideraciones generales a que es tan afecto Madelin.

Decía Montaigne de la conversación, y la idea puede extenderse a esa conversación inmaterial que es la lectura, que prefería la oposición a la complacencia, pues "las contradicciones en el juzgar ni me ofenden ni me alteran; me despiertan sólo y ejercitan". ("Ensayos", III, 8) y de la obra de Madelin, como de toda su escuela, porque no la compartimos, podríamos decir cosa parecida.

Carlos M. Rama.

GENESIS, ESENCIA Y FUNDAMENTO DEL SOCIALISMO, por Emilio Frugoni, (Ed. Americalee, Bs. As.).

El ilustre líder del socialismo uruguayo nos brinda en una concisa y muy apretada síntesis de ochocientas páginas, distribuidas en dos tomos, esta magnífica obra con aportaciones de genuina erudición, no sólo del conocer histórico sino también con dominio de la especulación filosófica, manejando con destreza semejante al análisis y la síntesis, en oposiciones e identificaciones sorprendentes. "¿Qué es el socialismo?" — se pregunta. Y tras muchas definiciones que aporta, una sola es la que cuenta con su incondicional adhesión. Es la que ha sido definida en esta parte del Continente, en el Río de la Plata, por el maestro socialista argentino doctor Juan B. Justo: "El Socialismo es el movimiento en defensa y por la elevación del pueblo trabajador, que guiado por la ciencia, tiende a realizar una libre e inteligente sociedad humana basada en la propiedad colectiva de los medios de producción". Se remonta a la Sociedad de los Iguales, al acta de la Insurrección de 1793, al comunismo de Babeuf, al colectivismo de Saint Simón, al asociacionismo de Fourier y al socialismo utópico de Owen, deteniéndose en la revolución del 48 y en el famoso

manifiesto del 46 de Marx y en la aparición de "El Capital" de este mismo autor, iniciación y planteamiento del socialismo científico. Aquí, puede decirse, organiza con gran fervor, la descripción pormenorizada de las bases del socialismo, cuyos fundamentos, filosóficos y económicos, aportan Marx y Engels, prosiguiendo con la filosofía de la praxis, la vida económica en la explicación de la historia, la descripción gráfica de la concepción materialista, etc., para dedicarse de lleno a las ideas económicas de Carlos Marx, que las alinea a través de una crítica maravillosa, de transparente disciplina y agudo conocimiento. Es una valiosa aportación al estudio de estas teorías políticas y económicas que ha de aprovechar a estudiosos, especializados y a todos los que sienten honda atracción por el desenvolvimiento de doctrinas tan universalmente esparcidas.

Se abre el segundo tomo con el capítulo dedicado a "El programa de París", siguiéndole los consagrados a Jean Jaurès, al affaire Dreyfus, a las internacionales socialista, comunista y de los sindicatos y al aspecto ideológico del cooperativismo. En el que titula "El socialismo como fenómeno histórico", analiza las manifestaciones de los partidos políticos regidos por esa doctrina que actúan en Europa, Inglaterra, Estados Unidos, Chile, México, Argentina, Venezuela, y del Aprismo nacido en Perú. En los reunidos bajo la denominación pluralizante "La síntesis americana", examina el medio histórico de nuestro Continente, por lo que alcanza a describir en páginas de grande interés, la evolución política en el Uruguay, retro trayéndose a 1810 para verificar su inicio historicista, advirtiendo que el Socialismo en nuestro medio "debe su consistencia y consolidación a haber logrado penetrar en el campo de acción parlamentaria para mostrarse al país como lo que es, en un medio político donde los partidos prefieren generalmente hacerse pasar por lo que no son".

