

ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

BIBLIOTECA NACIONAL
TOMO 0

EN ESTE NUMERO:

LAURO AYESTARAN, DOMINGO
BORDOLI, AARON COPLAND, CAR-
LOS DENIS MOLINA, RAFAEL DIES-
TE, FRANCISCO ESPINOLA (H.),
FERNANDO PEREDA, JULES RO-
MAINS, JULES SUPERVIELLE, GUI-
LLERMO DE TORRE, ALBERTO ZUM
FELDE.

N.º 1

OCTUBRE DE 1947
MONTEVIDEO

1415

Ej. 2

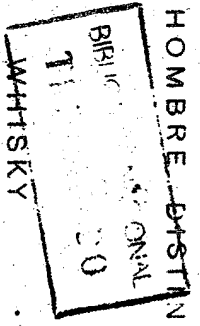
ENSAYO ... CRITICA ... POESIA
 NOVELA Y CUENTO ... MUSICA
 ARTES PLASTICAS ... TEATRO
 CINE ... POR LA PAZ ... LIBROS
 GABRIEL ... F. ILUSTRACIONES

ESCRITURA aparte diez veces el
 año, de marzo a diciembre.

ESCRITURA, contenido apostri-
 camente 100 ejemplares de sexto
 El presente número, extendida-
 do, contiene 130 páginas y ad-
 junta una lamina.

\$ 1 ... moneda uruguaya
 Suscripcion anual
 \$ 8 ... moneda uruguaya

PARA EL HOMBRE DISTINGUIDO



LORD CALVERT

UNA REVELACION EN WHISKY CANADIENSE

Compañía de Transportes Rurales S. A

"Por el progreso y la independencia económica"

Transporte de cargas en general

ESPECIALISTAS EN LA CONDUCCION DE GANADO
 con desarrollo en La Tablada

Franco del país ... Cargas a granel

RESPONSABILIDAD ... SERIEDAD ... GARANTIA

Servicio moderno con unidades automatizadas

PERSONAL IDONEO

Sea partícipe contribuyendo al engrandecimiento de una empresa rítmicamente nacional

OFICINAS: Tronca y Tés, 1420 ESTACION Y TALLERES:
 Teléfono 88936 Adu. Simon Mallero, 6651
 Dirección Telefónica: Talleres 77579
 COTRUSA - Montevideo. Montevideo

ARROZ "AGUILA"

EL MEJOR ALIMENTO
AL MENOR PRECIO

C. I. P. A. S. A.

OFICINA DE RECAUDACION DEL
IMPUESTO A LAS GANANCIAS,
ELEVADAS

IMPUESTO A LAS VENTAS Y TRANSACCIONES

Señor Contribuyente:

El depósito por el impuesto que Ud. haya efectuado con otro número que no sea el que esta Oficina le ha suministrado no se le ha acreditado en su cuenta, figurando como moroso.

Controle el depósito por Ud. efectuado y cerciórese si ha sido hecho con el nuevo número.

En caso de error comuníquese a esta Oficina, por escrito, para normalizar su situación.

Dirección: Plaza Independencia 848; (Palacio Salvo, 2.º piso).

Horario: de 13.30 a 18.30. Sábados de 8 a 12.

NORMALICE SU SITUACION: NO INCURRA EN MORAS.

PIDA:

LAMPARAS ELECTRICAS

WESTINGHOUSE

EN TODAS LAS BUENAS CASAS DEL RAMO

Disfrute del placer de navegar por nuestros rios y arroyos
Provéase de una embarcación en el Almacén naval más surtido del país

YATES - BOTES - CHALANAS - CHINCHORROS - CANOAS, etc.

CASSARINO Hnos. S.A.

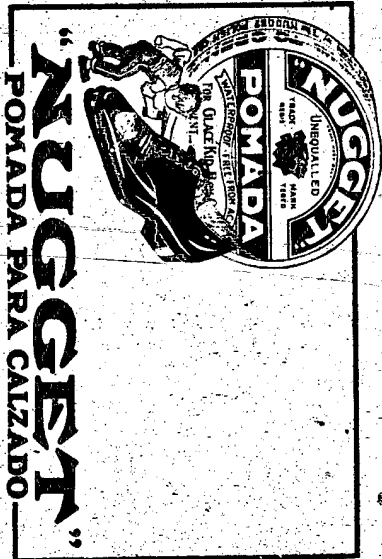
GALICIA 1069

TELEFONO: 9 22 32

MONTEVIDEO

FRUGONI & Cia.

IMPORTACION
DE
TEJIDOS

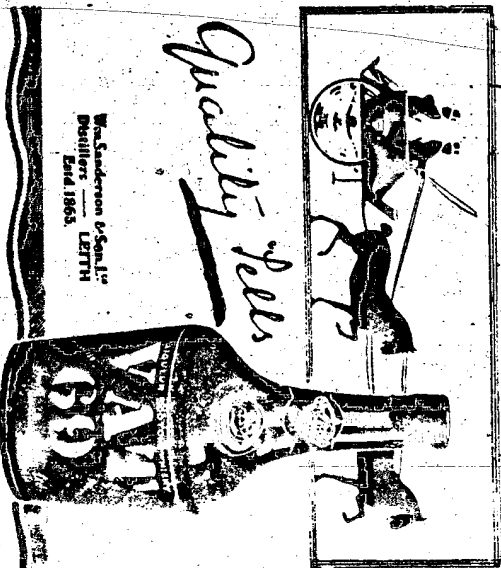


Dice LIN YUTANG

EN "LA IMPORTANCIA DE VIVIR":

"Una vez comencé la costumbre de dejar de fumar durante tres semanas, pero al fin de ese período mi conciencia me instó irresistiblemente a que tomara otra vez el buen camino."

TOME USTED TAMBIEN EL
BUEN CAMINO FUMANDO
Amarellino J. M.



LARRIEUX GARD & CIA.

Importadores Tejidos y Roparía


HILO "MONEDA"

RINCON, 676

TELEFONOS:
Escritorio 8 00 41
Ventas 8 00 42

MONTEVIDEO

HALS DISTEMPER
PINTURA AL AGUA - HIGIENICA - LAVABLE
LICADA CON ACEITE

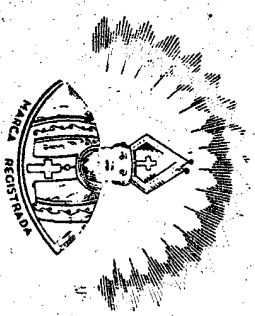


ESTE ES UN PRODUCTO SISSONS

El Producto ideal para Decorar Interiores
Cubrir Superficie de Calles

FABRICANTES
SISSONS BROTHERS & Co. Ltda
INDIA TERENA

IMPORTADORES EXCLUSIVOS
Varela Radio y Cia.
CIBO LAZO 440
TEL: 814 81



CARLISLE & C.º

Casa fundada en el año 1832

Manchester * Buenos Aires * Montevideo

TELAS "EL OBISPO"

Compañía Uruguaya de Navegación
y Transportes Aéreos S. A.

OFICINAS: PIEDRAS 351

MONTEVIDEO

EXIJA A SU SASTRE
CASIMIRES



SUSCRIPCIONES		por año	
		5 NÚMEROS	10 NÚMEROS
EN EL URUGUAY	\$ 4.-	\$ 8.-	
EN LA ARGENTINA	\$ 10.- (afre)	\$ 20.-	

Señor Administrador de **ESCRITURA**:

Sírvase suscribirme por cinco números a esta revista, cuyo importe abonaré por giro, cheque, al contado (año 10 n.º) a esa revista, cuyo importe...

Fecha

FIRMA

Nombre
Dirección
Teléfono

ESCRITURA
ENSAYO · CRÍTICA · POESÍA · NOVELA Y CIENTO
MÚSICA · ARTES PLÁSTICAS · TEATRO · CINE · POR
LA PAZ · LIBROS · GRABADOS E ILUSTRACIONES

SUMARIO

PRIMERA PARTE

Devenir de la historia, por Alberto Zuan Fida. — Los animales, por Jules Supervielle. — Amanecer y pleno día, por Rafael Destit.

SEGUNDA PARTE

POESÍA. — Consona del poema, por Fernando Prenda. — Definición de León Felipe, por Guillermo de Torre. — NOVELA Y CIENTO. — Nueva literatura, por José M. Eggi. — Don Juan el Zorro, por Francisco Espinosa de los Angeles. — La obra literaria de don Juan el Zorro, por los Estados Unidos, por Álvaro Cadenas. — El teatro, por H. B. — El teatro, por Luis Borrero. — Anécdotas literarias, por H. B. — **TEATRO.** — A propósito de una actriz, por Carlos Martínez Moreno. — La danza expresionista de Harald Krautzberg, por José María Pedraza. — El teatro de Ullstein, por Carlos Drenth Molinar. — Calendario de teatro, por C. M. H. — **CINE.** — Un estilo de profuso esplendor: "Al morir el Terrible", por José María Pedraza. — Un indigente argumento: "Al morir la noche", por J. M. P. — El don de la compositiva: "Lo que no fue", por J. M. P. — **POR LA PAZ.** — Valoración de la paz, por Julio Gaye. — El sereno fantasma, por Jules Borrero. — **LIBROS.** — "Perma", de Otilia Bardaco, por Domingo Luis Borrero. — "Sarraceno", de Ezequiel Martínez Estrada, por Carlos Real de Azúa. — La "Biblioteca Americana" y los autores uruguayos, por C. R. de Azúa.

GRABADOS

Retrato de Cervantes, según grabado de la primera edición que del Quijote publicó la Real Academia Española (Madrid, 1780). (En hora veinte). Fotografías de "Visión del Terrible" y de "Al morir la noche". — "El Exodo" (Glo). — de Portinari. — "Made con hijo" (punta seca). — de Calmerio. — Vista de la Exposición del Taller Torres-García. — Ocho de Vicente Martín.

VINEITAS

de Adolfo Pastor

"ESCRITURA" SOLO PUBLICA COLABORACIONES ESPECIALES

ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

Año I

Montevideo, Octubre de 1947

N.º I

18 de Julio 1333 Ap. 32.

ESCRITURA

Montevideo, Uruguay.

DIRECCION

Julio Bayce — Carlos Maggi — Hugo Balzo

DIRECCION DE LAS SECCIONES PERMANENTES

POESIA: Isabel Gilbert de Pereda. NOVELA Y CUENTO:
Carlos Maggi. MUSICA: Hugo Balzo. TEATRO: Carlos Mar-
tinez Moreno. CINE: José María Podestá. POR LA PAZ:
Julio Bayce. LIBROS: Carlos Real de Azúa. Viñetas y ase-
soria gráfica: Adolfo Pastor.

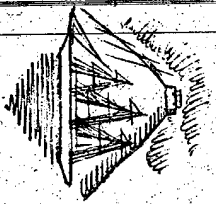
Redactores Responsables: Julio Bayce y Carlos Maggi.

ESCRITURA aparecerá diez veces al año, de marzo a diciembre. Comprenderá dos partes: una de ellas incluirá notas y ensayos sobre temas generales diversos; la otra, dividida en secciones permanentes, será destinada a obras de creación y de crítica, abarcando poesía, prosa, música, teatro, artes plásticas, cine, notas bibliográficas, y una página dedicada a la Paz.

ESCRITURA quiere aportar a los valores de la cultura una actitud de sinceridad e independencia, y se propone conseguir y fijar un público, interesado en la creación artística y literaria. Publicará colaboraciones inéditas de firmas ya consagradas, y obras de nuevos escritores y artistas, quienes a la posibilidad de su edición deben añadir la probabilidad de ser leídos.

ANIVERSARIO DE CERVANTES
Cartula y Suplemento gráfico de ESCRITURA

En el aniversario de Cervantes, ESCRITURA
imprime su cartula sobre fondo de ilustraciones
del Quijote, según grabados populares catalanes.
Ofrece, asimismo, en hoja separada, un re-
trato de Cervantes, según lámina aparecida en la
primera edición que del Quijote publicó la Real
Academia Española (Madrid, 1780). "Joseph del
Castillo la grabó". La edición fué hecha por el
Carnona de Gómara de S. M. y de la Real Aca-
demia Don Joaquín Ibarra. Agradecemos al Sr. Ar-
turo Xalambó el habernos proporcionado el ori-
ginal para realizar esta reproducción, que fué gra-
bada por Campaña y Sommaschini e impresa en
hueso offset por Colomino Hnos. S. A.



DEVENIR DE LA HISTORIA
De la influencia francesa en nuestra formación cultural

La influencia francesa en nuestra formación cultural platease tempranamente con el Romanticismo: comienza, en la Historia, con la influencia de aquel profundo y vasto movimiento de la cultura occidental que llenó casi toda la vida del siglo XIX, desde su literatura hasta su política, desde su amor hasta su filosofía, entriéndolo con sus celidos aluviones el suelo patrio de nuestra primera sedimentación colonial.

Para señalar su primer mensaje es necesario remontarse hasta Jean Jacques Rousseau, el Precursor; precursor histórico de la revolución romántica europea y precursor intelectual de nuestra revolución histórica, por la cual llegamos a ser, las antiguas colonias españolas del Nuevo Mundo, esta América Latina de nuestra fatalidad.

Ahí, si cronológicamente, Rousseau es el primer romántico europeo — y con él se pone en discusión si el Romanticismo es de origen germanico como suele leerse — puesto que en él se encuentran ya, y por vez primera, esa exaltación de la subjetividad, ese culto de la naturaleza, y ese postulado del la libertad, que son la clave de aquella promoción — para nosotros, los americanos del Sur, su inflexión es el punto de partida de nuestra entidad.

Que "El Contrato Social" — primer libro francés traducido al castellano en el Río de la Plata, y nada menos que por Mariano Moreno, el más puro de los Proceres de Mayo — constituyó uno de los factores principales de la evolución emancipadora, es ya tópico de enseñanza oficial en nuestros Institutos. Pero, ya no tan escolar, por menos reconocido, es el hecho de que Rousseau está detrás de todas las posteriores influencias románticas: llegadas al Plata, en pos de la Emancipación; y que, aquella misma idea jurídica — y política — del Contrato, nutre toda la ideología democrática liberal del siglo XIX, que nuestros publicistas y tribunas protagonizaron a través del proceso típico de la evolución nacional, (típicamente hispano americano).

No olvidamos, por cierto, al señalar la influencia genealógica de Rousseau en nuestro ambiente, que toda una difundida escuela contemporánea rebela a segundos términos el factor intelectual, en el determinismo de los cambios históricos y en la psicología de las épocas; rebajándolo a la subordinación de una superestructura obediente a la realidad económica. Mas, dejando para otro lugar el embique de tal punto polémico, limitémonos a resfirmar nuestra fe en la primacía de las ideas, como fuerzas nobres prerrotoras de todo heroísmo humano, heroísmo sin el cual ninguna transformación — ni aun ningún progreso — es posible.

Y comprobemos que esa corriente espiritual francesa, sostenida y siempre renovada, que, desde comienzos del siglo XIX hasta hoy, no ha dejado de llegar a nuestros costas ha sido el factor predominantemente en nuestra formación intelectual, en todos los órdenes de la vida. Por la influencia francesa, nuestros juicios dejaron de ser españoles, diferenciándose de sus protagonistas del colonialismo. Españoles de América, por la sangre, por la herencia, por la tradición, muy poco nos hubiera diferenciado de los españoles de España, si la corriente intelectual francesa no hubiera interferido desde los principios de la separación política, suscitando la aparición de un nuevo tipo de mentalidad, no ya hispánico, sino americano-latino, cuya característica es la universalidad.

Completado el aminorón del viejo clasicismo académico que nos legara, el Cicerón, el verbo entendido y tremolante de los Girondinos está en la boca de los tribunos neoplatenses. Y el romanticismo hierático, legado de Francia en los veleros empujados de Chateaubriand, de Lamartine, de Hugo, avienta la soga y angulada retórica de los "filósofos Pindáricos" españoles de la época, — valga el decir del mayor erudito, e insusceptible de afirmesamiento, Don Marcelino Menéndez y Pelayo — modelos de nuestros versificadores post-colombinos, suscitando un estuero de expresión propia.

Decimos sólo estuero; sabido es que él tardó mucho en llegar a ser una relativa realización. La teoría estética del romanticismo, que postula el principio de la libertad de expresión, tanto en la lírica y confesional como en la épica de los narradores nacionales — sólo pudo ser formulado por nuestros románticos del 40, en la práctica, en los discursos, en los programas. Su "americanidad" no pasó el límite elocutivo de los Prehábiles. Vestiendo con las plumas del indio y el chiripá del gaucho a los héroes sentimentales del libro, franceses, malgraron en ramos delizables la materia viviente, tan rica y ori-

ginal, de su época, cuyo romancero quedó perdido para siempre entre la quimbria de sus rimas de imitación.

En cuanto a la lírica, Lamartine primero, Hugo después — y entre ambos, Byron, el único poeta no-francés que logró atreos a su deslumbrante fama — avasallaron por igual la candela personalidad de nuestros románticos, cuyo ingenio crítico está camparado de grandes intenciones.

El crítico y prolo historiador Don Ricardo Rojas — el más prodigamente documentado de los comentaristas de la Literatura Argentina — ha comprobado, con harto dolor de su nacionalismo, que, en Echeverría y en Martín Gaiter de Lamarque y Byron.

Entre nosotros, un historiador literario tan erudito y prolo como el argentino, capaz de la impropia tarea de esudiar los textos amañados de nuestros antepasados, hallaría seguramente — similitud similitud — ejemplos de tales "traducciones" en abundancia.

La comprobación general y de mayor interés, acerca de este período, es que, es preciso llegar hasta las postimerías del XIX, para encontrar esos frutos de sazón tardía que se llaman "Taharé" e "Ismael", en los que, al fin, la vieja savia romántica halló forma de perduración. Así Zorrilla de San Martín como Acervo Díaz, son frutos otoñales de nuestro romanticismo. Heroico, que mantuvo sus fuegos encendidos hasta mucho después de haberse extinguido en Europa. Ambos tienen evidente influencia de Hugo, aunque de otras.

Para estimar en su verdadera magnitud histórica el influjo romántico francés sobre nuestra cultura, es necesario ir a buscarlo, más que en la obra de creación literaria, en el plano más general de la cultura misma, en las ideas directrices de la época, en las inspiraciones de su filosofía política y social, en la modalidad del idealismo típicamente francés que informó sus conceptos y sus actitudes.

El mayor interés de ese período de la vida nacional, su pasión, su nobleza, su colorido, su vigor — y también su flaqueza, por necesidad contrastante — no están en su literatura sino en su historia.

El romanticismo ha tenido de distinto a todas las otras escuelas literarias, el no haber sido sólo una escuela literaria, sino un estado de alma, un modo de vida. El romanticismo se vivió, tanto o más que se escribió. Y lo mejor del nuestro está en la vida no en la obra. Nuestra literatura del siglo diez y nueve sólo es un reflejo muy pálido de su vida; su poesía un eco débil

de su verdadera voz; su novela una imagen sin vigor de su biografía. Una voz diáfana — y que recordaría en este momento — que nuestros escritores románticos más que escritores ellos mismos, eran grandes personajes para un escritor.

Y si nuestro siglo XIX fué esencial y plenamente genuino en su espíritu, en sus normas, en sus costumbres, en sus virtudes y en sus flaquezas, en su grandeza y en su miseria, fué asimismo un siglo eminentemente francés. Nos referimos a nuestra vida culta, a nuestro hábito social civilizado y dirigido, a nuestra intelectualidad agitada en las aulas, en el parlamento, en el ateneo, en la prensa, en los salones. Siglo romántico francés, fué el nuestro, XIX, por el influjo predominantemente que ejerció sobre su intelectualidad la intelectualidad francesa, desde el despertar intelectual bajo el signo de Juan Jacobo hasta sus postimerías bajo el pontificado de Hugo.

Toda nuestra enseñanza universitaria, todas nuestras polémicas en los tribunales y en los editoriales, todas nuestras veladas académicas, desde la Independencia en adelante, fueron modeladas bajo el magisterio del pensamiento francés; de las normas filosóficas, jurídicas y literarias, que llegaban desde sus altas catedras y en el mensaje de sus libros. Para comprender lo catagórico de este magisterio, sobre la generación del 40, como, luego, sobre la del 80 — 409 ha de recordarse la polémica que, hacia 1846, durante aquella década de comunión de la intelectualidad platense, en el sitio de Montevideo, — fué entablada entre Esteban Echeverría y el escritor y político español Alcañal Galiano, muy famoso en su tiempo. No ha de olvidarse que, aunque argentino, Echeverría era el caudillo intelectual de los románticos nuestros y que en este caso su palabra, expresa el pensamiento de toda su generación.

