Centenario – Augusta S. C.

Numero 1

CRISTALERIA GANCHOU

Industria del Vidrio

Teléf. 224701 - Dr. José M. Vidal 376

Montevideo

ALHAJAS
RELOJES
FANTASIAS

Introductores exclusivos de los relojes VULCAIN

CAMPOS & Cía.
IMPORTADORES

ITUZAINGO 1377-91
Teléfono: 23136
Montevideo

RAUL H. CLERC
HECTOR A. GUERRA

ARQUITECTOS

ESTUDIO
CANELONES 1173
Teléfono: 91212

ACABA DE APARECER

NUMERO

dedicado a la **Literatura Uruguaya del 900**

SUMARIO

En el cincuentenario	
Panorama ideológico	C. Real de Azúa
Las corrientes literarias	E. Rodríguez Monegal
La conciencia filosófica de Rodó	A. Ardao
Carlos Vaz Ferreira	M. Claps
Julio Herrera y Reissig	I. Vilariño
Las poetisas del 900	S. Cabrera
Para una revisión de Carlos Reyles	M. Benedetti
Javier de Viana	J. Sorondo
Objetividad de Quiroga	E. Rodríguez Monegal
El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez	A. Larreta

Textos inéditos de

Rodó, Reyles, Quiroga, Vaz Ferreira, crónicas de José E. Etcheverry, José Pereira Rodríguez y Emir Rodríguez Monegal

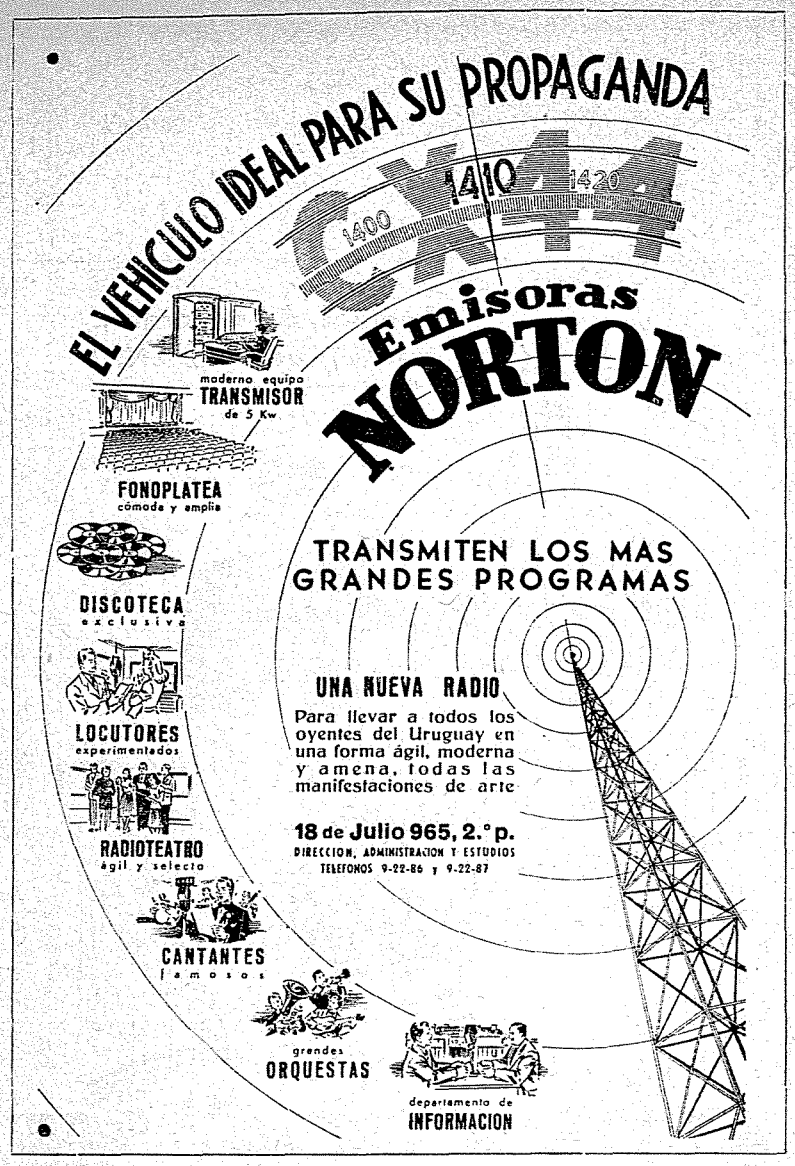
Cuatro láminas ilustran la entrega

- Estamos de acuerdo... ésta sí que es BUENA!

Agua Tónica

SALUS

ES LA UNICA que ofrece la garantía de ser elaborado con la maravillosa **AGUA SALUS** de la Fuente del Puma, de pureza ideal y contener la clásica fórmula inglesa de las famosas "tonic waters"



VER Y ESTIMAR

cuadernos de crítica artística

Director

Jorge Romero Brest

con la colaboración de sus discípulos

6 números en el año, de abril a noviembre

Informes en Montevideo: 4 - 87 - 32

Suscripción anual: $ 25.00 (Argentinos)

Tucumán 1538 **Buenos Aires**

Librería ATENEA

GONZALEZ RUIZ & Cía.

LIBROS de

ARTE, CIENTIFICOS, LITERARIOS y TECNICOS
ANTIGUOS, RAROS Y AGOTADOS
CANJE, VENTA y COMPRA de LIBROS USADOS
TEXTOS UNIVERSITARIOS

COLONIA 1263
casi esquina Yí

TELEF. 8-32-00
Montevideo

CLIMA

Próximos colaboradores:

José Carlos Alvarez
Raúl Artagaveytia
Hellmuth N. Bachman
Gastón Blanco Pongibove
Klaus Brisch
Carlos Drummond de Andrade
Fernando García Estéban
Antonio Grompone
Karl L. Mayer
Henry Miller
Aldo Pellegrini
Hans Platschek
Antonio Praderio
Ernesto Sábata
Guillermo de Torre
C. S. Vitureira

Fecha: .....

Señor administrador de CLIMA:

Sírvase suscribirme a los números ..... de esa revista, cuyo importe abonaré por giro, cheque, al contado.

(tache la indicación inútil)

.....

FIRMA

Nombre .....

Dirección: .....

Teléfono .....

MANGARIPE 1557

CLIMA

CUADERNOS DE ARTE

Sumario

SITUACION DE LA PINTURA JOVEN **por Hans Platschek** — WORRINGER Y SU VALORACION DEL ARTE EGIPCIO **por Jorge Otero Mendoza.** — ESPIRITU Y CLIMA DE BEN NICHOLSON **por Eduardo Westerdahl.** — CUATRO PINTORES MODERNOS **por Julio E. Payró.** — PANOPTICO **por H. P.** — ESCENARIO DE SOMBRAS **por José Carlos Alvarez.** — UN FILM SOBRE VAN GOGH **por Giselda Zani.** — PUPILA AL VIENTO **por Eugenio Hintz.** — A LA BUSQUEDA DE UNA NUEVA VANGUARDIA **por André Bazin.** — IMAGENES PARA LA HISTORIA DEL CINE: LA BATALLA **de D. W. Griffith.** — CINEORAMA **por J. C. A.** — EL REY DAVID **de** ARTURO HONEGGER **por Lauro Ayestaran.** — HOMENAJE A EDUARDO FABINI **por Virgilio Scarabelli.** — UNA EXPERIENCIA MUSICAL **por Casto Canel.** — DIAPASON **por R. A.** — LOS LIBROS, **notas de José Carlos Alvarez, Raúl Artagaveytia, Z. C. Berreta Galli, Homero Fariña, Alfredo D. Gravina y C. S. Vitureira.** — SUPLEMENTO LITERARIO: LA SEGUNDA MUERTE **por Graham Greene.** — IDA VITALE **por Manuel Flores Mora.** — AGOSTO, SANTA ROSA **por Ida Vitale.**

MONTEVIDEO, JULIO DE 1950

Mangaripe 1557

CLIMA

Montevideo, Uruguay

Año 1 Núm. 1

Director:
RAUL ARTAGAVEYTIA
Redactores:
HOMERO FARIÑA, **(Redactor Responsable)**, JOSE CARLOS ALVAREZ
HANS PLATSCHEK

1

CLIMA es una publicación estrictamente cultural sin finalidad de lucro

TODAS LAS COLABORACIONES QUE SE PUBLICAN EN **CLIMA** SON, SALVO EXCEPCIONES INDICADAS, INEDITAS O ESPECIALMENTE TRADUCIDAS. QUEDA PROHIBIDO REPRODUCIR INTEGRA O FRAGMENTARIAMENTE CUALQUIER MATERIAL SIN MENCIONAR SU PROCEDENCIA. NO SE DEVUELVEN ORIGINALES NI SE MANTIENE CORRESPONDENCIA SOBRE ARTICULOS O NOTAS DE ENVIO ESPONTANEO

Situación de la pintura joven

Aquella interrogación acerca de una pintura joven que de cuando en cuando solía apuntar hace algunos años, volvió a presentarse después de la guerra, y esta vez con insistencia. Tal pregunta contribuyó a que se produjera una oferta, pero las personalidades del mundo artístico que han mantenido su postura de vigilancia y de entusiasmo, pronto se dieron cuenta de que la oferta contenía escaso valor real y muchos de ellos se dijeron ya con evidente angustia si el ciclo de arte contemporáneo no habría quizá perdido su vitalidad. La demanda de arte joven y la consiguiente angustia no carecen de razones de ser pero, a mi modo de ver, se basan en el errado fundamento de buscar un futuro del arte en circunscripciones mecánicas, en puntos centralizados, en geografías, en fatales derivaciones de hechos existentes. Si nuestros amigos en todas partes del mundo estuvieran animados de un espíritu de exploradores, dispuestos a partir hacia rumbos incógnitos, no cabe duda que volverían con gratas sorpresas. Tampoco dudo de que existe una pintura joven, encarnada en personalidades individuales, diseminadas por el mundo y en muchos casos alejados de los centros y de los mercados de la pintura actual, lo que tiene, a su vez, un significado profundo. Ello revela pues que las condiciones de nuestra pintura han cambiado en forma manifiesta, aunque la mayoría de los aficionados y hasta los mismos pintores siguen emplazados en actitudes que hoy ya son convencionales, a pesar de su juventud de una o dos décadas atrás.

Partimos todos del momento feliz de los ismos en que se aunaron una visión pictórica con un estado real en interpenetraciones, que por mucho tiempo nos servirán de ejemplo. Sin embargo, cumple tener en cuenta que la gran época de la pintura contemporánea va de 1910 a 1930. Lo que surgió a la zaga de los verdaderos guías del arte moderno, aquella generación postergada, si es que tal cosa puede existir, no ha podido, siquiera

en las intenciones, continuar la postura original de sus padres espirituales. No se exagera si se los llama la generación del fracaso y al hablar hoy de pintura joven hay que descartar a ese grupo de toda estimación. Desnoyer, Marchand, Fougeron o como se llamen, son, en la actualidad, lo que Vernet, Robert y Decamps fueron hace un siglo al lado de Géricault, Ingres o Delacroix. No es tanto la diferencia de edad que los separa de todos nosotros, más recientes en nuestras actividades de pintor, como su exigua actitud espiritual, hecha de residuos, de plumas ajenas, y aún prescindiendo de toda inútil estadística de años y edades, resulta indispensable, para hablar de pintura joven, determinar en primer lugar lo que *no* es joven.

Sin duda existe hoy un exceso de pintura que se traduce en mengua de su calidad. Los hallazgos de la pintura contemporánea resultan menos importantes en cuanto carecen de aquel fondo de rebeldía que llevó a los pintores de 1910 - 30 a cambiar no sólo el aspecto de sus cuadros, sino también el modo de ver y analizar la realidad primaria. Cuando este contacto directo con el mundo real declina y es sustituído, en los pintores de la generación fracasada, por la repetición de visiones ajenas, ningún perfeccionamiento puede cambiar básicamente el estilo ya existente. Cabe que lo enriquezca y aún lleve a la mayor sutileza, pero la vitalidad activa de una pintura decae necesariamente. El pintor se muestra ya cada vez más pasivo y se concentra en la parte realizadora de su arte. Es más; un tono de postración espiritual sin precedentes ha invadido la pintura de los más de los viejos jóvenes valores sin curso. Si se indagan las causas de tal hecho quizá se descubra que lo son la mercantilización de la pintura, pero de todos modos, la decisión final depende de la energía creadora del mismo pintor y no de las exigencias más o menos tiránicas del mercado.

Algunos de mis amigos, pintores abstractos que investigan las expresiones que van del rígido esquematismo de Mondrian a la elocuencia cromática de Kandinski, han encontrado en la pintura misma un medio de trasladar tanto el conocimiento en sí como el análisis, a la caja de pintura. Sostienen, y con razón, que la pureza de los elementos tan duramente conquistada puede significar, o no, una etapa final del desarrollo, pero ante todo, esta etapa había que cumplirla, generalizarla, de modo progresivo y sobre todo expansivo. Su opinión se ve fortificada por la estolidez de una corriente opuesta que vuelve, de modo polémico y político, a la pintura naturalista y descriptiva, y no es siquiera cierto que entre sus adeptos abundan los que consideran un cuadro vendido más trascendental que una búsqueda heroica, tal

como lo indica claramente Chirico. El punto de vista de los pintores abstractos es irreprochable en cuanto se refiere a la generalización de los valores plásticos, pero sólo lo creo posible cuando el pintor no se atribuya tener facultades preconcebidas de *confeccionar* arte. Sin renegar en absoluto de los elementos de realización, creo conveniente subrayar la jerarquía del proceso cognoscente, de aquello que suele ser calificado con el no muy atractivo término de "inspiración", que por su parte trae los imponderables, *"quel certo che"* de Vasari.

Un pintor puede pintar dos rayas negras y esto basta para crear un hecho plástico. Picasso decía últimamente que un par de manzanas puede ser tan revolucionario como cualquier cuadro de tema, lo que es verdad hasta cierto punto, pues cumple preguntar de dónde proceden estas manzanas y en qué grado son pretexto de móviles espirituales de un alcance que trasciende la mera existencia del resultado. Cuando se procede a recrear la realidad, debe entendérsela como elemento, casi diría biológico y poco comprometido por las utopías que hoy día acompañan al mundo en bruto con una espesa capa de moralina para hacer más fácil su soportamiento. La pintura moderna volvió a reaccionar contra esta capa, y sus signos son en buena parte defensa en un plano de absoluta independencia, frente a las coacciones de un mundo menudo que se introduce en todas nuestras intimidades, sabiéndose a ciencia cierta que fines motivan esta penetración. Muchos pintores de la generación de 1910 al 30 iban olvidándose de que el signo es una conquista. Recuerdo los reproches que André Bretón, por ejemplo, formuló a Braque y a Chirico "por su manso retorno a la bella pintura". Braque como individuo se salva de este tipo de reproche (¡Chirico jamás!), puesto que se guía por su temperamento muy especial; pero no hay que olvidar que su posición hizo surgir toda una falange de pintores que son capaces de matizar sus elementos hasta el más tenue de los refinamientos sin haber *conquistado* sus formas. Llegamos pues nuevamente a lo que *no* es pintura joven.

Se habla todavía con frecuencia del aspecto primitivo e inacabado de la pintura actual. Tal vez nuestro antepasado de cráneo chato estaba en una situación casi idéntica a la nuestra, sólo que a él le amenazaba la naturaleza en sí, mientras que a nosotros, químicos, pilotos, dirigentes gremiales. ginecólogos y especialistas en finanzas y genocidio, nos acecha el constante caos de la sociedad. De ahí la preocupación por conquistar el signo, arrebatar un hecho a este caos y conferirle trascendencia. Todo esto significa una actitud con aspectos de hostilidad para el espectador común que aún se guía, en las selvas del arte, con sus minúsculas herencias racionalistas y que no admite que entre el arte

y la realidad pueda existir un nexo que no es el habitual y común de las semejanzas y apariencias. Hans Arp decía en su diario que todas las trasformaciones vivas en el arte parecen al hombre actual tan espantosas como las eternas transformaciones de la vida. Su razón le dice estar *por encima* de la naturaleza y ser la medida de todas las cosas: la razón que ha separado al hombre de la naturaleza. "Yo amo a la naturaleza, pero no a su sustituto. El arte ilusionista es el sustituto de la naturaleza". Y si se habla hoy de que la función social de la pintura va perdiéndose, la actitud del artista verdaderamente joven no es tan sencilla como acostumbran indicar los sociólogos fáciles, ya que su separación en iniciativas siempre nuevas no afecta tanto a un mundo en el cual, sin duda, su existencia es precaria, como a la equivocada *envoltura espiritual* de este mundo que aún se alimenta de quimeras culturales e ideológicas que poco o nada tienen que ver con la realidad vivivente. Ningún ser humano puede desvincularse de los más elementales hechos biológicos de su vida y la vida que le rodea, ni tampoco de la brevedad de su existencia, pero sí, de las interpretaciones y los usos que se asigna a estos hechos. De ahí que me parezca necesario preguntar con insistencia y sin falsos rubores andrajosos si la "salud" de una pintura deriva exclusivamente de la comprensión general y la consiguiente aceptación de sus intenciones. Aparte de que el pasado ha demostrado todo lo contrario, la cuestión en sí es mucho más sutil. ¿No se halla nuestra pintura más cerca del hombre como individualidad y como ser natural, aunque esté alejado del facticio clima cultural que le circunda, amén de una época cuyo espejismo es contrario a sus condiciones de vida? Aun perviven aquellas ideas, no por absurdas menos prolíferas, de que la civilización es el antagonismo natural de la verdad. Cualquier academia los encarna.

Es curioso notar que al hablar de una pintura joven, aún en límites necesariamente breves como en esta nota, se llega a hablar, a la corta o a la larga, de una toma de posición ética. Toda discusión entre pintores de mi edad termina en estos campos, por más que haya comenzado en problemas técnicos. Creo que esto es un indicio promisor. La pintura de nuestros días ya no se agrupa en torno a movimientos; su descentralización no es sólo geográfica sino también personal, puesto que la verdadera responsabilidad comienza en casa. Ningún Apollinaire defendería hoy a un grupo de Cubistas, ningún Marinetti insultaría en nombre del Futurismo, ningún Bretón comentaría el Superrealismo y la pintura. Asistimos en cierto modo al ocaso de las escuelas y a la afirmación forzosa del pintor. Lo mismo sucede en cuanto a los pequeños grandes mitos, como el de la Nación, por

ejemplo, que divide al arte en lugar de tonificarlo; no se puede ya hablar de pintura francesa, española, italiana o alemana: la pintura actual posee un lenguaje global, tal vez demasiado general y lo típico de cada pintor en este sentido responde a factores muy íntimos y más bien afectivos, de afectividad legítima.

Nuestra pintura joven nada tiene que ver, repito, con la mecanización fúnebre de la generación del fracaso y mucho con nuestros abuelos espirituales de 1910 - 30 y lo viviente de la tradición. Lo mismo, claro está, dijeron los que más tarde fueron sus epígonos, pero mientras tanto ha llovido mucho, aguas y balas, sobre lo que fueron ciertos juicios de valor o de moda, y hoy día podemos saber desembarazadamente en dónde se reitera el linaje de la tradición viva y cómo proseguir su desarrollo. Tiene la pintura moderna un pasado y un futuro igualmente portentosos; un presente lo tiene solamente en la medida que pueda servir de conocimiento y de punto de arranque para nuestra preocupación y nuestro entusiasmo de futuro. No es esto un dejo de pesimismo tenebroso ni una fácil excusa. Cualquier situación de la pintura joven, ya fuese hoy, ya mañana, vendrá corroborándose, no por los comentarios y los proyectos que sus integrantes hagan conocer, sino por los hechos que el artista joven, único factor individualmente creador en una sociedad colectivamente infértil, ha sabido producir.

Montevideo, 1950.

HANS PLATSCHEK.

Worringer y su valoración del arte egipcio

El pensamiento doctrinal de Guillermo Worringer se inspira principalmente en las ideas sustentadas por dos notables investigadores contemporáneos: Enrique Wölfflin y Alois Riegl. El primero le incita al estudio directo de la forma artística; del segundo toma su concepción de una "voluntad absoluta de forma". Veámoslo.

Mientras que el positivismo y el materialismo se encargan de explicarnos la obra de arte por medio de una indagación vastísima del juego de fuerzas que la producirían, —ya sean tales fuerzas, de acuerdo con Taine, el medio geográfico, la raza y el momento histórico, o bien, siguiendo a Marx, ciertas superestructuras ideológicas que se yerguen sobre el hecho económico, — Wölfflin, por su parte, proyectándose sentimentalmente en la obra de arte e identificándose con ella (Einfühlung), limítase provisionalmente a investigar las peculiaridades de estilo de la forma artística en sí misma y sus leyes evolutivas. El nuevo camino por el cual se aventura conduce a regiones casi inexploradas.

Alois Riegl, en cambio, asume una actitud extremada y polémica frente a los teóricos que, considerando invariable el ideal en el arte, fundan su criterio de valoración estética en los tres factores que constituyen la diversa capacidad o potencia artística del hombre temporal, es decir, en la materia que trabaja el artista, en la técnica que éste posee y en el fin de uso de la obra de arte. Riegl proclama dogmáticamente el imperio de una libre y mudable aspiración interior humana sobre la dócil capacidad. La obra de arte es, pues, a sus ojos, una pura objetivación de esa voluntad absoluta de forma.

En rigor, tan parcial e injusta nos parece la pretensión de aquellos teóricos, de reducir los vivos procesos de la evolución estética del hombre a una seca y rígida historia de la capacidad, como la pretensión de Riegl, de convertirlos por el contrario en una historia jactanciosa de la voluntad, sin el dramatismo que

Bajorelieve del Siglo XVII a.C.

rezuma todo acto de expresión. El querer y el poder artísticos, que son términos de valor muy cambiante en la historia del arte, hacen que ésta sea ante todo una historia del "querer posible". En este punto acude a nuestro recuerdo el aforismo de Leonardo: "Chi non puó quel que vuol, quel que puó voglia". (El que no puede lo que quiere, que quiera lo que puede). Sólo un complejo "querer posible" — el mismo que resulta del fatal y doloroso transigir leonardesco — ha de objetivarse en la obra de arte, porque sólo él es capaz de vencer siempre el singular antagonismo siempre renovado entre la potencia y la voluntad. (1).