La parte final del libro está dedicada a la URSS. Frugoni se torna francamente desengañado frente al régimen comunista. "En la URSS, dice, no se ha llegado a la democratización política del Estado, de cuya dirección han sido desalojados los señores feudales y los capitalistas, pero no todavía para regirlo por la voluntad libre de la mayoría de la nación, sino por la de una parte de la clase trabajadora, con restricciones al ejercicio de las libertades públicas y derechos políticos, que mantienen legalmente ese unicato gubernamental y cierran las vías a toda corriente o inquietud de disconformismo. Existe allí una forma de socialismo de Estado, pero su sistema de organización institucional carece de los elementos esenciales de la democracia política. Se ha suprimido el capitalismo privado, que impide la igualdad social en el punto de partida, pero no hay igualdad política, porque sólo un partido, sólo una opinión política goza de derechos cívicos y libertades públicas".

L. M. G.

OCHO POEMAS DE LONDRES, por Luis Giordano, (Impresora Uruguaya).

Entre los años 1926 a 1932, Luis Giordano dió a conocer algunas de sus creaciones literarias.

A esta primera etapa sucedió el silencio. ¿Era una renuncia? La respuesta quedó pendiente durante quince años. Y hoy, con sus "Ocho Poemas de Londres" hemos comprobado que aquel silencio no era más que una pausa.

Giordano supo superarse a sí mismo. Su espíritu reelaboraba, concentrado. Se depuró más. Acendrándose en callado ejercicio, resurge ahora más hondo. Se miró vivir para conocerse más. Tal su posición: silencio hacia afuera y concierto hacia adentro.

¿Quién sabe tras qué continuo e íntimo monologar, se desplegaron, ya objetivamente sonoras, sus nuevas melodías!

Un viaje reciente a Inglaterra motivó sus ocho sonatas londinenses. La tensión del alma sobre lo inesperado, ¿no la pondría sobre el cauce de la música?

Una ciudad nueva puede ser también una soledad donde volvemos a encontrarnos profundamente. Y entonces el poeta puede decir:

Y estoy más puro y tierno.

Y en esa pureza y en esa ternura se da el acento de la intimidad. Entonces, ante la magnificencia del viaje, no sólo se vive el entusiasmo, sino también la tristeza delicada de quien abre, además, los horizontes de adentro:

Yo vine desde el río siguiendo los squares,
persiguiendo mi sombra y una torre invisible,
triste como la noche, sujeto de una estrella
ya destruída y alta, desde un pozo sin ecos.

Ese pozo sin ecos es la propia hondura del poeta. Esa sombra que persigue es más de adentro que de afuera. Y cuando Giordano acosa esas sombras, cae en otras más terribles: en las de la muerte. El viaje vital es también un viaje mortal. Acaso por estar tan distante del solar patrio, y de la vieja trama de los afectos entrañables, es que la muerte se presenta como una obsesión. ¡Morir tan lejos!...

Me dormiré una tarde con gritos y con rabia,
con el puño apretado y la garganta muda,
sintiendo que esa tarde me esperaba una dicha,
un beso, una caricia, una sonrisa, puros.

Y terminando el tema:

Me dormiré una tarde como una herida abierta
y el sueño será largo, sin sueños y sin tiempo...

En la remota isla de Albión, mientras recorre caminos y ciudades, mientras las renovadas sensaciones lo anudan a la densa y movable realidad, no puede romper la angustia de estar solo, y esa soledad se va convirtiendo en poesía, en auténtica emanación musical, la "soledad sonora", como la sintió el místico castellano. El tema se fataliza:

Humedecida frente de la noche,
estrella solitaria sobre un puente,
alto suspiro del silencio, sólo,
velos de soledad sobre la frente.

Y en el segundo cuarteto, la repetición pendular: "Soledad de la frente sin mañana". Y en el tercero, "lumba, en la frente gris y solitaria". Y el quinto, "Ya está sola mi frente, ya está sola". Y aún unas pocas páginas más adelante: "Heme aquí, desolado, en el centro del mundo". Pero en tanto la soledad interior, brotada de sí misma, lo aísla, el paisaje, la ciudad, el hombre múltiple, se le van adentrando con la bella sorpresa de un país desconocido. Los sentidos se gozan y el poeta dibuja en su soledad las maravillosas imágenes. Soledad y mundo, he ahí la clave sencilla pero profunda del libro.