Alcañal Galiano, había publicado un recio ataque a la intelectualidad platense, acusando a nuestra literatura de lamentable pobreza — en lo que, a decir verdad, como sabemos, no era demasiado injusto — y la instaba, a acercarse de nuevo, buscando fuego y brillo, al hogar español, del que se había desviado, infiel, para entregarse al amor apasionado y casi adúltero de lo francés. La réplica de Echeverría no se hizo esperar y no fué menos recia. "¿Cuál es — decía el político y abogado proscribo — la escuela literaria española contemporánea? ¿cuáles son sus doctrinas? Las francesas. ¿Que más puede hacer la pobre América que ir a beber, como lo hace España,

en esa grande fuente de regeneración humana? ¿Cómo quiere el señor Galiano que exista una escuela literaria americana, si España no la tiene, ni que vaya América a buscar en España, lo que puede darle, llamante, el reino de Europa, como se lo da a España misma? Si el crisis español fuere como el francés, si las ideas francesas al pasar por la inteligencia española saliesen más depuradas y completas, podrían los americanos ir a buscarlas a España; pero, al contrario, allí se achican, se desvirtúan, porque el español no posee esa maravillosa facultad de asimilación y perfección que caracteriza al genio francés..." *Et sic de ceteris.*

Dejemos a salvo nuestras posibles discrepancias con los conceptos despectivos para el genio español, que, en el ardor de la polémica, desliza el jefe de la escuela romántica platense, — sobre todo en cuanto ellos pueden implicar un olvido de su grandeza clásica — y fijémonos en la significación que tienen sus palabras para medir el culto fervoroso y casi exclusivo por el genio francés, que profesaba aquella generación.

Advirtáse, por otra parte, que, en descargo y justificación del abs-
den de nuestros románticos hacia lo español, debemos reconocer que era aquella, de mediados de siglo, una de las épocas más mediocres de la literatura española, cuya evidente decadencia, a contar desde fines del XVII, no tuvo parición digna de su glorioso pasado renacentista hasta los umbrales de este siglo, en que empieza a actuar la llamada "generación del 98".

Probablemente nuestros amigos españoles — y más, nuestros acerrimos espagnolistas, que los hay, — protestarán por este aserto, aun cuando en él nos acompaña uno de sus críticos más vigorosos, Damián Alonso, quien ha reconocido también, sin pagar tributo a prejuicios nacionalistas, que, "el siglo XIX ha sido el más desgraciado en la historia de nuestra literatura". Nos permitimos creer que, en tal sentido, no lo fué mucho menos el XVIII.

Cierto que, en nuestros días se ha pronunciado una fuerte corriente de reivindicación — de intento de revaloración — de algunos de aquellos representantes de esa literatura provincialiana y de clase media — así romántica como realista — que sucedió al hucro empujante académico y afrancesado de la época de Carlos III. Pero, en este punto — acaso sólo en este punto nos permitimos seguir creyendo que nuestros románticos del 40 tenían razón. Y si el vigor de una literatura se puede medir por la influencia que pro-

recta fuera de sus fronteras nacionales, andemos el hecho de que la intelectualidad española recuperó su empinado prestigio, aquí, en el Plata, con agudeza la gloriosa generación del 98 manteniéndolo con la sigilante, que entró a nortear después de la primera guerra mundial, pero acerca de la cual aun no conviene pronunciar la palabra gloria, deteniéndose reverentes — y prudentemente — ante "el sol de los panteras".

En cuanto a la manera de ser romántico, de las dos generaciones norteamericanas del siglo XIX — la del sitio de Montevideo y la del Atlanteo — en la unidad de sus manifestaciones, que van desde los funúlos de la plaza pública hasta la intimidad de los hogares — pues nuestros románticos no eran menos románticos en pantuflas que de chistera, testimoniando así la sinceridad de su ser — puede decirse que el más inspirado en el espíritu de las barreras de julio, aquellas que aún está inspirada en el espíritu de las barreras de septiembre, símbolo de un ideal tanto o más que la bandera empunada por la diosa Libertad, a cuya sombra universal exhibió hasta un romántico alemán: hemos nombrado a Heine.

Toqueville, Ministro del Exterior de la Segunda República francesa, adoptó en los conceptos de su libro famoso "La Democracia en América", a los o tres generaciones de publicistas y polemistas norteamericanos. Para los prohombres del viejo Atlanteo del 82, la cita de Tocqueville era tan imprescindible como la de Cicerón. Las más brillantes Cámaras legislativas que ha tenido el Plata, las doctores del 72 — que un historiador célebre llama "bizantinas" — se llaman así mismos "gironidinos", por reflejo de la Historia de Lamartine, cuya frusada candidatura a la Presidencia de Francia es el símbolo perfecto de la unidad político-literaria de la época.

El filósofo que mayor influencia tuvo sobre nuestros románticos — después de Juan Jacobo — fue Víctor Cousin. Ciertamente, según propios críticos franceses actuales — este Víctor Cousin, filósofo oficial, por así decirlo, del régimen de Luis Felipe — en el que fue Rector de la Universidad de París y Ministro de Instrucción Pública, acreciendo su prestigio a la sombra de estas altas posiciones — era más orador que filósofo... Pero esto, estaba muy lejos de ser un inconveniente para nuestros románticos, que profesaban el culto de la oratoria y que fueron, en suma, ellos también, más oradores que otra cosa, y dejaron, en el género de la Oratoria, las mejores páginas polémicas de nuestra literatura.

Por lo demás, el eclecticismo de Cousin, amalgamando el racionalismo crítico con el espiritualismo tradicional, se erigió en el más consciente representante de este dilema liberal y humanitario, cuya más alta bandera fue, hasta las postimerías del siglo, en la figura de Heine. Por eso Heine, genio de la elegancia poética, fue para los nuestros, el pontífice mismo de aquel dios (el Dios liberal y humanitario que había adoptado Cousin, y Veyte, sostenía, en su ensayo sobre la "nueva" moral evolucionista (spontránea), que "en el estado actual de la ciencia no puede existir una verdadera moral si no está fundada en principios metafísicos". Se aprobaba en Cousin, quien, a su vez, tenía influjos de la filosofía idealista alemana, especialmente de Hegel.

Y a propósito de filosofía alemana, es oportuno hacer notar que, así entones como ahora, sus influjos asimilables llegaron siempre, hasta nosotros, indirectamente, a través de la versión y de la crítica francesas. No sólo por desconocimiento del idioma alemán, factor circunstancial, sino por que las ideas de la metafísica alemana nunca han podido entrar directamente en las cabezas latino-americanas. Son tal vez, demasiado abstractas, complejas, duras, pesadas, para el tipo de mentalidad nuestra. Prohiben indigestión filosófica en quienes se aventuran con ellas. Podrían citarse algunos ejemplos de esa indigestión intelectual; pero, la discreción aconseja no personalizar. En cambio, pasada por Francia, es como esa Metafísica ha podido actuar normalmente sobre nuestra cultura. Y ello nos muestra cómo la cultura francesa ha actuado y sigue actuando sobre nosotros, no sólo por lo que ella misma es, originalmente, sino en cuanto es género de asimilación intelectual cosmopolita, a través de cuya elaboración recibimos las influencias universales.

Tal vez la mayor asimilación directa, extra-gélica, que se produjo en nuestra historia cultural, fue la del Evolucionismo inglés, asimilado a comienzos del siglo. Su carácter tan simple y concreto — demasiado simple y concreto, por supuesto — le abrió de par en par las puertas de nuestra Universidad. Pero, muy pronto llegó, en pos de él, siguiéndole los pasos, el positivismo científico de la era victoriana, el culto de "cultivo literario" en que operaban sus conceptos determinando su gran predicamento en nuestro medio

intelectual. El latino-americano está hecho más para la "literatura filosófica", que para la filosofía propiamente dicha. Eso fué, probablemente, lo que más propició el éxito inmenso de Rodó en toda América.

Francia ha tenido siempre la especialidad de ese género y nos ha proveído de él en abundancia. ¿Acaso no sería un género típicamente francés? Por lo pronto, se adapta maravillosamente a las cualidades típicas de la intelectualidad francesa. Y por ende, de la latino-americana, su discípula.

Antes que llegara al Plata el gran reactivo bergsoniano contra el Positivismo científico de cuño anglo-sajón —lo que ocurriría, recién y con retraso, en vísperas de la primera guerra mundial—, ya en las postimerías del XIX, un Positivismo de cuño francés —y por lo tanto, más humanista, y más literario— venía cumpliendo, venturosamente, con el otro. Renán, Taine, y Guizot, llegaban para ocupar, en el primado de nuestra cultura, el lugar que dejaban vacíos los dioses románticos.

Las páginas de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales", órgano de la nueva generación (¡oh! cuántas "nuevas generaciones"!), a cargo frente aparece Rodó, reflejaban el culto de aquellos modernos maestros franceses de la hora, que nuestra joven intelectualidad recién vestía. Y la presencia dominante de esos nombres, en el libro nacional y americano más señero de la época —es casi obvio que aludíamos a "Artaud"— da testimonio suficiente de la renovada supremacía del espíritu humanista y literario francés sobre nuestra cultura.

De todos, la primacía correspondió a Renán. Para comprender tal posición magisterial del que fué al mismo tiempo autor de "El Porvenir de la Ciencia" y la "Oración sobre el Acrópolis", basta releer aquel párrafo de "Artaud" que le está ferrosamente dedicado, honor único en todo el libro que como es notorio, toma sus símbolos shakespearianos a través del drama filosófico "Cahlan", del gran escritor francés: "Leed a Renán, aquellos de vosotros que lo ignoráis todavía —dice Próspero— y habréis de amarle como yo. Nadie como él, me parece, entre los modernos, es dueño de ese arte de enseñar con gracia, que Anatole France considera divino."

Y, así simultáneamente, aunque con mucho menor poder de imperio, otro joven escritor uruguayo, Carlos Bayle, trata consigo, a su vez, del necesario viaje a Francia, la esencia del *decadentismo* intelectual francés, en la figura y el estilo de Mauricio Barres, quien por, entonces, no predicaba

aún odiosos nacionalismos, sino sólo esos misterios hauridísimos que se llamaban, en voz baja, "du sang, de la voluplé, et de la mort".

Este apego del tipo intelectual latino-americano al tipo de cultura francesa, ¿proviene sólo del largo y permanente contacto y penetración con lo francés —ocurrido precisamente en la edad más juvenil de nuestra formación intelectual, aquella en que, más decisiva huelga dejan en la mentalidad las influencias normativas— o hay que referirlo a causas más profundas, a influencias tipológicas coincidentes, y a priori?

No sería estrictamente, por lo que de herencia hispana tienen nuestros países, que nos vendría esta afinidad. Lo español y lo francés no son afines, sino desafines. Las influencias francesas sobre lo español, siempre han dado frutos falsos de desvirtuación. Lo más flojo que hay es un español afrancesado; y el afrancesamiento de España, —con el alivio de la diáspora borbónica— corresponde a su decadencia intelectual de casi dos siglos (de la cual sólo se salvó Goya, único genio de la pintura, después del Renacimiento).

Pero, he aquí que, por misteriosa paradoja, el punto en que ambos tipos mentales se armonizan, refundiéndose en un producto nuevo es esta América Latina de nuestro drama. Y de ahí nuestra posición propia y nuestra única posible salida.

Porque, a pesar de la influencia predominante de la cultura francesa, no somos franceses; y a pesar de la herencia —colonial y imperialista— que de España tenemos, no somos españoles. En realidad somos, por ahora —y a veces, contradictoriamente, todavía— un producto intelectual hispano-francés con tendencias a una universalidad integrativa. Por esa paradoja de nuestro tipo, es que, a menudo, no nos encontramos; y los otros, no nos encuentran. Pero probablemente, es siguiendo este camino que llegaremos a lo que hay que llegar. Permanecer fieles a este doble mandamiento de tradición, es la virtud que se exige de nuestra inteligencia.

ALBERTO ZEN FELINE

LOS ANIMALES

¡Puedan estar tranquilos en la estancia donde habita ido a pasar unos días, pero ¡cómo desearán cuando se está rodeado de miles de insatisfechos!

No obstante señal más segura de desatención para el resto del mundo que los balidos de las ovejas separadas de sus borregos. Y hoy es la esquina.

¡Cómo no desearán de todo cuando venía mi cabeza de ganado hacia el mismo tiempo en torno de uno? Las cabezas... ¡Y qué le pasará al resto del tiempo? Señor conito. Hoy los pecores de la estancia no hacen más que decir: esta vez a la carnicería, ese todarín no está bastante gordo. Y mañana se oirá el mugido de los bueyes de las vacas y de los terneros. ¡Todos esos dolerosos tractores que, salidas de las ortigas, atraviesan el aire miserablemente, tratando de buscar en la indiferencia de los grandes espaldas!

En la ciudad, el campo está representado por los árboles de las avenidas, la hembra de las plazas y aquí y allá, por algunas costillas de cordero, algunos trozos de carne de vitel en el mostrador de las carnicerías y en los platos de los restaurantes y de las familias. En todas partes, el hombre y su apetito.

En el campo donde me encuentro, el hombre es tan raro que retiene la atención antejada de toda la población animal. Y más que el jinete el peatón, está siempre armado de una escopeta de caza y pronto a lanzar su rayo aún sobre los pájaros más pequeños.

Cuando un bovino come, lo hace siempre con una sombría gravedad, como si no ignorara que es apenas para sí que hace. Cuando una vaca lame su terreno lo hace con una lengua alargada, como si del fondo de los campos presintiera las excretas carnicerías y el mostrador de mármol mortuorio donde ahuecan, en varcos de toda esperanza, el hocico de buey, la cabeza de ternero y los pedazos de carne roja o blanca.

¡Ah! ¿Quisiéramos poder explicar a los animales concebidos que, a pesar de todo, existe en el mundo bien número de vegetarinos que a menudo

se reúnen en torno de una sólida mesa para sentir mejor sus nervios y tomar juntos sus comidas inocentes.

Los bovinos, cuya miénica es nula o casi nula, y cuyo vocabulario se limita a un mugido sin variantes, querían explicarnos ciertos cosas. Su posturo, vellado de estupefacción, es casi el mismo para decir la alegría o la tristeza y todos los intermedios. Y en los demás animales también existe muy poca invención vocal, incluso en el paísero, cuya ilustre garganta requiere siempre el mismo canto desde mucho antes de Homero: al menos, todo nos lleva a creerlo así.

Dios parece haber tanteado mucho en su creación de seres vivos. Encontró muy humildemente, poco a poco, con —ponrarnos—. Los protozoarios (mi ciencia no va más lejos). Hizo los loros parlanchines y los peces de fozado mutismo que no abren la boca más que para trazar a sus semejantes; y cómo no sorprendernos en el Zoológico por todas esas prechuras diferentes del Creador, por todos esos retornos sobre sí mismo, esos arroyos fúmbulos, esas fachaduras.

Esto es todo patas; ese otro casi no las tiene; éste tiene una larga cola; aquél la lleva corta; éste tiene cuernos; ese otro no. ¡Cuántos esfuerzos para conquistar la felicidad por medios diferentes! Parece que el Creador se hubiera dicho: "Con este dispositivo, tal vez irá mejor. Siempre se puede ensayar. Ya veremos qué sale; tengo la eternidad por delante".

La nobleza de los animales, lo que hay de puro en sus ojos vivos, sin duda, de que ignoran el uso del dinero. A nadie se le ocurre dar veinte céntimos a un tigre o a una hormiga. También he pensado a menudo en la quietud de los animales, de algunos de ellos por lo menos. ¿Puede decirse que es ociosa una vaca condenada a hacer, todo el día? ¿Se es ocioso cuando se trabaja así — una involuntariamente — para el bien común, querido decir, para el bifteck del hombre?

TIRES SUPPLEMENTE

AMANECCER Y PLENO DIA

COMMEMORACION

¡Cómo se ha ido vaciando, a medida que crecieron sus fatigas y la pompa de sus mortales atavíos, la palabra conmemoración! ¡Conmemoración! En su verdad, cuando se cumple, es quizá lo más sanamente festivo de la memoria, pues es conmemorar con otros, fraternizar en el misterio del recuerdo, asistir al milagro de que tantos, poseedores distintos podamos acordarnos de lo mismo y conmemorar en algo que nos sobrepasa. . . . Y yo os digo que sólo hay conmemoración verdadera, verdadero sentimiento grande o quietud en solo amanecer en muchos rostros de romeros, fraternidad grande o quietud en ese asombro, si antes se ha sabido recordar bien a solas y si el corazón ha sabido crear lo que no ve. . . . Y aquí recuerdo ahora a un hombre grande y rubio, ciego que un poco viejo, de ojos azules y me parece que un poco añejados, pero de nariz fuerte, ingenio e indomable que vi una vez en Buenos Aires. Era el parador de un parque y se creía solo y tenía una verja, que él sin duda creía de hierro como la que llevaba para isofonizar a las inocellas en fiestas lejanas. . . . y cantaba. Con muy antiguas letras doradas, y campaneaba de ermita, y vueltas de camino y de arroyo inocente. . . . con todo eso porque con mucho arte lo tenía a raya, cantaba. Y cuando vi que estaba a punto de bailar y que podía verme y avergonzarse de su santidad, me fui discretamente. ¡Y ya lo curo que vale la pena de conmemorar algo y de tomar un vaso de vino después de la misa con esa persona!

AMANECCER DE LA MEMORIA

Buscando entre mis recuerdos de Galicia el más lejano, lo que suele llamarse un primer recuerdo y que es más bien el último, el último que se al-

canza adivinar, como una estrella apenas perceptible, en el abismo cálido y a la vez entrañable de la memoria, me acuerdo de algo muy simple — o quizá no tan simple — que voy a decir y que es por ahora, y mientras no me acuerdo de más, mi primer recuerdo o, si queréis, el primero que tengo de mí mismo, y que si hubiese alguno de esos libros en que se cuenta cómo el autor conoció a tal poeta, a tal artista o, en fin, a tal o cual bandido rebelde, sería motivo de un capitulo que se titularía así: De cómo y cuándo me conocí a mí mismo. Lo del cuando es quizá mucho ofensivo. No, la verdad no me acuerdo del cuándo. Pero del cómo, de cómo tuve el placer de conocerme, a mí mismo, sí me acuerdo. Me conocí llorando. Pero no tristemente. Quizá más bien con un llanto entristecido, grande, copulativo, con hondos estribos y hasta con vitales, y que acaso podría repetir ahora si no fuese propio de un discurso. Pues bien, las gentes de poca memoria o veritas con su piteo, tal vez porque haye sido muy feñida por otros y con poca justicia, no me creían si digo lo que entonces pensé. No tanta aún ya no palabras, ni siquiera palabras para trazar la sombra de un pensamiento, y sin embargo estoy seguro — y podréis repetir pero es la verdad — estoy seguro de que no sé esto: ¡Lloro. . . . luego existo. Consecuencia: hay que sentir llorando. Hay que existir! Y sin duda por eso no acababa. Y comprenderéis que dada la importancia del momento es natural que no me haya olvidado.

Ese es mi primer recuerdo de Galicia, y ya estoy aprendiendo — en una de mis oraciones, no sé cuál, que me apunta las objeciones — ya estoy aprendiendo a murmurar que eso pudo pasar en cualquier parte, y que no es recuerdo mío de Galicia, sino mío y de mí. El que hace la objeción no es un filósofo, sino un racionalista. Pero ya encontraremos la vuelta de la verdad zafiana para persuadirle o, al menos, para preocuparle un poco. Ahora otro recuerdo, también muy lejano.