Pues bien. Ascender de la forma artística a la voluntad que la crea —en el sentido de Riegl—; investigar el problema de esa forma en su relación causal con la voluntad de arte de los distintos tipos humanos históricos; en fin, formular la psicología de los estilos, tal es, según propia declaración, el plan que se traza Guillermo Worringer. En su obra intitulada "La esencia del estilo gótico" nos ofrece el mejor y más vigoroso ensayo concebido en este espíritu.

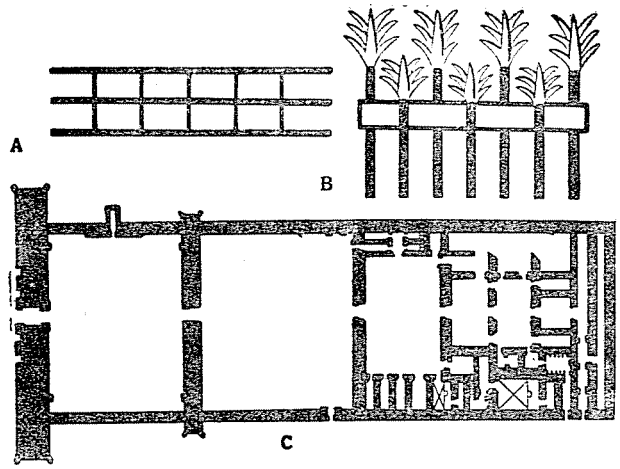
Posteriormente, sin embargo, Worringer se siente impulsado a revisar su método de investigación. El conocimiento cabal que tiene la moderna visión histórica de ciertas culturas muy importantes, pero en cuyas formas exteriores no asoman los signos de valor positivo aceptados por el criterio tradicional, le descubre el carácter problemático de las antiguas valoraciones todavía vigentes. Esas culturas, por ejemplo, se nos presentan sin la unidad de estilo, el hermetismo y la seguridad formal de la cultura egip-

(1) Ya en algunos artículos publicados, y en nuestro curso de historia del arte, nos hemos esforzado en conjeturar las peripecias de esta lucha continua por la expresión, al través del querer concreto y posible manifestado en la creación artística.

cia. Pero, ¿es que a estos signos exteriores, tenidos en alto aprecio por la sensibilidad clásica occidental, corresponde con certeza un contenido igualmente valioso? ¿No es lícito y necesario, pues, someter a discusión la propiedad de tales juicios de valor, nacidos de la simple contemplación estética de la forma? Worringer se inclina ahora a juzgar toda cultura por el grado de su densidad esencial y no por el grado de su apariencia formal. Así, en consecuencia, él opone a la engañosa estética formalista que representa la actitud crítica habitual, una estética más profunda de la esencia. Y es desde la sociología, entonces, la disciplina que le brinda la consideración de la esencia, que Worringer intenta plantear francamente en un "libre experimento mental e imaginativo" los problemas de la valoración de la cultura y el arte egipcios.

En su opinión, al Egipto debe considerársele en el orden sociológico como un fenómeno artificial, enteramente ajeno a las cadencias del desarrollo histórico y derivado de muy especiales condiciones de existencia. Worringer observa en primer lugar la composición racial heterogénea del Egipto, su condición de pueblo colonista, mezcla de muy diferentes raudales humanos desprendidos de su medio natural. La imagen de América que se ha forjado el altivo y desdeñoso nacionalismo alemán le domina en todo el curso de sus reflexiones: "Egipto representa para la antigüedad — dice, — en cierto orden, el mismo papel que representa América dentro de la época moderna". América del Norte, en particular, y Egipto se identifican en el pensamiento de Worringer como pueblos colonistas que viven sobre una base de civilización y artificio elevados. Pero la artificiosidad peculiar de la cultura egipcia surgiría allí de la estrechez del suelo nativo y del ingenio técnico de sus pobladores.

Recuérdese que el Egipto es una larga y angosta faja emplazada en el desierto, flanqueada por dos grandes cordilleras — la Líbica y la Arábiga, — y periódicamente fecundada por el limo que arrastra el Nilo de las serranías abisinias. La propia dificultad de extenderse naturalmente por la tierra, pues, y la técnica muy avanzada que el pueblo egipcio tuvo necesidad de emplear, en un supremo esfuerzo colectivo, para extraer de la naturaleza el mayor rendimiento y poder sobrevivir, conducirían forzosamente a este país de oasis, cercado y aislado, que es el Egipto, a increíbles alturas de artificio y civilización. En su concepto, los dispositivos técnicos que inventara este pueblo para sus intensos cultivos le condicionan brutalmente y le asfixian, hasta llevarlo a vivir una existencia antinatural, suprabiológica y suprahistórica. La cultura, en efecto, le parece vacía del sentido profundo de la vida, sin historia interna, y tan sólo impulsada por mezqui-



A. — Signo jeroglífico del distrito egipcio.
B. — Representación de un jardín de Elitiya.
C. — Planta de un templo egipcio.

nos ideales utilitarios. La ciencia egipcia es mera técnica que se detiene allí donde concluyen las posibilidades de su aplicación práctica. La metafísica egipcia, no obstante haber anunciado la idea de Platón, no es nada más que frivolidad con afectación metafísica. Su moral es pragmatismo o mera técnica de la conducta para el buen comportamiento social. La literatura egipcia es una fantasía amable, concebida para hacer olvidar que se vive en un desierto tecnificado.

Worringer deduce que el egipcio, encaramado en las hábiles construcciones que lo divorcian de la naturaleza, no conoce ni destino, ni evolución, ni personalidad, ni otro concepto cualquiera que pertenezca a la esfera de lo natural. Pero luego nos advierte que esta máscara artificiosa de la fisonomía egipcia ha podido permanecer oculta para la investigación histórica, por virtud del material de representaciones que ella transparenta. No cree Worringer que este rudo material sea originario del Egipto, sino que, perteneciendo a extranjeras culturas primitivas de fuerte arraigo natural, las diversas corrientes inmigratorias lo llevaron consigo como residuos culturales. A su juicio, allí se le almacena y cultiva, y se le considera como un "a priori" sacrosanto por la cultura artificial de oasis; porque siendo el egipcio un pueblo colonista carece, como tal, de la capacidad creadora, de la energía capaz de crear mitos propios. Y en ninguna parte esto le parece más evidente que en la complicada religión egipcia. La teología, pues, incoherente y sin alma, se convierte en una técnica más, dedicada a la conservación de los despojos ancestrales.

Pero el egipcio es también incapaz de reelaborar el rico material de evocaciones naturalistas que hereda; por ello se limita,

según Worringer, a "recubrirlo" racionalmente con su abstracta y sobria objetividad, sin percibir siquiera el contraste chocante entre la racionalidad de esa envoltura y la naturaleza irracional de sus contenidos caducos. Así, todo producto egipcio es dualista: en el interior, un material heterogéneo y momificado; en el exterior, las tersas formas geométricas que no proceden de la esfera natural del sentimiento, sino que responden al carácter sobrio y racional de su fin objetivo. "El impulso formal — dice — se rige por la cosa, no por el hombre ni la naturaleza".

Desde estas ideas, pues, la grandiosa unidad del estilo egipcio se reduce a un "a priori" aceptado sin lucha, indiferente a los problemas del desarrollo natural. Y esa seguridad formal del arte egipcio que desdeña lo superfluo y revela preferentemente el cultivo de la línea recta, deja de ser la consecuencia de una resolución vigorosa de la vida interior, para convertirse en el signo helado y convencional de una cultura de artificio, sin tensión ni exaltación. Los hombres que, a juicio de Worringer, se manifiestan en todas sus representaciones de manera tan incoherente y superficial jamás pueden alcanzar en el arte — si es que ha de haber unidad en las manifestaciones culturales, agrega— ese rasgo de síntesis clara y sencilla que se les atribuye.

El audaz razonamiento de Worringer, con el cual se propone endilgar al Egipto su peregrina fábula americana, parte sin duda de observaciones falsas. Es absolutamente falso negar la capacidad creadora de los pueblos colonistas. Y es falso también, y de ningún modo lo admitimos, decir que el egipcio no aparece condicionado por la naturaleza de su país, sino exclusivamente por los dispositivos con que la domina. Hacemos nuestro el juicio de Carlos Woermann, el eminente historiador del arte: "Los que no creen que las condiciones del suelo, del paisaje y del clima, puedan influir en el arte de una región, tendrían que hacer en todo caso una salvedad para Egipto; pues ciego ha de ser quien no vea que la naturaleza de este país se refleja por doquier en su arte. Naturaleza y arte están aquí en perpetua y activa comunicación". En el Egipto todo sabe a terrazgo. Pero es más aún: tenemos a este pueblo por el más alto ejemplo histórico de "nacionalización de la naturaleza regional". Por otra parte, el hombre que profesa durante toda su vida un profundo misticismo panteísta, no puede domesticar la fuerza destructiva de las inundaciones periódicas del Nilo, en interés de la agricultura, — como lo sostiene Worringer en un violento símil, — con la fría impavidez del ingeniero moderno cuando aprovecha los fenómenos de explosión para hacer andar sus motores. A nuestro juicio, el sentido real de la relación del hombre egipcio con la naturaleza nos lo da el viejo mito de la pasión, muerte y resurrección de Osiris.

Bajo relieve de Denderah. Cleopatra en traje egipcio. — Museo del Cairo.

En el mito osiriano, creado por el Egipto colonista e inspirado directamente en los fenómenos naturales, se concibe un desdoblamiento ético de la naturaleza. Recuérdese que Osiris es la fuerza fecundante y la voluntad benéfica del Nilo. Pero a la actividad moral de Osiris se opone Set, su hermano, que representa al desierto y a su fuerza de aniquilación. En episodios que nos ofrecen evidentemente una interpretación animista del medio geográfico, Set vence y mata a Osiris y arroja al mar el cuerpo descuartizado de su víctima. La naturaleza sugiere también, por la periodicidad de sus fenómenos, la repetición eterna de la tragedia mítica: Osiris siempre renace bajo la forma del llanto copioso de Isis, su esposa, mediante los solícitos cuidados mágicos de ella. Y es por fin Horus, hijo de Osiris y de Isis, quien venga a su padre condenando implacablemente a Set. Y bien: en la intervención triunfal del joven héroe está el sentido que buscamos. Pues piénsese que Horus posee una doble investidura; mientras que en la sociedad colectivista egipcia Horus simboliza a la divinidad — personificado en el Faraón, que es Horus vivo, — y recibe los homenajes dedicados a Osiris, cuya voluntad moral sostiene, en el relato mítico representa a la vez al propio pueblo egipcio. De este modo, la recia lucha que emprende el campesino egipcio contra los elementos naturales, cobra para él la significación espiritual de una alianza con las fuerzas morales que imagina religiosamente en la naturaleza.

Por lo demás, tan inverosímil nos parece la artificiosidad de la existencia egipcia, como vano reconocer su carácter de pura civilización en el fuerte sentimiento pacifista de ese pueblo. Worringer, que no ve en el Egipto ni epopeya, ni grandeza, ni héroes

comparables a los de Gilgamés, y que echa de menos al poema de los Nibelungos —con toda su pesada carga de crímenes y pasiones diabólicas, — Worringer, decimos, cree que la civilización tiende a conservar la vida mientras que la cultura tiende a despilfarrarla. No. El hombre sólo vive realmente desde una cultura y por ella. La cultura organiza y conserva la vida superior de los valores espirituales. La civilización, en cambio, no tiene una tendencia conservadora de la vida que le sea propia; simplemente toma el sentido que le da la cultura, puesto que nace de ella y está a su servicio. Y es tan "vital" para el hombre esta vida suya de los valores, que para ganarla o defenderla — no para conservarla — es capaz de arriesgar y perder su otra vida, la vida biológica. Pero este riesgo accidental al cual expone el hombre su vida biológica no debe confundirse con la afición permanente por la epopeya sangrienta, que ella sí despilfarra ambas vidas. Cultura y pacifismo no son conceptos generales incompatibles. Pero hay culturas y pseudoculturas. Demasiado dolor le están costando al mundo las empresas pseudoculturales de conquista y de ,aniquilación para que las echemos de menos en la historia. No se las busque tampoco en el Egipto; porque su pueblo, por el contrario, es de aquellos que, no viendo amenazada su existencia por agentes exteriores, prefieren realizar epopeyas constructivas. Véase en la gesta de Horus, pues, la gran epopeya egipcia; y en la arquitectura templaria y sepulcral, el gran poema heroico.

Muchas y muy disputables son las ideas que el autor nos brinda en su extenso discurso; pero nuestra misión de hoy no es recogerlas y comentarlas minuciosamente como quisiéramos, sino juzgar de modo muy somero su concepción personal de la adquitectura egipcia, con la cual culmina su ensayo.

"Sólo un pueblo que sea creador de mitos — insiste — es creador de arquitectura, en gran estilo". El Egipto colonista, entonces, sobre el que no se cierne una idea rectora irresistible, no puede ser como se afirma la patria de la construcción monumental en piedra. Volviendo la vista a la cultura neolítica afroeuropea, pretende encontrar en ella el verdadero origen del pensamiento monumental, cuyo sentido lo relaciona con el culto de los muertos y el culto de las alturas. Y empeñado en descifrarlo todo por el atavismo prehistórico y las necesidades de una civilización frondosa y estéril, sólo ve en la colosalidad de las construcciones egipcias un residuo del "a priori" sacrosanto de que nos hablara. Bajo la piel abstracta de la arquitectura también se hallan emboscadas las viejas formas megalíticas monumentales. Pero en tanto que la colosalidad de tales formas primitivas es la exteriorización de una gran tensión psíquica, la colosalidad civilizada de los pueblos muy alejados de la naturaleza no es más que un medio de suplir la falta del sentimiento vital.

En la disposición invariable y canónica de los templos egipcios se manifiesta para Worringer el mismo "a priori". El templo sería simplemente la petrificación del camino que siguen las procesiones, no como un símbolo arquitectónico del sentimiento que inspira el ritual, sino como una consecuencia objetiva de su exterioridad. El carácter procesional de la arquitectura egipcia nos parece de todo punto evidente. Razón tiene Spengler, en este caso, al decir que la existencia egipcia es la de un caminante: "El idioma de las formas, en su cultura, — dice Splenger, — sirve a simbolizar este solo motivo. La palabra que mejor representa un símbolo primario es la palabra camino. La estatua que avanza solemnemente; los interminables corredores, ordenados en rigurosa sucesión, de los templos pirámides, corredores que, estrechándose cada vez más, por vestíbulos y patios, conducen sombríos hasta la cámara funeral; las avenidas de esfinges; las series de relieves en las paredes de los templos, junto a las cuales ha de pasar el observador, siempre acompañado y dirigido en una dirección determinada, todo esto expresa la sensación de la profundidad propia de un tipo peculiar humano, el sino egipcio en su necesidad férrea".

En nuestra opinión, la espiritualidad egipcia se moviliza procesionalmente — en acto de mimesis simpática — por el curso del Sol y el curso del Nilo. Osiris y Ra, el Nilo y el Sol, los dos grandes caminantes que constituyen el complejo nutricio superior de este pueblo, dan a la existencia egipcia, pues, el sentido procesional de un caminante.

Worringer, sin embargo, cegado por sus falsas premisas, se obstina en negar el rico simbolismo que el egipcio vería surgir de la naturaleza inmediata; y queriendo confirmar su tesis del "a priori" atávico, sostiene que la estructura interior de los templos es un mero reflejo de las galerías subterráneas prehistóricas. De tal manera, el arquitecto egipcio sería tan sólo un autómata que, por la impropia condición arenosa del suelo, se ve obligado a actuar en la superficie sobre masas artificiales.

Si se nos probara, en efecto, que la disposición de los templos no responde a un plan original, sino a la primitiva idea de labor subterránea, tendríamos que admitir forzosamente que esa idea fué sometida por el arquitecto egipcio a una reelaboración muy profunda, para lograr su perfecta adaptación al medio ambiente. Ya Moret observa que el signo jeroglífico de los distritos egipcios reproduce la planta de los templos y es tamb 'n un esquema geográfico del país. La semejanza armoniosa que existe entre los altos muros que flanquean al templo y los acantilados que flan-

quean al valle — nos dice el mismo Moret, — certifica suficientemente que el artista egipcio ha comprendido la lección de la naturaleza. Borchardt, por su parte, comprueba que el pavimento de los templos imita al suelo natural, y que sus techos, decorados con estrellas y soles, simbolizan al firmamento. Y aún podemos agregar que la concepción egipcia de los jardines, revelada en un cuadro del sepulcro de Elitiya, es idéntica a la concepción del interior de los templos. El "a priori" de Worringer no resiste a tamañas pruebas.

Verdad es que el espacio arquitectónico parece practicado en lucha con una masa circundante; pero esta lucha no es — a nuestro juicio — la lucha del minero que gana a la tierra el espacio para sus exigencias prácticas, sino la representación ideal de la magna lucha del mito osiriano. Por eso hemos dicho que el templo egipcio es el poema heroico, hecho en piedra, de la gran epopeya de Horus.

Pero quien no vea en tales construcciones más que simples galerías subterráneas, es lógico que halle un contrasentido y una monstruosidad en el uso de la columna vegetal y los diversos elementos naturalistas. Worringer no consiente que el bosque de columnas que levanta el arquitecto egipcio en sus templos, pueda ser una representación ditirámbica de la fuerza fecundante del Nilo, o pueda responder a un oscuro sentimiento de magia imitativa. Todos estos elementos vegetales se inspiran, según él, en el extremo opuesto de lo monumental, en las débiles cabañas de juncos que se construían durante ciertas ceremonias, y, sin embargo, adoptan una forma monumental contraria a su esencia, porque el egipcio es insensible a la esencia de las cosas.

Sólo admitiendo una radical insensibilidad plástica en el egipcio, Worringer se explica que coexistan en la columna vegetal, sin transición alguna, la colosalidad de su masa arquitectónica y el primor de sus relieves. A su juicio, una yuxtaposición tal de elementos opuestos, que es una contradicción grosera en el plano estético, plantea un dilema al espectador moderno: o se siente el peso insoportable de su masa, y es necesario retirarse convenientemente para defenderse y contemplarla, o nos aproximamos a observar sus relieves permaneciendo indiferentes ante su fuerza abrumadora. Creemos que el problema desaparece si se piensa que la columna forma parte de una arquitectura procesional, es decir, está concebida para un contemplador en marcha. Así, pues, los puntos de vista aparentemente opuestos del dilema, son dos momentos de la misma trayectoria del contemplador.

Hay que reconocer que el arquitecto egipcio no da en la propia columna, objetivamente, la transición deseada de lo colosal a lo pequeño. Pero téngase presente que esa columna forma

parte, a la vez, de una larga columnata dispuesta paralelamente a nuestro camino; y que la fuerza abrumadora de la masa no es constante en toda la extensión de la serie de columnas, sino que pierde paulatinamente su intensidad, por efecto de perspectiva, a medida que las columnas se alejan del espectador. A nuestro juicio, por tanto, la transición existe en la apariencia del conjunto de columnas, pero no objetivada en cada unidad.

En parecidas consideraciones se funda la conclusión principal de Worringer: el egipcio no comienza la historia del espacio artístico, del espacio con substantividad ideal; porque habiendo perdido el instinto religioso, y faltándole la conciencia metafísica, no logra jamás la conciencia de ese espacio. En suma: Egipto y América, pueblos colonistas sin religiosidad creadora, pueblos artificiales y civilizados, sin auténtica vocación guerrera, son extraños a las más altas esferas del arte.

Creemos que, en cierta medida, la actitud de Worringer y de muchos pensadores modernos, ha contribuído a preparar un fértil terreno a ideologías peligrosas. Denunciar esa actitud y oponerse a ella, aún con nuestras pocas fuerzas, es luchar en favor de nuestra cultura.

Montevideo, diciembre de 1943.

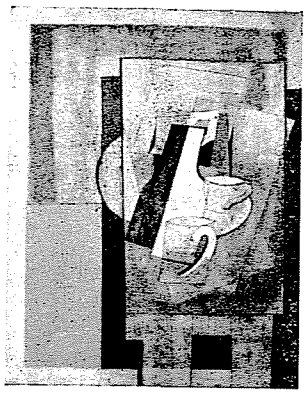
JORGE OTERO MENDOZA.

Espíritu y clima de Ben Nicholson

Junto al escultor Henry Moore viene a ser el pintor Ben Nicholson la figura más importante del arte contemporáneo de Inglaterra. Existe, claro está, un grupo notable de artistas, un auténtico equipo cuyas características universales lo han hecho trascender fuera de las Islas. Bárbara Hepworth, sensible en sus formas abstractas, aún cuando nada sepamos de su posición futura debido al colapso figurativo de su última obra, que nos hace pensar en las recaídas más o menos cíclicas de Picasso, es una de las figuras de mayor interés en la escultura británica. El fallecido Paul Nash, pintor extraordinario, John Piper, Arthur Jackson, Eileen Holding, Winifred Dacre y tantos otros son artistas que trabajan en Inglaterra en una búsqueda constante de nuevas expresiones.

Pero la obra de Ben Nicholson reúne unas constantes que le sitúan en nuestro tiempo como un colaborador de una época constructiva que trata de salir de las presiones históricas y encontrar un camino donde el hombre logre una satisfacción poética a su existencia respetando la elasticidad de su espíritu y su insobornable autonomía.