Ambos elementos combaten. El poeta sorbe sus propias visiones, pero éstas parecen desvanecerse antes de dominarlo. No obstante, las inscribe, rápido, en el verso, rápido también, como corresponde a un poeta peregrinante:

La toga de un gigante en la columna,
el trapo
de una bandera al viento,
la soberbia de las epigraffas,
los leones, las palomas,
no conmovieron a mi hastío y tedio...

La última etapa del libro es para el olvido. Ver, dejar de ver, borrar lo visto... La emoción lírica crece. El verso, vertido en una música finísima, se dibuja a la vez con más precisión en el metro y en el ritmo. Ahora es en Montevideo, el día 23 de agosto de 1947. Lejos está la isla, lejos la ciudad, cortado el mar donde la herida de la quilla se olvida en cuanto ésta ha pasado. "Ya estoy tejiendo olvidos", dice el poeta. En ese desvanecerse de las cosas, es fatal la melancolía. Las alegres, las ansiadas imágenes se van como los sueños. Y Giordano siente "cómo decrecen los recuerdos más puros —y cómo entre suspiros sus velos desvanecen— y cómo evanescentes se deslizan los días".

"Los Poemas de Londres" han sido concebidos en sístole y diástole, en ímpetu y en desmayo. El poeta viajó como volando con un ala encendida y un ala gris. Las imágenes del libro deslumbran, al abrirse en enorme abanico, en una realización que es

la verdad y sueño. Más debajo de esa verdad y de ese sueño, está aquella otra cosa insobornable: "Velos de soledad sobre mi frente... soledad en la frente sin mañana".

Nazareth Perdomo Coronel.

GOYA Y EL MUNDO A SU ALREDEDOR, por J. López Rey (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1947).

El autor se adelanta a señalar en una muy breve Nota Preliminar que "Este Libro no es una biografía de Goya. Tampoco es un estudio cabal de su arte. Acaso sirva, empero, como introducción a ambas tareas, desvelando el significado individual e histórico, es decir, universal, de algunas de las obras y, por ende, de la vida del artista".

Le faltó agregar que tampoco es un estudio sistemático sobre el tema de que informa su título sino solamente una recopilación de breves notas sobre puntos concretos. Sobre ellos informan las denominaciones de los capítulos que responden cada uno a un tema. Estos son: "Goya y el mundo a su alrededor", "Los frescos de San Antonio de la Florida", "El dibujo de Torrigiano", "Dibujos de exclaustrados" y "Autodescripción y autorretrato" que fueron con anterioridad publicados en idioma inglés en una cotizada revista de Estados Unidos.

Por esa misma razón formal la obra no proporciona la visión panorámica que hace esperar su título, y que sería utilísima para desentrañar el sentido último de la obra del genial "pintor aragonés", como gustaba decir de sí mismo Goya. Esa tarea ha sido acometida, es justo consignarlo, por los novelistas y los historiadores de esa época, y puede encontrarse en Pérez Galdós por un lado y por otro en los tratadistas que se ocupan de la Guerra de la Independencia contra los franceses e incluso en las monografías sobre Carlos IV, Godoy, Fernando VII y los demás personajes de la época.

J. López Rey cumple sin embargo una obra loable en muchos aspectos al reunir en un esfuerzo de investigación meritisimo, un valioso material referente a las amistades de Goya, las influencias artísticas y literarias que experimentara y sus relaciones con la corte de Madrid. Especialmente interesantes son los párrafos referentes a la adhesión de Goya a las nuevas ideas racionalistas de su época, cuya vigencia traduce su plástica en la cual se aprecia asimismo el declinante barroco.