Erán las altas horas de la noche. Por entonces quizá conocía ya esa expresión: ¡las altas horas de la noche! ¡Qué hermosura! Y esas altas horas me parecían altísimas. Y debía haber luna. . . . Sí, creo que había luna y dilataba las ventanas en el suelo del aposento en que yo dormía con mis padres. Y yo estaba despierto. Y de repente, no sé quién, acaso el trazo ahurrido, el muy empujón, quien fuese, que yo no vi a nadie, me dió una bofetada. No, una pequeña bofetada, no; grande, sonora, escandalosa. Pero no me olvidé. La olí nada más en mi mejilla y con una tranquilidad asombrosa me limité a

decir: ¡Estáte quieto! Si, yo era una persona, un personaje a quien el trasgo había al despreciado un bofetón superior. Era el primer aviso de la angustia y sin embargo no me angustiaba, porque el sueño de mis padres (allí cerca, tendido en las escalas de la Iba, amigo de las constataciones, centrado en la sombra de mi existencia y presidiendo el viaje continuo de mi corazón), el sueño aquel, sin verme, yo sabía, que me velaba. Y aunque entonces ya tenía palabras, no dije más que ¡Estáte quieto! Pero ese valor nido al decirlo significaba esto: existo, luego soy un misterio amenazado... Pero los padres son amigos del cielo nocturno, quieto, imperturbable, con sus estrellas esparcidas y que no se pierden allá, en las altas horas de la noche. Y esto era tan importante, que es natural que no me olvidé.

Esos días en Galicia... Si, ya sé que podría haber pasado en cualquier parte del mundo. Pero ahora os digo que es mi segundo recuerdo de Galicia. Y un tercero es éste:

La primera vez que estoy sobre las tablas medidas de un barco, y el mar riboriza las velas sin miedo, y sabe el barco a una roca fúyente, a un pedruzco de sol, a una ola, y a otra que es otro verso de la misma estrofa, y se cuenta, como al suelo firme, a la geometría del agua y del aire y del espacio. Y entonces sentí a la vez la maravilla y la zozobra de subsistir, de seguir en el mundo y esta vez no a través del abismo del sueño, sino en plena vigilia, pero sin fundamentos conocidos... ¡Basta era grave. Por suerte había allí algo conocido, el rostro del patrón que sólo parecía ocuparse de las velas y soltarlas, en relación con el tejido también la medida por la comba extensión de aquellas para mí fantasmales nubes amatefradas. Y por ahí tuve el primer atisbo de lo que debe ser el valor: la confianza de un hombre —o de un pequeño aspirante a ese entigoría— en otro; y de éste en la vida y clara conciencia de su deber y de su oficio. Y después sea lo que Dios quiera. Eso define ser el valor... Y ya se sabe que donde esa confianza, con razón o sin ella, empieza a decaer, quedan como entre nubes las samantitas de la coherencia. Aun estoy viendo al patrón del barco y, no sin cierta sana envidia, al rapaz que a bordo... ¡Que eso puede pasar, en cualquier parte del mundo! Si, naturalmente. Y la prueba es que cuando a eso me gusta Tomero de verdad, y se aparece la mano de Jijese cuando lo encuentro en cualquier parte. Pero fué en Galicia, y además os diré que el rapaz de a bordo, en los días en que los marineros repartían el fruto de sus faenas —y esto con una justicia dis-

tributiva que habría que estudiar para iniciarla— era quien servía el vino a los hombres (hombres: son los que no son grumetes y son el mito que a él le hace hombre), y no creéis que lo ofrecía de cualquier manera, pues el rito del homenaje a la honrra y a su futura honrra, pide al rapaz que sirva tiza oscura a todos los presentes, cuando el patrón ha partido el pan, y se véase después a sí mismo sólo media tiza, que ha de haber despatado, sin atar, ganlarse y con la rodilla en tierra, cosa que él sabía hacer con toda reverencia y con el guiso, conveniente para tener un principio de complacencia con el hombre. ¡Qué buena educación y qué sencilla la de tantos calderos oros-petados! Ya veis que fué a la vez de aquel mar, que para mí era y sigue siendo el mar! Y hay ya que aclarar esto de una vez. Galicia no es precisamente una parte del mundo. En primer lugar porque el mundo, al momento nos visto desde allí, no tiene partes. En eso —aunque sólo en eso, y que mi lengua se empeña si a pesar de todo digo demasiado— en eso el mundo va encorristo, y mai entiendo al mundo y a Galicia quien tenga demasiado partida la cabeza con tales partijas. Para decirlo, en fin, con toda claridad y sin hacer a diadas es claro que esas cosas, aunque no de igual modo, pueden pasar en cualquier parte del mundo si uno empieza por partirlo; pero yo no lo había partido aún, ni hay quien me lo parva, porque en la ingenua entereza de mi recuerdo, Galicia era el mundo y es el mundo, y por eso vamos, en general, los gallegos tan confiados mundo adelante. No por lo que dicen de que sabemos adaptarnos... Eso unas veces es verdad y otras no, y no se puede generalizar a un pueblo con tales simplezas. No por eso, sino porque al salir mirada adelante, hemos salido Galicia adelante, buscando lo que parecen nuestros horizontes, contados en ellos porque allí el cielo promete con certeza. Es una roca de certeza, un buen principio y un buen centro de amor para los otros pueblos, nuestra tierra.

Y PLENO DÍA

¡Mundo adelante! Galicia adelante?... Voy a decirnos algo de una peregrina, de una mujer que fué mundo adelante, nada menos que desde mi ribera natal —suya también— hasta el pie de las torres de Santiago. Aquella labradora, emparrada, lo mismo que su marido, con la casa de mis padres por muchos años de fidelidad rediposa, sabía contarme muchas cosas y una de ellas, la más inolvidable, es la que quiero ahora que me

volváis a regular ayéndola. Siendo moza fue "al Apostol". Llevó seis reales. Y llevó un pan y un queso fresco para compartir y nueces y manzanas tabarritas, y en el mismo hatillo el panuelo de seda y otras galas que no debían salir al ultraje de los caminos, pues era romana de verdad y había que ir andá que anda por la estrada, y luego atajando por vestigios del camino romano, y acompañándose —ella y sus compañeras— de cantares breves cuando pasaban por sendas demasiao vecindades, pocas veces holladas y donde púede de pronto un espino romper a hablar o detenernos para siempre el gorrieto de tin pájaro o el ramor de un mamantil. Y allí por lo alto de la Chison, donde poco falta para llegar al cielo, vieron lejissimos las torres... Y hasta allí en alguna velocidad del aire, venía la remota confidencia de la campaña grande. ¡Qué lejissimos, en qué vertical presentaita inabestible estaban las torres, y sin embargo qué inmediatas! Así debe besar Dios a sus criaturas predilectas, así debió tocar en el corazón de la labradora, y en sus galas y en su cabeza y en su almadá tan de miñanite, y en sus amanzanas y en su frente. Ella no se fío cuenta, pero no lo olvidó. Y si a veces, porvee que estoy a punto de entender algo de estas cosas, a ella en gran parte se lo debo. Siempre me fue de ley el pan de esta casa decía. ¡Y qué pan, habanquismo te debo, mujer! hecho, pines, fueron andando y como los caminos son caminos, llegaron. Y girando no sé por qué parte en la ciudad habra, miñ, administras del gonito y muy gozosa de, si proprio sista, por la famosa Rta del Villar, bajo sus arcos, que es como ir por los claustros de un puzo grandísimo, hasta dar en las Platerías y luego en la Gran Plaza, frente a las torres, ahora altísimas y más rejinas que nunca. Y se aposentaron en frente, bajo las arcos del Consistorio.

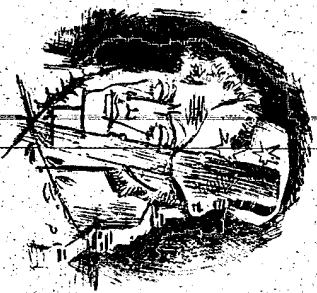
Padaron los gigantones con su pémeto y diáfano hiepanismo oriental. Padaron porcerinos, habidos y hábidos nunca vistos. Y no ós diré todo lo que vieron, porque todo en aquellas almas hacchitas, en aquellos vivos manantiales, ante aquellos ojos con milés de laíns de inocencia era, nunca visto. Hacia que llegaba la noche se encendieron los fuegos y toda la catedral fue una joya imposible, una primíca inabestible para los inocentes. Y fijos que en estas almas que los fuegos crean tan pequetitas cabe tanta certeza y no dicen, es mucho para mí, resisten la proeza, no las abale el rayo de la dicha, resisten con milés de abucelos, con milés de canelones y de mudrigradas, resisten porque no han hecho trampas a su alma y aunque pedezcan tiencan

firmo la ley de su encamamiento, suspenso en eternidad su bien fundado anhelo de existir. Y resisten. ¡Qué pan blanco te debo, mujer! Y no crearon los ojos porque no se podía perder nada. De modo que las luces del alma las sorprendieron en éxtasis con los ojos abiertos. ¡Cómo puede soportar una dicha tan firme un corazón! Son corazones de diamante, hechos de certeza y de agua clara. Resisten. Y anda que anda, sin ver más, porque había bastante para contar en muchos años, por los mismos montes y sendas y breñales regresaron. Y aquí es cuando la moza, ya muy vieja, al contarla se veía. Figúrense que al desatar la punta del panuelo en que se amañaban las monedas, estaban intactos los seis reales.

¡Galicia en el recuerdo! ¡Qué sé yo! No se acabaría nunca, porque es para mí más bien un modo de empezar.

(Fragmentos de un discurso dicho en Buenos Aires el Día de Galicia).

RAFAEL DIESTE



POESIA

CORAZON DEL POEMA

I

Descifrado por vagos jueces,
persuadido, enamorado,
el corazón ya va elegido.

Será alcanzado y sorprendido
y por infieles sepultado.
Cambia en la tierra su quejido;
viene de nuevo preguntando
por la dicha que ha nacido:

22

y en la escritura de mis manos,
con las respuestas del tormento
gime su silla como un árbol,
llega el amante al emboloso,
cambia su cielo sin descanso.
¡Como dibujaban los planetas,
en la penumbra del poema,
un fiel infierno con estrellas!

Cuanto más bello es el quejido
más compromisos con la muerte
si el corazón ya está elegido.

II

No cabes en el mar
cuando tu gozo empieza,
corazón del poema.

Cantores que te alumbran,
coros de sus linternas,
junto contigo buscan
la madura sorpresa.

Palabras y pelirrojos,
fulgidos, celestiales,
vestidos para siglos,
caballeros errantes.

Parocen, por sus yelmos,
más livianos que el aire.
Parocen, por cantores,
caballeros y sauces.

23

Voy con ellos: no es mío
todo el manzano vivo.
¡Qué manzano guerrero
con los ojos abiertos!
¡Qué palacio si durmiere!
¡Qué llavo si se muere!

Con ellos la manzana,
sin ninguna sorpresa,
prepara su ignorancia;
con ellos la manzana.

Junto contigo escriben
caballeros y santos,
sus muertes desiguales;
¡Qué tempestad si durmiere!
¡Qué brisa si se muere!

Cuando la muerte empieza
no cabes en la tierra.

FERNANDO PEÑEDA

24

DEFINICION DE LEON FELIPE

¿Definir a León Felipe, tratar de situarle someramente en el cuadro de la poesía viva? A quienes conocen su obra, a quienes escucharon sus trances inflamados o se sintieron sacudidos por las imágenes vindictivas de sus libros, cualquier pretensión de esta índole correrá el riesgo de parecerles superficial y hasta imperitente.

Porque, en efecto, pocos poetas como el cantor del "Español del exodo y del llanto" se han definido tanto a sí mismos. Pocos lo han hecho con tanto ahínco, tan reiterada y ciertamente. En él la doctrina va mezclada con la poesía, hasta formar una misma sustancia, y ambos hacen sus raíces en idéntica preocupación trascendente. El poeta —ha dicho León Felipe, en una de sus definiciones— es el que denuncia y pregunta. El que denuncia —agregaremos— la arbitrariedad del mundo y el que se interroga sobre las cuestiones últimas del ser, pero no de forma abstracta al modo filosófico, sino plásticamente, dando relieve y corporeidad a esas preguntas.

Sin embargo, sucede que sus definiciones poéticas y sus confesiones íntimas donde la biografía se torna poesía, y la poesía historia, historia viva, están siempre hechos por modo parabólico y metafórico. Queda a nuestra disposición, por consiguiente, un camino más directo; queda nuestro testimonio de recuerdos y experiencias, adonde podemos retratarlos, sin pretender santificarlos, pero sí contribuir a que todos le entiendan mejor.

Evooco así el día, ya ciertamente algo lejano, en que León Felipe, en un alto de su vida, tras varias andanzas y avatares —uno de ellos como actor en el carro de la farandula— apareció en nuestros divanes literarios de Madrid con su libro primerizo, pero maduro: "Versos y oraciones de caminante". Y apareció —hay que decirlo, puesto que estoy haciendo historia— un poco a destiempo, como un personaje imprevisto, en pugna o al margen de otras

25

corrientes que entonces, en los días literariamente agitados de la primera trágica europea, intentaban abrirse paso. Aquellos versos suyos, fechados en 1919, y en un pueblo, castellan, Almoned de Zorita, —legarejo andaluz—, pero por cuyo simple nombre, desde aquí a tanta distancia, nos le imaginamos cargado de carácter—, surgían como un voto de humildad en una época de desconfianza; como una vuelta a la sencillez en momentos de rebueltas y complacencias. Proposición —no por ignorancia, sino por toda sabiduría y deliberación— una poesía en voz baja, en tono menor, articulada en versos que prendan, como respondiendo al hijo desigual de una confianza fatigada. Comparaba el poeta, en aquellas poesías, su vida con una piedra, con el canto que creta, con el fulgor humilde de los caminos. Se lamentaba de no poder entonar con voz engolada romanzas patrióticas, ni de contar, con antepasados hísticos, digámonos que su tintero patrimonio de patria era una caja, y aplicando por ello sus versos a cosas de poca monta. La forma lírica se mezclaba con su verdad cotidiana.

¡Qué distinto —pensarías— ese tono humilde, esa motivación pobre, del tono heróico y las ricas cosmogonías que hoy entrecruzan sus cantos! No tanto, no tan distinto, porque ya en aquel libro había rasgos que prefiguraban e iban a caracterizar cartilamente su personalidad más acusada de pocos años después. En primer término aparecen su vocación de andar, al definirlo como un romero de caminos españoles, hoy trataminados y luego cierta adhesión a la fraternidad humana, sentimiento que hallaría su cauce natural años después.

¿Qué pasó luego? ¿Siguió cantando aquella voz en nuestra literatura tan irremplazablemente como aquella? El caso es que León Felipe, fiel a su destino andariego, desapareció de nuestra vida largos años, estuvo en África, peregrinó por las Américas. Señales de su existir fueron solamente diez años después con el segundo libro de "Versos y oraciones de caminante", publicado en Nueva York, más otro luego, "Drop a Star", recibido desde México.

Pero sobreviene el tremendo año de 1936. León Felipe, que a la sazón se hallaba en Panamá, como profesor de español, vuelve rápidamente a España. Y allí, ante el espectáculo de pugna agónica, arde al punto su más de lo que se ventilaba, su conciencia se sobressalta, y brota al punto su verdadera poesía. El poeta que diez y seis años antes se había lamentado de

no tener una patria, siente que la rencontra, al hallar a España madre, oída, desgarrada, agredida. León Felipe encuentra en aquella comunión su tema, capital y nuestra tragedia encuentra en León Felipe su poeta más hondo y patético. Al exaltar al hombre heróico, al hacer su distinción entre la España de las escenas y la España de las formas, este poeta comienza a dar la medida de su número épico. Porque León Felipe era un épicos que se ignoraba, un whitmaniano latente, un Job sin lagus que año no había encontrado sus grandes motivos. Y entonces brotan, en el espacio de pocos años, esa serie de libros ardientes, de alocuciones inflamadas, que en rigor son todos el mismo, o al menos muy filiteros, como estalones de una cultura patética, y que se llaman: "La insignia", "El hecho", "El paisaje de las batallas y el pescador de cana", "Español del exodo y del hanto", "El gran responsable", "Gamarás la luz".

Todos los han leído o todos los han escuchado, pues pertenecen a ese linaje de obras que hasta los más remisos o descastumbrados al género hispano, no se han de sus manos en cuanto cesan la vista a las primeras líneas. ¿Por qué han conquistado tan plurales y devotos lectores? En primer término por su amplitud de onda, por su vehemencia genuina, por su patetismo manifiesto que hace que muchos espíritus se sientan aludidos, hallando en ellos plásticamente articulados sentimientos de dolor y de protesta experimentados por tantos. Después, por la sobriedad y precisión de su lenguaje abundante en fórmulas que hacen impactos y se elevan en la memoria.

No importa que algunos puedan enrostrarle su deliberada falta de pureza lírica, desde que en estas obras no sólo alternan el verso y la prosa, sino que en su textura se mezclan la poesía y el lírico, la introspección íntima y la ardua multitudinaria. Pero el poeta no tiene la culpa de que nuestra circunstancia, nuestro tiempo sacudido, sea resueltamente impuro. Adelante, como él mismo ha dicho, "todo buen combustible es material poético" —canta.

¿Acaso se trata entonces de poesía política? No. Esa es la definición más tentadora, pero, a mi parecer, la más falsa que pueda darse de su obra. Su poesía es visionaria, es utópica y guipoliano, y es aún de justicia. Se nutre del agonismo, de la lucha que nos impugna estos años, pero escapa a cualquier subyugado sectorio, a toda denominación ortodoxa, puesto que en definitiva sólo tiende a reflejar la angustia del mundo y del hombre, capta en el desparejado hispanico.

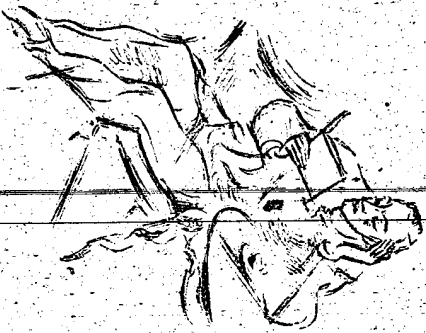
De ahí que la pureza de León Felipe no esté en el respeto a ninguna fórmula o verso, sino en la altura, nobleza e independencia de su actitud. De ahí que aun barajando hechos inmediatos, el poeta no hable en nombre de ningún bando o partido, sino de todos; hable soberanamente en representación del hombre. ¿El poeta — dice él mismo — habla desde el nivel exacto del hombre? Y agrega: "No hay más que una causa: la del hombre. Y, por ahora, la de la miseria del hombre". Afirmación estoicista — "lo que importa es el hombre", decía Juan de Mairena — como unánimeso, pues según se ha recordado y se seguirá recordando cada vez más, en la primera página de "Del sentimiento trágico de la vida" grabábase invidiblemente que aquello que le interesa no era "ni lo humano, ni la humanidad, ni el adjectivo simple, ni el adjectivo sustantivo, sino el sustantivo concreto: el hombre".

Ahora bien, el hecho de elevarse a portavoz lírico del hombre no supone orgullo ni abuso de confianza. El poeta, es su vocero porque siente más directamente y da forma estética a ese sentimiento de dolor e injusticia que ha hecho presa en España. No, claro es, en la España sometida, sino en la España del exodo y del llanto, cuya redención está en la luz. En la luz de la justicia. Por eso su concepto del hombre, del poeta en cuanto hombre, es promueve: el fuego vale más que el firmamento. Y por ello su sentido de la justicia es insubornable. "Con la justicia — dice León Felipe — no se puede jugar". Por no haberlo visto a tiempo, los países que se contaban contra la libertad de España han padecido luego más cruentamente en su propia carne. Y debe saberse — nos recordaba el poeta con palabras de hace años, pero que todavía hoy siguen siendo pertinentes — "que la justicia trae siempre discordia, guerra y sangre entre los hombres, no porque ella sea de naturaleza belicosa, sino porque los hombres, que no están en su sitio no quieren oír y tratan de ahogar la voz en ruidos turbulentos de sangre".

Verbo de la clamante e injustificada justicia española, León Felipe llega hoy a nosotros con ese título que no consta en portamos ni medallas, pero sí en el fervor de sus compatriotas y de sus lectores americanos. Llega y se va, porque tal es su destino innato — ¡figurado ya hasta en su apellido! León Felipe, Camino — de hombre empujado por el viento, porque fue su deber de predicador hispánico, porque su vida trágicamente se hace así poe-

sa. Volverá, no obstante, y así lo esperamos, pero dondequiera que se encuentre sepa este gran poeta que reconcilia a muchos con la poesía, esta llama sin tregua, — símbolo de su obra y de sí mismo —, esta conciencia estremecida, este barbado peregrino, sepa que en todas partes y siempre le acompañará nuestra solidaridad y nuestra admiración.