Con motivo de la magna biografía que le consagra la gran editorial londinense Lund Humphries, dedicada a sus pinturas, relieves y dibujos, queremos dedicar especial atención a esta obra y a esta figura. Nace la idea de esta publicación del grupo Poetry London Ltda. y del inductor Thurairajah Tambimuttu, cuyas aportaciones a las nuevas expresiones artísticas son de un valor incalculable. El crítico y poeta inglés Herbert Read, que desde hace mucho tiempo viene dedicando su preferente atención al arte nuevo, hace la introducción de este libro. La obra comprende 203 reproducciones, muchas de ellas en color. El texto de Read y las notas de Nicholson están escritas en idioma inglés y acompañadas de un amplio resumen en lengua francesa. Figuran, además, notas biográficas y bibliográficas y lista de obras y coleccionistas. Todo esto hace de la obra de Lund Humphries un libro



B. Nicholson "Naturaleza muerta 1946"

básico para la mejor inteligencia de esta fuerte y subyugadora personalidad.

Estudiemos ahora a este pintor partiendo de los datos biográficos. Ben Nicholson nace el 10 de abril de 1894 en Denham, Buckinghamshire. Su padre fué el conocido pintor William Nicholson. Estudia en Heddon Court, Hampstead y en Gresham School, Holt y en Slader School of Arts, de Londres. Realiza viajes a Francia, Italia, Madera y California. Se casa con la pintora Winifred Dacre y vive en Lugano. Contrae luego matrimonio con la escultora Bárbara Hepworth y vive en Londres y actualmente en Cornwall, desde el año 1932.

La primera exposición la lleva a cabo en Adelphi Gallery, en 1932 y siguen exposiciones en las Galerías Paterson, en la de Beaux Arts, Lefevre, Georges Bernheim & Co., en París, Bloomsbury, A. Tooth & Sons, etc. La última exposición restropectiva tiene lugar en Leeds City Arts Gallery, Temple Newsam y en Durbacher Bros N. Y.

Ha sido miembro de "7 & 5" (1925/36), "Unit One", (1933) y "Abstraction Création", París, (1933/35). También, en unión de Gabo y del arquitecto J. L. Martín ha editado en 1937 la revista internacional constructiva "Circle" (Faber & Faber).

Su obra se ha exhibido en París, Venecia, Bruselas, Lucerna, Amsterdam, New York, Filadelfia, San Francisco, París, Roma, Atenas, Praga, Copenhague y otras ciudades continentales.

Figura en las siguientes importantes colecciones: The Tate Gallery, The British Council, The Arts Council, The Contemporary Art Society, Leeds City Arts Gallery, Manchester City Art Gallery, Aberdeen Art Gallery, Bristol City Art Gallery, The Museum of Modern Art, New York, Guggenheim Museum, N. Y.,

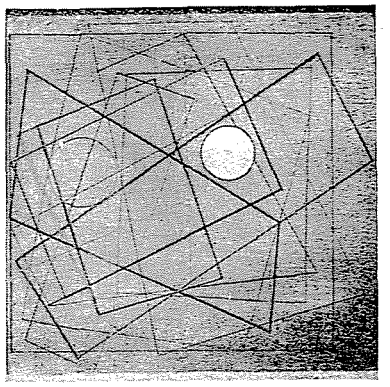
Philadelphia Museum (Gallatin Collection), The Albrigth Gallery, Buffalo Museum, New York State y Art of This Century, en Venecia.

Hasta aquí las notas biográficas de este artista. Mi amistad con él data de los tiempos de la publicación de mi "Gaceta de Arte". Hace pues, lo menos 15 años que conozco a Ben Nicholson y a través de este tiempo una jugosa y afectiva correspondencia ha mantenido firme una amistad, sin otro conocimiento personal que no fuera un intercambio de ideas y proyectos y la mutua fe en los destinos del arte de nuestro tiempo. Recuerdo, como anécdota, una carta que le escribí, en la ignorancia de su matrimonio con Bárbara Hepworth. "Si ve V. a Bárbara, — le decía, — comuníquele V. la fuerte impresión que me ha producido el conocimiento de su obra cargada de tal fuerza vital que parece pugnar por romper sus finas envolturas y sus configuraciones abstractas, etc." A vuelta de correo recibí su contestación: "Le he dado a Bárbara sus impresiones antes de lo que V. cree. Le envío fotos de la mejor obra que hemos hecho en colaboración". Eran tres hermosos niños gemelos, dos hembras y un varón: Raquel, Sara y Simón. Esto ocurría en el año 1937.

Tiempo más tarde he tenido la gran satisfacción de albergar en mi colección algunas obras menores de Ben, y su amistad y el contacto con ellas han estimulado día tras día mi pensamiento en torno a este artista. La presente monografía, o libro magno sobre su obra, abre nuevas vías de lucubración, por el territorio muchas veces árido de su obra constructiva.

Ben Nicholson, según sus biógrafos, no tenía un destino claro de pintor. Era uno de esos hombres que estaban en la espera, con las manos metidas en los bolsillos de su talento natural y los ojos puestos en los paisajes absolutos del espacio. Ya en otra ocasión, en un artículo titulado "Desde Turner a Nicholson", he contado la impresión que produjera a este artista la visita a la Galería de Paul Rosemberg y el encuentro con un cuadro de Picasso, que él calcula fuera una pintura de 1915. En el centro del cuadro se encontró con *un verde,* pero un verde tan activo que le ha acompañado toda su vida. Más tarde, cuenta, visitó en París el estudio de Piet Mondrian, cuyas ventanas daban a una gran estación ferroviaria. Ben estableció una unidad entre el paisaje y los elementos lineales de Piet. Relacionó esta unidad con la algarabía de las calles y se sintió como el león que acude a la cueva del ermitaño para que éste le saque las espinas de sus patas.

Quiere esto decir que aquí adquiere forma y destino aquel hombre que hemos visto ensimismado en la contemplación del espacio y vuelto hacia su propio talento. Color y línea significan



B. Nicholson "Proyecto 1945"

estas dos visitas, pero también sensibilidad y un lienzo cargado de caridad como un paño de lágrimas.

El arte expresionista mueve todos los árboles, los enciende de tragedia. Los rostros de todos estos personajes se llenan de dolor y se inflaman con los reflejos de incendiados crepúsculos o los tonos azulados de unos cuerpos agónicos o putrefactos. Era la crisis. Ben toma otro camino: el de la construcción. En el año 1911 pinta simplemente un jarro, jarro remoto en su pintura, con el que abre la monografía que comentamos. Este jarro es como otro jarro cualquiera. Pero tiene, sin embargo, 17 rayas paralelas y horizontales a su base, de diferente profundidad en el color, sin otra significación que no sea la de envolver en una animación la delimitada configuración curvada del jarro, absolutamente solo en el cuadro. Ben se encontró con este jarro que sería el destino de su pintura abstracta.

Recuerdo que otro hombre, el arquitecto italiano Ernesto Nathan Rogers, en una conferencia pronunciada en París en setiembre del pasado año, inaugurando el Salón de las Nuevas Realidades, dijo haberse encontrado con otro jarro o ampolla, en el Museo del Louvre. Esta ampolla se había fabricado en Persia 3.000 años antes de Cristo. Este objeto era absolutamente funcional, de tamaño cómodo para la mano, estrecho en su parte superior, más ancho abajo, panzudo y acomodaba el líquido a sus leyes. Era tan equilibrado que ninguna gota podía derramarse de su pico al trasegarse su contenido. Pero Rogers dice haber olvidado un detalle, un insignificante detalle en apariencia, pero que contiene una historia apasionantes: En la parte media de la vasija están dibujadas dos gruesas rayas negras que recorren circular y paralelamente la superficie. Dos gruesas rayas y nada más.

Como en Ben, con la sola diferencia que aquí son 17 y nada más.

Rogers parte de estas líneas y de su independencia como ornato, pasando por los estilos en que el ornato de ciertas ampollas que vertían rosolí, en el siglo XIX, del sombrero de Napoleón, llegaron a imponerse de tal forma a la independencia y función del objeto, a su destino propio, que la decoración llegó a ser cuerpo principal, pero aplicado. Para que una cuchara sea una cuchara, – dice Rogers – una casa sea una casa, y no símbolos literarios, no queda otra alternativa que la de rechazar el ornato.

Ben Nicholson realiza esta evolución entre los años 1911 hasta el presente. Aún cuando él dice que su primera pintura abstracta fué realizada en 1923, él mismo no reconoce sino el año 1933, cuando inauguró su época liberadora de la referencia natural. Antes de esta fecha sus cuadros representan paisajes esquemáticos, realidades abocetadas, en muchos de los cuales prevalece un deseo eliminatorio de elementos accesorios y la persecusión de cuerpos totales, bien sean jarros, frutas, monedas, platos, diamantes o botellas. En 1933 inicia su gran época abstracta, de tipo constructivo, utilizando sus grandes y pequeños círculos, sus rectángulos exactos o arbitrarios y llenos de un temblor irracional. Este juego de círculos y rectángulos, coloreados diversamente, destinados algunos de ellos a la 7ª Sinfonía de Beethoven, le da un parentesco con una idea musical. Pero estos círculos deshumanizados no constituyen una obra tenaz. Grandes líneas, rectas y curvas, aluden a instrumentos musicales, a naturalezas muertas, a evasiones absolutas de la realidad, a compensaciones geométricas coloreadas y también en realidades presentes, casa y paisajes, objetos conocidos y de existencia propia.

Herbert Read estudia esta aparente bifurcación de su obra. Para él no existe una dicotomía, sino una misma sensibilidad con una resonancia visual diferente. Los factores permanentes, que son constantes como símbolos y que Ben llama "ideas" seguirán siendo el jarro, el color, la reducción o eliminación del claroscuro, para precisar límites de mosaico bizantino, llegando a los extremos del realismo y de la abstracción. Su condición principal, según Read, es la claridad, la precisión. No es un pintor metafísico, ni intelectual. Read sigue diciendo: "Es la consecuencia del manejo de materiales con su sensibilidad nativa. Ningún pintor pudiera ser menos ideológico en el sentido de usar su habilidad para defender una tesis".

Posiblemente. Pero no estoy del todo conforme con Read. Ben Nicholson no es el pintor automático que presenta a su subconciencia como responsable de su obra. No es, por ejemplo, como Miró, que ha dicho: "Cuando me coloco delante de un lienzo, no

sé nunca lo que voy a hacer; y yo soy el primer sorprendido de lo que sale". No es como Picasso, que marcha en períodos cíclicos y opuestos. Yo diría que su tesis es la construcción. El tiende a amueblar el espíritu del hombre de nuestra época, a darle tranquilidad y belleza con principios estrictamente plásticos. El trata de no sujetar la imaginación del hombre a un tema dado sino poner en marcha un estado de ensoñación. Contemplar uno de sus cuadros es contemplar un trozo de cielo en una noche cálida de verano. Su llamada afirmación del mundo naturalista no es tal afirmación sino los puntos de partida lógicos para sus abstracciones totales. Posiblemente no le preocupa esta idea de abstracción como fuga del mundo real, pero llega a ella como última y definitiva consecuencia puesto que su espíritu equilibrado trata siempre de ordenar la naturaleza y establecer grandes precisiones. Un paisaje, un objeto, solo adquieren interés para Nicholson como síntesis de sus líneas y colores totales, como ritmo, como constancia de un acontecer equilibrado que su destino de pintor percibe. ¿Hasta qué punto no es intelectual y obra de tesis una pintura semejante? Veamos lo que Ben destruye, de aquellas cosas con cuyo contacto no quiere relación. Ben parte del hecho cubista, de la abolición de la tercera dimensión. Muchos de sus cuadros, los de más extraordinaria belleza, inauguran un neo cubismo en su pintura. Me remito a los estudios de Waldemar George y de Leonce Rosenberg y a los "equivalentes plásticos" defendidos por éstos, citados por el crítico Guillermo de Torre en su "Apología del Cubismo". "El arte cubista –dice de Torre– apela a la inteligencia antes que a los sentidos. Es un arte más cerebral que sensual". Y cita más tarde, con esta elegancia erudita y lógica típica en los escritos de Guillermo de Torre, las palabras que Platón pone en boca de Sócrates, en "Filebo o el placer": "Por belleza de las figuras yo no entiendo aquello que la mayoría imagina; esto es, los cuerpos bellos y las pinturas hermosas. Entiendo solamente aquello que es recto y circular, planos y cuerpos sólidos trabajados al torno, del mismo modo que las obras hechas con regla y escuadra..., pues sostengo que estas figuras no son bellas como las otras, bellas por comparación sino que son bellas en sí, por su naturaleza, procurando ciertos placeres que les son propios y no tienen nada de común con los placeres producidos por el halago...".

Ben Nicholson elimina en sus naturalezas muertas a partir de 1947 todo lo que eliminó el pensamiento cubista, pero en este neo cubismo de sus obras por vía intelectiva apelamos más a los sentidos. El mundo sensorial se restablece y el cuadro de Nicholson, lleno de estricto equilibrio, de planos compensados, de colores que llegan como una gracia, con un juego rítmico de rec-

tas y de curvas y unos planos imbricados cuyas intersecciones forman cuerpos de absoluta independencia, en un nuevo color que se impone a los sentidos como una nota de júbilo, de llamada, de inolvidable persistencia, como si en este plano azul, verde, gris, rojo o violeta alcanzara el cuadro su último y concreto destino.

Pero este es un lenguaje. Resulta que se trata de un lenguaje universal e indeterminado que trata de excitar nuestra función poética. Ausente de toda narración literaria, de toda referencia que tienda a localizar nuestro pensamiento y a urbanizar nuestra tendencia al placer, Ben Nicholson, tanto en estas naturalezas muertas como en su serie denominada escuetamente "pintura" nos da, no la forma permanente que muere en nuestro espíritu por fatiga natural, sino el color configurado y variable que necesita nuestro estado de ánimo, cambiante también, como sus pinturas en las que cada día se descubre una nueva construcción o la voz que necesitamos.

No es ausencia, es ayuda, poderosa ayuda a nuestro desarrollo vital. El proceso seguido por aquellas elementales rayas paralelas de su jarro de 1911 se han convertido en un lenguaje. Las rayas se liberaron y apareció un arte, como en los grandes estilos, al que la Arquitectura le abrió sus anchas puertas. La arquitectura funcional es una segregación, una consecuencia, un estado elástico del hombre. Por ello cuando estos cuadros de Ben Nicholson entran a cubrir los pequeños o grandes paños de pared podemos pensar que desde Cézanne y Seurat la pintura ha trabajado sin descanso atravesando fases cubistas, suprematistas, constructivas, neoplásticas y puristas a descansar su cuerpo, o su cuadro, en estas paredes de la arquitectura funcional. No es un recurso, ni una decoración. Si la arquitectura es un estado elástico del hombre y la escultopintura, o la pintura y la escultura provocaron esta situación, favorecidas por el desarrollo técnico, podemos decir que este arte de Ben Nicholson es una consecuencia humana, una situación histórica del hombre, una auténtica posición del espíritu contemporáneo.

Santa Cruz de Tenerife, 1949.

EDUARDO WESTERDAHL.

Foto Testoni

O. García Reino "Boxeadores"

Cuatro pintores modernos

Cuando Maurice Denis dijo, en 1890, que "un cuadro es esencialmente una superficie plana cubierta por colores agrupados en cierto orden" marcó los límites precisos dentro de los cuales habría de desarrollarse la pintura del siglo XX. Superficie plana, color, orden: todo un programa de plástica pura que condujo a los más diversos experimentos, desde el *fauvismo* hasta el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, según se pusiera el acento en "orden" o en "color" (pues en lo de "superficie plana" estuvieron completamente de acuerdo todos los innovadores). El arabesco preconizado por los *fauves* determinaba un orden sin rigidez, un orden dinámico y abierto, dentro del cual fluía libremente la efusiva exaltación del colorido; en el otro extremo de la interpretación del principio enunciado por Denis, los trazados ortogonales de los neoplasticistas creaban una arquitectura lineal que casi se bastaba a sí misma, en que las zonas de color ejercían

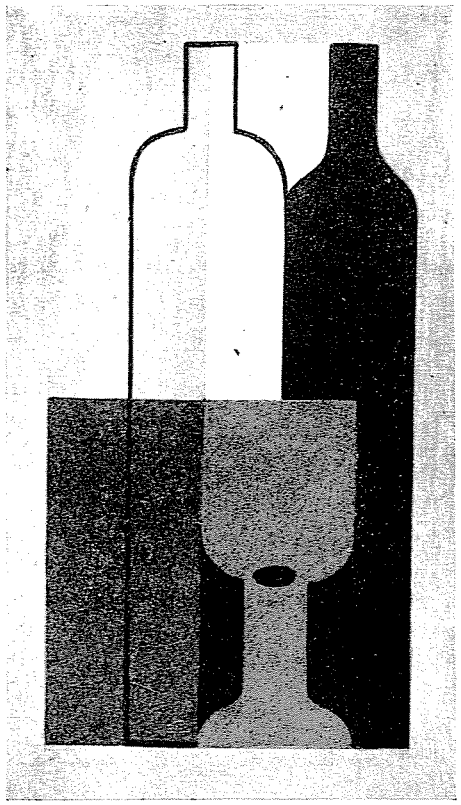


Foto Testoni

V. Martín "Fondo trasparente"

una función netamente subsidiaria. Si el *fauvismo* permaneció dentro del terreno de lo figurativo, el neoplasticismo cultivó una rigurosa no-objetividad: entre ambos cabían posiciones intermedias, que fueron la del purismo y la del "cubismo francés" proclamado por André Lhote. El purismo, concebido por Ozenfant y Le Corbusier, aspiraba a mantener la integridad formal del objeto, rechazando las deformaciones de tipo cubista pero cultivando la estricta síntesis bidimensional y la estructuración severa. El "cubismo francés" tendía a someter el mundo de las apariencias a determinada regulación geométrica antes de restituir su imagen, corregida, en el rectángulo del cuadro. Estas dos tendencias fuertemente imbuídas de espíritu de orden, pero no menos adictas a la riqueza del color, se situaban en un punto de justo equilibrio, en que se conciliaban los *desiderata* plásticos del siglo. Sin embargo, en América tuvieron escaso eco durante largos años, a pesar de ser tendencias que hubieran debido resultar sumamente seduc-

Foto Testoni

M. A. Pareja "Naturaleza muerta"

toras para el hombre americano, que tanto tiene de mediterráneo, y, por ende, de efusivo y riguroso a la vez. Por ese motivo, el que escribe recibió una grata sorpresa al visitar una reciente exposición de pintura uruguaya auspiciada por la Comisión Nacional de Bellas Artes y encontrar en ella las obras de Miguel A. Pareja, Oscar García Reino y Vicente Martín, clasificables —sin perjuicio de sus caracteres netamente personales— dentro de las equilibradas orientaciones mencionadas. Estos artistas están compenetrados del espíritu del arte de nuestro siglo y, aunque no sean los únicos que mantienen encendido el fuego del modernismo en el Uruguay, merecen parabienes por haberse empeñado en la fecunda tarea de explorar a fondo las posibilidades de una pintura que procura singular satisfacción a la mente sin dejar de apelar a la sensibilidad y aún los sentidos. Miguel A. Pareja, que ya conquistara una merecida reputación con obras sabrosas y fuertes, ejecutadas dentro de los registros más bajos de la paleta, se ha renovado y enriquecido con la conquista del color intenso, que vemos magníficamente utilizado en una *Naturaleza muerta* muy vibrante y en las figuras tituladas *Maternidad* y *Margarita*. Vicente Martín sobresale, por su parte, en el noble y sonoro bodegón titulado *Fondo Transparente*, en que renuncia a la relativa facilidad

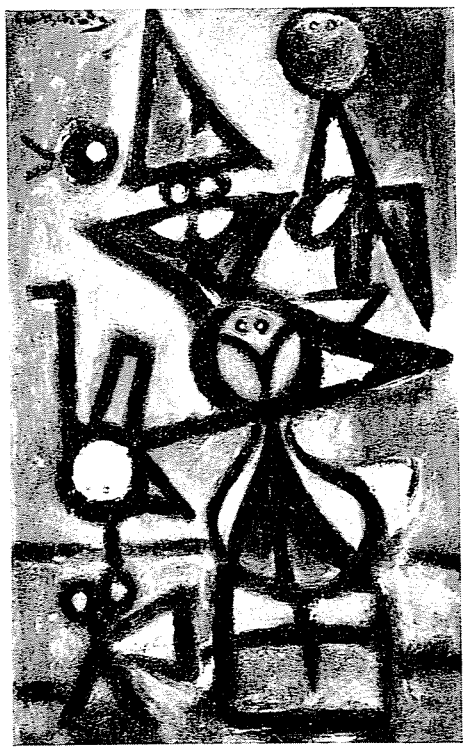


Foto Testoni

H. Platschek "Arlequin rodeado de pájaros

de los acordes sordos en tierras, negro, blanco y gris, para afrontar con valentía los verdaderos problemas de la pintura actual, que son los de armonización de los colores del prisma. En cuanto a García Reino, artista sensible e inquieto, parece encontrarse en una fase de transición, seducido por cierto expresionismo que intenta conciliar con la geometrización, aún dominante en sus ensayos.

Un cuarto pintor expone conjuntamente con los nombrados: Hans Platschek se inscribe en un terreno muy distinto, el del instintivismo superrealista. Ha traído al Río de la Plata la inquietud europea de "entre dos guerras" y la expresa en cuadros, por cierto dotados de un poder de sugestión, en que la anarquía de la forma y la anarquía cromática crean un clima de desasosiego, de angustiosa irrealidad. En *Fauna quieta,* lienzo de vinoso y fino color de tapicería desvaída o de flor marchita, y otras de sus composiciones se advierte, sin embargo, un ascenso técnico y una afirmación expresiva con relación a sus obras anteriores.

Buenos Aires, 1950.