Este orden de ideas se considera en las últimas páginas de "Goya y el mundo a su alrededor" y en todo el ensayo "Dibujos de exclaustrados". El trabajo "Autodescripción y autorretrato" es de primordial interés biográfico, mientras que los restantes ensayos ("Los frescos de San Antonio de la Florida" y "El dibujo de Torrigiano") se relacionan con el estudio de su plástica y su formación intelectual.

El libro revela un valioso especialista, profundo conocedor de Goya y muy estudioso de los problemas de la historia del arte. Esas mismas condiciones, han impuesto a su obra un criterio erudito que le impide en ocasiones cobrar altura.

Una página de cuidadosas referencias bibliográficas y cuarenta y ocho reproducciones, escogidas por estar citadas en el texto, complementan este libro que resulta imprescindible para los interesados en esta clase de temas.

Carlos M. Rama.

MITOLOGIA, por Jane Ellen Harrison, (Ed. Nova, Buenos Aires, 1947).

La consideración del legado cultural de los griegos no sólo promueve el análisis de uno de los momentos más brillantes de la historia de la especie humana, sino que además nutre nuestros mejores actuales anhelos de superación. A esa doble meta tiende la excelente colección inglesa "Nuestra deuda con Grecia y Roma" a que pertenece este libro.

Naturalmente la religión griega es uno de los hechos culturales de los helenos que menos ha arraigado en los siglos posteriores y no puede compararse su influencia a la que tuvo la filosofía y la literatura, por ejemplo. Pero aún así debemos reconocer en la religión, o más concretamente en la mitología griega, "En primer término, la herencia de una imaginaria sin igual, una imaginaria que ha obsesionado la mente de los poetas y artistas de todas las épocas, hasta nuestros días; y, en segundo término, algo que, está íntimamente relacionado con esta imaginaria: la liberación del espíritu humano, al menos en parte, de la funesta obsesión del temor" de acuerdo a las exactas palabras con que abre la autora la conclusión de su excelente libro.

En él se considera la mitología en el sentido de teología o sea lo que piensa e imagina el individuo religioso, y en este caso el pueblo griego clásico, ya que no se consideran las creencias de los romanos. La obra informa ampliamente sobre Hermes, Poseidón, Démeter y Coreia, Hera, Atenea, Afrodita, Artemisa, Apolo, Dionisios, Zeus y la "madre-montaña" de los cretenses prehelénicos.

Nos apresuramos a señalar que no es un tratado de mitología más, pues si lo fuera, no correspondería más que citar el incremento de esa ya copiosa bibliografía. La autora en este libro hace un análisis de la mitología desde el punto de vista de la psicología social histórica y hasta etnográfica buscando mostrar como los dioses griegos evolucionaron hasta llegar a ser lo que fueron, como expresaron y proyectaron la vida del pueblo que los imaginara. Para lograr tan interesante como difícil objetivo Jane Ellen Harrison pone en juego vastísimos conocimientos literarios, filológicos y epigráficos.

Su dominio de la literatura clásica — que cita profusamente para ilustrar muchos de los pasajes más importantes — así como su conocimiento de los datos de la arqueología más recibida, confieren a su libro un valor científico muy alto.

Estamos en presencia de una obra auxiliar valiosísima para los estudios de Historia, Literatura y Religión de la Antigüedad, por cuyos mismos merecimientos son de lamentar algunas omisiones en la edición española.

En primer lugar en lo que respecta a las citas de obras clásicas que están hechas sobre versiones inglesas, (en varios casos exclusivas de la autora) y en segundo término que el libro demuestra la recepción que la "imaginaria" mitológica griega ha tenido en los poetas ingleses de un modo cabal, pero falta — como falta en la bibliografía — la mano cuidadosa que agregue los datos similares de la rica literatura de nuestra lengua y de las versiones correspondientes.

Carlos M. Rama.

*