GUILLEMO DE TORRES



NOVELA Y CUENTO

NUOVA LITERATURA URUGUAYA

Escribir sobre la nueva literatura uruguaya significa para mí referirme a un grupo más o menos indefinido de jóvenes escritores, con quienes comparto las penas y las furias de un largo debate — presentación y crítica de literatura. — que ha justificado nuestros últimos años. Si incluyera sus nombres haríamos quienes deficiencia más empíricamente un estilo y quienes lo descartan de antemano, escritores adolescentes y quienes les doblan la edad, solidarios moradores de Montevideo, estancieros desahogados, algún exiliado desceñido, animal y hecho, y varios empleados públicos, que sin embargo estiman. Efectivamente estos nuevos escritores carecen de las exigencias de edad, lugar y desahucio que constituyen una generación. Más aún: no pueden enumerar una rotunda lista de obras propias que

les represente, ni pueden señalar un modelo común que los respalde; son diferentes por elección y destino.

Sin embargo, pese a tan tenaz individualismo, creo poder describir o caracterizar aproximadamente ese grupo — en el cual me incluyo aproximadamente — dentro de la población literaria uruguaya.

Como primera cosa los jóvenes escritores uruguayos están frente a la literatura. Dan por sentado que ésta es una forma de cultura, algo en cierto sentido ajeno a cada uno. En ese objeto — grande, milenario, importante — intentan participar.

La literatura, además y al mismo tiempo, es una disciplina con sus principios y reglas — aunque éstas pueden ser particulares, individuales a una obra. — La literatura es algo que debe aprenderse como la geometría o la medicina.

El literato no es un ser que siente algo extraordinario — o por lo menos no es sólo eso; es además quien posee una artesanía, un oficio, una técnica. Existe una vivencia, una necesidad de expresar, un empuje interior. (si se quiere: una inspiración). Hay, necesariamente además, un procedimiento. Actúan junto a eso el genio, el talento, la inteligencia, la intuición: éstos dan la medida de lo creado, su grandeza. Pero ni la inspiración ni el genio son la obra; ésta es un artificio, una construcción que para lograrse perfecta ha de ser realizada cumpliendo ciertas normas, sus propias normas casi siempre.

No es necesario mostrar que esta posición no es privativa de quienes insisten, ni mucho menos desahucia por ellos. Sería ocioso hacer lo reverse, de antecedentes o de actitudes coincidentes. Hay que citar, eso sí, (por pertenecer a nuestra literatura y aun a riesgo de injustas omisiones) los precedentes más notorios: Acero de Díaz, Horacio Quiroga — reconocido en Retórica del Cuento, su admiración por Poe, su recuento repetido en "El Hijo" y "A la derecha" — y sobre todo Pao Espinola, que suma a la importancia de su obra el actuar directamente, en contacto personal con muchos de nuestros jóvenes escritores.

Esta actitud de respeto frente a la literatura, esta intención de ensayar y aprender una disciplina, se puede apreciar en forma melancólica. La crítica amistosa, la valoración de una obra hecha por los compañeros del autor, es casi siempre débil, bajante. No creo que nunca dentro de un mismo grupo se haya despendido tan totalmente el aprecio personal, el reconocimiento de

Las facilidades y del valor de cada uno del valor o la perfección de su obra. Se enjuicia cada creación como un producto, separada de su creador. No recuerdo haber oído una sola discusión para poner en claro si alguien era genial o simplemente talentoso. En cambio he trasnochado largamente, cuando se discute, sobre la eficacia de una forma de composición, sobre la función de un adjetivo, sobre la legitimidad de incluir elementos abstractos o las razones para mencionar simplemente una realidad o para representarla.

Los factores que determinan esta posición literaria pueden ser varios: una mayor sincronización con la actividad extranjera, universal. Sin ser un erudito, un estudio consagrado exclusivamente a abarcar datos, se puede hoy en día seguir aproximadamente desde Montevideo, el movimiento general de la cultura. Frente a esto resulta sorprendente observar en nuestros literatos de hace algunas décadas el desconocimiento, trabajo de sus contemporáneos más importantes.

Otra razón que determina la actitud de nuestros jóvenes escritores se encuentra en la natural influencia que ha ejercido la nueva literatura norteamericana, en la cual la teoría, cepta un lugar preferente, y en la revolución más reciente que llega de la Argentina, donde un grupo de escritores—tal vez se les pueda ubicar nombrando al tan llevado y traído Jorge Luis Borges— adopta una posición fundamentalmente literaria con respecto a la literatura.

Tal vez estas mismas influencias—sobre todo la norteamericana—provocan otros caracteres de nuestra posible literatura: la tendencia a la prosa. Se intentan el relato, la novela, y sobre todo el cuento, que por ser un género menor, pero de técnica más rígida, de normas más estrictas y notorias, parece ser la escuela elegida por los futuros novelistas.

Como contraparte necesaria de estas observaciones debe entenderse que si bien apuntó la existencia de una nueva literatura uruguaya—por lo menos en poesía—un significado con esto que ella sea diferente a la literatura extranjera contemporánea, ni aún original con relación a nuestro país. Por el contrario, anota simplemente la presencia y las características generales de un grupo de escritores jóvenes que se sitúa en el momento literario universal y que mantiene una actitud—una postura, tradición—ya observada en nuestro país por los escritores que ese mismo grupo más valora.

CARLOS MAGGI

DON JUAN EL ZORRO (1)

La cunfidad

Antes, Don Juan había advertido que, siempre que entre el jinete y el caballo se clavaban los ojos, la Mulita bajaba la cabeza, planchaba con las manitas los perrales de su pollera. Le gustó, entonces, probar con ella para sentir entre aquel confundirse y equivocarse, algo inocente y puro que Don Juan no había hablado nunca y que su vivir, se estaba viendo, necesitaba. Al ver cómo le brillaban los ojos cuando los veía juntos. Y la furia del viejo y la nerviosidad de ella, causaron que Don Juan no la dejara en ningún habla.

De tal modo como sin querer, más bien como por broma, fué nacido un cariño—no podría ser amor por la diferencia de razas—un cariño que, a él, le iba haciendo cada vez más tierno y triste y, a ella, más ladina y fuerte y envalentonada.

Una noche, en una gran fiesta, la Mulita se acercó a Don Juan en cuanto lo vio y le dijo:

—Tengo que hablarte una cosa, Don Juan, pero si no se ofende.

—¡Habla, no más, mi hija!

Ella llamaba así porque hermana lo parecía poco, de tanto que la querían.

—¡Está esta mal donde vive, redondo de quince no lo quieren y que cualquier día le van a hacer algún daño. Estos tiempos que no había nada que hacer le hice una vivienda al lado de la de nosotros y así no tenemos que esperar a los malos para estar juntos. Vení, se lo pido. Y no se ofende. Que no va a estar en lo ajeno sino en lo muy suyo.

(1) Este fragmento comprende varios capítulos de "Don Juan el Zorro", novela que Francisco Espinosa (h.) publicará el año próximo.

Don Juan se estremeció y se quedó mirándola con los ojos muy abiertos.

—¿Sermón, Don Juan! — interrogó la pobre, temblando.

—¿Cómo me voy a enojari?... ¡Qué... qué es más feo que la gran m'hijita! Esta tardeita, no más, hace la mudada. Y esta noche ya la paso allí.

Ninguno de ellos oía ni el acordón ni las guitarras ni el raso de las espuelas.

—¡Vámonos a estar indispuso! — suspiró la Muñita.

—¿Cómo no!

—¡Sí, de mañana, poderosa para casa a proscar y a matar. Tío no viene hasta la noche de la pulpería. Yo lo celo más, conversamos... ¡más lindo!

Don Juan sentía como si una serpiente infinita, hecha de lo alto, cruzara su corazón.

—¡Qué m'hijital! — decía — ¡Tan fea que es tan gtonal!

La Muñita lo miraba dichosa desde su caparazón humilde y parca. Él, mejor que todo lo del mundo, le decía m'hijita y la protección de los chicos malos.

La mudada

Según al sol los últimos colores, rumbo a quién sabe qué mundos y qué cosas, cuando don Juan llegó a su casa con su conador Cigreja, le cayó las escharras en el lomo y una vez que esa, un poco trabajosamente, le varió el velo, salió, también, rumbo a su nueva morada.

Al llegar, la Muñita estaba arrojando todo. La Cigreja, en cuanto lo vió, se despidió muy apurada, tanto que la mitad de las gracias las recibió ya a campo raso. En seguida, don Juan advirtió que el hazo mejor le faltaba. Salíó hecho una farina, pero ya ni se podía saber si allí, muy allá arriba, lo que iba navegando por el cielo era una nube o no era.

—¡Puro viento! — masculló el Zorro.

Y en eso vió cruzar al Peñador que venía de su pulpería.

—¡Vísalo a la Muñita, que salió como chupa, sin decir ni "Hasta mañana", y él, ganoso de comer algo, miró al trote en dirección contraria, con el fin de atravesar un chival y llegar al otro lado, donde veía lo que haría.

En el llano topó al Zorrino, que andaba al galope, con la cola al viento y la cabeza muy gacha por el viento.

—¿No sabes qué en la mudada mi conador me robó el hazo? ¿trecena?

—¡Y no sabes que el mundo está perdido — salió el Zorrino con voz ronca, sujetándose y poniéndose al lado para aprovechar la oportunidad y desahogarse un rato. —¿Pa qué te confías en males? ¡Zorro, más que zorro! ¡Ay, Juan, nunca sabrás lo que es la vida!... ¿Tendrás talaco? ¡Esday pobre, hermano, que doy hastaco!

—¿Cómo no, primo! ¡Sirvasé! ¡Ahí va la chala.

Mientras habla el cigarro.

—¡Pamf! — preguntó el Zorrino, al mismo tiempo que buscaba un motivo de rezongo.

—A buscar algo pa la cena.

—Vámonos marchando, entonces. Dame juego... Pues, sí, mi primo, el mundo es una inmundicia. Yo no sé como vos, que sos inteligente, no lo has visto, ya. ¡Hasta cuando, vida mía! Dójate de ser gtono, que podrías ir lejos, si quieres. Descenante, Juan; todo está mal y solito siendo malo es que uno no se da cuenta...

—¡Y de ahí qué colige, mi primo! — interrumpió el Zorro con rabia.

—¡Calla que hay que descenar hasta de uno mismo; que hay que cortar solo, y amolar al que se pueda.

—Yo... si vamos a lo que vos decís... muy gtono, muy gtono no, he sido.

—Pero es que hay que ser malo, ¿no entiendes? Con no ser gtono no basta; hay que ser malo. ¡Ah, si pudiera hacer bastante mal, congo!

suspiró

Y mostró sus dientes; unos dientes acendos ¡pero ahí-oi!

—¿Vos, tontis, la inteligencia, — continuó — ¡Pa qué andas, continuando? ¡Hacé mal, hacé mal! ¡es lo único gtono de esa vida!

—Entre vos y Pa, Muñita...

—¡Ah, sí! ¿Conque te aconseja lo mismo?

—¡Al pedis; tirá, p'al otro lado! Y yo, ni el medio de ustedes dos, habiendo sido tan alegre siempre, estoy aquí como estagüño, con una tristeza que...

—¡Aventá lejos la tristeza, que es cosa e feo y no hace más que ahogar, y seguí mis consejos, que son consejos de pariente... ¡y de amigo!

—Nos estamos acercando demasiado a la mar. ¡Vamos a rumboar para surruindisi!

—¡Vamos... Pues sí, mi primo, la vida...

—¡Yo voy a carriar por aquí, no más. — interrumpió el Zorro por no cenohabla.

Se entretuvo en una punta de orejas, hubo un desprimamo, y él quedó solo, con un contenido que se desangraba. Su madre, la única madre cobarde en todo el mundo, sintió a su hijo llorar y se sintió desaparecido.

La paz sombría que ella ocupaba en el patio, y bajo la cual, ¡había tan poco!, él había ensayado, un momento y llamado trisero, se lo arrojó de teta, ahora, y fue a perderse con ella en lo más espeso de las cirreos, con sinchah en vano, exhortándola sin suerte a volver sobre sus pasos. Ya, evidentemente, metiéndose en su luz desde un rincón del cielo, la primera, estrechó el cetro a punto de sorprender el cuadro y lo peor, aquella faga invernal-mil. Pero una vieja mil, que torbaba del Sur bogó ligero e interpuso su jamate.

El silencio se había hecho tan vasto y tan denso que pareció haberse levantado de pronto en el mundo un gran muro.

—¡Giten, pivoteo y hasta mañana! — dijo el Zorrino que, quieras que no, había sentido hasta el fondo la suspensión del instante.

—¡Salí, — contestó, sabiendo, don Juan, dejándose anegar por aquella, Estivo un rato así, después, sin ganas, más bien como con rabia, hundiéndose sus dientes en el manito y empezó a comer.

Y sobre la tierra estaba toda la noche.

La mala acción del Pelado

A la mañana siguiente, en cuanto se levantó, don Juan fue a lo de la Muñita y la encontró muy agrachada sobre su costura. En seguida ella aprontó un buen anzuelo y, como don Juan dijera que él la cebaba, diósele una vez preparando y volvió a sentarse y a seguir costiendo.

—¡Pero mi hijo, si viene! ¡Eso no he pegado los ojos!

—¡Y por qué, don Juan? — decía la voz dulcísima de ella, sin alzar la vista de su empeño.

—¡Dejen! ¡Si me parecía mentira!... ¡Estaba tan bien! Los ojos de casi todo el mundo que me odia sin causa; cerquita de aquí, al lao de

mi güena amiga... Daba güeltas y güeltas, pero no buscaba el sueño, es tiendame, sino espantandole, porque es cosa bobar dormirse en las pequitas horas felices que uno tiene...

Don Juan, con la cabeza al lado, llenaba el mate, sorbia lentamente y seguía conversando con un acento extraño; como si la Muñita estuviera tan cerca su alma que sus pensamientos no precisasen salir de sí para llegar a ella.

—¡Pobre mi hija! ¡Mire que tanto trabajo! ¿Cómo le podrá pagar lo que ella hace!

—¡Ave María, don Juan! ¡Eso no se dice!, — protestaba la Muñita, temblorosa y con la cabeza cada vez más agachada.

Don Juan se puso a observarla. Y al cabo de un momento:

—¡Usted ha llorado, mi hija! — exclamó.

—¡Yo no he llorado! — dijo ella.

Y largó el tapo.

La Muñita se secó a los sollozos. Don Juan apoyó el mate en la pava y la empezó a acariciar.

—¡Pobre mi hija! — decía casi seguro de lo que había pasado. — ¡Quién habrá hecho sufrir! Dígasle a su amigo, que pa eso está en el mundo, para defendarla. No sea mala... Cuéntele.

—¡Fue lo que me pegó con un manijador porque estuvinus juntos en el bañel!

—¡El Pelado!

—¡El Incantado! ¿No ve?

Y le enseñó las manitas lastimadas por los golpes.

—¡Ah, bandido! — ruyó don Juan. — Güeyo, no lloré más. ¡Ya le haramos pagar cara su felonía!

—¡No se vaya a meter con él, qu'es malísimo! — imploró, horrorizada, la Muñita. — Y además él lo hace porque él me quiere y malicea que no le es güeno y que se junta conmigo p' hacerlo rabiar a él y hacerme algún mal a mí. Yo le digo qué usé es güeno y es pior; se pone más furioso, ¡hace una furia!... ¡No se vaya a meter con él! ¡Se lo pido, rodillas!

—¡Le haré caso, quedese quieta. Y no lloré más que el llanto que me haré daño.

Era verdad. Don Juan no podía ver llorar sin que le viniera como una fiebre.

Pensativo, ceñido, siguió manteniendo un rato más, mientras ella, entre-
meada de suspiros, continuaba su costura, ahora con puntadas más ahuyadas
y —si cabe— más prolifas, como que ponía una atención intensa. Llegado
a punto acertó en una maquinación despiadada, Don Juan resolvió despe-
dirse. Y ordenó a lo de su prima, el Zorrino.

—¿Qué anda haciendo tan temprano? — gritó éste en cuanto lo vió venir.
—A consolarme, — contestó don Juan cuando hubo llegado.
Y le contó lo ocurrido y sus ansias de venganza.

—¡Erasmo es serlo! — dijo enfáticamente el Zorrino después de ha-
berlo atendido con la cabeza tan hielada que parecía estar escuchando la voz
de la misma tierra. Se puso así de la uñama de ser objeto de consola, y
por don Juan, nada menos! — ¡Erasmo es serlo, pero muy serlo! — repite-
tó. — No se puede agarrar al Peinado en la pulpería porque flor de batucua
se vanam entones...

—Y por eso mismo digo, — interrumpió el otro. — Y yo no quisiera
golpearlo mucho, por ella, la pobre. Dátele un soserate, pa que aprenda...
pero con cuidado de que no se me vaya mucho la mano porque...

—Ojento, está bien, ... — seguía, completamente para sí, el Zorrino,
golpeando el suelo con la botá, muy pensativo. — La cosa es brava, derecho.
Esta cesión tiene que...

Y cómo a pesar de no callarse sigo hablaba en términos inconducentes,
don Juan, de pronto, se incorporó y dijo:
—¡Mírf, lo mejor es ir a la pulpería y allí, observando la cosa, se verá lo
que se hace.

Muy bien parecíale al primo tal determinación. Casualmente él, en ese
momento —dijo— iba a proponer lo mismo.
Salieron, pues, y se encaminaron a la pulpería.

La pulpería del Peinado

El sol empezaba a subir por el cielo. Un entorpecido lindo floraba en el
albe. El campo estaba liso y verde. De cuando en cuando lo hacían temblar
de rojo y de blanco las margaritas y de amarillo la flor del macchán. En
cuanto pasaron un espinillo, el Zorro y el Zorrino entraron en la pulpería.

En ese momento, mientras al hombro, a pasos lentos pero larguísimos,
cuando así caminara en zancos, se retiraba el Pato, que había ido a surtir.

Como a la media cuadro, no más, lo atajó el erriero del Peinado. Se dió vuel-
ta muy inocente y el pulpero le rugió, echando espuma:

—¡Entregue lo que se lleva de arriba, pedazo de peruchano!
—¡Epa! ¡A mí no me ofenda, sabe que más? — protestó el Pato, in-
dignísimo.

Y en un ademán se le cayeron dos entechos de tabaco que llevaba bajo
las alas porque, con el apuro, no los pudo meter en las malvaras.

—¡He sido distraído!, — se disculpó al verse descubierta. — ¡Como uno
tiene tantos asuntos en la cabeza!

Sin decir ya palabra porque, a pesar de todo, no convenía perder el
cliente, el Peinado recogió los paquetes y volvió a entrar. Pero era tan
Aprovechando su ausencia y la del Chaja, el dependiente, salió al alboroto
tras su patrón, el Hurón le había hecho hacer gorzorios a una botella de
caña con ganaco y el Randú, como no tenía otra cosa a mano, se había contri-

nado un hervorito de rosas, de ese que en las fiestas constituye las delicias del
hemburgo de delgado paladar. Algo malicó el pulpero y los miró descol-
gado, pero le devolvió la tranquilidad el oír que el Hurón decía:

—El que roba a un pulpero no puede tener perdon.
El Carancho, que duro y todo había arrebatado un puñado de masas,
agregó, entre hipos:

—¡Marcha razón tiene el que habla!
Y el Randú, ofendido a Flores, afirmó, rotundo:
—¡El Pato ha perdido la dimidi!

—Como tiene tanta gurisada... — se abrió dulcemente una voz.
Era la de un joven Aperá que, en mangas de camisa, con chiripote he-
lato y descato, estaba junto al mostrador, muy humilde y sin copa al frente.
Los ojos del pulpero se hicieron branzas, al oírlo. Pero apogó el fuego del
Zorro haciendo echar, con aire reposado, una vuelta general.

—A pagar lo que gusten, pisanas.
El, el Zorrino, el viejo Carancho, el Randú y el Hurón pidieron caña.
Quien con ganaco, quien con pimana, quien la pura que era dado esperar en
aquella pulpería. Después de mil instancias, el Aperá aceptó un anisito.

Y mientras el Zorrino y el Carancho se separaban un poco para re-
versar, como siempre, de un irrealizable negocio que hacía tiempo tenían por-
tre manos, los demás escuchaban a don Juan, el cual aseguraba que ya tenía
medio vendido y medio pago un ganado, que...