JULIO E. PAYRO.

panóptico

HONORE BERARD. Rodeado de publicidad y de la ferviente adhesión de los centros sociales franco-uruguayos, el pintor Honoré Berard presentó en el Salón Nacional un conjunto de óleos no-figurativos, basados en temas musicales. La exposición tuvo una atracción indudable, especialmente como centro de polémicas y como reconfortante para jovenes pintores uruguayos agobiados por complejos de inferioridad. Más de un visitante pensó con nostalgia en Kandinsky, Magnelli y Delaunay; otros se entregaron plenamente a la discusión y durante dos semanas era de buen tono hablar mal de Berard; la camisa roja de rectángulos descomunales del pintor Vicente Martín fué bautizada diversas veces con títulos musicales. Entretanto, el mismo Berard sonreía angélicamente en la planta alta derecha del Teatro Solís y hablaba mal, por su parte, de Kandinsky, Gleizes y Hartung. Hay que subrayar que muy pocas veces se levantaron voces para condenar la pintura no-objetiva, ya que el público se dejó seducir por las alusiones musicales y no hizo sino corroborar los antecedentes de la difundida película de Walt Disney. Los pintores y los críticos expresaron sus dudas acerca de la legitimidad de la obra de Berard dentro de la pintura abstracta. Como calidad en sí, el pintor francés se mueve por lo general dentro de una gama rudimentaria, de colores crudos, su armonización se basa en el contraste simultáneo impresionista. La composición es amorfa y a pesar de la preponderancia del plano coloreado, crea espacios dentro de la tela, pero es preciso notar que este espacio es netamente tridimensional y a despecho del género de pintura que Berard aspira, nunca llega a crear un espacio multidimensional, es decir, una liberación de signos y formas sobre el plano de la tela que se dirigen hacia todas las dimensiones reales o imaginarias. Mucho me hizo pensar también, —y conviene confesarlo,— la existencia de una o dos telas "naturalistas" en la exposición, cuya factura pobre, e insípida realización, constituyeron un magro indicio para los que creemos que el verdadero pintor se expresa en todos los lenguajes.

TALLER SAN JOSE. — Este taller dirigido por Dumas Oroño realizó una muestra de obras de integrantes y discípulos en el Subte Municipal. Por encima de la crítica de pintura, es menester señalar el esfuerzo heroico de estos muchachos de San José, su simpática modestia y la seriedad de sus propósitos. No hay duda que han de caminar mucho aún para alcanzar un nivel de expresión propia. Pero lo importante es, como lo señalan en el catálogo, que "hemos buscado, buscamos aún el encuentro de un lenguaje"... Tal vez les será útil dar un poco la espalda a la sugerencia un tanto sentimental de la esquina de barrio o de la cabeza de estudio, rehusar más enérgicamente las atracciones superficiales y superfluas de lo pintoresco, para analizar a fondo los elementos pictóricos, sus calidades intrínsecas y sus posibilidades de expresión directa.

EDGARDO RIBEIRO. Amigos del Arte inaugura su temporada con una muestra de este joven pintor que vive actualmente en Minas. Ribeiro ha madurado mucho y ha llegado a una mayor densidad de tonos, y tintas y a una definición muy personal del paisaje que le rodea. Aún se halla bajo la influencia espiritual y técnica de su maestro Torres García, pero no cabe duda que se mueve ya en una dirección muy propia. De especial interés son los paisajes, algunos verdaderos aciertos, todos tratados en planos y grandes líneas, animados con un ornato geometrizado que indica los objetos. Ribeiro introduce, además, el contraste de tonos, salvando así la mayoría de las telas de una gama demasiado neutra. Menos logrados son los retratos y alguna que otra vista de puerto, en que ciertas zonas inertes y monótonas escapan a su control pictórico y a su sensibilidad. Sus telas constructivistas son correctas, valientes, pero de signos carentes de esta personalidad que sabe infundir a sus paisajes.

UNESCO. El último "Correo" publicado por la Unesco trae una valiosa y valiente encuesta con sus respectivos comentarios sobre la libertad del artista. Las respuestas y los resultados son harto desoladores. No cabe duda que en el mundo actual de la burocracia, del tecnicismo y de la adoración de la utilidad neta e inmediata, las condiciones del artista son a veces vergonzosamente precarias. En este sentido algunas respuestas citadas en el boletín son conmovedoras. Muy estimable es la actitud de la Unesco, que plantea el problema desde el punto de vista del artista joven y de vanguardia, documentando con antecedentes prestigiosos la incomprensión que sufría y sufre el arte por parte del público medio. Ahora bien: las soluciones propuestas por la institución son prácticas, inmediatas, siempre y cuando los gobiernos los acepten (abolición de las barreras aduaneras, internacionalización de las leyes sobre derechos de autor, difusión cultural en gran escala), pero queda en pie otro problema, de difícil planteo y desagradable aspecto. En el arte hay un factor decisivo, el de la jerarquía cualitativa. De ahí cierta desconfianza hacia una labor de instituciones y organismos. El factor de la jerarquía cualitativa es exclusivamente individual, así debe ser juzgado y estimulado. por otra parte, los que juzgan, ordenan o ayudan a los artistas deben tener una autoridad moral proveniente precisamente de la jerarquía espiritual de su obra y de su personalidad. Sin embargo, las más de las veces no se integran estos organismos con personalidades de valor, sino de "mérito". La Unesco, al buscar e invitar sus colaboradores no se dirige a las personas jovenes y de iniciativa, sino a personas "de reconocida actuación pública". Como el desarrollo cultural es muy desigual en el mundo, suceden paradojas como, por ejemplo, la que surge de la publicación del último "Correo": mientras que la Unesco defiende y busca solucionar el problema del arte joven, algún delegado de un país sudamericano ofende y obstaculiza todo desarrollo de este arte joven desde las columnas de su diario. Menos encuestas, más iniciativas, más individualidad y un mayor rigor en la selección de los colaboradores, he aquí el problema que atañe a todo organismo, sea oficial o privado.

H. P.

La segunda muerte

Me encontró al anochecer, bajo los árboles que crecían fuera de la aldea. Jamás me había interesado, y me hubiera escondido de haberla visto venir. Tenía la culpa, estoy seguro, de los vicios de su hijo; y ello en caso de que lo fueran, pero muy lejos estoy de admitirlo. Por lo menos era generoso y nunca pecaba de tacaño, como otros de la aldea que podría nombrar si quisiera.

Jamás me hubiera encontrado, de no haber estado yo contemplando fijamente una hoja. Colgaba apenas de su rama, pues su tallo había sido desgajado por el viento, o tal vez por una piedra arrojada por alguno de los chiquillos de la aldea. Tan sólo la corteza verde y resistente del tallo la mantenía suspendida así. Yo la observaba bien de cerca, pues una oruga se arrastraba por su superficie, haciendo balancear la hoja de acá para allá. La oruga se dirigía a la rama, y yo me preguntaba si llegaría a ella sana y salva, o si caería al agua junto con la hoja. Había un charco bajo los árboles, y el agua estaba siempre roja debido a la pesada arcilla del suelo.

Nunca llegué a saber si la oruga pudo llegar a la rama, ya que, como dije, me encontró la maldita mujer. El primer signo que tuve de su llegada, fué su voz bien junto al oído.

—Estuve buscándolo por todas las tabernas,— dijo, con su conocida voz chillona. Era típico de ella decir "todas las tabernas", cuando no había más que dos en ese lugar. Siempre buscaba que se le reconociera mérito por un trabajo que, en realidad, no se había tomado.

Me sentí molesto, y no pude remediar el hablarle con algo de aspereza.

—Se podría haber ahorrado el trabajo, pensando que no iba a estar en la taberna en una noche tan hermosa como ésta.

La vieja arpía se humilló por completo. Siempre se suavizaba lo bastante cuando quería algo.

—Lo hago por mi pobre hijo,— respondió, lo que significaba que estaba enfermo. Cuando estaba bien, nunca le sentí decir nada mejor que "ese muchacho del diablo". Le obligaba a estar en la casa a medianoche todos los días de la semana, como si en realidad un hombre pudiera verse en algún lío grave en una aldea pequeña como la nuestra. Por cierto que pronto hallamos una manera de burlarnos de ella, pero a lo que yo ponía reparos, era al fundamento mismo de la cuestión —que un hombre de más de treinta años fuera dominado por su madre, nada más que porque ésta no tenía marido a quien fiscalizar. Pero cuando estaba enfermo, aunque fuera sólo un simple resfrío, era "mi pobre hijo".

—Se está muriendo, —dijo— y sólo Dios sabe lo que será de mí sin él—.

—Pues no veo en que puedo ayudarla,— le contesté. Me enojé, porque ya había estado a la muerte una vez, y ella lo había hecho todo, con excepción de enterrarlo. Supuse que era la misma clase de muerte esta vez, la clase de la cual uno se salva. Le había visto la semana pasada subiendo la colina, para ver a la muchacha de senos exuberantes de la granja. Estuve observándole hasta que se asemejó a un puntito negro que se detuvo súbitamente en un sembrado, junto a un cobertizo gris y cuadrado. Ese era el granero donde solían encontrarse. Tengo muy buena vista, y me divierte comprobar hasta dónde y con qué precisión ven mis ojos. Le encontré nuevamente algo después de medianoche, y le ayudé a entrar a su casa sin que su madre lo notara; estaba muy bien entonces, a no ser algo cansado y somnoliento.

La vieja arpía volvió otra vez a las andadas.

—Ha estado llamándolo,— me chilló.

—Si está tan mal como dice, haría mejor en llamar a un médico,— respondí.

—El médico está allí, pero no puede hacer nada.

Esto me sobresaltó por un instante, lo admito, hasta que pensé "el muy granuja se está haciendo el enfermo. Debe estar tramando algo". Era lo suficientemente inteligente como para engañar a un médico. Yo lo había visto remedar un ataque que hubiera engañado al propio Moisés.

—Venga, por amor de Dios; parece estar asustado.— Se le quebró la voz y fué sincera, porque creo que, a su manera, lo quería. No pude remediar el compadecerla un poco, sabiendo que a él jamás se le había importado un ardite de ella, y que jamás se había preocupado en disimularlo.

Me alejé de los árboles, del charco rojo y de la oruga que forcejeaba; sabía que ella jamás me dejaría en paz, ahora que "su pobre muchacho" me requería. Sin embargo, no había cosa que no hubiera hecho una semana antes, con tal de mantenernos alejados. Me creía responsable de sus actos, como si cualquier mortal pudiera haberlo apartado de una mujer apetecible cuando el deseo lo aguijoneaba.

Creo que esa debió ser la primera vez que entré a su choza por la puerta principal, desde mi llegada a la aldea diez años antes. Eché una mirada divertida a la ventana de mi amigo. Supuse que podía distinguir en la pared, las huellas de la escalera que habíamos usado la semana pasada. Tuvimos cierta dificultad en colocarla, pero su madre dormía profundamente. La escalera la había traído él desde lo alto del granero, y cuando estuvo a salvo dentro, la subí allí otra vez. Pero jamás se podía confiar en su palabra. Era capaz de mentirle hasta a su mejor amigo, y cuando llegué al granero me encontré con que la muchacha se había ido. Si no podía

sobornar con el dinero de su madre, sobornaba entonces con las promesas de otras personas.

Empecé a sentirme inquieto en seguida de atravesar la puerta. Era natural que la casa estuviese en silencio, ya que ninguno de los dos invitaba a amigos, aunque la vieja tenía una cuñada que vivía nada más que a unas millas de allí. Pero no me gustó el sonido de los pies del médico al bajar la escalera y venir a nuestro encuentro. Su cara se contrajo en un gesto de solemnidad piadosa en honor nuestro, como si hubiera algo de santo a propósito de la muerte, aun en la muerte de mi amigo.

—Está consciente,— dijo, pero se está muriendo. Nada puedo hacer. Si quiere que muera en paz, es mejor que deje subir al amigo. Está asustado por algo.

El doctor tenía razón. Me dí cuenta de ello en seguida de inclinarme bajo el dintel y entrar al cuarto de mi amigo. Estaba recostado contra una almohada, y sus ojos, fijos en la puerta, esperaban mi llegada. Brillaban mucho y estaban asustados; el pelo le caía sobre la frente en mechones pegajosos. No me había dado cuenta hasta entonces, de lo feo que era. Tenía ojos socarrones que miraban demasiado de reojo, pero cuando gozaba de buena salud pestañeaban en una forma que hacía olvidar la socarronería. Había algo de agradable y desfachatado en este pestañeo, como si dijera "Sé que soy socarrón y feo. Pero ¿qué importa? Tengo agallas". Era ese pestañeo, creo, lo que algunas mujeres hallaban atractivo y estimulante. Pero cuando desaparecía el pestañeo, parecía un pillo y nada más.

Creí mi deber alegrarle, y entonces, sacando tema del hecho de encontrarlo solo en la cama, aventuré un chiste. No pareció gustarle; y cuando empezaba a temer que también él abordara la muerte desde el punto de vista religioso, me pidió, con voz penetrante, que me sentara.

—Me estoy muriendo,— dijo hablando muy rápidamente, — y quiero pedirte algo. Ese doctor no sirve; pensaría que estoy delirando. Estoy asustado, viejo, y quiero volver a asegurarme,— y luego, después de una larga pausa, —alguien con sentido común. — Se escurrió un poco más dentro de la cama.

—Estuve muy grave solamente una vez, y eso fué antes que tú te establecieras aquí. No era mucho más que un muchacho, y dicen que hasta me dieron por muerto. Cuando me llevaban a enterrar, un médico los detuvo justo a tiempo.—

Yo conocía muchos casos semejantes, y no ví motivo alguno para que me quisiera contar éste. Y entonces pensé que comprendía su punto de vista. Su madre no se había mostrado excesivamente ansiosa la vez anterior por comprobar si realmente estaba muerto; aunque no dudo que hizo grandes demostraciones de pesar. "Mi pobre muchacho. No sé lo que será de mí sin él". Y estoy seguro de que ella creía en lo

que decía entonces, como lo creía ahora. No era una asesina, sino que, simplemente, tenía tendencia a adelantarse a los acontecimientos.

—Vamos, viejo,— le dije, y lo alcé un poco más contra la almohada, —no tienes por qué estar asustado. No vas a morirte; y, de cualquier manera, ya haría yo que el médico te cortara una vena o lo que fuera antes de que te llevaran. Pero dejémonos de cosas mórbidas. Si hasta me jugaría la camisa que todavía tienes muchos años de vida por delante. Y muchas más muchachas, también,— agregué, para hacerle sonreír.

—¿No podrías suprimir todo eso?— respondió, y me dí cuenta que se había vuelto religioso. Si viviera, no tocaría a otra muchacha. No, a ninguna. — Traté de no sonreír, pero me era difícil permanecer impávido. Siempre hay algo de gracioso en la moral de los enfermos.

—De cualquier manera, no tienes por qué tener miedo.—

—No es eso, — respondió. Cuando volví a la vida la otra vez, viejo, pensé que había estado muerto. No fué en nada parecido al sueño, o a descansar en paz. Había alguien allí, rodeándome, que lo sabía todo. Todas las muchachas que hice mías. Hasta aquella jovencita que no comprendió. Fué antes de tu llegada. Vivía una milla hacia allá del camino, donde vive Raquel ahora, pero ella y su familia se fueron después de eso. Hasta el dinero que le he sacado a mi madre. Y a eso no lo llamo robar; queda en la familia. Nunca tuve oportunidad de explicar. Hasta los pensamientos que he tenido. Un hombre no puede remediar sus pensamientos.

—Una pesadilla,— agregué.

—Sí, debe haber sido un sueño, ¿no es cierto? La clase de sueño que se tiene cuando se está enfermo. Y ví también lo que me estaba por pasar. No puedo soportar que se me haga daño; no era justo. Y quería desmayarme y no podía, porque estaba muerto.—

En el sueño... — dije. Su temor me ponía nervioso. — En el sueño... — repetí.

—Sí, debe haber sido un sueño, ¿verdad? porque me desperté. Lo curioso es que me sentí sano y fuerte. Me levanté y permanecí en el camino, mientras que un poco más abajo, levantando polvo, un pequeño grupo de gente se alejaba con un hombre: el médico que los había detenido cuando iban a enterrarme.—

—¿Y qué?—

—Viejo, suponte que fuera cierto. Suponte que haya estado muerto. Entonces yo y mi madre lo creímos así, aunque de ella no se puede fiar uno. Me porté bien durante un par de años; pensé que podía ser una segunda oportunidad. Después las cosas se nublaron, y, de alguna manera... no parecía verdaderamente posible. No es posible. Por supuesto que no

es posible. Tú sabes que no lo es, ¿no es cierto?—

—Claro que no,— contesté. — No suceden milagros de esa clase en nuestros tiempos. Y, de cualquier manera, ¿por qué había de sucederte a tí? Y justo aquí, entre todos los lugares que hay bajo el sol?.—

—Sería espantoso que hubiera sido cierto, y que tuviera que pasar otra vez todo eso,— me dijo. — No te imaginas las cosas que me iban a pasar en ese sueño. Y serían peores ahora.— Se detuvo, y agregó después de un instante, como si estuviera enunciando un hecho cierto:

—Cuando nos morimos, perdemos el estado de inconsciencia para siempre.—

—Claro que era un sueño,— dije, y le estrujé la mano. Me estaba asustando con sus fantasías. Desée que se muriera pronto para poder alejarme de sus ojos socarrones, aterrorizados e inyectados de sangre, y ver algo alegre y divertido, como la Raquel que había mencionado y que vivía una milla más allá del camino. Proseguí:

—Mira, si hubiera existido un hombre que llevara a cabo esos milagros, puedes estar seguro que hubiéramos tenido noticias de otros que los experimentaron, aún estando metidos en este lugar abandonado de Dios.—

—Hubo otros,— respondió. — Pero los relatos circularon solamente entre los pobres, y ellos se creen cualquier cosa, ¿no es cierto? Hubo infinidad de enfermos y lisiados que se decía fueron curados por él. Y a un hombre que nació ciego vino y le tocó los párpados, y vió. Todos esos fueron cuentos de viejas comadres, ¿no es verdad?— me preguntó tartamudeando de miedo y quedando súbitamente quieto, hecho un ovillo al costado de la cama.

Empecé a decir —claro que eran todas mentiras,— pero me detuve, porque ví que no había necesidad de seguir. Lo único que me quedaba por hacer era bajar, y decirle a la madre que subiera a cerrarle los ojos. No los hubiera tocado ni por todo el oro del mundo. Mucho tiempo había pasado ya desde que yo había dejado de pensar en aquel día, hacía ya una eternidad, en que al sentir un roce frío como de saliva sobre los párpados, abrí los ojos y ví a un hombre semejante a un árbol rodeado de otros árboles, que se alejaba.

GRAHAM GREENE

(Traducción de Elena E. Delfino)

Ida Vitale

No existe que yo sepa otra noticia valedera sobre un poeta o una poesía que los poemas de que aquél o aquélla están hechos. O por lo menos, no hay ninguna noticia que lo sea de verdad hasta después de conocidos éstos.

En una edición limitadísima, surgida de una imprenta de aficionados ("La Galatea" de José Pedro Díaz y Amanda Berenguer donde el lento y fervoroso trabajo de componer a mano requirió la colaboración de la propia Ida) publicó ésta su único libro de poemas, que incluye sólo quince. Aparte de esto, recordamos cuatro sonetos suyos, aparecidos en la revista "CLINAMEN" que ella co-dirigió. Algunas notas sobre libros, en fin, y otra, por último, sobre cuentos de Jules Supervielle, que recogimos no hace mucho en "MARCHA", componen la breve totalidad de su obra publicada, enriquecida ahora con el poema que aparece en esta misma página. Poco y suficiente sin embargo para revelar, ya que no la palabra, cuando menos la voz, el timbre, el acento de una poesía nueva y verdadera. Lo que sería muchísimo decir, y hasta decirlo todo, si no se le dijera con menos o con ninguna razón de tantos otros.

Vinculada a las más puras tradiciones poéticas y para caracterizarla desde fuera, de nuestra lengua y a la mejor poesía de nuestro siglo, habría que señalar, en presencia de su voz, hacia César Vallejo, hacia Paul Eluard. No hay nada, diríase, de que no se haya hecho cargo esta poesía de Ida, como si toda la anterior, desde Adán, tuviera respuesta de asimilación o de rechazo en la suya. Voz entera, a la que nada falta, como no sea tiempo material en que darse, y en la que el pensamiento y el sentimiento de la vida y lo vivo se unen en una sola línea, adelgazándose éste como trascendido a un nuevo aire, y ahondándose armoniosamente aquél, hacia la dimensión que sólo la sangre y el hueso guardan para cada palabra y cada cosa.

En nuestra literatura que asoma, no veo en nadie tanto ni con tanta elocuencia prometido como en Ida Vitale.

Montevideo, 1950.

MANUEL FLORES MORA

Agosto, Santa Rosa

Una lluvia de un día puede no acabar nunca,
puede en gotas,
en hojas de amarilla tristeza
irnos cambiando el cielo todo, el aire,
en torva inundación la luz,
triste en silencio y negra, como un mirlo mojado.
Deshecha piel, deshecho cuerpo de agua
destrozándose en torre y pararrayos,
me sobreviene, se me viene sobre,
mi altura en varias veces, mojándome, mugiendo,
compartiendo mi ropa y mis zapatos,
también mi sola lágrima tan salida de madre.

Miro la tarde de hora en hora,
miro de buscarle la cara
con tierna proposición de acento,
miro de perderle pavor,
pero me da la espalda puesta ya a anochecer.
Miro el viento, su ijar de viejo fauno,
hojoso y húmedo.
Miro todo tan malo, tan acérrimo y hosco.
¡Qué fácil desalmarse,
ser con muy buenos modos de piedra,
quedar sola, gritando como un árbol,
por cada rama temporal,
muriéndome de agosto!

Montevideo de 1950.

IDA VITALE

Escenario de sombras

Nuevas inquietudes, aspiraciones, búsquedas. Las inevitables mutaciones de los aspectos formales de expresión, franquean variantes rutas al arte cinematográfico. A veces es un cíclico volver a maneras desplazadas, que renacen bajo aspiraciones diferentes...

Sucede así que un género que presumíamos sobrepasado, renace. *Enrique V, Hamlet, Electra,* para no mencionar sino las obras más importantes, entre las que ya conocemos; también *Macbeth* de Welles y *Les Parents Terribles* de Cocteau, que todavía ignoramos, testimonian que el teatro cinematográfico pervive, manteniendo un vigor y un prestigio como no lo llegó a tener desde principios de la época parlante, cuando Marcel Pagnol teorizaba acerca de las posibilidades de conservar sus obras dramáticas, en envases fílmicos.

Desde ya negamos la conveniencia, la validez artística de tales realizaciones —al menos de aquellas que hemos visto—, pero no podemos dejar de reconocer que si bien ellas implican una errónea falta de fe en la materia puramente cinematográfica, encierran una buena intención: la de enriquecer el séptimo arte, presumiéndolo pobre de contenido, con ajenas posesiones: color de pintura, movimientos de *ballet,* actores de teatro, palabras de literatura. Y de no ahondar mayormente el problema, hallaríamos justificación a este criterio, puesto que la producción cinematográfica corriente se dirige a públicos atrasados, incapaces de gozo estético, cuando habría de buscarse el mal en las censuras y en el afán comercial de los mercaderes adueñados de un arte que, para su desdicha, suele ser también una industria.

Este mal entendido no nos sorprende, ya que el *Film d'Art,* de tanta influencia en Francia en la primera década del siglo incurrió en equivocación semejante, y sus intenciones no eran muy dispares con las que llevan a un Laurence Olivier en nuestros días a realizar *Enrique V* o *Hamlet.*

> *No creo agraviar al cinematógrafo afirmando que su repertorio, si bien curioso, divertido y a menudo asombroso en la ejecución, es generalmente bastante pueril de invención. El cine... no ha encontrado su Shakespeare ni su Moliére.*
>
> *Sin embargo, qué público admirable para satisfacer y cultivar el de esas muchedumbres donde se codean los más humildes y los más refinados... y quién no ha soñado con una dramaturgia especial... con un repertorio en el que no desdeñarían colaborar escritores en la plenitud de su gloria, auténticos artistas... en un todo ajus-*

"Electra" de Dudley Nichols

tado por un escenógrafo pronto para todas las habilidades e interpretado ante soberbios decorados, en el augusto marco de una mansión histórica o delante de la estremecida decoración de un hermoso paisaje, en la claridad soleada, al borde del río o del estanque, por los reyes y las reinas de las tablas.

¿Acaso estas frases de Henri Lavedan en 1908, no podrían ser dichas hoy en día por sus continuadores más o menos conscientes?

El *Film d'Art,* a pesar de su no encomiable estética, sirvió de punto de partida para que el cine posterior obtuviese hallazgos y afirmaciones. Y por eso no nos extrañaría que en el presente, el talento y la inquietud experimentadora de los directores del movimiento teatralizante, pudieran ser fértiles, siempre, que, como lo hace William Wyler (*Punto Muerto, La Loba, La Heredera*), no olviden que el cine y el teatro son dos artes completamente diferentes, aún cuando se admita que ambos, cine y teatro, pueden partir de una misma acción dramática.

En efecto, de aceptarse este origen común es evidente que los dos artes se dirigen al espectador. Ello no implica una novedad, ni lo serán los conceptos que siguen, que, no obstante, creemos pertinentes para efectuar un necesario y oportuno deslinde entre esos modos de expresión artística.

Si bien cine y teatro pueden dirigirse a una misma concurrencia, lo hacen en formas disímiles, y lo esencial es que en el primero no hay comunión entre actores y espectadores; *falta la*

presencia física que es característica inalienable del teatro. En consecuencia, el público del cinematógrafo no vive en estado de vigilia el drama con quienes se mueven ante sus ojos, sino que lo contempla igual que si estuviese ante una ventana abierta. (Y esto tal vez no sea una limitación, como podría suponerse, sino un signo de opulencia, ya que esa ventana está abierta a todas las maravillas del mundo a las que el escenario no puede dar cabida).

El espectador de cine es, pues, un testigo pasivo, al que se le deparan imágenes para que obren mecánicamente sobre su psicología. Imágenes que corresponden a cosas totalmente realizadas, *reales,* pues su imaginación no va a recrearlas, como ocurre con el público del teatro, que *actúa* y crea las imágenes partiendo de las palabras que dicen los actores, presente con su yo diurno, dueño de sus facultades.

El espectador de cine sueña; se le depara un espectáculo dirigido a su yo interior. Por eso hay grandes analogías entre el lenguaje cinematográfico y el de nuestros sueños nocturnos. El cine al igual que el sueño, agranda y aisla detalles representativos, posee un tiempo propio diferente al de la vida exterior, y su discurrir es primordialmente visual.

De pretender hacer cine con una obra teatral, hay que transportarla a una estética que no es la original, y contar el drama en imágenes (¡cuánto pueden decir las imágenes mientras los actores conversan!), e incluso en palabras, siempre que agreguen algo nuevo a la forma visual o la subrayen por oposición. Queda mucho por descubrir en la utilización de la palabra en un espectáculo cinedramático, y los hallazgos, próximos en el tiempo, de *La Heredera* de Wyler y de *La Gran Decisión* del soviético F. Ermler, corroboran lo afirmado. Esta última película es una muestra de un cine muy parlante en que la palabra adquiere una insospechada función dinámica.

¿Pero qué decir de las obras presentadas en su primigenio estado teatral, intocadas en su esencia, simples registros de una cámara filmadora? El colmo de esta clase de producción es *Electra* en que Dudley Nichols ha condensado con todo su furor trágico *Mourning Becomes Electra* de Eugene O'Neill.

Es de justicia reconocer que tal condensación ha sido hecha con mucha inteligencia, y hasta no ha faltado quien señalase en *Electra,* con razón, cierta audacia, una audacia reaccionaria: la de filmar una obra dramática como si estuviésemos en un teatro.

Añadamos que esta *Electra* puede engañar con apariencias atractivas. Nos seduce por su forma dramática interesante, de una fuerza de convicción tan grande, que, en la primera hora del espectáculo por lo menos, nos apasiona y nos arrastra en su

demencial cabalgata de celos, pasión, remordimientos, venganza, torturas morales, vigorosamente presentados por el dramaturgo y persuasivamente vividos —en teatro— por los intérpretes, imbuídos del furor incestuoso de los personajes.

Hechizo, engaño del momento, porque de recapacitar sobre *Electra,* o en cualquier otra película de su género, llegaremos a la conclusión de que no nos enfrentamos a una labor de creación, sino ante una copia, como lo es una fotografía de una pintura, porque todas estas películas teatrales, en cuanto conservan su forma originaria, no son cine, y quizá no pretenden serlo, pero tampoco son teatro; si lo fueran, cabría calificar el resultado de "pobre teatro; el teatro del pobre", para decirlo con una frase de René Clair, ya que como tal no pasan de sustituto.

Imaginémonos a *Electra,* el mismo espectáculo, con los mismos actores, representado en un teatro. ¿Podemos suponer que nosotros, *viviendo* con los intérpretes, no hallaríamos a la obra en toda su más profunda autenticidad? Creemos que no puede ser de otra manera, que en las tablas *Electra* ha de alcanzar toda su grandeza, su verdadera dimensión, y además se evitaría que nos extrañasen, que nos molestasen —como en la película— los telones, las caracterizaciones de los actores que no concuerdan físicamente con lo que son los personajes del drama, y el ridículo involuntario de ciertas situaciones (V. G.: la del llanto de Katina Paxinou), originado por el estilo literario, teatral al paroxismo, de la realización.

No descartamos la posibilidad de producir tan híbrido género de películas, por su posible valor de documento, o para la difusión cultural, ya que quienes no podemos disfrutar en su presencia física del "Theatre Guild" o el "Old Vic" siempre tendremos interés en verlos actuar en esta versión de Nichols o en el *Hamlet* de Olivier. Sin ir más dejos, esta última ha permitido en nuestro país (y suponemos que en otros muchos) que grandes auditorios populares vengan a conocer, o lo deseen, la obra de Shakespeare. Es admisible que el cine ejerza una tarea auxiliar, como lo sería ésta; pero no se pretenda que aceptemos en tales casos que también se realiza un arte de verdadera creación, o que se busca una renovadora experiencia; si alguna vez en tal suerte de producciones se aporta algo valedero, lo es porque, al lado de la vieja forma teatral, se ha creado otra cosa que no es teatro. No nos referimos, por ejemplo, a ciertos fáciles desplazamientos de la cámara usados para aligerar las escenas demasiado conversadas (el cine no se agrega al teatro para que la suma de los dos sea igual a cine), sino a aquellos instantes en que al margen de la obra primigenia se ha hecho cinematógrafo con nuevos elementos que no pertenecen a aquélla.

Así, en el *Marius* de Pagnol, dirigida por A. Korda, viejo ejemplar del movimiento teatralizante, que conocimos recién el año pasado, no es la habilidad dramática de Pagnol lo que más nos interesa, sino el ambiente marsellés (cálido, henchido de vida), y la melancólica poesía, lograda con sólo imágenes de velas desplegándose en navíos que parten para tierras lejanas. En *Enrique V* de Olivier encontramos toda la magia del verbo de Shakespeare y el valor pictórico del color; no obstante lo que perdura en la memoria es la batalla de Azincourt con su magnífico vibrar de flechas. En *Hamlet* del mismo Olivier, lo que más vale son las escenas puramente cinematográficas (el duelo, la función de los cómicos, las miradas de amor a larga distancia entre Hamlet y Ofelia) y el movimiento de la cámara filmadora por los corredores del castillo de Elsinor. Y en *Volpone* se confiere nueva validez al texto de Ben Jonson y se subraya el notable juego de los actores con el ritmo nerviosamente cinematográfico que supo imprimirle al film su director Maurice Tourneur.

Puede afirmarse, pues, que el hecho cinematográfico se produce sólo con elementos puramente fílmicos, y que conviene prevenirse contra prestigios, engañosos, por no serle propios a este arte.

Buenas obras teatrales, grandes intérpretes, excelentes directores, y todos los recursos de la técnica cinematográfica, de no aplicarse a la realización de una ardua tarea de *recreación* de la obra dramática, no darán otro resultado que un desvanecido escenario de sombras, sin definirse entre dos artes que solamente aisladas hallan su razón de ser.

Montevideo, 1950.

JOSE CARLOS ALVAREZ.

Un film sobre Van Gogh

Desde que fueron dados a conocer entre nosotros los films de Luciano Emmer y Enrico Gras sobre pinturas de Jerónimo Bosch y del Giotto, se emplea frecuentemente una de esas expresiones compuestas por dos palabras unidas por un guión que, como todos los híbridos, es bastarda: cine-pintura. El cine no puede ser pintura ni la pintura cine, aún cuando por medio del guión se establezca una mínima reserva. La esencia de la pintura es el color y sus condiciones la bi-dimensionalidad, la aprehensión simultánea, estática, de todos sus valores por parte del contemplador. El cine —tomemos como punto de partida la "tabula rasa", que es cosa útil y saludable para el definir— consiste en la utilización, con fines estéticos o suasorios, o meramente expositivos, de un medio mecánico de reproducción de uno o más objetos en movimiento. Es, por lo mismo, una forma de expresión sucesiva —como la música o la literatura— cuyos valores pueden ser aprehendidos ya parcialmente, en cada uno de los fotogramas que componen una película, o totalmente en el desarrollo completo de la misma.

Ningún tema está vedado al cine; objeto inanimado o rostro conmovido por la pasión son igualmente válidos para la consecusión de los fines o el ejercicio adecuado de los medios. Las mutaciones que el reflejo de los sentimientos anima en un rostro de actor en primer plano son tan poco estáticas —y, por ende, afines a la esencia de lo cinematográfico— como la veloz sucesión de imágenes distintas que apresa la cámara al fotografiar una carrera de caballos. ¿Por que, pues, habría de vetarse como inadecuada la reproducción cinematográfica de obras pictóricas? Una de las pocas razones valederas que se podrían oponer es la de que el color —esencia de la pintura, repetimos— a la altura de lo que se ha conseguido hasta ahora en cuanto a reproducción mecánica del mismo, habría de ser necesariamente falseado. Pero otros valores pictóricos de gran importancia —línea, composición, claroscuro, empaste, etc.—, pueden ser no solamente reproducidos con fidelidad sino realzados y destacados por el lente cinematográfico. Esto, sin mencionar el *sentido,* ya histórico, ya revelador de la personalidad del artista, que puede ser objetivado admirablemente por el relato cinematográfico, señalador de la armonía de las partes con el todo.

Nos parece menos hazaña, más juego, lo realizado por Emmer y Gras frente a los frescos de Giotto o las tablas de Bosch que este admirable *Van Gohg* de Diehl, Resnais y Hessens. Desde luego, la intención es distinta en los tres films. Mientras en los

temas abordados por Gras el relato —y los elementos sucesivos del mismo— ya se encontraban como cosa dada en aquél alucinante equilibrio de simultaneidad y sucesividad que los artistas de la Edad Media y del primer Renacimiento supieron convertir en virtud partiendo de una necesidad didáctica, en la obra de Van Gogh —para obtener de ella la continuidad necesaria a la narración de la peripecia anímica del artista, objetivo final de este film— los cineastas se encontraban ante una serie de cuadros aislados, de tan vigorosa y definida concreción pictórica de caballete —es decir bi-dimensional, estática, simultánea— que era necesario una casi milagrosa conjunción de conocimiento pictórico y de intuición psicológica para concebir la posibilidad de ir enlazando cada una de las obras con las demás para obtener el relato definitivo.

Y luego, un aguzamiento extremado de los medios mecánicos y ópticos —estos últimos, los humanos, son los de selección y, en definitiva, los que adjudican al cinematógrafo su condición de arte— hasta establecer una continuidad sin rupturas en el orden visual que confiere al film de Diehl, Resnais y Hessens una calidad obsesionante, mágica, de cosa real y *acontecida.*

La dinámica de los films de Emmer y Gras no actuaba de otra manera que la del ojo humano que recorriese una gran superficie pictórica llena de elementos sucesivos. Esto no es quitar méritos a aquellos bellísimos ejemplos de un cine inquietamente experimental. La inteligencia con que los centros plásticos era señalada por el puntero cinematográfico de Gras, la sensibilidad con que era captada la circunstancia narrativa allí donde se hacía más posible su coincidencia con la esencia sucesiva del cine, fueron admirablemente reveladas. Recordemos el vértigo del mundo endemoniado después del pecado original en el film sobre Bosch, los desesperados ángeles de la Pasión en el que trataba de los frescos del Giotto. Pero siempre será más fácil seguir el sentido de una obra que, dentro de su unidad física, contiene todo un relato, que establecer arbitrariamente, libremente, la unidad global de una larga serie de obras distintas, y que esta unidad se revele a la vez en dos planos casi opuestos, como lo son el de la pura plasticidad y el del sentido subjetivo, biográfico que pueda contener la obra de un artista en distintas etapas de su carrera.

El logro de estos valores en el *Van Gogh* que comentamos es admirable; es cosa cabalmente obtenida, limpiamente plástica y alucinantemente emotiva. A no pocos, este *Van Gogh* despojado del color que es como una transparente tapicería de fruiciones visuales, se les habrá revelado, por vez primera, como uno de los artistas más humanos, conmovidos y conmovedores de nuestra época. No pocos habrán apreciado, también por vez primera, el

andamiaje eminentemente plástico que sostiene, en cada uno de sus cuadros, la orgía colorística. Y a todos, el mensaje patético de su vida humilde, vocacional, desgarradoramente dramática, les habrá herido con ardiente herida de amor y compasión.

Es de esperar que este breve, audaz, perfecto relato, corte las alas de cualquier productor de Hollywood que hubiese atisbado un buen negocio en un novelón que entre muchos gangosos "Mister Van Gogh" o "Father Tanguy" intentara propinarnos todo lo pintoresco que se hubiera podido sobreañadir a aquella noble y trágica vida, coronándolo con algún seudo Van Gogh apoteósico, en tecnicolor, claro, como en aquel horror que constituyó la versión yanqui de "The moon and sixpence", de infausta memoria.

Montevideo, 1950.

GISELDA ZANI.

VAN GOGH. Film de Gaston Diehl, realizado por Alain Resnais. Libreto de Gaston Diehl y Robert Hessens. Fotografía: Henri Serrand. Música: Jacques Besse. (Prod. Pathéon-Pierre Braunberger, París, 1948).

Pupila al viento

Pocas veces ha visto nuestro vapuleado "cine nacional", una conjunción de circunstancias más favorables que las que se dieron en el caso de *Pupila al viento,* para hacer sentir su voz en el concierto del arte cinematográfico: la presencia de un director de reconocido talento, la de un equipo técnico tan capacitado como enamorado del cine y la de un productor desprovisto de ideas de lucro —como corresponde a un organismo del Estado—, hecho que puede ser sinónimo de libertad de creación... *Pupila al viento,* se hace eco de estas circunstancias y responde en líneas generales, a lo que era dable prever.

La película "es un relato sin más personajes que los elementos naturales, que juegan el rol de protagonistas en una forma cinematográfica pura". Así reza en el prólogo, y es precisamente desde este punto de vista que interesa analizar el film, siguiendo la intención de sus realizadores.

Pupila al viento es, sobre todo, la comprobación del fino sentido cinematográfico de Enrico Gras, que aquí se manifiesta tanto en la concepción global del film, como en la fecundidad de sus ideas en lo que se refiere al hallazgo y encadenamiento de diversos elementos, unión de formas y conceptos que constituye el punto neurálgico del montaje, en el cual Gras revela ser un verdadero creador.

Las imágenes puestas al servicio de este poema del mar —salvo unas pocas excepciones— son de una crecida belleza y cobran plena vida en la pantalla, merced al exactísimo sentido que le confiere el tránsito de una a otra escena, ejemplar demostración de ritmo cinematográfico. Así, estrechamente unidos, composición, montaje y ritmo, forman el conjunto de valores más positivos del film, confiriendo a *Pupila al viento* la calidad de un evento plástico-poético de importancia.

Un párrafo aparte merece la banda de sonido. Aparte del imprescindible complemento musical —que aquí se encuentra en sus justos términos—, se ha acudido al discutible procedimiento de llenar la parte sonora de la película con una poesía recitada. La ecuación poesía-imagen, aún no ha sido resuelta satisfactoriamente por el cine: para citar un ejemplo cercano, *La rose et le réseda,* film de André Michel, con un poema de Aragón dicho magníficamente por Jean-Louis Barrault, no conforma como espectáculo integral. En el caso de *Pupila al viento* —dejando de lado el valor de la materia poética de Alberti— el recitado del autor y de María Teresa León, sumamente enfático y grandilocuente, no combina en ningún momento con el clima del film y llega, in-

"Pupila al viento" de Enrico Gras

cluso, a oponérsele. Además la pura belleza plástica de *Pupila al viento* no necesita de más explicación que la que surge de sus propias imágenes.

Esta, la mejor película uruguaya realizada hasta hoy, y no obstante haber sido terminada hace meses, permanece inexplicamente vedada a los ojos de nuestro público, habiendo aparecido en la pantalla sólo en unas pocas funciones privadas, en tanto que otros films nacionales de mucho menor interés, continúan exhibiéndose sin pena ni gloria. En satisfacción del interés general, sería deseable que la película fuera aplicada al uso para la cual fué concebida: la exhibición. Y en especial, sería aconsejable su envío a cualquiera de los Festivales Internacionales de Cine que se realizan periódicamente en Europa, con la plena seguridad de que *Pupila al viento* defenderá con honor nuestro incipiente cine.

Montevideo, 1950.

EUGENIO HINTZ.

PUPILA AL VIENTO. — Producción de la Comisión Nacional de Turismo. Argumento y montaje: ENRICO GRAS. — Realización de Enrico Gras y Danilo Trelles. — Palabras rítmicas de Rafael Alberti dichas por el autor y María Teresa León. — Música de Juan Bautista. — Fotografía: Nardo Scarabello. — Bajo la dirección artística de Antonio Quintana y la colaboración de Enrique Lázaro. — Equipo técnico C. U. F. E. dirigido por Ricardo Martínez. — Técnica de Sonido: Alfredo y Fernando Morua y Ramón Ator.

A la búsqueda de una nueva vanguardia

Desde hace algunos meses ha vuelto a aparecer en la crítica cinematográfica el término *Vanguardia,* cuyo empleo había casi desaparecido desde una quincena de años atrás, utilizándose sólo como referencia histórica para ciertos films, que, desde 1922, a principios del parlante, se presentaron más o menos explícitamente bajo ese rótulo.

Es bastante común creer que esas tentativas han, si no fracasado, pues el fracaso en esta materia es tan difícil de comprobar como de negar, por lo menos envejecido. Y para explicar esa desaparición total de una producción sin duda restringida pero que tuvo gran vitalidad, se invoca habitualmente la evolución económica y técnica del cinematógrafo, y el desmedido precio de costo de los films desde la aparición del sonido.

El hecho de que estas cintas se dirigieran fatalmente sólo a un público demasiado restringido como para asegurar beneficios, implicaba de manera más o menos indirecta cierta forma de mecenazgo o de trabajo por cuenta del autor. Por algunas decenas de miles de francos, el vizconde de Noailles, ofreció a Cocteau la posibilidad de realizar *La Sangre de un Poeta* (una técnica de sonido rudimentaria no era aún demasiado onerosa). La misma película costaría sin duda hoy unos treinta millones. El menor corto metraje sobrepasa fácilmente el millón. Visiblemente la iniciativa privada no basta; en cuanto a la industria organizada es por naturaleza indiferente a esta clase de empresa, estando, por el contrario, enteramente volcada hacia la producción en masa que garantiza la estabilidad del consumo. Se argumenta que aún queda el 16 mm. Me atreveré a decir, con el riesgo de herir a algunos amigos, que no soy de esa opinión. Las ventajas económicas del formato reducido son bastante ilusorias cuando se quiere alcanzar una calidad técnica suficiente, y sus servidumbres son numerosas.