Al secuehar que se hablaba de plata, el Peludo terció también. Y charlando, charlando, desembocó, cuando menos lo esperaba, en la confesión de que hacía tiempo que andaba con ganas de aprender a embuzar. No dijo nada en qué cosa, pero la secreta idea que él, ya de mucho, tenía, era la de salir de noche a robar hacienda.

—Comingo puede contar para lo que gusté, —se ofreció, en el aire, don Juan. — Lo poco que yo sé puede enseñárselo cuando quiera. Después más, que es de güena cabeza, hará lo demás.

—¡Agradezco en lo que vale! — respondió el Peludo, ya viéndose dueño de una "suerte" de campo, con buenas poblaciones, y todo. — Y voy a ser curioso, y disculpe, jira cuando podríamos emprenderlo?

—Pa esta tardecita mismo, si quiere, — contestó don Juan, comiéndose con los ojos. — A la salida de la palpería, si le parece.

—Pero va estar muy oscuro compañero!

—No le hace. Así hay más dificultades. Así es como se aprende. A ver, ¿cuánto se debe? Nosotros nos retiramos y luego volvemos a...

—Eso sí que no, amigazo! — interrumpió el Peludo. — ¡Usé se me queda en esta que es su casa!

Y dando la vuelta al mostrador para estar más cerca del Zorro, ordenó al Chajá, su dependiente:

—A ver, andate adentro y tráete de mi damajuana y servinos en vasos erhuidos.

Pensó que, por el parentesco con don Juan, debía también cumplirle "al Zorro" y, aunque haciéndose un poco coisá arriba, —ambos nunca se pusieron— le habló con cariñoso acento al que se hallaba muy tieso en un taburete.

—¿Y qué tal, amigo Zorrino? ¿Qué es de esa preciosa vida?, ¿qué anda haciendo?

El Zorrino respondió, como un tito.

—¡Aquí andamo, caminando! — y volvió a atender trabajosamente a cada vez más trabajosos discursir de su amigo, el viejo Caramcho, a punto los dos, ya, de perder todos los hilos del tema y quedar callados en su jocosidad y como en dos labas.

El Peludo, ahora al lado de don Juan, no cabía en sí de gozo. Don Juan era mentado en muchas leguas a la redonda por su destreza en el lazo.

—Si yo, después, es claro, le propusiera el negocio, — pensaba el tío de la Mutila. — Si lo pudiera traer conmigo... con lo inteligente que es y con lo que conoce el lazo... Pucha, ¡sería cosa de volverse uno rico a la vuelta e pocos años! Si acaso se le unta la mano a la fortuna, pa que no hancá... ¡Tomel! Metelá, no más, don Juan! ¡Valiente! ¡Por favor, don Juan, no me haga cumplidos! ¡No me le mezquino a ese vaso, no me le mezquino!

Ya tenía el Zorro medio embarrullada la cabeza — cada trajo de ellos ¡claro! valía por dos o tres de los otros, porque la caña era de la de abajo de la cama — cuando consiguió despedirse.

—A ver, mozo, — dijo encarándose con el Chajá, que hasta de lejos repugnaba por su aire de "salsad", — a ver, cuando se debe de la primera güelata!

—Por favor, don Juan! — saltó el patrón, — ¡si aquí no se debe nada! De gusto el Zorro hizo fuerza por pagar, pero el otro habló hasta de que se ofendía.

Salieron los parientes, el Zorrino como un empaque a lo toro y los ojos como botones. No habían andado diez varas cuando el Peludo, adrede para que lo oyeran aunque hubieran salido al palope, dijo con la vista fija en las espaldas de los que se iban, y con voz poltrona:

—Pucha, mozo güeno, don Juan, sin despreciar al primo y a los parientes! ¡Eso vale lo que pesa!

Y dirigiéndose al Sandú, al Caramcho, al Apería y al Harón, y dándole fritos, agregó, bastante por lo bajo:

—Miran, muchachos, que lo que no lo dejó pagar a don Juan fue lo que tomó el y su primo. ¡Otro, ustedes ven, que tiene que correr por cuenta de ustedes!

—Pero si yo no tomo más que cuando inviant! — exclamó muerto de disgusto, el Apería que, como siempre, se hallaba sin un cobre.

—A mí no me cuente nada. Aquí se paga y no hay nada que haberle. Pero, ¡y con qué!, — volvió a decir el Apería que no sabía dónde meterse y tragando una saliva en la que volvía a sentir gusto a anís.

—Con qué! ¡Con qué, has dicho, pedazo e...! Sonó como un trueno que era producido por una patada del Sandú haciendo temblar las cosas de arriba del mostrador.

—¡Güeno, güeno! — vociferó, ¡Qué tanto escandalado por unos cobres des-

gracioso! El señor tiene razón, ¿sabe? Y usted, pulpero, ¡es de lo último!
¡Aquí hay plata! ¿Cuánto le debe el señor, y le debe el Caramelo y le debe
el Harón y le debo yo, también? ¡A ver! Y menos gritorio, que aquí nin-
guino es sordo, ¡comprende!

—¡A ver, a ver! ¡A ver, a ver! — murmuraba sin fuerzas, como rezando,
el Caramelo viejo. — ¡A ver, a ver!

—¡Pero amigos!... se descompuso el Peludo. — Si yo dije solito que...

—¡A ver, a ver! ¡Cuánto es el consumo! — insistió el Ramón, enfurecido.
— ¡Dios reales y medio, don! ¡dos reales y medio! ¡Poca plata!

—¡A ver, a ver!... ¡A ver, a ver!... — seguía el Caramelo sin darse
cuenta de que todo se estaba arreglando.

Pagó el Ramón, guardó el vuelto y salió a troteo lento, con el Aperí a
la zafra, casi corriendo para no distraerse.

—¡Si yo nunca tomo, don...! Yo no soy otro a bebida de ninguna
casa. Además, no me gusta aceptar envites sabiendo que yo nunca puedo
hacer echar una ginebra por mi cuenta. ¡Lléve... es, feo. Yo voy a la
pulpería solito por pasar el rato...

Al llegar a la cruz de los caminos se separaron, despidiéndose, con dulce
ceremonia el Aperí, y el Ramón con gravedad austera.

La Valgarza

Ya había entrado el sol. La luna blanca y buena, apareció de atrás de
una colchilla. Y todo lo que antes estaba negro arrojó su sombra sobre el
paso y se dejó vestir en luz plateada. Bajo aquel manto amoroso el mundo
había quedado dormido, como un niño. Las estrellitas, despermatadas hasta
lojismos, escurridizaban por ver en qué parte no había luz. Ya hacían señas.
Entonces, la luna subía un poco más y hasta allí llegaba, también, algo de
su blanco candor...

Se acercaban dos a la callada pulpería. Eran el Zorrino y don Juan.
—¡Ya creía que no me venían! — exclamó uno desde la puerta, adelan-
tándose.

—¿Cómo vamos a faltar a la palahna?... Tranquilo este lazo que no es el
que a mí me gusta. Pero no tenía otro. La Ciguñeta me robó el especial.

—Buena, señores; compénsala, — se excusó el Peludo, haciendo una pro-
funda reverencia. Retrocedió, cerró su establecimiento, le puso por dentro

las tranças de hierro y, apareciéndose por retaguardia, volvió a inclinarse
profundamente, diciendo:

—Señores, estamos a la disposición.

Buscaron el campo. El Zorro iba advirtiéndole:

—¡Lléve en cuanto ejiña lo que le guste, robele el lazo y se lo tira a la
cajeza. En seguida usted se afirma y va ver cómo las cosas salen como se da.

El Peludo, sin dejar de prestar oído fino, iba radiante como si lo ha-
bieran sacado a pasear de la mano.

—¡Tranquilo voy a mostrarle cómo se hace... A ver, mi primo, si se rejunta
algún algo y lo endereza a nosotros.

Desapareció el Zorrino y, al ratito, se oyó un alboroto que se les venía
arriba. Sin que el Peludo se diera cuenta, don Juan rodó varias veces un
tronco con el extremo del lazo y esperó. Una novillada pasó quemando los
pastos. Don Juan revolvió el lazo y lo arrojó a un yaguane que se dio vuelta
en el aire y cayó, casi descegado, patas arriba. El Zorro había hecho como
que tiraba; pero el lazo estaba firme en el tronco del handubay, que en su
vida se sacudió tanto.

—¡Qué bonito! — dijo el Peludo. — ¡Eso sí es habilidad!

Trechido del lazo siguió don Juan hasta que, a fuerza de maña, el Zo-
rrino consiguió libertarse del corral, peligroso en sus amagueos, y al que
el de la empresa había sacreando las manos tan precavido y receloso como
quien debe probar con los dedos un fierro caliente.

—Ahora le toca a usted, compañero, — señaló don Juan. — Ya vio cómo
se hace. Pero, por las dudas, como todavía usted no es hábil, atése la
punta del lazo a la cintura y saquece esas botas pa afirmarse mejor en el suelo.
Ya ver que no hay animal que se le escape.

Entre él y el Zorro le ayudaron a sacarse las botas y unos escarpines
de esmeraldas remiendos... ¡Ah, Mucha laboriosa! ¡Ah, Peludo mal agri-
decido!... Luego, lo empezaron a atar bien.

—Aunque to duela un poquito, no es nada. — advirtió el Zorrino.

Al Peludo le desgarró la prevención y, mucho más, el tateo; pero no
dijo palabra.

Y salieron los tres al tranco para buscar buena colocación.

—Lo primero que hay que aprender es la sujeción. Ahí está casi totita

le cacha. Con la fuerza que usé tiene, pronto será el mejor enlazador y
pulsador del pago.

—¿A usó la parece? — exclamaba contentísimo el Peludo que, en lo
de la fuerza, se tenía fe.

—No es que me parece; estoy seguro.

El Zorrino agregó, entre dientes:

—Me palpita que hoy aprendes todo.
El Peludo se hizo el diligente.

—No sea hábilero, compañero! Hoy aprenderé, si acaso, si acaso! Insi-
jetada.

Y se tocó la cintura, no fuera que el lazo estuviera flojo. Pero, por ese
lado, podía estar tranquilo. El Zorrino y don Juan hablaban dando intrínseca
de vueltas.

—Vamos a hacer algo por aquí — aconsejó el Zorro al llegar a unos
capullos. Y a ver, compadre, si se requita algo especial.

Al galope se alejó el Zorrino. Y los otros quedaron conversando.

—Cuando esté oscuro — explicaba don Juan — usé atropella, no más,
y lo que disparan, tira el lazo a los que van en la punta. Esos son siempre
los mejores, los que tienen más fuerza; por eso, nunca se quedan atrás...

—¿Qué bien! — exclamaba, embobado, el Peludo. — Pero, don Juan, ¿para
qué usé que hay cosas! ¿eh? ¡Pero mire que hay cosas! ¡Eh, claro! Los más
fuertes van adelante. Los más flaqueotes en fila que van en el medio. Y,
ahí... refugio, no más refugio!

—No, despaquito, le voy a ir enseñando cosas que usé ni las ha soñado...

—Lo que quiero ahora es la seguridad.

—De esta hecha le aprende, ¡no se lo olvide!

Era exótico: como chuzo se venía una tropilla arreada al griterío por
el primo de don Juan.

—Ya sabe, afirmé fuerte, — recomendó, apurando, el Zorro, perfilando-
se. — Yo tiro el lazo y usé asujeta.

—¡Mamando! — exclamó el otro. — ¡Metale, cuando guste, no más!

Los potros pasaban con los ojos como brasas, casi insanos. De pronto,
don Juan volvió venir medio, aparte un overo que apenas si tocaba el suelo.
Reboló el lazo, corcovea, y gritó al Peludo:

—¡Ahora... y nos fuimos! ¡Afirmé bien!

Así lo hizo el Peludo. Chavó las uñas en la tierra, se arrolló todo...
Pero cuando terminó el lazo de estrarse el overo siguió de largo y el Peludo
saltó por el aire con los dedos mochos.

—¡Ay, Jesús! ¡Asusteméni, — gritó al pasar ante el Zorro, helado de
medo. Y cayó como a diez varas, volvió a saltar y a caerse, se quiso pre-
nder a un cardo y marchó con él, mientras el potro, sintiendo atrás los
pazos, aumentaba la velocidad, coluqueado de snuto.

Snorte que, en una vuelta cerrada, el lazo dió por el medio en un
dibuy. La punta donde tan mal iba el Peludo, con el peso, rodó varias
veces el terreno, de manera que, cuando el potro tiró, el árbol hizo, por
fin, "¡vausujeta!". Pero el lazo se partió, el potro siguió corriendo, y bajo el
fandibuy quedó el Peludo echando sangre por la boca y las narices, des-
mayado, como muerto.

¡Ejos, a las muchas caderas, el Zorrino no podía hablar, de risa.

—Te aseguro que no tengo ganas de bromas, — dijo, sombrío, don Juan.
¡Qué barbaridad! ¿No se habrá roto la crisma! ¡Vamos! ¡Vamos!

—¡Parde!

—A ver si damos con él. ¡Qué sé yo! A ver si... lo podemos matar!

—¡Pulsando, compañero?

—¡Dejite de bromas! ¡No amoles! ¡Pobre Maní!

Salieron corriendo. Y vieron con extrañeza que la tropilla había
bando para su izquierda. Recordando el equilibrio entre lo de abajo y lo de
lo alto, la luna, ahora en el centro mismo de un cielo sin compás, dominaba
la vasta extensión y le infundía a todo su blanca dulara ensimismada.

—Se habrá cortado el lazo!

—Así parece, — contestó el Zorrino, pifándose en seco. — Y si no me
equivoco, ahí está la novela.

En efecto: a poca distancia de ellos, a la sombra de un fandibuy, había
un grupo. Eran la Lechiza, que tenía su vivienda allí cerquita; un Chimame
viejo de patas medio envaradas; el tío de la Lechiza, el Lechuzón; una Nra.
Cayrínche enorme, recién salido del agua, al alboroto.

—Vamos a bombardear de aquí, — dijo el Zorrino, — porque estos nunca
me han gustado mucho y a lo mejor después nos tienen en cuclillas.
Y espíndalo vievo que entre la Nofra y el Lechuzón subían al Peludo

sobre el Carpincho, saltando luego, escoltándolo, ellos y a la vanguardia, la Lechuza para indicar el camino al conductor que, como es tan retratado, ni sabía la casa del que llevaba a cuestras.

Al pasar frente al escondite de los primos, éstos oyeron que la Nutria decía al Chimanego.

— Entonces a usted le parece...

— ¡Ehoy seguro! — respondió el otro — Tiene que ser ese don Juan. Supé esta tarde en la pulpería que habían quedado de enseñarte a enlazar. ¿Y no ve el lazo? Aquí está la prueba.

— ¡Como habrían auido el lazo los portantes que los serviciales no habían conseguido averjarlo!

De repente el herido se quejaba, daba un suspiro quejumbroso y volvía a respirar con fío y seguro. El encolicheo, detenido cuando eso, tomaba otra vez.

— ¡Pobre Poldo! ¡Me parece que le está hecha!

— ¡Sí, ¡pobre...! Y siempre fué medio tramo ¡ehí!... Cualquiera cosa en la pulpería estaba sin oírle la cama.

— ¡Mal alma era, derecho. Yo...

— Entonces por aquí, don Carpincho. En cuanto vandelmos aquellas chirras, ya llegamos.

— ¡Ay, Jesús! del herido impondrá silencio y hasta aminorar el paso al Carpincho y al cortijo. Luego, reanuda la marcha, volvía a oírse.

— Y si amo le quedaba debiendo agua reñito, ¡Dios lo libre! Tenía todos los días arriba al dependiente, y ese Chaja, amigo, era capaz de entrar hasta con los tirones si veía que no se podía cobrar de otra...

— ¡Por aquí, don Carpincho!... Tenía pacencia! ¡Es una cosa que así se puede decir que ya llegamos!

Y por fin llegaron. La Nutria golpeó las manos y se metió presurosa para dar primera que nalic la noticia a la Nutria. Yendo a su tío lleno de sangre, a la pobre le dió el mal.

— ¡Mijita, mijita! ¡Qué te pasó! — repeta como una gotera, la Lechuza, atendida. — ¡Qué te pasó! ¡Mijita! ¡Qué te pasó!

Y hacia señas para una cama grande, que antes debió haber teníaó desol por que ostentaba, muy arrogantes, los sostenes.

Entre los muchos cortaron a cachillo el lazo, acostaron al Poldo, lo cu-

bieron bien y volvieron alrededor de la sobrina, ahora sentada en su silla de cuero. Mientras la reanimaban dándole aire con los sombreros, la Nutria curiosamente, un poco retirada, miraba el cuadro procurando guardar todos los detalles en su memoria infiel, por desgracia.

Cuando se sintieron sin objeto, empezaron a mirarse y a mirar para el suelo y para el techo. Entonces, la Lechuza dijo que con ella no se puede más, y que se quedaría hasta el día. Y dos días se fueron y entraron a la noche ahora sólo con estrellas. Era que, una vez que todo estuvo adelantado en este país, la luna se había decidido resalazar silente por sobre inmensos mares de olas, hacia otras cosas y otros seres aun abandonados. Se fueron, entonces, indiferente, el Lechuzón; apurado por tirarse al agua, el Carpincho; el Chimanego embarrullado con todo aquello; y, bastante incomodado la Nutria por que se ofreció para quedarse y la Lechuza le dijo que se retirara no más, en tal forma, que fué como un empujón.

— ¡Arrestrada e los diablos! Así está, de mal mirada, por lo antipática, — amonógala la ofendida.

Y alanzó al Carpincho, que siguió apurado, casi sin oírle.

— ¡No! la ví que parecía la dueña de esa, don Carpincho! ¡Parre mentira, tan audaz! ¡Y quita la ve pa tantos tonos! Eso que dicen de que vive con el tío, con el Lechuzón, es una faja, mire. La víbora me contó que es una cosa e veros todos los santos días...

— ¡Bah! — exclamó el Carpincho, llegando ya al arroyo. Y se zambulló en el agua.

Muerte y Velorio del Poldo

Cuando la Nutria se acercó a la cama, el viejo Poldo estaba boqueando. Salío a los gritos en busca de la curandera que, en cuanto miró al enfermo, ya se puso a menear la cabeza.

— Mijita, — dijo la Lechuza — tené pacencia. Esto no tiene arreglo. Caso perdido. Por lo que colijo, los folpazos del potro se han cumplido con mal de ojo...

Fueó la frente al Poldo y volvió a decir bajo la aterrorada mirada de la Nutria:

— ¡Sí, es complicación... y de la brava. Hasta ha perdido l'habla. Se muere.

En un rincón, la Matita se puso a llorar a lágrima viva. La Lechuzza le hizo beber un poco de agua de rula y, cuando vio que el Petado había estrizado la pata, salió. Al poco rato cayeron con ella el Lechuzón y dos Aperchases, sombreros en mano.

—Está, ¡guiltito!, — exclamó por decir algo el Lechuzón, mirando al difunto.

—A la verdad! — agregaron los Aperchases, que eran hermanos.

—¡Vamos a pillar éste tabaco que hay en este cartucho! — propuso el Lechuzón con tristísimo acento.

Y dirigiéndose a la pobre Matita, que seguía llorando, — ¡Usted no pita, noverdita!, — preguntó.

—No, señor.

—¿No ven? De todas maneras... ¡pa que se pierda. El papel debe andar por aquí.

—Pecio, yo tengo, — intervinó uno de los hermanos, el menor, buscando en un bolsillo del rifle: ¡cinté que estaba en su chiripá de muerto.

—No le hace. Si lo encontramos mejor. De todas maneras... ¿No le dije? Aquí está. Y hasta chala.

—Haceme uno fino pa mí. — solicitó la Lechuzza.

Empizaron a fumar todos. Y mientras la Matita, más sola que nunca entre tales acompañantes, seguía llorando, ellos revolaban la casa.

—¡Mirá qué daga! ¡Freganita a la que se me quedó, ¡te acordás, eh? — se dirigió el Lechuzón a su sobrino, pensando infructuosamente en todas las dagas que había vendido, por ver si tenía en su memoria con alguna parecida.

—¡Fregamento!, — asintió la Lechuzza sin levantar los ojos del cigarro, empicada en farlo mejor, puesto que se había despegado.

—¡Pucha, mire qué fo tenía locura con aquella daga! ¡Si me la regalara... Está... ¿no me la regalá? De todas maneras... ¿eh?!

—Sí, Hetseló, llevoselo.

—¿Y este cinco también?!

—¡Sí! Sí! Sí!

Los dos hermanos no eran tan cumplidos. Estaban parando rodeo de prendas arriba de un poncho.

La Lechuzza había apropiado el mate. Cerrando un ojo por el humo del pacho, lo cebaba.

—¡Verbia flor! Como el fino era palpero la traía antes de mistararla.

—¡Riquisima!, — aseguró el Lechuzón, que todavía no la había probado. — Esa barriguita la podemos llevar, ¿eh? ¿Qué le parece, matijita? ¡Usted es matere!

—No, señor, — respondió la Matita que, aunque le gustaba con pasión el mate, lo que quería era que se fueran pronto, todos.

—¡Claro! La gente delicada no toma. Nosotros los antiguos sí porque...

...somos una mancha de bruto. El mate y la homilla, entonces, también la podemos llevar. De todas maneras, pa que se pierdan... Y ahí arriba le habee-na, entre los tarritos, me parece que... Y yo qué quise, — siguió diciendo, a los atareados hermanos, a quienes no secaha la vista de empina,

— yo siempre he creído que no se deben tener cosas de los difuntos, porque una se acuerda y, claro, es una faja que... ¡Eso es pa mí! — interrumpió colérico, pero en voz muy baja, al ver que uno de los hermanos iba a darse una amañita que halló muy cálidamente oculta debajo de un cefirre de guampa.

En seguida, con voz más baja, todavía corrigió:

—Lleven lo que quieran menos plata, porque eso es para ella, la pobre.

—¡Sí, sí, sí, muchachos, que eso tiene que ser así.

El Petado, con los ojos apretados por la muerte, parecía que lo estaba haciendo afrede para no ver aquellas cosas.

—¡Güeno, eh, — dijo a su tío, en una, la Lechuzza, — despiensen de eso ahora y saquen el cuerpo que ya está despidiendo mucho.

—¿Yanos? — propuso el Lechuzón.

—¡Metá, — respondieron los otros.

—Una, dos y... ¡tres! ¡Arriba!

Saltaron con él entre la tarde que también se iba, y lo bajaron a la orilla de una barranca.

—¡Escudazo!, — musitó para sí, secándose el sudor, uno de los Aperchases.

—Y... con la muerte, — comentó su hermano.

El Lechuzón volvió a hacer otro cigarro. Echó unos humachos, volvió para tomar impulso y, corriendo, dió un empujón al difunto, que cayó en el medio de la corriente.

Se quedaron mirando el agua.

El Fedulo se hundió, primeramente asomó un poquito su lomo, se volvió a hundir más lejos y así, subiendo y bajando y dando vueltas, se fue perdiendo de vista.

— ¡Lo que es el mundo! — musitó el menor de los hermanos mirando el agua que seguía corriendo.

— ¡Vamos a ver si llevamos los regalos. De todos maneras... ¿Quieren pillar muchachos?

Uno aceptó: el mayor. El otro se había quedado meditando. Y de pronto, dijo, receloso, como quien quiere una puerta misteriosa:

— De nosotros tres... ¿quién se casará primero?

— Eso no se pregunta ni se piensa. ¡basta!

Al ratito, el Apetá volvió a decir:

— ¡Vaya uno a saber a quién le tocará el turno!

— ¡Callate esa boca o te reventaré!

El Lechuzón rugió así, haciendo gestos horribles. Es que pensaba en algo parecido. Y a la muerte, a su muerte, claro, no a la de los demás, él le tenía un miedo bárbaro.

Cuando entraron, la Muñita llegó más fuerte.

— ¡Hay que resanarse. La vida es así, — habló el Lechuzón mirando hacia los rínicos ya desmantelados.

— ¡Pobre mí tío! ¡Tan gordo, tan trabajador!

El Lechuzón, con una bofetada en la mano, que había visto entre los territos de una niñera, la confortó primero y, luego, agregó aunque no veía muy bien:

— Si me da estas bofetadas... Usted no las precisa. Y como yo aprendo tanto al flaco... ¡Qué fino el flaco que tenía cosas!... Pa reconocerlo, sabe... Siempre es lindo tener... Sobre todo cuando hay... apecho...

La Lechuzza estaba al lado del fuego muy concentrada y muy extraña. Varias veces, al pasar junto a su tío en el arreo del mate, se le había referido toda contra su cuerpo. Y él también aprovechó la ocasión para aparecer con disgusto. Hasta que, de pronto, dijo:

— ¡Oye, vafn un momento pafuera que tengo que hablarte. Salieron sobrina y tío hacia unos cardales próximos. El mayor de los hermanos estaba haciendo un bullo, al que le dejó una

hoca para meter algo más, si era posible. El otro, sentado junto al fuego, fumaba en silencio. Por primera vez en su vida estaba caladamente triste.

Nunca había pensado en nada y, ahora, para estirar la mente, se le habían metido en ella las ideas más sobrecegadas: las ideas de la Vida y de la Muerte. Parecía que le entraba hasta el fondo como una flechita; temblaba pero no se retiraba, eso sí. Era una cosa callada que se le venía y se le retiraba y, de pronto, se le quedaba quietita, delante. El que ha encontrado huesos malos en el campo — y no los tiene miedo — podría muy bien suponer cómo era aquello. Sí, uno va en la noche cerrada, trotando, trotando y, cuando quiere acordar, allí mismo, por entre las orejas del caballo...

La luz medio velada y azulada tiembla, parece que lo mira a uno, parece que lo quisiera decir algo y que no puede o que se lo está diciendo, así no más, solito con moseritas. Nace entonces, cuando no se tiene miedo, cuando uno no se asusta de nada, nace una tristeza que lo envuelve todo; que envuelve a uno, primero, y que después se extiende y agrava todo el vuelo del horizonte invisible... En ocasiones hasta se siente uno, de triste. La sonrisa tiende sus alas y se lanza del filo de los labios y pasa por encima de la llama fría y se pierde en la noche... lejos. Y uno trotando trotando. El Apetá pensaba, pensaba: y, en una agarré el mate que había abandonado la Lechuzza por irse con su tío, lo ensilló y, aunque sólo de vista conocea a la Muñita, fue en puntas de pie a donde ella llevaba, con cuidado de no derramar.

— ¿Gusta servirse de un mate? — le preguntó, solcito.

— Güicho.

Ella se enjugó los ojos con el dorso de las manos.

— ¡Está bien calentito!

— Sí, señor.

— ¡Ah, gordo!

El Apetá sentía adentro recorriéndole una repentinamente que jamás experimentada. Y le sorprendió muy lindamente su voz suave y dulce: voz que él podía tener y que, sin embargo, recién usaba.

Al ratito, volvieron los parientes. La Lechuzza venía como azuzada. Dijo unas vueltas sin ton ni son y dijo, después:

— Güicho, vamosos, güicha, ha de querer descansar. Mañana daré una güella, que pases buena noche. Hasta mañana.

— Que pase güena noche. Hasta mañana.

—Que pase buena noche. Hasta mañana.
Y salió la Lechuga seguida de su tío hecho un carro de mudanza, del mayor de los Apernases con un anteojo al hombro y del menor, que se quedó atrás un momento para decir, por lo bajo, a la Matita, que alzó por primera vez los ojos, escuchándolo: . . .

—Si precisa algo ¡ya sabe!
La infornada se quedó solita, acompañada por las primeras sombras llegadas empújandose desde quita sabe que abismos donde la noche despertó. La cama revuelta, vacía y ancha; las brases del fogón, en lucha con las cenizas, aún brillando; la soledad, todo llanura de angustia. Además, la tormenta se celiaba sobre la tierra. Y empezó a caer el agua y, para peor, a retumbar el trueno.

Arrinconada, hecha un ovillo, contentando el flanco porque la sobresaltaban sus propios sollozos, pensaba la Matita. Y algo entre el torbellino de sus ideas llegaba a sostenerla. La imagen de unos ojos, el recuerdo de la mirada, a la vez melancólica y firme, de don Juan, el Zorro.

FRANCISCO ESPINOLA (Hijo)

52



MUSICA

LA NUEVA GENERACION DE COMPOSITORES DE LOS ESTADOS UNIDOS

La producción de los demás compositores de mi generación despertaba en mí, cuando aún no contaba treinta años, un interés apasionado.

Aun antes de familiarizarme con los nombres de Roy Harris, Roger Sessions, Walter Piston, los dos Thom (1)sons, me consideraba, instintivamente, integrante de una "escuela" de compositores. Sin el estorbo conjunto de un grupo de hombres parecía casi imposible darle a Estados Unidos una música propia. Ahora — y cuán pronto — mis contemporáneos y yo debemos contrastar entre los padres espirituales de una nueva generación de compositores. Mas yo, personalmente, siento que mi interés por los jóvenes compositores se mantiene tan vivo como siempre. Pues es obvio que no puede establecerse una tradición permanente de música creadora en ningún país, cuando a la luz una nueva tanda de compositores. Me parece que una de las funciones más importantes de quienes se consideran guardianes de la tradición musical — sobre todo en nuestro Hemisferio Occidental donde el movimiento creador en este terreno es aún tan joven — es la de cuidar con dedicación y nutrir bien las delicias raras de la generación más nueva, la de preocuparse por que reciban una sana enseñanza musical, por que se

53

comenzan sus primeros esfuerzos y por que se sientan parte del movimiento musical del país.

En Estados Unidos parecen surgir compositores jóvenes en todas partes. Mi impresión es que recién estamos comenzando a desarrollar nuevas fuerzas creadoras. La generación del treinta — Mare Bizstein, William Schuman, Samuel Barber, David Diamond y Paul Boyks — ya está firmemente establecida. La del cuarenta — a la cual se refiere este artículo — de los sesos, la ejecución de sus obras. Hoy en día, por lo menos en Estados Unidos, un compositor joven de talento excepcional tendría muchas dificultades para vivir de su arte.

A diferencia de los compositores de mi generación la mayor parte de estos jóvenes no ha estado todavía en Europa. En realidad, podría decirse que Europa ha llegado hasta ellos — pues muchos han tenido contacto personal con Stravinsky, Hindemith, Schoenberg, Milland y Martin — que viven y trabajan en Estados Unidos.

Sería verdaderamente extraño que la presencia de estos maestros contemporáneos no influyera sobre nuestra generación más joven. Pero a esta influencia europea se ha agregado un factor nuevo: nuestros jóvenes compositores siguen muy de cerca la labor de sus colegas americanos más viejos.

Mi generación encontró muy poco interés en la obra de sus antecesores: Marchewell, Chadwick o Loewler, y su influencia en nuestra música fue nula. (Apenas sospechamos la existencia de la música de Charles Ives en el veinte). Un compositor joven de Estados Unidos tiene, en la actualidad, tantas posibilidades de sufrir la influencia de Harris o Schuman como de Stravinsky o Hindemith. (Quizá para completar el cuadro debería añadir que muchos de ellos han sido acreedores de escribir como yo). En general, las obras de la nueva generación ofrecen una amplia variedad en materia de composición, más bien que una tendencia. En Estados Unidos cada uno puede elegir su influencia, y, desde luego, tenemos también nuestros compositores de doce tonos, la mayoría de los cuales son discípulos de Krenek o Schoenberg, aunque hasta el momento no han desempeñado un papel muy importante. Todo esto parecería sano y natural, dado el ambiente esencialmente de nuestra vida musical y el desarrollo relativamente reciente de nuestras potencias creadoras. Pero hasta de generalidades. He elegido siete nombres que representan lo

mejor que la nueva generación puede ofrecer: Robert Palmer, Alexei Haref, Harold Shapiro, Lukas Foss, Leonard Bernstein, William Boykan, John Cage. La mayoría de estos compositores firman los treinta años, o acaban de pasarlos. (Foss, que es el más joven del grupo, cumplió veintinueve años recientemente). Todos ellos son norteamericanos de nacimiento, con excepción de Haref y Foss, que llegaron a Estados Unidos a los quince años y recibieron aquí su educación musical. Son compositores de obras sólidas y serias, que han sido ejecutadas en público y en algunos casos, publicadas o grabadas.

Robert Palmer es quizá el menos conocido de este grupo. Es, además, el mayor — con sus treinta y cuatro años. Su música rara vez se ejecuta en los conciertos regulares; la mayor parte de sus obras llegaron al público incluidas en programas especiales de música moderna o en festivales andaluzes de música americana. Palmer es, esencialmente, uno de los que me entusiasma más. Recuerdo que me quedé atónico cuando lo vi por primera vez hace diez años, e intenté hallar alguna relación entre el hombre y su música. Su apariencia de empleado de almacén no concuerda con las complejidades de la música melódica que escribió en ese entonces. Ives y Harris fueron objeto de su admiración primera. A ello añadió su propio y particular tradicionalismo audaz. Más tarde cayó bajo la influencia del impulso rítmico de Bartók. Ha escrito dos *Concertos* para cuerdas que son el más alto exponente de su arte. Ambas obras son algo largas, no muy fáciles de ejecutar, ni tampoco muy fáciles de digerir por quien las escucha. Pero ambos contienen movimientos separados de verdadera originalidad y profundidad de sentimiento. Palmer no es siempre lo suficientemente crítico, sobre todo en lo que se refiere al planeamiento de las proporciones generales de un movimiento; pero su música tiene originalidad, parece nacer de alguna necesidad interior de expresarse. En dos obras recientes, una *Égloga a Thomas Wolfe* para orquesta y una *Sonata* para dos pianos, ha logrado descubrir una lengua poli-rítmica o melódica demasiado rígida. Palmer puede no llegar a lograr la obra perfecta, pero por lo menos intenta grandes cosas. En los últimos años se dedicó exclusivamente a la enseñanza en la Universidad de Cornell. Pero la enseñanza es una enfermedad común entre los compositores norteamericanos. Hasta esta altura de su carrera, Palmer ha distribuido

podó del aplauso del público. Sin embargo, si tiene capacidad para resistir y evolucionar, me parece que su futuro como compositor está asegurado.

Alexei Hiaieff nació en China, de ascendencia rusa, pero recibió su educación musical de Rubin Goldmark en Estados Unidos. Más tarde estudió en París con Nadia Boulanger. Su fondo y su formación le dan una fuerte afinidad con la música de Stravinsky y, en efecto, es amigo personal del maestro. La sombra de Stravinsky se proyectaba sobre sus primeras obras, pero Hiaieff ha ido emergiendo gradualmente con una personalidad propia, claramente definida. Una naturaleza musical sensible y refinada se combina en él con una mente musical fértil, que a menudo despide chispas de humor mordaz. Se deleita en un manejo hábil y juguetón del material musical, y tiene especial inclinación por las interrupciones bruscas e inesperadas de la corriente musical, con silencios abruptos o saltos sorprendentes, o breves repeticiones. Hasta ahora Hiaieff ha compuesto pocas obras de gran extensión o importancia. Aun cuando ha escrito una *Primer Sinfonía*, parece sentirse más a gusto en piezas más breves como su *Diversión* para orquesta de cámara, su *Sonata* para dos pianos, *Cinco Piezas para piano*, y otras obras cortas para violín y piano o violoncelo y piano. Casi todas estas obras constituyen un placer musical. Tienen personalidad, sensibilidad e ingenio. Prefieren y deleitan a quien las escucha, no de una manera superficial sino en el sentido en que estas palabras podrían aplicarse a un Couperin o a un Schubert. Hiaieff está actualmente abocado a la composición de un extenso ballet sobre el tema de "La Bella y la Bestia", cuya coreografía estará a cargo de George Balanchine, para la Sociedad de Ballet de Nueva York. Será interesante observar como Hiaieff maneja un ambiente tan amplio.

Harold Shapero — puede decirse sin temor — es al mismo tiempo el compositor más talentoso y más desconocido de su generación. Desde joven, oriundo de Boston, que cuenta actualmente veintiseis años, tiene un "oído" extraordinario, y una motricidad brillante (si bien a veces errática). El oído y la mente estuvieron sujetos a una metódica enseñanza con Kravetz, Piston, Hindemith, Boulanger. Estos maestros dejaron su huella: Shapero posee ahora una técnica completamente perfeccionada. El estudio de una época, comienza con mayor seguridad, ya sea en el marco armónico que le sirve de esqueleto, en el moldeado de las frases melódicas o en el pulimento

final de la obra. Shapero sabe lo que hace, pero esto es lo de menos: lo que más fascina es comprobar cómo pone su destreza técnica al servicio de un talento musical maravillosamente espontáneo. Como ya he dicho, hay, sin embargo, algo desconcertante en todo lo que ha producido hasta el momento. Exaltadamente Shapero parece sentirse impulsado a componer su música según un gran modelo. Así su *Sexteto* en cinco movimientos para cuerdas de cuerdas (una obra notable en muchos aspectos) se basa en principios neo-clásicos stravinskianos; sus tres *Sonatas para Piano* (Anatol Páido Sonatas) en principios Haydnianos y su reciente *Sinfonía* larga está concebida en forma Beethoveniana. Actualmente parece padecer un complejo de adoración o culto heroico — acaso se trata de un ataque empírico de fides modestia, como si quisiera esconder el brillo de su propio talento en la sombra de los grandes maestros. Nadie puede aventurarse a decir cuánto tiempo durará esta extraña actitud. Pero cuando Shapero se decide a meter directamente el problema de la composición, a deshacerse de todos los modelos y a seguir adelante por sí solo, predigo que dejará boquiabierto a todo el mundo musical.

Lukas Foss es, en cierto modo, el "wunderkind" de este grupo de compositores, y algo del aura del "wunderkind" lo rodea aún hoy. Nació en Berlín, donde recibió las primeras lecciones de música, continuó sus estudios en el Conservatorio de París durante los años del régimen hitlerista, y finalmente llegó a Nueva York con sus padres, a la edad de quince años. A los trece ya había compuesto trozos para piano (publicados más tarde por G. Schirmer) que casi no se diferenciaban de los del que más tarde fuera su maestro: Hindemith. El contacto con América fue decisivo para él. En Europa había adquirido una especie de seguridad impersonal, nada simpática. En América, a medida que evolucionó, se hizo más humano y se sintió más inspiración "americana" fue un oratorio titulado "The Prophet", para solistas, coro y orquesta, con un texto elegido entre los poemas indios de Carl Sandburg. Es una obra realmente notable, si se considera que su autor es un niño de diecinueve años. Desde entonces ha compuesto dos obras extensas para solo de canto y orquesta: *Song of Protest* para barítono, y *Song of Songa* para soprano, ambas inspiradas en los textos bíblicos. Honestamente no puedo decir que admire su uso del idioma inglés. Pero es imposible no

admirar la espontaneidad y la naturalidad de su corriente musical, la absoluta claridad de su contextura, y el manejo limpio y fácil de los grandes problemas de forma. Es obvio que Ross es un compositor nato. Más adelante, cuando haya logrado una mayor experiencia y una mayor facilidad para la composición orquestal, estaremos en mejores condiciones para juzgar su verdadero valor en el escenario de los Estados Unidos.

William Bergsma es oriundo de California; musicalmente, un producto de la Escuela Musical Eastman de Rochester, Nueva York. Apenas ha terminado sus propios estudios y ya es uno de los maestros de composición de la Escuela Juillard. (William Schuman, director de la misma, reconoció en seguida el indubitable talento de Bergsma). Bergsma es, por temperamento, un trabajador sobrio y serio. Sé perfectamente que no es ésta una descripción muy fiel de su extraordinario talento, pero es difícil decir más en el momento actual, pues la cualidad específica de su personalidad aun no se ha definido claramente. Posee una mentalidad poética y crítica, y seguramente sus composiciones son el resultado de un trabajo lento y de madura reflexión. Hasta ahora ha compuesto música para orquesta y música de cámara; canciones, piezas para piano y un ballet. Actualmente está trabajando en una *Primerera Sinfonía*. El futuro develará la verdadera originalidad y el alcance de su música. Pero ya surge claramente de obras como sus *Cuartetos* para cuerdas, que Bergsma representa uno de los valores más sólidos de la joven generación.