No hace mucho que existe en Francia un laboratorio capaz de revelar convenientemente el negativo de 16 mm. Los movimientos de la cámara están prácticamente reducidos a la *panorámica* y al *travelling* horizontal, al carecer de un equipo que sería tan costoso como para el 35 mm. Finalmente, y esto es muy importante, el registro sonoro directo exige un material demasiado costoso para un aficionado y además poco accesible. Habría aún que tener en cuenta la ausencia casi total, por lo menos en Euro-

pa, de *Truca* (1), lo que obliga a prever todos los trucos en la toma de vista y limita considerablemente la libertad de trabajo del operador. (La única superioridad técnica del 16 mm., podría residir en el color que rivaliza victoriosamente con el de la película standard).

Se ha presentado en los últimos festivales de Knokke-le-Zoute y de Venecia un gran film americano, *The Quiet One,* que es una ampliación en 35 mm. de una copia de 16. Fué realizado por un grupo joven, que, al no encontrar un productor para un tema demasiado audaz, recurrió al formato reducido para rodarlo por su cuenta. Esos valientes cineístas afirman que no recomenzarían jamás semejante empresa, ya que las servidumbres técnicas equilibran ampliamente la economía de película, por lo que hubieran tenido más éxito filmando directamente en 35.

A lo que los partidarios del 16 mm. replicarán seguramente, que no se trata de rivalizar con el 35 mm. en terrenos en que posee una aplastante superioridad técnica, y que por el contrario, hay que considerar la pobreza del 16 mm. como una superioridad espiritual y elogiar las santas cadenas que anudan la cámara portátil a las manos del operador.

Es esta una ilusión romántica que no resiste la proyección de cualquier film de aficionado, realizado en formato reducido en los últimos quince años, consistiendo su error más común en querer ir más allá del 35 mm. con medios técnicos —es decir, un lenguaje— muy inferiores. Aunque las intenciones de su autor sean loables, el hastío y la oscuridad que se desprenden de la obra confirman lo dicho. Allí donde Berthomieu (2) sabe hacernos comprender en tres segundos un movimiento psicológico de su intérprete, el aficionado, a quien considero de un nivel intelectual muy superior, no logra más que un largo balbuceo de símbolos equívocos cuya adición o cuyas interferencias deben finalmente hacer aparecer una idea. La mayoría de los libretos de aficionados inteligentes son de temas psicológicos de un refinamiento extremo, algo así como *A la recherche du temps perdu.*

Ciertamente, los films comerciales no tienen tanta ambición, pero cuando se filman obras de Bernstein o de Henri Bordeaux, es con medios que están a la altura del tema. Proust es inseparable, en literatura, de cierta evolución de la novela, pero lo es también del lenguaje que emplea. El 16 mm. no dispone, con relación al más mediocre *western,* más que una sintaxis y de un

(1) Aparato para realizar efectos ópticos especiales ("trucos").

(2) *André Berthomieu.* Honesto, si bien mediocre, realizador francés. Es autor de cerca de 50 films y de un "Ensayo de Gramática Cinematográfica".

vocabulario, cosas iguales además, que casi equivalen a vulgares mandaderos.

Quien sólo puede lo menos no puede lo más; los aficionados sin dinero, sin técnica, sin actores, deberían más bien ocuparse de temas aparentemente menores, pero a los que sus condiciones de trabajo se adaptarían perfectamente. Quiero hablar de diversas variedades de documentales donde la rapidez de la toma de vista y la seguridad del juicio es lo esencial en la elección del documento. Por eso en el festival de Biarritz los films de etnología de Jean Rouch derrotaban, a pesar de su carácter especializado, todas las búsquedas del tiempo perdido. Que no olviden que antes de rodar *L'Atalante,* Jean Vigo había realizado *A propos de Nice.* Así lo comprendió rápidamente Jean Cocteau, después de haber tenido alguna esperanza en el formato reducido; el 16 mm., no es únicamente una dimensión de película, es una tendencia. Por eso *Les Parents terribles,* de Jean Cocteau, fué filmada en el estilo de 16 mm. pero dentro de un estudio y en formato *standard.*

En suma: viva el 16 mm. siempre que se realice en 35 mm.; y si esta opinión es demasiado severa, y si el campo de acción del 16 mm. es más amplio que el que no creo poder reconocerle en todo caso, no podría en ningún momento compararse con el de la *vanguardia* de los años 25-30 y no puede de ninguna manera reemplazarla. (*)

Si se quiere hablar de *Vanguardia* cinematográfica no puede ser ya, salvo algunas excepciones, sobre la base de los aficionados, del mecenazgo y de un cine no comercial. Esto es lo que pudo hacer creer en su desaparición.

Pero aquí hay que ponerse de acuerdo con las palabras. Creo que debe darse al término *Vanguardia* su sentido exacto y riguroso. ¿Qué es una *vanguardia* sino lo que va adelante del resto de la tropa, lo que limpia y aclara el frente de la batalla? ¿Fué éste exactamente el papel de la *Vanguardia* del cine mudo? Sería pueril negarlo rotundamente, ante todo porque en arte nada bueno se pierde completamente; luego, porque tal vez nos falten todavía datos suficientes como para juzgar con plena seguridad. Una buena cantidad de las búsquedas y experiencias de esos precursores ha pasado más o menos directamente al cine comercial. ¿Podría negarse, por ejemplo, lo que el renacimiento actual del cine inglés debe a la escuela documental que, algunos años antes de la guerra iniciaba el notable florecimiento de los films británicos que admiramos hoy? Pues bien, los iniciadores de esta escuela documental, Paul Rotha, Grierson y Cavalcanti, salen sin duda

(*) Desde luego que el 16 mm. encuentra una excelente utilización, aparte de la de los documentales, en el trabajo de prueba, como borrador. (A. B.)

de la *Vanguardia* muda cuyas enseñanzas supieron convertir en didactismo práctico y en el realismo del film documental. No doy este ejemplo como una prueba decisiva sino para mostrar a cuánta prudencia deben someterse el historiador y el crítico.

Sin embargo, la desaparición en masa y casi general de lo que se llamaba *Vanguardia* a principios del parlante es un fenómeno demasiado sorprendente para que se le pueda justificar por súbitas infiltraciones estéticas en el subsuelo del cine comercial. Las pocas veces que resurge, aquí y allá, no basta para garantizar su existencia subterránea; esa *Vanguardia* ha muerto entre 1930 y 1934, para ceder la totalidad del terreno cinematográfico a una producción sometida a las normas comerciales, es decir, a la ley de la ganancia y al imperativo de la distribución en un público numeroso. Pero lo más grave es que la *Vanguardia* no preparó, como hubiera deseado, por lo menos implícitamente, las rutas de un nuevo cine; si la borrasen de la historia del cinematógrafo, tendríamos sin embargo, antes: Griffth, Ince, Max Linder, Chaplin y Feuillade; después: Stroheim, John Ford, William Wyler y, no obstante su participación limitada en las experiencias de los años 20: Feyder, René Clair y Renoir, quien debe mucho más a la visión de *Foolish Wives* (*Esposas Locas* de E. von Stroheim) que a haber realizado él mismo *La petite marchande d'allumettes.*

Es que en verdad el término *Vanguardia* en sí contenía un equívoco; *guardia lateral* hubiera sido más conveniente, o si se quiere *franco-tirador.* Fernand Léger, René Chomette o Buñuel, se preocupaban muy poco de ser seguidos por el resto de la tropa; trabajaban en un absoluto estético, totalmente indiferentes a los factores sociológicos y técnicos que determinan la verdadera evolución histórica del cine. La muerte de la *Vanguardia* no debe ser atribuída tanto a los incidentes económicos de la aparición del sonido en una producción selecta necesariamente en déficit (*La Edad de Oro* y *La Sangre de un Poeta* son, por otra parte, films sonoros), como a ese error estratégico fundamental. Cualesquiera sean sus méritos absolutos, su interés estético propio, esta falsa vanguardia ha muerto por no querer mirar fuera de ella, ha perecido por inanición estética, por falta de intendencia y de abastecimiento. Cuando se dió cuenta, era demasiado tarde, la verdadera batalla cinematográfica, indiferente a sus audacias, se desarrollaba en otra parte, muy lejos de ella, entre los directores, el público y los productores.

¿Es decir que hay que borrar la prestigiosa palabra *Vanguardia* del vocabulario de la crítica y de la historia? Pensamos, por lo contrario, que nunca fueron más propicios los tiempos para

blandirlo nuevamente como un estandarte, con la condición de forjarle un sentido nuevo y, en nuestra opinión, más riguroso que el de hace veinte años.

Llamemos de *Vanguardia* a los films que están realmente adelante en la producción cinematográfica; los que trazan el camino, abren rutas que el cine no seguirá tal vez, pero que debería y podría seguir. Desde entonces la *Vanguardia* no se definirá ya necesariamente por un esteticismo de auditorio limitado. El fracaso comercial ni siquiera es un criterio fatalmente significativo, todos los films de "Vanguardia" no son obligatoriamente "malditos". Si bien es cierto que Renoir y Stroheim, nunca tuvieron un auditorio en relación a su genio, Chaplin, y Griffith conocieron la más grande de las glorias. A lo sumo, se puede pretender que el éxito eventual de esas obras está basado en malentendidos; aunque *Monsieur Verdoux* no hubiera venido a entregar los secretos de Charlot, las retrospectivas de los "cine-clubs" nos habrían revelado, en lo cómico de Chaplin, el universo kafkiano en que actúa ese hombrecito.

¿Pero, acaso no es esta la suerte histórica de todas las obras maestras, desde Homero a Lautréamont?

Y, se nos dirá sin duda: ¿"Con qué autoridad, por qué decreto del Olimpo estético proclamáis de *Vanguardia* a films que se presentan a nosotros exactamente como los otros? En la época de *Le Chien Andalou* y de *Entr'acte,* buena o mala la *Vanguardia* se definía por sí misma, por su forma, por su modo de producción, por su público; se afirmaba, oponiéndose. Habéis de ser muy presuntuosos para elegir en el conjunto de películas comerciales, los elegidos de vuestra *"Vanguardia"*.

Reconozcamos, por cierto, que en esta *Vanguardia* invisible es el crítico quien elige, no el realizador (que puede ser o no consciente del sentido de sus esfuerzos). ¿Pero qué hay de escandaloso en esta especulación mental, acaso no es esa la función normal de la crítica para con las otras musas? Si preferimos Renoir a Jacques Feyder, Robert Bresson a H. G. Clouzot, William Wyler a John Ford, Ermler a Yutkevich, Preston Sturges a Frank Capra, si pusimos por las nubes a *Citizen Kane* y *The Magnificent Ambersons* (*El Ciudadano* y *Soberbia* de Orson Welles), lo es partiendo de algunas ideas bien definidas pero que no creemos gratuitas y *a priori;* equivocados o con razón, es del propio curso de la evolución del arte cinematográfico de donde creemos se deben prever los puntos cruciales de su porvenir. Nada hay escandaloso, ni insolente, ni particularmente juvenil en pensar que una buena crítica, en la Edad Media, hubiera enseñado a los Caballeros a ser de su tiempo.

ANDRE BAZIN.

Traducción de A. M. F.

Almanach du Théatre et du Cinéma 1950.
(Editions de Flore et La Gazette des Lettres).

Imágenes para la historia del cine

LA BATALLA (The Battle), film Biograph de David Wark Griffith

D. W. Griffith (1875-1948) es el creador de la sintaxis cinematográfica; prácticamente todos los cineístas posteriores han sido discípulos suyos. Dentro de su producción primeriza cientos de films breves, olvidados hoy los más de ellos, **LA BATALLA** (1911) merece ocupar un sitio de preeminencia. En esta película hallamos al maestro norteamericano en un momento de transición, aquel que va desde las rudimentarias realizaciones de aprendizaje hasta la afirmación definitiva en **El Nacimiento de una Nación,** cuatro años después.

Narrada en dos acciones paralelas, característica de los films de Griffith, confluyen en **La Batalla** una trivial anécdota escrita por George Twilliger, interpretada por Blanche Sweet y Wallace Reid, y la descripción de un combate entre los ejércitos del Norte y del Sur durante la Guerra de la Secesión.

Esta película es un bosquejo que su autor y el notable fotógrafo G. W. Bitzer habrían de mejorar en **La Batalla de Elderbuch Gulch (1913)** hasta lograr la perfección en la batalla de Atlanta de **El Nacimiento de una Nación,** modelo de amplitud y manejo de masas.

La Batalla, simple esbozo, pero esbozo de maestro, ha sido redescubierta en una cineteca uruguaya, aquella que con su profundo amor al cine ha formado, en años de labor paciente y generosa, el poeta Fernando Pereda, gracias a cuya gentileza ofrecemos estas imágenes del film, en las que puede apreciarse el sentido plástico del genial autor de **Intolerancia,** particularmente en el fotograma correspondiente a la despedida del ejército del Norte, que pertenece a la más bella secuencia de la obra.

cineorama

BRASIL, nuevo derrotero para los cineistas. H. George Clouzot filma allí su **Viaje de Bodas,** coincidiendo con la deliberada creación de "una cinematografía brasileña para los brasileños".

Tal es el postulado con que Alberto Cavalcanti vuelve a su patria para dirigir las producciones de los nuevos estudios 'Santa Cruz". Nadie mejor que el gran maestro de la **vanguardia** francesa **(Rien que les heures; En rade),** propulsor del neo-realismo inglés y co-autor de **Al morir la Noche** para emprender tan ardua labor.

JUANA DE ARCO o la falsedad pretenciosa. ¿Qué se obtuvo con dispensar millones? Cartón piedra ,telas pintadas y figurantes disfrazados. Víctor Fleming lo hizo mejor en **Lo que el Viento se Llevó,** donde incluso utilizaba el **tecnicolor** con un acierto aquí ausente. Lo único digno de mención es que se pretende —no se alcanza— una cierta dignidad, poco corriente en films históricos hollywoodenses, y que actúa Ingrid Bergman, con todo su encanto personal, aunque rara vez ahonde el personaje de Juana de Lorena, preocupándose frívolamente, en cuidar el maquillaje y en cambiar vestidos. El drama de la Doncella de Orleans queda para otra vez; mientras que otro personaje histórico adquiere todo el relieve que le da un buen actor: el Delfín, interpretado por el portorriqueño José Ferrer.

DECADENCIA DE JOHN FORD: (Tres hijos del Diablo), y de JOHN HUSTON (Rompiendo las Cadenas); mientras que en el cine norteamericano surgen otras presencias interesantes: Abraham Polonsky **(La fuerza del Mal),** Robert Rosson **Carne y Espíritu),** Michael Gordon **(Prisionera del Azar),** Joseph L. Mankiewicz **(Carta a tres esposas).**

JOSEPH L. MANKIEWICZ (libretista de **El Ciudadano)** es ya más que una promesa; **Sangre de mi Sangre (The House of Strangers)** es la obra de un director de asombrosa maestría, cuidadoso de los detalles, con momentos de excelente cine: escenas del **match** de box; del bar subterráneo; o principio y fin del **racconto.** Si el film no llega a ser una obra plenamente lograda, se debe al argumento exageradamente melodramático, con situaciones poco convincentes. Mankiewicz, sin embargo, no se rinde al tema, y a lo largo de toda la realización lucha denodadamente para dar verosimilitud artística a la obra. Casi lo consigue, y esa es una hazaña digna de recordar.

LA FALTA DE PERSONALIDAD es una característica, cada vez más acentuada en los realizadores de la producción norteamericana. El caso más lamentable es el de William Wyler, la figura más eminente del cine de esa procedencia; sutil artífice, maestro en creaciones pensadas y sopesadas hasta su más mínimo detalle. Y lo peor es que se entrega a tal estado de cosas, afirmando: "Siempre he tratado de dirigir mis films sin tener en cuenta mis sentimientos y mi propia concepción de la existencia".

¿Será por eso que el magnífico trabajo formal de **La Heredera** nos deja insatisfechos, con la sensación de que le falta algo que no alcanzamos a precisar, para ser una obra completa?

En cambio, en Europa hay realizadores que tienen mucho qué decir, pero cuando tratan de hacerlo, fallan en su intento:

Henri Georges Clouzot, quizá el más personal de los directores de nuestro tiempo, fracasa en **Manón** por no haber sabido infundir a los protagonistas la pasión que hubiera justificado sus reacciones.

O Piero Tellini, excelente libretista **(Cuatro pasos en las Nubes)** que nos da una película interesantísima en su contenido —valiente, amargo, humano—: **Uno en la Multitud,** mientras que su endeble contextura cinematográfica revela, frecuentemente su inexperiencia como realizador.

NOSOTROS DOS (Antoine et Antoinette) la mejor película francesa que hemos visto este año, es una comedia sobre la vida cotidiana —sinsabores y alegrías— de un matrimonio obrero parisiense. En ella Jacques Becker logra una obra llena de frescor, ternura y emoción. También es un buen ejemplo de ritmo cinematográfico y de montaje, sobre una estructura fílmica sumamente personal.

AMOR y TENTACION, (Pattes Blanches) es otro film francés donde hay un estilo inconfundible): el de Jean Gremillon. ¡Lástima que este gran director haya tenido que trabajar sobre un libreto tan disparatado como el que le proporciona Jean Anouilh! Con todo, queda un saldo de dos cosas estimables: excelente interpretación, y bien logrado clima de un pueblo de pescadores en Bretaña.

EL SADICO (Hets) nos recuerda que existe una cinematografía sueca, de la que, lamentablemente, muy rara vez nos llegan sus obras. Este denso drama psicológico, al estilo de los del cine alemán de otros tiempos, dirigido por Alf Sjoberg, carece de la poesía y autenticidad de **El Camino del Cielo** del mismo realizador que vimos hace unos años en "Cine Arte". No obstante, el ambiente del colegio en que transcurre la acción del film le confiere un acento de verdad poco usual, y sirve para complementar el convincente cuadro de una adolescencia torturada.

RUY BLAS, película de Pierre Billon, con libreto de Jean Cocteau sobre la obra de Víctor Hugo, no merece ser tomada en serio. Eso no lo pretendió el propio Cocteau al producirla expresando que era "un drama con mecanismo de vodevil". No es mucho más pero vale la pena verla para disfrutar de sus aciertos secundarios: los trajes, los decorados de Georges Wakhévitch y la fotografía de Michel Kelber.

EN LA NOVIA ERA EL se repite la conjunción de Howard Hawks —realizador— y de Cary Grant —actor—, sin alcanzar a igualar aquella regocijante comedia que conocimos con el título de **Domando al Bebé.** Justo es reconocer que **La Novia era él,** tiene bastante gracia como para rememorar, a veces, obras de una época mejor, y que se destaca porque supera a las demás comedias que han venido últimamente.

SANGRE EN LA NIEVE demuestra que no bastan algunas incidencias pintorescas y otras tantas verdades parciales, para dar un sincero y convincente tono realista a una película de guerra; dejando, en cambio aflorar, como ocurre con la gran mayoría de films del mismo carácter, su verdadero sentido propagandístico. Sin embargo, la sólida fachada cinematográfica que le confiere la dirección de William A. Wellman justificó, en cierto modo, el interés que despertara en su semana de estreno.

EL AFFAIRE BLUM film de Erich Engel, es un digno continuador de la nueva línea del cine alemán que se nos revelara en **Los asesinos están entre nosotros.** El film se valoriza por la mesura y sobriedad que se hace gala en el planteamiento de un tema de persecución racial, y por su forma, igualmente sobria, sin alardes, pero capaz de afirmar sutilmente las posibilidades del cine, y resolver un crimen con certeros juegos de cámara y luces, o de delegar en el sonido la responsabilidad de conferir un nuevo sentido a la imagen final.

EN UN LUGAR DE BERLIN de la misma procedencia, no tiene otro mérito que el ajustado planteo cinematográfico de las escenas iniciales y la breve secuencia del regreso de un prisionero de guerra. En lo demás, Gerhard Lamprecht, veterano realizador al que no le faltan obras más felices, se pierde en una construcción amorfa, sin progresión dramática, y encara un problema muy serio con ingenuidad simplista lindante con la tontería.

LA RECIENTE REVISION de Líos de Amores (Tillie's Punctered Romance) sirve para corroborar que Chaplín se ha mantenido siempre fiel a una personalidad: ¿Acaso en el descarado explotador de mujeres que caracteriza en esta obra de 1914, antes de afirmar su personalidad de Charlot, no está prefigurado el galante asesino que encarnará en 1947, en **Monsieur Verdoux,** al dejar de ser Charlot?

JEAN GEORGES AURIOL director de **La Revue du Cinema,** uno de los fundadores del famoso **Studio 28,** ha muerto.

Este gran señor de la crítica cinematográfica había expresado el deseo de que en su sepelio se proyectase alguna de las películas de las que le emocionaron en vida.

No fué posible cumplir su voluntad; pero sus amigos — escritores, directores, intérpretes—, lo mejor del cine francés, concurrieron llevando películas por ellos realizadas, en ofrenda al camarada desaparecido.

J. C. A.

El Rey David de Arturo Honegger

Penetremos en el mundo rico y complejo de Arturo Honegger, el más grande compositor francés contemporáneo, a través de una sola obra suya: "El Rey David". Este ejercicio crítico sería acaso peligroso y unilateral si no fuera su salmo dramático una espléndida "obra clave" para el entendimiento de esta figura capital de la música de nuestros días.