En Leonard Bernstein el talento de compositor ha sido eclipsado por sus brillantes aptitudes como director y pianista. En cierto modo resultaría extraño que no supiera componer, pues su habilidad en este sentido es sólo una de las muchas facetas de una personalidad extraordinariamente múltiple. Para nosotros Bernstein representa un nuevo tipo de músico — el músico que está en su elemento tanto en la música de jazz como en la música seria. George Gershwin hizo una tentativa en este sentido, pero Bernstein lo ha logrado realmente — y con la mayor naturalidad. Aun cuando el tiempo que puede dedicar a la composición está muy restringido en virtud de sus actividades como director, Bernstein ha escrito una *Sinfonía*, *Jeremiada*, dos *ballades*: "Panic free" y "Pescante", y una *Sonata* para clarinete y piano, canciones y piezas para piano. Las características más notables de la música de Bernstein es que de inmediato, según el sentimiento, a lo emocional. En

la melodía y en la armonización tiene un calor y una espontaneidad que hablan directamente al auditorio. (Después de tanto contemporáneo disonante y de tanta severidad neo-clásica, ésta era una nota digna del interés de un joven compositor). En sus momentos menos felices, la música de Bernstein es la música del director, eclectica en su estilo y de inspiración fatal. Pero en sus mejores momentos, su música tiene algo de invención rítmica vibrante, de "glan" irresistible, acompañado a menudo de una tremenda variedad dramática. Es posible que a la larga alguna forma de música dramática resulte ser la realización más notable de Bernstein. En general, es difícil predecir la permanencia de música como la de Bernstein, que produce efectos tan enormes y extraordinarios cuando se la escucha por primera vez. Pero hay que agradecerle la fascinación y el encanto que añade al panorama musical del presente.

He reservado para el final a una de las curiosidades de la nueva generación: la música de John Cage. Alrededor del año treinta, la música experimental de percusión, de Edgar Varese y Henry Cowell, produjo gran impresión entre el movimiento musical de vanguardia. Cage surgió de ese corriente, para sorpresa de los que pensábamos que el período de percusión en la música moderna había pasado definitivamente. Cage comenzó con la batería con una música de percusión propia, derivada, desde luego, de la de sus predecesores. Pero paulatinamente modificó el uso del piano "preparado" como medio de percusión. Un piano se "prepara" mediante la inserción de varias piezas de metal u otro material entre las cuerdas del instrumento. De esta manera se obtiene un tono atópico de una variedad delirantemente esbreguosa que no conserva nada del tono propio del piano. Hay que señalarlo para poder apreciarlo — y hay que oírlo muy de cerca, pues el tono es muy reducido y de cortísima duración, algo así como el del clarinete. Pero aun la música para pianos "preparados" debe juzgarse al fin, como cualquier música. Por más fascinante que sea, tanto que la música de Cage pueda más originalidad que sustancia. Estilísticamente, sus orquestras son hallmarks o hitos, y más recientemente se encuentran en ella principios propios de Arnold Schoenberg. Muy a menudo produce la sensación de algo vagamente familiar. Sin embargo, me parece importante que al menos uno de los hitos de la nueva generación haya partido de un punto distinto de los acostumbrados.

Tomados en conjunto, estos siete representantes y sus numerosos colegas compositores de todo el país, forman un grupo grandioso, un grupo que no teme la comparación con las nuevas generaciones de cualquier otro país del mundo.

Y ahora, debo confesar mi curiosidad por saber cómo será la generación del cincuenta.

ARROW COPLAND

TEMAS BIBLICOS EN EL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

A Santiago Dossetti.

Contra lo que se cree comúnmente, lo que el pueblo expresa en sus formas literarias y musicales folklóricas, no tiene nada de sencillo e ingenuo. Desgarradas aspiraciones sociales en lucha contra un orden mal instituido, graves temas de especulación filosófica, refinadas intimidades sentimentales expresadas por elusión, fuertes picardías trascendidas con la más profunda delicadeza o coloridas escenas de la antigua vida indígena rural, son las notas de su expresión literaria. En el terreno de la forma musical se observan las más ricas y complejas combinaciones estróficas, el ritmo recusa casi siempre una periodicidad riquísima y la melodía recorre libremente todos los grados de una escala.

Hemos recogido en nuestra colección, que pasa ya de las 600 grabaciones, desde la Chira cargada de picardía hasta la Vidalita que recuerda las antiguas patriadas de las luchas por la interna independencia política; desde los Perceones y Cielitos anteriores a la publicación de Grassó del 1887, hasta el Estillo que relata la creación del mundo, sueto de "génesis crolilar" de la más rica y compleja fantasía.

De entre ellas destacamos hoy una de las más curiosas resonancias de la Biblia en el folklore musical uruguayo, expresada en la especie del Estillo que adopta siempre la compleja estructura estrófica de la décima.

Cuando uno oye en "El Libro de los Proverbios" la voz resonante de Salomón, hijo de David, rey de Israel, el espíritu no puede menos de sobre-cogerse ante sus solemnes palabras antiguales. Es la Sabiduría incredula, atributo de la Divinidad, la que habla:

"Desde la eternidad tengo yo el principado,
desde antes de los siglos,
primero que fuese hecha la tierra.

Todavía no existían los abismos,
y yo estaba ya penetrado.
Aun no habían brotado las fuentes de las aguas;
no estaba germinada
la grandiosa mole de los montes;
ni aun había coladas,
cuando yo había ya nacido." (Prov. VIII, 23 a 25)

Pues bien, he aquí que en el viaje de relevamiento folklórico que, auspiciado por el Instituto de Estudios Superiores, realizamos en diciembre de 1946 por el departamento de Lavalleja, encontramos el Estilo, que reproducimos más adelante, que repercutió en su letra los complejos conceptos bíblicos que estamos anotando, por Webersho Núñez quien lo recibió por tradición oral de sus abuelos maternos a fines del pasado siglo en Barriga Negra, 6.ª sección del Depto. de Lavalleja. Hiciera el número 106 dentro de la colección de grabaciones de la Sección de Investigaciones Musicales de dicho Instituto.

La música. — La límpida forma del Estilo, Decima o Triste se presenta aquí en toda su plenitud. Las tres secciones interinas del mismo — Tema, Cielito y Final — se adaptan perfectamente a la estructura heterométrica de la nota, excepto en dos oportunidades en las que hemos ligado las notas. Se halla precedido por un preludio instrumental llamado a veces "el aliger", castellanización, se nos ocurre, del "allegro". Cuando adelantamos que la sección intermedia nos ha sido definida siempre en el Uruguay como "el cecilio del Estilo" por el mismo popular, aunque a veces lo llama también Cielito al preludio instrumental. Es lo que en la Argentina se define por "Krimba" a proporción de Vega, palabra extraña por completo a nuestro léxico y que jamás hemos visto enunciada.

Adoptamos para las notaciones de nuestro ensenoreo el sistema fonológico del colega argentino Carlos Vega por ser el más lógico y consiguiente que todo lo existente hasta la fecha. Por medio de él, la frase se aclara perfectamente en su acentuación visual, y si el lector —después de estudiarla desprecintadamente en su tratado fundamental publicado en Buenos Aires en 1941— (1) no lo acepta, cambie la numeración del compás de 4/8 por el de 2/4 y el de 6/8 por el de 3/4, y de todas maneras le dará el mismo cuadro de duraciones.

ESTILO

M.M. $\text{♩} = 76$ Missa

The musical score is written on three staves. The first staff is labeled 'Tema' and contains a melodic line with a 16-measure rest. The second staff is labeled 'Cielito' and contains a melodic line. The third staff is labeled 'Final' and contains a melodic line. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 76' and the genre is 'Missa'.

CUANDO EL MUNDO SERE
FOHMO

I
Cuando la ciencia nació
Repleton los elementos,
Nacieron todos los vientos
Y ya era nacido yo.
Cuando el mundo se formó
Yo era nacido yo.
Vi nacer todos los seres
La luz y la concordia
Y yo era nacido ya.
Antes de que mundo hubiese

II
Yo en el mundo no soy
Ni el cielo nunca fué,
Al nacimiento
Y a la gloria siempre fui.
No soy ni Dios de mí,
Ni los ángeles me han visto.
Yo soy un puro espíritu,
Ni estoy vivo ni estoy muerto.
Ni estoy en los elementos,
Ni en ninguna parte existo.

III
Soy de la luz la más pura
Y el sol de mí me ha nacido,
El silencio no me ha nacido,
Yo vi nacer las estrellas;
Anduve junto con ellas,
Ninguna de ellas me vió,
Fui nacido antes que el mar
Fue nacido fui concebido
Y anduve en todo lugar
Antes de yo ser nacido.

IV
Al mismo Dios comencé
Antes de que él fuera yo.
Dios
No me creó porque él
En todo lo que yo vi.
A los seres creó
Antes de que ellos hubieran
Yo fui creado por él.
Yo fui concebido por él.
Yo fui creado por él.
Yo fui concebido por él.
Yo fui creado por él.
Yo fui concebido por él.
Yo fui creado por él.
Yo fui concebido por él.

Volvamos a nuestra edición. La base fraseológica de la misma proviene de una de las tres fórmulas más usuales en el Estilo del folklore musical uruguayo:

Tema - $\frac{1}{2}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{6}{4}$ | $\frac{7}{4}$ | $\frac{8}{4}$ | $\frac{9}{4}$ | $\frac{10}{4}$ | $\frac{11}{4}$ | $\frac{12}{4}$ | $\frac{13}{4}$ | $\frac{14}{4}$ | $\frac{15}{4}$ | $\frac{16}{4}$ | $\frac{17}{4}$ | $\frac{18}{4}$ | $\frac{19}{4}$ | $\frac{20}{4}$ |

Cielo - $\frac{1}{2}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{6}{4}$ | $\frac{7}{4}$ | $\frac{8}{4}$ | $\frac{9}{4}$ | $\frac{10}{4}$ | $\frac{11}{4}$ | $\frac{12}{4}$ | $\frac{13}{4}$ | $\frac{14}{4}$ | $\frac{15}{4}$ | $\frac{16}{4}$ | $\frac{17}{4}$ | $\frac{18}{4}$ | $\frac{19}{4}$ | $\frac{20}{4}$ |

Final - $\frac{1}{2}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{6}{4}$ | $\frac{7}{4}$ | $\frac{8}{4}$ | $\frac{9}{4}$ | $\frac{10}{4}$ | $\frac{11}{4}$ | $\frac{12}{4}$ | $\frac{13}{4}$ | $\frac{14}{4}$ | $\frac{15}{4}$ | $\frac{16}{4}$ | $\frac{17}{4}$ | $\frac{18}{4}$ | $\frac{19}{4}$ | $\frac{20}{4}$ |

En el primer pit de los compases capitales del Tema y del Final, marcados por una cruz, existe un cambio de esa cruzeta y dos semiconchas por un tréscilo de la misma figuración, mutación bastante frecuente en todos los estilos que hemos recogido y que sirve para ablandar y hacer más dulce el fraseo. En el Cielo, las dos cruces que forman el tercer pit del compás capital marcadas con una cruz se transforman en una cruzeta con puntillo y una semiconcha.

Entre paréntesis, recetas hemos colocado un silencio de negra para compensar el compás, pero en realidad no existe por cuanto al cantor gitano de inmediato la frase siguiente.

La línea melódica recorre solamente el ámbito de una octava completa y lleva en algunos momentos el quinto grado alterado. El acompañamiento guitarrístico no tiene mayor interés. Es una de las tantas fórmulas conocidas. Aparece, por la presencia del tréscilo, la melodía de este Estilo sin ser nada excepcional, es bien característica como estructura socializada en nuestro ambiente popular.

En *La Letra*. — Juan Alfonso Carrizo registró dos variantes de esta letra en Salta y en Tucumán y las hizo con erudita precisión bibliográfica en sus respectivos vocabularios. (2) A él se debe este hallazgo. Soslayeme por otro lado que significa "el espíritu" y anota que estos versículos se cantan en la Escuela de la Misericordia del 8 de Diciembre dedicada a la Inmaculada Concepción de María. La Letra Católica aplica alegóricamente este pasaje de los Profetas, a la Madre de Cristo. Me he preguntado si en la variante nuestra no estaría la solución por este lado, puesto que en el primer

verso de la tercera estrofa se dice "Soy de la luz la más bella" que coincide una de las advocaciones más tradicionales. Sin embargo de los conceptos complejos que se desarrollan al través de las cuatro décimas y del hecho de haber en primera persona masculina, parece surgir la solución propuesta por Carrizo de que se trataría de una adivinanza, o "décima con misterio" referente a "la nada".

Isabel Areiz-Thiele en su obra capital sobre la música de Tucumán, (3) la registra también pero con distinta melodía. Las tres variantes argentinas difieren un poco de la nuestra. Por ejemplo, donde dice en la última décima "Yo soy reloj de alta esfera", la vemos en una de las versiones del primero como "Soy del eclipse antiesfera" y en la Areiz-Thiele "Yo soy Edificio Tri-beca". Creo ver un sabor más velástico y original en la nuestra.

De todas maneras es curioso observar la lozanta y vivencia de esta hermosa décima en los ambientes populares del Uruguay y de la Argentina. (4) Probablemente esta forma métrica por Vicente Espinel en las postimerías del siglo XVI. La sustancia lírica que corre dentro de la nuestra se identifica perfectamente con la corriente conceptista del siglo XVII. Góngora o más aún Quevedo, han trabajado en idéntica condición estilística. Sus sombras venerables se proyectan sobre la nuestra. No sería difícil que halláramos su original en algún libro de poemas de ese siglo.

Tiene además de la antigua "espinela" del Renacimiento la coloración de las consonantes y la pausa en el cuarto verso —que corresponden en la música al cambio de compás— innovaciones ambas que fueron precisamente las que justificaron la invención de Espinel ya que la simple sucesión de diez versos existía de mucho antes. Y el pueblo que es el más admirable recipiente y deformador —y el deformar es una de las más altas formas de crear— lo ha conservado en su antigua memoria folclórica, que por la vía popular puede ser espejo para el estro de nuestros poetas cultos.

LAURO AYZETANAN

(1) Gardín Vega: *La Música Popular Argentina*. Etnología, dos tomos. Buenos Aires, 1941.
 (2) Juan Alfonso Carrizo: *Cancionero Popular de Salta*, págs. 297. Buenos Aires, 1933. Y *Cancionero Popular de Tucumán*, tomo II, págs. 271. Buenos Aires, 1937.
 (3) Isabel Areiz-Thiele: *Música Tradicional Argentina*. Tucumán, págs. 302 y 303. Buenos Aires, 1946.

APOSTILLAS MUSICALES

Paul Parry y Juan José Caire — con modalidades distintas — logran que la Osonde volvíca a arar en esta temporada como en sus mejores tiempos.

Resulta inexplicable que "no se haya formado aún el Conservatorio Nacional de Música — Instituto que existe en todo país culto, — pero a que se ha dicho ya en todos los tomos que es una necesidad impostergable de nuestro medio.

Paul Loyonnet es el solista que ha ofrecido mayor atención sobre el público, en la temporada actual. Sus interpretaciones — dignísimas algunas — demuestran que es consciente de todo lo que hace. Su mejor empuje: deben tenerse todas las notas que él autor escribe en la partitura. En cambio, sólo en los clavicordistas, evidencié que no conserva igual cuidado por el estilo de los autores.

Un aplauso para los concertos que el Sodal organiza para enseñar y observar. Son esfuerzos auténticos de divulgación de la música, que fertilizan la cultura como completa social.

Fanny Ingold ha hecho una gran "ventaja" con el Concierto de Grieg. Sus progresos fueron notorios: mayor volumen y calidad de sonido, y expresión más intensa.

"Carry y Halp" — film con pelotones musicales — demostró que una mera suma de renombrados artistas no es suficiente para producir arte.

El Concierto de Carlos Estrada de viola y afinada escritura, revió un fraseo notable en la obra de este músico compatriota. Mircha Pérez Baranguet puso al servicio de esta página su fina musicalidad.

Esperamos que la extraordinaria colaboración de los señores Gierste Noya, no haga ofrecido un segundo recital, en el cual seguramente hubiese obtenido el aplauso de un teatro completo.

Admitimos que Enza Salk tenga el ritmo que tiene por sus agudos "antes en el mundo". Sin embargo, pocos se enteraron del paso por Montevideo de Mr. Walters, que alzó y cantó simultáneamente en el Sodal dos melodías distintas, prueba mucho más digna.

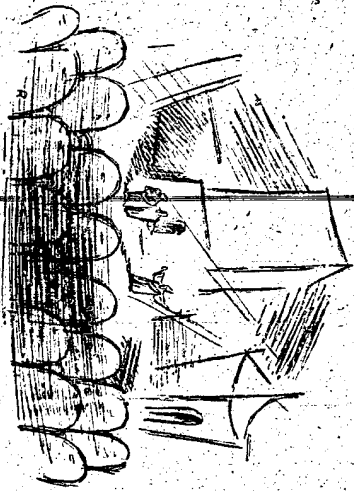
Sería interesante conocer el verdadero motivo por el cual Rubinstein, Beethoven, Haydn y Fajnzweig no actuaron este año en Montevideo, pero a que estuvieron a un paso de nuestra capital.

Se encuentran en estos días entre nosotros Arón Copland, una de las figuras máximas de la música contemporánea, e ilustre salvador de ESCRITURA.

Niño Martín para en estos días para Brasil, Colombia y Europa. Vayan hasta los músicos solistas y nuestros votos por que promuevan los éxitos a que nos han acostumbrado.

Aun en contra de nuestra inercia personal, diremos que el piano, tanto en recitales como en conciertos de orquesta, ha resultado superabundante en esta temporada. Sabemos que hay motivos para que esto ocurra; pero bien está que los restantes instrumentos, fueran ocupando su correspondiente lugar en nuestros escenarios.

H. B.



TEATRO

A PROPOSITO DE UNA ACTRIZ

*Trop de réclamer alors scribi hors de saison
mais la scène demande une caracte person*
(BOILEAU, "L'art poétique, Chant III, 121-22)

Las breves lecciones de teatro que nos haya dado Emma Gramatica en sus dos recientes actuaciones en el Solís (junio y setiembre de 1947), no nos impiden reflexionar acerca de la curiosa deformación profesional que señala su ejemplo. Esperamos que los jóvenes y dispuestos actores que siguieron estos expedientes — y que pueden haber aprendido tanto de la actriz, de su entusiasmo, de su oficio que se ofrece ilustrativamente por encima de cualquier estilo, de escuela, de intenciones — hayan también podido meditar, a propósito de esta eminentemente ocasión, acerca de la suerte crepuscular y penosa del

egocentrismo en la escena, de eso que se llama — en algunos todavía con el logio anacrónico — al *divismo* teatral.

No cometeremos la imprudencia de ensañarnos especialmente con esta forma de divismo, como si fuera la única. Bien se sabe que a la preeminencia absorbente del actor o de la actriz (cual en la que vive todavía nuestro público, cual en la que siguen viviendo, en general, los elementos fallidos que nos visitan), ha sucedido en muchos casos la preeminencia absorbente del director de escena, alguna vez acrecentada con el caso Lombardi (Shakespeare al servicio de un ambicioso metteur en scène). Esta última es dignísima de paso, la edad — ya más evolucionada que la otra — en que viven nuestros conjuntos de aficionados, en que se anueva y trinita el teatro europeo, más frecuentado por nuestra devoción (Gaston Baty, Jean-Louis Barrault etc.).

Pero lo cierto es que en la tradición que nuestro público tiene de teatro italiano, el actor o la actriz (Zacconi, Novelli, la Muse, la Pezzana, la Vergani, Martha Abba, Emma Gramatica) cuentan esplendorosamente más que los grandes y verdaderos autores (más que Pirandello, ¡ que duda cabe!) o encierran esplendorosamente arrastrando tras ellos a los sercivales y afilados basajutores literarios (Nicoletti, Baccio). Aunque su profesión de comerciantes consista en servir a los demás, lo cierto es que se sirven de los demás: del autor en primer lugar, de los demás actores, del público como auspiciador incondicional de que el concierto se transforme en un solo, en un brillante pero al fin tedioso solo.

El divo (o la diva), fenómeno típicamente inercial del teatro, surge vívido en función del libreto literariamente más mediocre (hemos observado alguna vez que nuestro público recuerda al Zacconi de "Morte civile" o de "Pietro Cursio" mucho más que al de "Il re Lear"), suele fatigar o distraer el resto de un público con lo que sabe enduro y muerto, suele transponer las mejores posibilidades de un reparto a fin de forzar el encuentro con un papel del que una cordura sin exagerado amor propio no le aconsejaba valerse.