Por curioso destino, la imponente figura bíblica de David nos ha dado dos monumentos fundamentales de la música actual: la "Sinfonía de los Salmos" de Igor Strawinsky y "El Rey David" de Arturo Honegger. Dentro de un plano de calidad idéntica y, curiosamente, hasta de una escritura similar —predominancia del contrapunto sobre la armonía vertical— he aquí dos resultados distintos e igualmente ponderables. Lo que en Strawinsky es la más pura química del sonido, un regusto intelectual en el más noble sentido, en Honegger es vital y musculosa textura que parece a punto de estallar dentro de sus sobrias líneas. Es lógico: Strawinsky llegó a "La Sinfonía de los Salmos" luego de pasar por su gigantesca experiencia dinámica de "La Consagración de la Primavera", como si su sistema nervioso se hubiera ya aplacado después de esta crisis inicial y entrara en un período de equilibrio sereno. Honegger a la inversa, se prepara para el salto en este "Rey David", obra inicial de una carrera de gran compositor.

Escrito en 1921, originariamente en estilo representativo y con acompañamiento de una orquesta de aerófonos y membranófonos, Honegger lo vertió dos años más tarde en forma de concierto para una orquesta estrictamente sinfónica, transformándolo en Oratorio. Sus 28 números, en los que se alternan tres solistas, coro y orquesta, se hallan trabados entre sí por una voz recitante que describe la acción y viene por lo tanto a substituir la primitiva representación escénica. Es el antiguo "historicus" de los oratorios de Carissimi, cuya voz oscila entre la palabra hablada y la palabra cantada.

Cuando San Felipe Neri a mediados del siglo XVI instituyó el Oratorio, no escaparon a su penetrante visión las posibilidades musicales de esta espléndida forma, además, desde luego, de su saludable tonificación moral en cierto modo similar a la "catarsis" de la antigua tragedia helénica. Ya en los "Laudi Spirituali" de Animuccia, colaborador de aquél, está en potencia el destino de esta especie sonora. En realidad, el Oratorio más que una forma, es una gigantesca superestructura musical donde caben todas las formas conocidas de la composición: el orden bipartito y monotemático de la Suite para el tratamiento de los ritmos de

danza, la forma madre de la Sonata para presentar y desarrollar dos ideas musicales opuestas, la concepción de la Cantata para exponer en partes reales una idea polifónica, la estructura del Aria para levantar la curva de una melodía solista, el Cánon, el Coral, la Fuga, y aún otras formas menores. De este enorme mundo de posibilidades distintas surge justamente la dificultad de la superestructura del Oratorio, ya que el compositor debe dar a ese complejo mundo interior, una unidad de estilo. Y esta es la primera virtud de "El Rey David". Honegger ha sabido mantener una conducta uniforme en el tratamiento de los 28 números que la integran. Toda la obra ha sido concebida de un solo impulso y de acuerdo con el principio de partes reales; no concede casi nunca rellenos armónicos; casi todas las líneas de la composición han sido tiradas en una horizontalidad contrapuntística. Cuando en los Corales aparece una escritura vertical, ello es simplemente el encuentro de tres o más voces que marchaban independientemente y que, sin perder su autonomía, se someten a una lógica marcha armónica para obtener determinado efecto que lo exige imperativamente el texto literario. Convengamos en que no es el suyo el contrapunto consonante de la vieja escuela: las voces entran a menudo en ríspidos intervalos de séptima o su inversión, lo cual provoca, para los viejos oídos, esa sensación inédita de un mundo primitivo que se levanta de su antigua grandeza sin convenciones dieciochescas. Esa continua fricción de las voces no es por cierto un prurito de modernidad; está dictada por la necesidad expresiva del texto que incita el espíritu del compositor, espíritu plantado señeramente en su época, y que no puede menos de reaccionar con el signo de su hora para dar su "visión siglo XX" del gran tema bíblico. Lo contrario, hubiera sido muerta y fría reconstrucción arqueológica o, lo que sería peor, reconstrucción de una época más próxima —siglo XVIII, por ejemplo— si se hubiera limitado a seguir las características atrayentes del oratorio haendeliano, pongamos por caso, agotado en su época por la misma grandeza de este compositor.

Tiene sin embargo "El Rey David", dos o tres curiosas referencias anecdóticas a la música del Antiguo Testamento. En los primeros compases de la obra, las maderas conducen un flagrante tema hebraico de evidente arcaísmo. Pero ello no es más que un punto de apoyo melódico para lanzarse hacia una atrevida construcción a manera de un gigantesco friso del color y del aire de la época. En el resto de la obra nos está dando su propia visión del gran tema.

El "gran tema", decimos. He aquí justamente una de las más contradictorias características de este nuestro tiempo, que se refleja claramente en la ardiente página de Honegger. Pocas veces en

la historia de la música se ha llegado como en nuestros días a una tan alquitarada desintegración de la materia sonora: un preciosismo desde el punto de vista armónico, un refinamiento novedoso en las curvas melódicas, una euforia en las complejidades rítmicas, un hastío por la tonalidad predominante que ha conducido al atonalismo con sus peores consecuencias. Pero también, y al lado de esta atomización de los elementos primarios de la música, obsérvase como nunca el afán del compositor de la hora de levantarse por encima de las pequeñas formas y enfrentarse al "gran tema". El auge de la Sinfonía por el lado estrictamente instrumental y del Oratorio por el lado vocal e instrumental, nos habla claramente de esa otra dirección que paralelamente se cumple en los tiempos actuales. Es que, acaso, sea todo esto la salvación de nuestra música. Al fin de cuentas toda la libertad anárquica del Siglo Romántico sólo condujo a un pequeño triunfo en las piezas instrumentales; todo el siglo XIX, todo el mejor romanticismo, mejor dicho, fué justamente la exaltación de la "pequeña forma". Movimiento necesario, desde luego —no se discuten calidades de compositores, por supuesto— pero que había de ser superado por entonaciones más anchas y generosas.

Empero, hay dos formidables excepciones en el pasado siglo. La línea del Oratorio se halla representada en ese entonces por dos compositores cuya obra día a día va haciéndose más trascendente: Berlioz y Liszt. Acaso sean ellos el puente de unión entre el gran Oratorio de los siglos clásicos y el de la edad contemporánea. En cierto modo, el espíritu audaz y de visión genial de estos dos tan discutidos músicos, sobreviva hoy en los grandes Oratorios de nuestros días. Desde luego que la textura musical de estos dos románticos cien por ciento, es bien distinta de la actual, pero la idea generadora es la misma. En el "Christus" o en los salmos davídicos para coro y órgano de Liszt y en "La infancia de Cristo" de Berlioz, está latiendo el embrión que creó un "Festín de Baltasar" de William Walton o este "Rey David" de Arturo Honegger.

Pero hay más en esta página memorable del compositor suizo-francés. Toda ella es un himno a la unidad tonal, esa unidad tonal tan en crisis después de las experiencias austríacas de Schoenberg y Berg con su música para los doce tonos o las de Alois Haba y su microtonalismo. En ese sentido Honegger responde a la más esplendorosa tradición latina. La esencia de su escritura está eminentemente unificada pese a sus numerosos bitonalismos. Ese bitonalismo del tipo strawinskyano en el cual la segunda tonalidad yuxtapuesta, no obra más que como accidente o mejor aún como "apoyatura" del tono fundamental. Desde luego que toda la órbita del antiguo sistema tonal "mayor-menor" ha sido superada por gamas más numerosas. Después de Debussy y Ravel, no era posi-

ble para un músico de su tiempo y sobre todo francés, continuar en la vieja línea. Pero Honegger no desconoce la idea vertebral de una tonalidad preponderante y todo su "Rey David" se halla armado sólidamente en tono a este concepto.

Desde el punto de vista rítmico su variedad es inagotable. La polirritmia triunfa sobre una periodicidad exacta y uniforme. Orquestalmente se halla elaborada por claras oposiciones de timbre. Tan solo en contados números la orquesta suena confundida en una amable unidad instrumental, siempre transparente, desde luego. Predomina sin embargo la idea "concertante" sobre la idea amalgamadora. Escrita originariamente para instrumental de viento, esta idea reaparece continuamente en la nueva versión sinfónica. Trompetas y trombones de vara saltan a primer plano para decir su parte u oponerse al "tutti" orquestal. Numerosos "divertimentos" confiados a las maderas, alivian la tensión de una orquesta bastante compacta. Y así, por entre una sabia y rica arquitectura, el salmista asoma su severa y eterna máscara.

Montevideo, 1950. *LAURO AYESTARAN.*

He aquí una somera ficha bío bibliográfica de Arturo Honegger: nació en El Havre el 10 de marzo de 1892 y recibió las primeras lecciones de música del organista Robert-Charles Martin, en su ciudad natal. Sus padres de origen suizo, le llevaron a Zurich a los 17 años de edad en cuyo conservatorio estudió entre 1909 y 1911. Asistió luego al Conservatorio de París entre esta última fecha y 1916, recibiendo clases de André Gedalge (contrapunto), Lucien Capet (violín), Ch. Wider (composición) y Vincent D'Indy (orquestación). Cuando en 1916 dió a conocer su primera obra instrumental, una "Toccata y variaciones" para piano, indudablemente que Honegger se presentaba con los mejores antecedentes académicos. En esa misma época integró con Milhaud el revolucionario movimiento de "Les Nouveaux Jeunes", de donde, en 1920 había de surgir el grupo francés de "Les Six" cuyos corifeos musicales y literarios eran Erik Satie y Jean Cocteau respectivamente, y sus integrantes, Honegger, Milhaud, Poulenc, Taillaferre, Auric y Durey. Durante veinticinco años Honegger, desde París, fué elaborando una de las obras más cohesionadas y sólidas de la Francia contemporánea que abarca los más nobles y pretenciosos géneros: **MUSICA ESCENICA:** "Horacio Victorioso" (sinfonía mimada), "El Rey David" (salmo dramático), "Judith" (ópera), "Antígona" (tragedia lírica), "Anfión" (melodrama), "Los gritos del mundo" (oratorio), "Las aventuras del Rey Pausole" (opereta), L'Aiglon" (ópera en colaboración con J. Ibert), "Juana de Arco en la hoguera" (Sacra representación), "Semiramis" (ballet pantomima)", "Skating Rink" (ballet). **MUSICA SINFONICA:** "Pastoral de verano", "Canto de júbilo", Obertura para "La tempestad", "Pacific 231", "Rugby", "Sinfonía" Concertino para piano y orquesta, Concierto para violoncelo y orquesta. **MUSICA DE CAMARA:** Dos sonatas para violín y piano, Sonata para viola y piano, Sonata para violoncelo y piano, Cuarteto de cuerdas, Sonatina para dos violines, "Tres canciones", para voz, flauta y cuarteto de cuerdas, Series de canciones sobre textos de Apollinaire, Paul Fort, Cocteau y Ronsard, "Preludio, arioso y pequeña fuga sobre el nombre de Bach" para piano, un "Homenaje a Albert Roussel", etc.

En 1948, hallándose en Nueva York a punto de partir para el Río de la Plata, Honegger cayó gravemente enfermo retornando luego a París. Para la presente temporada, ha anunciado nuevamente su visita a Montevideo y Buenos Aires, donde ya actuó por 1930.

Una experiencia musical

Tratándose de formar músicos que creen en función de lo más esencial del ser, es necesario encontrar las cualidades originales de nuestra música, presentes en las realidades musicales más simples e inocentes.

Este es un trabajo que se inicia desde el niño —alma desnuda y simple—, que puesto en contacto con la materia sonora, realiza una experiencia que lo hace dueño de un conocimiento intuitivo del hecho musical; conocimiento que en determinadas circunstancias de tiempo y lugar, sirve para realizar una música con profundo y real sentido. Este problema entonces no debe encararse preparando músicos técnicamente aptos para desempeñar su oficio, sino despertando un estado de creación permanente, que da por sentada la asimilación de técnica y oficio, no aprendidos objetivamente, sino en función de creación. En otras palabras: el niño realiza su experiencia entrando en contacto directo con la materia musical primaria, logrando todos los secretos y leyes sonoras intuitivamente. En esta forma, el complejo musical se da como un todo integral, orgánico, ya que en la música creada por los niños no se puede separar el acto creador del ejecutor. En el caso contrario, si se quiere separar, se pierde lo esencial de la experiencia, ya que el niño percibe el nacimiento del fenómeno sonoro, y lo siente tan suyo como del instrumento que lo produce, entregándose espontáneamente a la fuerza de ese ritmo, ejecutándolo hasta que ha satisfecho por completo el impulso que lo llevó a hacer música.

La técnica, la manera de construir la música infantil, se basa en el nacer espontáneo de la música en el alma del niño, coincidiendo de manera notable con la forma de creación de la música primitiva, de la popular y del folklore, que se fundamentan en el instinto creador y en la trasmisión oral, que es lo que la diferencia de la música culta.

No se trata ya, desarrollando este concepto, de que la música popular y el folklore, estén en un nivel más bajo que la culta, sino que son cosas distintas. Según un análisis justo, por ejemplo todo el folklore latino americano, todo el cancionero colonial y el derivado de este, gira alrededor de los mismos recursos técnicos, con una misma fórmula básica, y utilizándose los mismos recursos. Todo esto dentro de un estudio objetivo es verdad, y un músico culto va a reconocer entonces como igual un tema usado en el Río de la Plata o en La Habana. Pero para un músico popular, que se mueva dentro del nivel folklórico o primitivo, todo eso cuenta menos que la realidad humana de la cual procede, que

la realización de una música, que la identidad real con lo que crea, que la verdad de un acto. Queremos decir con esto, que las leyes abstractas, desligadas de la realidad de la cual proceden, o de las realidades de donde vuelven a brotar y a renovarse, son cosas que pierden valor frente a la realidad actuante de una música.

Hay una manera de sentir el arte como una manifestación directa de esa realidad actuante, que es la forma popular folklórica. El sentido creador primario hace que la música sea un elemento de cohesión de la vida humana, y este poder es cosa que ha sido siempre sentido en las culturas llamadas primitivas, logrando por este medio un equilibrio real que no depende de circunstancias exteriores, sino que se logra gracias a la participación en una experiencia y a la exteriorización de fuerzas que son originariamente atributos humanos.

El niño hace música dentro de esa dimensión, que es también la que encontramos en nuestro folklore.

Creemos que esta experiencia toma contacto con ese fondo colectivo que es la realidad primaria, y que hemos sido llevados a ella, no porque nos lo hayamos propuesto previamente, sino porque el resultado de la experiencia nos ha mostrado la persistencia de ciertos elementos y de ciertas características constantes.

Más que un problema estético, es este en su origen un problema de vida que hace que quien realice esta experiencia, además de tener una clara y decidida vocación de músico, acepte y penetre en la relación y equilibrio de hechos que hacen que a través de ellos, la vida y el arte se relacionan y se valoricen mutua y permanentemente.

Montevideo, 1950.

CASTO CANEL.

Don Virgilio Scarabelli nos ha remitido las líneas que publicamos a continuación; homenaje a quien fuera su más querido discípulo.

Eduardo Fabini por Manuel Espínola Gómez

Eduardo Fabini, la figura cumbre de la música nacional, que forjara un estilo de arraigo en su país, que tanto amara; el hombre que mereciera el aprecio de todos por sus condiciones de fidelidad, por su bondad ilimitada y por su pureza, ha llegado al fin de su camino.

No hubo en su obra planes pre establecidos. Fué auténtico y sincero, sin reminiscencias marcadas de lo que otros hubieran aportado, y sus composiciones, de sabor folklórico, son en realidad primores que trascienden la tierra nativa, constituyéndose en ejemplo de los jóvenes compositores compatriotas, porque están hechas con calor, e impregnadas del sentir profundo de sus elevados ideales.

Campo, La Isla de los Ceibos, La Patria Vieja, Mburucuyá y demás obras, todas ellas fruto de su sublime inspiración, y consagradas por su belleza, hacen que el espíritu de quien las creara siga viviendo junto a todos los que lo amamos, evocándonos tanto al músico, como al hombre, amigo fiel, que proporcionara gloria a su país.

Con la desaparición de Eduardo Fabini, cumpliendo su ciclo de vida y de muerte, la nación está de luto, y especialmente aquellos, sus admiradores, que supieron aquilatar sus virtudes de músico y de hombre. Es mayor aún el dolor, cuando pensamos que sus obras en preparación y que habían de enriquecer nuestro acervo musical, no se podrán conocer jamás.

Montevideo de 1950

VIRGILIO SCARABELLI.

diapasón

UN BUEN COMIENZO fué el de nuestra temporada musical, en la que, como de costumbre, el **SODRE** desempeña el papel principal, con Juan José Castro, Malcolm Sargent, Szering, Firkusny, Malcuzinsky, y grandes planes para el futuro.

En segundo término tenemos al **Centro Cultural de Música** que se ha tomado muy en serio la tarea, ofreciéndonos conciertos periódicos por intermedio de su orquesta conducida por Carlos Estrada, y de diversos solistas, nacionales y extranjeros. Este movimiento de verdadera importancia ha sido recibido con gran simpatía, sin que se perciban hasta el momento síntomas del delirio de grandezas que frecuentemente ataca a nuestro público, haciendo fracasar esfuerzos dignos de mejor suerte.

Inmediatamente pero en un plano más modesto, tenemos a la orquesta del **Instituto Anglo Uruguayo** dirigida por Eric Simón, con sus audiciones del repertorio inglés, no siempre totalmente accesible a nuestra mentalidad, pero que tienen verdadero interés.

En último término el conjunto de la **Asociación Coral** que nos hizo escuchar la Sinfonía de los Salmos de Strawinsky, bajo la experta dirección de Casal Chapí.

Para terminar, diremos que **Pierino Gamba** supo conquistar con sus pocos años y su indiscutible calidad de músico a nuestro público, tan apegado a los espectáculos circenses que, en esta oportunidad, salvo honrosas excepciones, aplaudió más al fenómeno que al músico.

Entristece pensar en el destino de este niño, mostrado como la mujer barbuda, para satisfacer el bolsillo de unos, la curiosidad de otros, y hacernos por último lamentar, se desperdicien o malogren en una actividad desmesurada, sus excepcionales dotes musicales.

En suma, un panorama de muy variada calidad e interés, claro está, pero digno de elogio por su magnitud y por los valores aislados que mostró.

LA PASION SEGUN SAN MATEO, realizada después de frustrados esfuerzos en temporadas anteriores, constituyó, conjuntamente con Malcolm Sargent, el suceso de mayor aspiración hasta el momento.

Comenzamos por aplaudir el esfuerzo, y con reparos también, la versión, que indudablemente no alcanzó el nivel de perfección que los puristas exigen para estas obras. Mientras los músicos de nuestra principal orquesta deban, además de la **Pasión,** tocar en los cabarets, lugares de recreo, y en todas las otras orquestas de la ciudad (porque bueno es saberlo, en nuestro país no hay más músicos que los del SODRE, y algunos de la Banda Municipal), nos va a resultar difícil escuchar versiones de mayor calidad que ésta. Lo cierto es que si no nos conformamos por el momento con lo que tenemos, nos veremos obligados a escuchar estas obras a través de las audiciones que nos ofrece el Sodre con sus ya escasos y gastados discos.

En este plano de tolerancia, podemos afirmar que la obra fué dignamente servida. Muy bien y por momentos en nivel inferior los coros, la orquesta y los solistas. Todo consecuencia de pocos ensayos e insuficiente identificación con la obra, que sin embargo llegó por momentos a emocionarnos, dejándonos entrever lo que podría ser la orquesta si sus integrantes no fueran también músicos ambulantes.

Castro desde luego muy bien, aun no siendo este tipo de obra su especialidad. Sus interpretaciones son asombrosamente regulares, justas y equilibradas, en oportunidades algo ampulosas, pero siempre dignas.

LOS FESTIVALES BACH constituyeron el homenaje que el Centro Cultural de Música tributó, dirigidos por Carlos Estrada y con la intervención de solistas que actuaron con diversa suerte, a Juan S. Bach en el segundo centenario de su muerte.

Buena intención y simpático esfuerzo. Desnivel interpretativo y calidad discutible en los dos conciertos, de los cuales el primero superó mucho al segundo, tanto en ejecución como en programación, sin llegar a deslumbrar ni mucho menos.

El momento más interesante lo constituyó el "Concierto para dos pianos, al que la figura de Balzo prestó singular relieve. La gran severidad formal lograda permitió una noble versión, no igualada en las restantes obras, con excepción del Concierto de Brandenburgo N.º 5, no tan felizmente logrado, pero que permitió en cambio exponer a Balzo, en mayor grado, sus cualidades artísticas, no diluidas en este caso como en el anterior, con la participación de Rubén Chelle. Respecto a este, corresponde decir que hizo un auspicioso debut, aunque resulte imposible abrir un juicio analítico sobre sus cualidades. Demostró buen mecanismo y adaptación, haciendo su parte con toda corrección. Lo restante habrá de decirse después de que actúe solo.

Debe ser destacada también la actuación de García de Zúñiga, que ha mejorado visiblemente sus condiciones vocales.

En el segundo festival actuaron Sara Orlandi de Larramendy, completamente opaca; y Juliette Ruy, muy expresiva, dándonos un Concierto en Fa deslucido y una Cantata (N.º 209) llena de gracia y soltura, pero un tanto liviana.

En ambos conciertos se mostró Estrada deslucido y sin vigor, frente a una orquesta en la que especialmente los concertinos, no actuaron en consonancia con sus prestigios.

Sin embargo, pese a los cargos formulados, las interpretaciones de Estrada están animadas de un cierto espíritu sutil que las hace interesantes.

HUGO BALZO y RUBEN CHELLE nos ofrecieron una audición para dos pianos con variado e interesante programa, con obras de grandísimo interés, como sucede siempre en los recitales combinados por Balzo.

La misma naturaleza del instrumento hace que el interés interpretativo se diluya enormemente en estos casos en que dos pianos simultáneos comparten la responsabilidad. Por esa misma razón, los valores y desvalores de los intérpretes se confunden, sin llegar siquiera a un término medio aceptable. Si se agrega a ésto algún desajuste, y evidente monotonía, llegamos a la conclusión de que la audición careció de verdadero interés, no dando siquiera la pauta de las condiciones interpretativas de Chelle, que sólo pudo demostrar, ya lo dijimos, estimables medios técnicos. En general estas audiciones no aportan elementos de interés y sólo significan momentos amablemente aburridos.

Sobresalieron netamente en el programa las piezas para el Microcosmos de Bartok, que constituyeron por sus características intrínsecamente musicales, y por la versión (fué lo mejor tocado), el momento culminante del concierto.

RUDOLF FIRKUSNY y la orquesta del **C. C. de Música** nos hicieron oir tres conciertos para piano y orquesta en donde le cupo, desde luego, al solista, la misión de mayor responsabilidad.

La orquesta, de acuerdo a sus características, fué opaca y segundona, desequilibrada y aburrida. Firkusny en cambio, con un mecanismo perfecto, y con una dicción clara y precisa, de indudable vigor y valimiento, animó la velada y se constituyó en el único centro de interés. Lamentablemente, este artista parece dedicar atención especial a su lenguaje, conformándose con versiones sumamente correctas técnicamente, sí, pero en desmedro del sentido de las obras que interpreta. Le vimos así alcanzar su mejor momento en el concierto de Mendelssohn, obra de indiscutible belleza, pero liviana e intrascendente.

A la inversa, cuando le tocó el turno a Beethoven y a Mozart, no logró sobrepasar límites formales, como lo exigen sus dedos y su sensibilidad manifiesta por momentos. Beethoven, especialmente en el segundo movimiento, no fué profundizado, y Mozart fué expresado con sonido muy duro.

Dicho lo precedente, conviene aclarar que estamos ante un artista de especiales condiciones que le hacen acreedor de una crítica especialmente severa.

POR ULTIMO, un concierto sinfónico coral constituyó el más opaco de los brindados por el **C. C. de Música.** Con características de homenaje a Eduardo Fabini, fallecido ese mismo día, deparó el único interés de Diana Traverso en las Danzas de Debussy,

en las que demostró poseer condiciones excelentes: fina musicalidad y buenos medios técnicos.

ROLF LIEBERMAN acaba de hacer conocer su primera Sinfonía. Respecto a ella dice su autor en **Ars Viva** (enero 1950:)

"El hecho de que, después de décadas de indiferencia, se haya por fin entablado seriamente una discusión sobre el sistema dodecafónico, y de que el 75 cumpleaños de Arnold Schönberg haya por lo menos dado ocasión a un reconocimiento de su genio, parece indicar que el deseo de una nueva ordenación del material musical empieza a imponerse gradualmente.

Jamás en la historia de la música ha sido recibida una técnica con tal incomprensión. Llegóse a equiparar conceptualmente, no sólo la técnica y el estilo, sino hasta la técnica y la estética, poniendo el sistema en lugar de la obra individual sin diferenciar entre buenas y malas composiciones.

La raíz de este error proviene probablemente del hecho que Schönberg no ha publicado hasta hoy ninguna teoría del sistema dodecafónico. Más aún, no ha iniciado directamente en esta técnica a ninguno de sus alumnos. Los músicos interesados se vieron por lo tanto obligados a deducir la teoría de las propias obras de Schönberg. Es por esta razón que, ya en sus principios, el sistema dodecafónico ha sido individualizado y alterado por ciertas poderosas personalidades. Compositores de categoría se formaron una teoría — **su** teoría — y la legaron a sus alumnos. Surgieron tendencias diferentes, estilísticamente tan dispares entre sí como, por ejemplo, Schubert de Bach. La base técnica fué en todos los casos la misma, pero las manifestaciones individuales son innumerablemente variadas."

R. A.

los libros

C. S. VITUREIRA — Portinari en Montevideo

Una semblanza a modo de introducción sobre Portinari; la conferencia dictada en ocasión del acto de clausura de la exposición Cándido Portinari en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes de Montevideo; y un estudio de la Primera Misa, constituyen el contenido de este libro de Vitureira que, a pesar del tiempo transcurrido desde su aparición, consideramos justo y necesario comentar por su esencial calidad, así como también porque publicaciones de esta índole son muy poco frecuentes en nuestro medio.

Vitureira es un artista, un creador, y no un crítico objetivo y frío.

No puede situarse frente a la obra; y esto es de siempre (recordemos **Arte Simple** y otras conferencias y publicaciones) sin expresar su propia concepción.

Hay, en la elección de los temas, de los artistas —objetos y sujetos de sus publicaciones—, una premeditada y consciente actitud de selección que está lejos de ser una mera posición crítica. Porque quien ejerce esta actividad, quien realiza crítica en el buen sentido de la palabra, hace abstracción (dentro de lo posible) de sus propias simpatías e inclinaciones, es decir, de sus 'propios prejuicios intelectuales" por decirlo con las palabras de un crítico español, para intentar un plano de equilibrada objetividad, posición que Vitureira no puede adoptar y que no constituye un defecto, sino una modalidad desde luego muy estimable.

Nos habla en su semblanza de Portinari, y recogemos en sus palabras un tierno y vigoroso retrato, una cálida y sostenida simpatía por este hombre que parte de su lugar provinciano en una madrugada ya lejana, de heroica y dolorosa separación de las cosas y de los seres queridos, hacia un destino de lucha esforzada en su vida y en su obra. Y cuando comenta sus cuadros, "Entierro en una hamaca", "El Niño esquelético", "Anciana de violeta", etc., etc., nos traduce con una idéntica intención artística, que refleja su lenguaje poético, el mensaje plástico de Portinari.

Portinari en Montevideo pues, a la par de acercarnos al conocimiento de un gran artista americano, da ocasión —y esto es raro en nuestro medio— para conocer la sincera y equilibrada posición de un artista nuestro frente a los problemas más urgentes de la época.

Nos resta agregar, que tres poemas de Vitureira alusivos a sendos dibujos de Portinari —El hombre, La mujer, y la Niña— dan razón a cuanto hemos afirmado en esta noticia.

H. F.

C. S. Vitureira. — Portinari en Montevideo. — Ediciones Alfar, Montevideo, Uruguay, 1949. — 86 págs.

*

JOSE P. ARGUL — El Pintor José Cúneo.

Este folleto reproduce un trabajo sobre Cúneo "tal como se publicó en Revista Nacional N. 122", complementado con una breve referencia a sus últimas obras realizadas en Salto y Punta del Este.

Olvidado injustamente por nuestros autores de monografías, Cúneo es objeto del debido homenaje a su labor de muchos años y a los méritos indiscutibles, que lo señalan como uno de los escasos pintores nacionales que merecen un estudio particular.

Intenta el autor en su trabajo ubicar y valorar la obra del artista, logrando lo primero con certeza y claridad. No lo consideramos igualmente feliz en el segundo aspecto, toda vez que, arrastrado por un lenguaje inoportunamente literario, cae en una valoración que estamos lejos de compartir.

Es así que la monografía, esperada y necesaria fuera de toda duda, di-

luye su trascendencia en consideraciones subestimativas, que si bien denuncian un elogiable deseo de hacer justicia, son inadmisibles en un trabajo de jerarquía por más buena intención que se haya puesto en él.

Y no es que neguemos los valores substanciales de la plástica de Cúneo. Lejos de ello, somos los primeros en justificar la publicación y el homenaje que ella supone. Simplemente creemos que su obra no trasciende de un plano limitado, nacional, tal vez americano del sur, y tal concepto, que creemos compartido por la mayoría de nuestros críticos, no es expuesto en ningún momento en el trabajo que comentamos, que tiende a consagrarlo como un valor universal.

Relata además en forma amena y minuciosa, denunciando un gran afecto personal, distintos momentos de la vida y obra del artista, sus viajes, inquietudes y transformaciones, todas ellas de un relativo interés, pero auténticas y elaboradas.

El folleto, correctamente impreso, adolece del grave inconveniente de reproducciones defectuosas, a las que no son ajenos el planteamiento plástico del artista, y su difícil traducción al negro.

R. A.

Colección Americana - Estudios de las artes plásticas. — El pintor José Cúneo —paisajista del Uruguay— por José Pedro Argul. — Editorial San Felipe y Santiago de Montevideo, Av. Sarmiento 2612. — Impresora Uruguaya S. A. — 30 págs.

*

JULIO J. CASAL — Rafael Barradas

Casal, buen poeta, de acento personalísmo y de emoción nostálgica, con claridades románticas en la expresión de su lirismo, con una casi total ausencia de retórica que le ennoblece y le otorga un merecido lauro de honradez y de solidaridad, publica ahora en Losada un recuerdo emotivo sobre Barradas y lo acompaña de oportunas láminas que documentan el proceso del artista.

Es de felicitarse porque este pequeño libro venga a complementar los ya aparecidos en la misma colección sobre Torres García (J. M. Podestá) y sobre Figari (G. Zani), ambos muy valiosos, clausurando la más calificada trilogía del arte pictórico nacional. Era tanto más necesario en el caso de Barradas, por cuanto el arte de este fuerte dibujante y firme colorista, revelador de un espíritu tan libre como puro, es de los más incomprendidos, de los menos divulgados, a pesar de la ejercida memoria y devoción profundas de la viuda del artista, la serena y admirable Pilar. Y a pesar de que puede asegurarse ya, con la opinión unánime de la crítica nacional, que Barradas fué el artista más heroico, un creador absoluto, y que su obra tiene valores del mayor acogimiento entre los entendidos.

Casal es aquí también, aquel poeta que definíamos. En estas pocas páginas de penetración moral más que crítica, especie de semblanza de un ser y una vida ejemplares, anda Casal angélico por el corazón y los sentimientos de su mejor hermano artístico, compañero de su revista y de sus poesías en España y en nuestro país. Y cuando debe ser crítico prefiere recurrir, en su hábito generoso y fraternal, a muchas opiniones ajenas, citando a casi todos aquellos comentaristas que significaron algo en la interpretación de la obra del artista. El constructivo de los "Magníficos", el planista de los barrios románticos del comienzo de siglo montevideano, el expresionista barroco de los "Místicos", se van definiendo unidos en un mismo eco sucesivo y solidario.

Es preciso agradecer a Casal su comprensión de caminante al lado del amigo, de testigo de los tropiezos y hallazgos que hundieron y elevaron la vida militante siempre, de Barradas. Y la oportunidad de sus citas en las cuales no esconde su personalidad el comentarista, puesto que en la selección se va definiendo en discreta compañía. Esas opiniones de diversos climas, el acento lírico de Casal, y especialmente la presencia de una carta del pintor, reveladora de una conciencia temblorosa, votiva, en pro de lo humano y de la materia toda que amaba hasta sensibilizarla, autorizan la fina consideración que este libro nos merece, tributo él profundamente afectuoso para con un camarada superior.

No podemos concluir esta constancia, sin declarar nuestra tristeza ante la limitación que significan, aun consideradas poéticamente, las frases finales sobre lo "puro" en arte, frases que no comprendemos en una conciencia y una sensibilidad claras sobre nuestros días y nuestros problemas, estéticos o no. "El arte puro es el camino de Dios" concluye el poeta amigo. Quizás bastaba decir, dentro de la sinrazón mística tan respetable, que el arte —a secas— es el divino camino, aunque no aludiera sin duda, ni una ni otra expresión, al camino de penas de los mártires de ayer tan semejantes a los de hoy, porque aquí no es el arte sino la vida el camino de ascensión.

Porque no hay puro ni impuro en arte. Si acaso "puro" en la emoción que lo crea, tanto más puro cuanto más "impura" es la tierra (tema y sujeto) donde nace y se desarrolla. Así en toda creación, incluso en aquella que se adjudica al Dios invocado por una de las religiones, impura ¡ay! en lo que somos, y pura en lo que pretendemos ser, en lo que soñamos... Precisamente en el caso de Rafael Barradas, protector y hermano de anarquistas, socialistas y comunistas oprimidos por la España negra, pintor de militantes obreros y de curas revolucionarios, espejo sensible del pueblo llano, evocador de temas ciudadanos, materializador en sus tristes y últimos años de los sueños de eternidad labrándose un mito al que quiso dar sentido de "cosa simple" (su Cristo debía tener, según decía, "calidad de naipe"), tosquedad de muñecos, pana y viruta de lo habitual; Barradas que fué siempre un peregrino por la pobreza y por el esfuerzo propio, y que refleja su ternura ejercida en su arte logrado, ¿no merecía que se le ahorrara la confusión en tan delicada materia y que se le creyera en el supuesto camino de Dios durante todo su leal esfuerzo para con la vida y la muerte? ¿Por qué detener o enaltecer el juicio en una exaltación temática —por consiguiente "impura", cualquiera fuere—, en vez de constatar la "pureza"" o simplemente el arte en todo el itinerario clarísimo de tan emocionante obra plástica?

Nos perdonará Casal esta digresión, pero estamos ciertos que el mismo poeta de "Cuaderno de Otoño", tan mesurado en su sueño ternísimo, vive y actúa de acuerdo con nuestra "impureza" iluminada de fe humanísima. Por otra parte el materialismo pictórico de Barradas está ahí, y su hermano Casal, con o sin esa leve conclusión que resistimos porque puede llevar a confusiones anodinas, le revela al público general, le presenta a sus devotos, lo advierte para el futuro atento siempre.

C. S. V.

Julio J. Casal. — Rafael Barradas — Monografías de Arte, Editorial Losada S. A. 1949

*

SARANDY CABRERA — Conducto.

Las páginas que componen el libro de poemas **Conducto,** revelan un hondo dolor. Palabras suyas son: "...esta fuerza que nos queda para llevar al mundo...", "...sólo, amor, permaneces, sólo tu me rescatas para vivir el tiempo...".

Su contenido da lugar a la consideración de algunos aspectos desfavorables, estimándose en cambio otros de auténtica valía. Por una parte notamos el abuso de metáforas intrincadas que complican el natural desarrollo del tema, y entendemos que quienes así utilizan las expresiones tropológicas, imparten frialdad a la idea primigenia, angulizan la forma, endurecen el movimiento de tal modo, que los poemas pierden la fluidez y la diafanidad, que en mayor o menos grado son exigibles a la manifestación poética.

Si bien la poesía moderna admite cortes de estrofas que pueden llegar a lo arbitrario, el cuidado de esa libertad suele contribuir al logro de una expresión más apreciable. Igual criterio aplicado a la puntuación, importa un mejor resultado prosódico. Y algo de esto hemos encontrado de

objetable en los poemas de que hablamos, en los cuales por esa razón inhibitoria, en cierto modo lo substancial lírico se ve sofocado; la belleza y el valor de la obra, se sienten oprimidos.

Debemos declarar por otra parte, con justicia, que el autor, a través de los diez y siete poemas que comentamos, nos demuestra que tiene una emoción y un pensamiento que transmitir.

Sarandy Cabrera en este dolor confesado, no tiene la palabra vencida y llorosa. La pesadumbre que cae sobre su espíritu sensible, sirve para ahondar su verbo. Hay en él, evidente fuerza de concepción, sensibilidad, inteligencia; y en esta obra, bellas imágenes que además de contener el valor propio de las cosas deleitables, son de estimable calidad intelectual, de legítimo sabor humano.

Las mejores páginas del libro nos parecen, entre otras: "Caído en el Mar" y "La Muerte del Padre".

El volúmen muestra tres dibujos de Jonio Montiel.

Z. C. B. G.

Sarandy Cabrera. — Conducto, con dibujos de Jonio Montiel. — Montevideo, Número, 1949, 36 págs.

*

DIARIO DE VIAJE A PARIS DE HORACIO QUIROGA (Introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal).

Por su importancia fundamental en las letras nacionales, la obra de Horacio Quiroga merece una cuidada revisión. Desgraciadamente, muy poco se ha hecho al respecto, ya que ni siquiera han sido reeditados sus poemas, cuentos y novelas en el orden dispuesto por el autor. Por lo demás, carecemos de una oportuna antología de sus cuentos, y muchos textos suyos permanecen inéditos, pese a ser imprescindible la impresión de los mismos para darlos a conocer a quienes deseen estudiar su trayectoria literaria.

Por ello, damos la bienvenida a un libro que implica una reacción contra esa injusta indiferencia. Se trata de un inédito **Diario de Viaje a París,** que ha sido publicado gracias a la encomiable labor efectuada por el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios en su revista de aparición reciente, y de la cual este volumen es un apartado.

El **Diario** no es intensa o valiosa obra de creación, ni pretende serlo, pero es innegable que aporta un rico material para los investigadores de las primeras actividades de Quiroga. En su "Introducción", Rodríguez Monegal señala esta circunstancia y subraya su interés en cuanto sirve para conocer la juventud del escritor, su iniciación literara, y como ayuda para comprender su vida íntima.

En este último aspecto, el Diario se justifica de por sí, a despecho de su descuido formal, por su valor como documento humano y por el testimonio de una amarga experiencia de soledad e inadaptación.

La edición del **Diario** es ejemplar por el inteligente cuidado del texto, por el afán de indagación, y el ahincado esfuerzo que Rodríguez Monegal ha puesto en la introducción y en las notas. Si algún reproche mereciera su trabajo, lo sería más por exceso (minuciosidad en las notas, y en la introducción, e innecesario análisis de otras obras juveniles del escritor), que por falta o despreocupación.

En lo que se refiere a esas obras iniciales de Quiroga, ya que Rodríguez Monegal ha gustado, al margen del **Diario,** ofrecernos un atisbo de ellas, nos atrevemos a pedirle que continúe tan atractivo estudio, y que en otro volumen, aisladamente, nos entregue sus resultados.

J. C. A.

Diario de viaje de Horacio Quiroga — Introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal. (Apartado de la Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, Año 1, Tomo 1, Diciembre 1949) Montevideo, 1950. 150, 10 ilustraciones fuera de texto.

*

MARIO BENEDETTI — Esta Mañana

Abierto a ajenas influencias, inevitables en toda iniciación de un joven escritor de estos tiempos y estas latitudes; inteligente, curioso, inquieto, Mario Benedetti nos presenta este volumen que encierra diez cuentos suyos.

Lo que Real de Azúa, hablando de este autor ("Escritura" N.º 8) define como "una felicidad de contar muy diferente a la encarnizada y fatigosa disección de un eterno e ininteresante presente" es la principal virtud de los cuentos de **Esta Mañana.**

Desde luego, no le faltan otras; y si bien no puede afirmarse que todos estos cuentos sean buenos, y sí puede inferirse de lo dicho inmadurez y dispersión, la verdad es que Benedetti es una nueva y valiosa presencia para nuestra literatura.

Al margen de sus lecturas no del todo asimiladas (Chejov, Kafka, Joyce, o quienes puedan ser sus autores preferidos); de las frecuentes reminiscencias de otros cuentos y autores **(Como un ladrón:** Apollinaire vía Borges; de Quiroga, "El Espectro", en **Una Sección de Cine);** al margen de aquellos relatos en que cae un tanto en el confuso contar estados anímicos, vicio común a muchos de nuestros narradores **(Hoy y la Alegría, Como Siempre, La vereda Alta);** al margen de cualquier otro pequeño defecto en que pueda incurrir, Benedetti posee la virtud de encontrar personajes, situaciones y ambientes nacionales: un mundo casi no tocado por nuestra literatura: pequeños burgueses (en particular burócratas), asalto de una patota, espera de uno de esos míticos presupuestos administrativos, oficinas públicas...

Por fin encontramos en estos cuentos a alguno de esos ciudadanos de Montevideo inexplicablemente desdeñados por otros narradores compatriotas.

Ahí, en esta clase de cosas, hay que buscar la excelencia de Benedetti. Es decir, en El **Presupuesto** y en **Idilio,** aunque no faltan otros cuentos bastante logrados si bien menos personales **(Insomnio,** con un final mal construído; **Esta Mañana,** de lo mejor del volumen; **El Huésped,** hábil relato de sorpresiva conclusión).

En **El Presupuesto** e **Idilio** confluyen un estilo propio, una rigurosa arquitectura narrativa y la trasposición de la realidad cotidiana a un mundo de ficción animado por tierno humorismo. Ojalá que ellos sean la pauta de la futura obra de este escritor de tan promisora iniciación.

J. C. A.

Mario Benedetti - Esta Mañana - Montevideo 1949. — 150 págs.

*

JOSE PEDRO DIAZ: El Habitante

Este relato, escrito en una prosa elegante y sencilla y que observa un discreto tono menor, se lee con facilidad. El limpio estilo del autor, su sensibilidad ante la naturaleza, así como el ingenio que asoma en la presentación del asunto, dejan la promesa de experiencias más felices para el futuro. Más felices, decimos, porque en esta ocasión al cerrar el libro el lector se queda con la impresión de que ha pasado muy poca cosa, no sólo en hechos —que no hay por qué reclamar necesariamente,— sino en sustancia.

El autor presenta un curioso fantasma, a quien, de puro intento, le niega el ambiente natural en que se han desenvuelto todos los fantasmas de la literatura. Al propósito de humanizar a este fantasma, cuyos antecedentes pueden hallarse en Wilde quizá, le suma un drama de amor, una playa, un sol de estío. Difícil empresa más riesgosa.

El propio fantasma narra los hechos, después que han pasado. Aunque en el curso del relato hace más de una vez mención a su desgracia, el fantasma no nos dice que lo es sino al final, en función de los hechos. Lo extraordinario es que el fantasma, en la época en que ocurrieron las cosas, ignoraba que lo era ¿Cuál es su origen? ¿Por qué ignora que lo es? ¿O se trata de un mortal que se con-

vierte en espíritu? Tal vez el autor no contó con la curiosidad del lector, a quien, permítasenos la expresión, se le quiere contrabandear un fantasma. De ahí que el drama del fantasma no convence. Porque no es drama de fantasma, ni drama de hombre, sino drama de algo que se cree hombre e inverosímilmente es fantasma.

A. D. G.

José Pedro Díaz - El Habitante — Montevideo, 1949. — La Galatea, 100 págs.

ESCRIBEN: José Carlos ALVAREZ, Raúl ARTAGAVEYTIA, Z. C. BERRETA GALLI, Homero FARIÑA, Alfredo D. GRAVINA y C. S. VITUREIRA.