Si el divo es, además de actor, director, el cuadro ya se complica. El actor-director es el que recibe una pieza — dice Jouvet en "Reflexions du comédien" —, se la lee, se atribuye en ella el papel principal y la moldea para su lucimiento".

Ya con estos poderes discrecionales, el divo actor y director no se in-

res en el teatro sino en su teatro. No vacila en cometer imposibles papeles de juventud para sus setenta años, no vacila en dar el espectáculo inverosímil de una enjuta vejez para evocar en escena la carnalidad, el tono de la pujanza sexual (piénsese en la Mrs. Warren de Emma Gramatica), no se preocupaba de tener a su lado un buen actor o una buena actriz para los papeles de veinte años, porque le bastaba desplazar hacia ellos al buen actor o a la buena actriz de cuarenta y cinco, desde que toda la escena se corre hacia abajo con el divo, con su desespirada y patética, crotalitud de que el don escénico es, impunemente, una audaz fuente de juvenicia para lo que, demasado literalmente a sus efectos, considera como "la ficción teatral".

"No en vano pasa el tiempo — escribió una vez Diez Canedo. Y el actor o la actriz, que para su alarido y composición tiene que consultar de continuo al espejo, se da cuenta que no pareciera ante sí el cristal azogado que lo devuelve la imagen real, con sinceridad implacable, sino el propio espejo de Maya. No ve ya la arruga, o la grasa, o la fatiga, sino una imagen de juventud que pueden sólo dibujar la sangre y la vida, nunca lapices y colores. Estos ayudarían a la ilusión, colmando las carencias, durante unos años más cortos de lo que uno se imagina; pero no crean la ilusión en los demás. Si acaso en el actor ó en la actriz interesados, y quienes Talla y Mel pone que así ocurra, porque el darse cuenta un actor del arbo inexcusable de la vejez ha de ser una situación dramática más terrible por sí sola que las treinta y seis enumeradas por los tratadistas". Con más lucidez se habrían quejado aconsejaba a los actores, y la sentencia se extiende al actor, al divo, en especial: "Jamais un spectateur n'effrez rien d'incroyable". Algo de todo esa ansiedad de sobrevivirse ofreciendo a los demás y desentendiéndose para sí, en el acto de darse, la vejez envoltura carnal, obrando sólo mentalmente la imposibilidad física de salir y asaltar convenciones más fuertes que la tolerancia y la comprensión de un público, realce el acento de "la fin du jour" de Druviver. Lo hizo pedurable como expresión crepuscular del actor. Fragmentos errantes que escaparon a ese film, capítulos que se le olvidaron a Druviver, aparecen de tiempo en tiempo en las escenas de estos lectos de vejez, reverenciados por un prestigio anterior, a veces por el recuerdo transmitido de una gran ejemplaridad de hace treinta años. Despojando escribir alguna vez la más punzante de sus críticas, relatando el accidente que una antigua gran actriz había experimentado en escena, mientras se ejercía de flicteas y respetable gloria (Cécile Sorel, "La Dame aux Camélias").

melias") en un teatro de Buenos Aires; Zaccconi pudo suscitarse en la mitad del público la duda de si el tanto y la busca vacilantes de una hija en el bolsillo de la chaqueta, en su composición del Osvaldo Alving de "Específico", era una minuciosa convención de naturalismo (desintegración y análisis del gesto, en el que él arte pone un talento eclectista) o una torpeza física de sus músculos ya seniles. Y cuando en "Il re Lear" Zaccconi alzaba a Cordelia y la sacaba de escena llevándola sobre un hombro, la pieza fija en su senecidad, el tour de force usurpaban y deprecaban la grandza dramática de aquel momento, uno de los mejores del teatro de Shakespeare, para dar paso a la reflexión que empezaba proporcionalmente este motivo de asombro: "¿Pasar qué a su edad...?" (Los míseros comentarios administrativos que corroboran edad real y esfuerzo en escena, para celebrar las excelencias de la naturalidad del segundo, han sido los más frecuentes en el foyer de Emma Gramatica).

Legendos aquí, se impone — sin embargo — decir que el caso, tan illustre como los anteriores, de Emma Gramatica, es mucho más atenuante; así se diría que no es penoso, que no padece la triste inactualidad de los otros, que admite todavía — y esto es cierto — formas de sobrevivencia fáciles, desvirtuadas y hasta gozosas (reentendense "La medagite della vecchia signora" de Barrie y "Francesca" de Iqili), que sólo se resiente de algunas situaciones injustas (las del reparto de la comedia de Shaw), de alguna elección literariamente injustificada de obras (de esto ya habría más harjos ejemplos), de alguna frustrado esfuerzo fuera de posibilidad ("Lady Proletaria" de Margham, "Juella" de G. Viola: la primera la obliga a ser una atrevida y desolada dama que se entrega a un joven mundano, la segunda a darnos la palmaria, metiza, impetuosa vulgaridad de los encuentros antes desaparecidos, en ordinariéz y resentimiento, de una ex-convictista que fracasa en su vida privada).

Pero la verdad última es que, aunque menos crepuscular en su expresión que los otros, aunque mucho menos aparente, este caso de divismo ha podido también pagar sus tributos a actores y público. La actriz toma sobre sí papeles que no le interesan y que están fuera de su cuerda, sólo porque se dan de un renombre importante; era visible y luego nos fué atrayendo, sin despegar por la comedia de Shaw, en la que su posición personal en el reparto descomodaba las mejores posibilidades de la distribución de las partes secundarias y contagiaba a toda la interpretación cierta clase de neutralidad de

fondo, que se resolvía en el disminuido partido teatral de dar a Shaw al pie de la letra, de corrido sobre sus intenciones, sobre sus acortadas y en algún sentido ya envejecidas osadías.

Es cierto que la presencia de una gran actriz siempre ofrece alguna noble compensación, para mitigar el error. Así, el final del segundo acto de "Mrs. Warren" no pudo menos de llamar a la comedia de excelente oficio que hay en Emma Gramatica, no pudo menos de comprometerla en el juego y llevarla a dar, en una dimensión que era la personal de la actriz más que la de su persona, un momento de buen teatro, apenas sostenido en otro punto de apoyo que el texto propiamente dicho, objetivamente buen partido escénico, de aquel largo parlamento confesional.

Otras veces el precio del mismo fue mejor, o importó menos: en "La damigella di Bari", de Salvatore Gotta, consistió en ascender y disolver en la garrulería más quehualiz, a la octogenaria protagonista; consistió, también, en sacrificar a ese aparate papel a *la nicchia*, que la actriz, de todos modos, sintió mucho más lejos de sí de lo que razonablemente estaba. (Intentan que Gonnod siempre exija diez años más que los que iba teniendo él, a aquellos que debieran integrar el coro de andanos de su "Pariso"), en subordinar a ese solo papel todo el resto: obra que no interesaba, partes que para los demás teatralmente no existían.

Emma Gramatica trajo a su lado a tres excelentes comediantes de los que no vamos a hablar ahora, porque esta nota no se propone ser estrictamente una reseña. No les dio más que un relativo espacio. Y cuando en algún caso le fue disputado con éxito el mejor lugar en el elogio (no en el ya preguntado del público, apenas en el de los cronistas y la gente de teatro), el hecho tuvo cierto subroso sentido de usurpación, y la obra derivó esas veces, en escena, hacia un "centro nuevo": en "Mrs. Warren" hacia el Barón Crofts, en "La citta morta" hacia el personaje de Bianca Maria.

No vamos a replantear aquí, con pechancia que sería inscribible, la paralogía del comediante. Lo que lamentamos no es que la actriz haya carecido de una concepción exultante de su papel, en algún caso; se trata de algo menos gratuito, acaso más sutil. Lamentamos que no estando convenida de la obra toda como directora, haya distribuido los papeles con el solo pretexto de que, en el mismo texto que no le había, ella tuviera que encontrar un inamovible símil protagonista, desplazando según esa exigencia al resto

del elenco hacia donde pudiera ir, todos en forzada fidelidad a esa suerte de astigmatismo escénico que se les imponía.

Hemos visto algún caso en que el primer actor-director —no siendo un divo— se excita del reparto para dar un espectáculo que teatralmente sería que contaba más que él (Jouvet estaba físicamente ansioso de "On ne badine pas avec l'amour", de Molière, que fue uno de sus aciertos más memorables en Montevideo), o se situaba ejemplarmente en sílo secundario, para servir al reparto sin perjudicarlo a su persona (Bernard Latham, en su última visita, dió esa hermosa lección tomando para sí un episodio materno diábel en "Le rendez-vous de Senlis", de Anouilh, porque lo que le interesaba como hombre de teatro era el buen texto de literatura dramática que subía a escena). Despreocupados y comediantes de ese clase fueron los que no tuvo, los que no supo tener en su manera, Emma Gramatica.

Sería pobremente ingrato no reconocer las buenas lecciones de oficio, de emblecedora sabiduría escénica (más allá de las posturas posibles de una escuela interpretativa), de dignidad individual de comediante, de personal tradición y disciplina del teatro, de que Emma Gramatica nos hizo desolados. Esta nota sólo pretende reflexionar —scrutando su perfil de sonbra— acerca del posible mayor alcance que no tuvo esa efímera, y que habría podido tener si otros actores, con buenos merecimientos, la hubieran podido compartir con mejor antecendencia de la actriz, si el interés por la literatura dramática no hubiera sido casi siempre subalterno, si el partido de trasparar acobardadamente las edades —en más de un sentido— no hubiera tenido ese acento desvalido que nos hace a menudo amar, más allá de la declinación forzosa de sus grandes nombres, al Teatro cuya vida, por fortuna, está por encima de la de sus mejores, más orgulosos o más humildes otrantados.

CARLOS MARTINEZ MORENO

LA DANZA EXPRESIONISTA DE HARALD KREUTZBERG

“Desdibujando el pasado, reorganizando las tradiciones seculares, la escuela alemana contemporánea ha querido crear un arte que expresara exactamente aquella civilización de *inter-guerra*, trepidante, desesperada, insaciable. Recordó la gracia y la línea curva para sustituirlas por la voluntad y por figuras empentadas con la arquitectura. Pontiendo la gramática en la base misma de su arte, esta escuela se esforzó, con resultados sorprendentes por su grandeza, en transformar el cuerpo humano en una especie de instrumento primitivo y brutal que sólo podía cantar sus sensaciones”.

Marcel Valois, autor de las líneas precedentes, pudo agregar todavía: y las ideas, aun las más abstractas; y las impresiones, aun las más oscuras y recordadas. Propositándose como objetivo *la expresión*, de ella hizo derivar la forma, rompiendo así la retórica de la Academia, que, lo mismo en el espíritu que en las maneras, procedía inversamente. En sus apices más exasperados, a veces diría paroxísticos, dió cabida al horror, a la pesadilla, al frenesí, a la transida violencia; y se manifestó por la deformación, la pesanteces, la torsión, la mueca, la delirante y patética, desarmónica corporal. En sus aspectos más encusados y melindados, se aplicó a una esquizofrénica abstracción y creó una rigurosa sistemática de extremo acendramiento intelectual. Mary Wigman fue la representante más definida — y la más importante — de aquel desbordado patetismo; Rodolfo Laban el más encendido teorizador de esta disciplina y de la concomitante mecánica nueva de la danza. Ambos alcanzaron una indubitable grandeza: la bailarina por la vía de la intuición creadora, del libre instinto, de la fascinación mágica, del misticismo personal; el coreógrafo por la rigurosa composición, las acordadas secuencias temporales, la poderosa y estelada radiación del coro multitudinario.

74

De ellos dos dió acertadamente André Levinson — entre muchos otros provenientes de una compacta incomprensión — “Laban ve en la función del bailarín un oficio que hay que llevar a la maestría; Wigman una función destinada al sacerdocio”. Wigman dió origen a numerosos bailarines solistas; Laban a su famoso “coco de movimiento”. Ambos dejaron ya de ser las eminentes figuras que fueron; sus teorías y sus enseñanzas, repetidas e imitadas sin término, deformadas y empobrecidas en su contenido y en su expresivo vigor, circularon en el mundo, llevadas y traídas por bailarines de condición subalterna. “Ya había pueden haberse, aquí o allá, sus enseñanzas y su método, desfigurados, imperceptibles, transmudados a veces en cosa de caricatura, diltidos irremontablemente en el océano de la mediocridad. Y alguna vez muy rara, se los halla también inspirando y sosteniendo ciertos estilos, edificados pero nobilitados, que recogieron en muchas fuentes los primitivos materiales de su constitución: tal el de Kurt Joos, tal el de Trudi Schoop, tal el de Maria Graham.”

Entre aquellos dos grandes creadores de la danza expresionista alemana, vinculados inmediatamente con ellos aunque nunca a su altura, se sitúan muchos otros artistas que, por razones diversas, afirmaron un carácter y significaron valores ponderables: Grete Palucca, Valeria Katina, Vera Skobnina; acaso también Agnes Enters y Ruth Page, a quienes no he visto nunca. Y también entre aquellos, pero no en plano inferior sino superior sin duda en cuanto al sustantivo valor del bailarín, hay que situar a Harald Kreutzberg, cuyo paso por Montevideo fue tan rápido y al cual una propaganda trivial y mal informada resigó gran parte del público que hubiese gozado contemplándolo.

Harald Kreutzberg proviene de Mary Wigman, pero la supera por su amplitud, por su madurado ecleticismo, por su más equilibrada posesión de medios. Falto de la empinada violencia y de la insustitible pujanza de Mary Wigman — mejor ha de decir, deliberadamente despreciado de ella — Kreutzberg aparece también falto — o libre — de sus alarbes labarntes, de su agresivo frenesí, de su ebriedad desarmónica, de su perenne propinacidad hacia una expresión agría, morbosa, cruel y brutal de la danza. “Frenesí en cambio una gracia, una firmeza, una exultista, — casi diría aljufarada, — capacidad de sugestión y penetración que nunca poseyó Mary Wigman. A ritos me parece un lícido latino o un sensible eslavó; a raras un nimbo anglosajón lleno de un rescatado sentido agritico del humorismo.

75

Su potencia es siempre inteligente; su vigor, razonado. Nada hay en su arte librado a la desbordada inspiración ni al empuje primario del trance; sus designios expresionistas se sirven de un lógico mecanismo corporal — bien ágil y desavuelto — que no subvierten nunca ni someten a torturar la natural plástica humana.

Este sutil hábito realiza el milagro de sostener el solo todo su programa; es la primera vez que veo a un hombre — con la única excepción de Ishi, el bailarín japonés, quien cumplía unos escasos números — llenar con su sola presencia un espectáculo de danza; llenarlo sin fatiga para el espectador, sin menoscabo para la danza y sin grave declinamiento artístico para el programa.

Así es de vario tal programa, y así de sustentado, sin flaqueza en su diversidad. Al andar rápidamente sólo quiero recurrir a algunos cortos recuerdos: el de "El ángel de la inspiración", poseído de una amplia mimica y una dinámica potente, lleno de aires sombríos y de sombríos presagios, rematado en una inmovilidad súbita y en el pincheo del dedo que señala la inminencia de la irreparable justicia de Dios; el de "Till Kulanspiegel" y su alegría funebre, impregnado de sabor popular, denso en la evocación del pícaro de los viejos cuentos y de sus imaginables tretas y embuleos; el del "Siento maléfico", con su regusto y su reticente "caligrescos", con su tensión angustiosa, con su obsesiva miseria y su desesperada huida imposible y su penetrante emoción melancólica; el de otras varias danzas, chancernas o juguetonas o satíricas, algunas de ellas plenas de disipante ironía, algunas plenas de un aire menudo y melindroso en cuya atmósfera el bailarín parece una figura, dependida de un diabolésco reloj de porcelana. Quiero, en fin, recordar el magnífico "Marekro de ceremonias", una de las más perfectas, si no la más perfecta, creaciones de Kreutzberg. Toda la acción placida, la equívoca delicadeza, la complicada elegancia, la desafiante y ceremoniosa cortésia de este personaje de pulidísima estampa asiática, convergen en la estructura de este hábito cuya inagotable riqueza expresiva está movida por la más limpia estilística y la mecánica más firme y depurada.

Más no sé pienso que el expresionismo de Kreutzberg se cura sólo de comunicar los sentimientos y las ideas y las pasiones; menos aún se cura sólo de la prolija traducción escénica de algunos personajes. Antes se cura de la solución plástica y dinámica de los problemas expresivos; antes aún, del

organismo físico que esa expresión requiere. Por eso es bailarín tan seguro y por eso nos suspende, a veces en una pirueta o en una actitud; en un raudó desplazamiento o en un equilibrio de arduo estatismo. Lo que debió al expresionismo lo ha enriquecido con lo que pudieron brindarle la estética y la disciplina académica que él supo aprovechar con clara conciencia adaptando a su personalidad y a su estilo. Por eso no puede ya considerarse como a un ortodoxo representante de aquel movimiento que fue, antes que una estética cinescópica o una escuela local europea, una presión frente a la vida y una actitud de rebelión en el arte. Por eso es un artista de transición, pero uno de aquellos que rebasan los límites de cualquier época y su época la dogmática de cualquier escuela para alcanzar una armonía un multianímismo, una síntesis ejemplares; para alcanzar también a definir una individualidad capaz de ser trono de una nueva escuela.

Hacia largos años que yo no veía a Kreutzberg; así veinte. No lo había envejecido ni fatigado; lejos de eso me admiró su veia pujanza y me admiró también la permanente eficacia de su mecanismo, en el cual son sus manos el instrumento más visible y quizá el más precioso. Pero me admiró más aún la inteligente evolución que ha cumplido, la depuración que ha realizado, sobre sí mismo, la libertad y seguridad que ha conquistado, el equilibrio y ajuste que ha establecido entre el fin y los medios de su arte, entre el contenido de sus danzas y el lenguaje saltatorio que lo expresa.

JOSE MARIA IODESTA.

EL REGRESO DE ULISES

Esta escena pertenece a "El regreso de Ulises", obra que obtuvo la máxima distinción nacional otorgada a la literatura dramática en 1932.

"El regreso de Ulises" narra la expectativa de tres mujeres ante el retorno de un hombre, magnificado únicamente por la ausencia. Relato de desconocimiento consciente que produce Ulises al volver, sin optitud para quitar la imagen que ha suscitado desde lejos. La escena que pibhonomos aquí, toma un diálogo entre Ulises y su mujer, Tana. El lenguaje empleado por Tana en "El regreso de Ulises" es genuinamente cálido y vívido, andando el asunto con sentido de su hondadita totalidad.

ACTO III — CUADRO I — ESCENA I

Tana sola en escena. Después de una pausa, Ulises aparece con una toalla en el cuello, peinándose.

ULISES. — ¡Ea inútil! por más que pienso no puedo recordar la noche del otro.

TANA (para que haya memoria). — El león estaba furioso; yo di un grito, y usted me apretó fuertemente.

ULISES. — No recuerdo nada.

TANA. — De vuelta vinimos por el mar. También estaba furioso, y a mí me acordó el león que estuvo a punto de romper los huesos de la jaula...

ULISES (atrayéndose). — ¡Nada!

TANA. — ...Y, como en el otro, di un grito.

ULISES. — ¡No recuerdo nada, absolutamente nada!

78

TANA. — Llegamos al parque de los álamos; las ranas alzaron su superflua verde...

ULISES. — ¡Qué extraño!

TANA. — Nos sentamos junto a la fuente, y usted me preguntó: "¿En qué piensas?"; y yo le respondí: "¿En ti siempre y nada más en ti". Entonces usted me besó, y dijo: "Tana, amor mío! ¿verdad que la muerte es demasiado pequeña para nuestros corazones impenitentes?"

ULISES (sin poder creerse). — ¿Eso dije?

TANA (continuando). — Y durante su ausencia yo recordé esta frase: "¿Verdad que la muerte es demasiado pequeña para nuestros corazones impenitentes?"

ULISES. — ¿Quiéres decir que mi muerte hubiera sido más justa que mi regreso?

TANA. — Su muerte — de la que todos hablaban — era pequeña comparada con nuestro amor de entonces.

ULISES. — Contesta a mi pregunta.

TANA. — Es casi imposible recibir al marido que se creía muerto, y que, sin embargo, se esperaba siempre.

ULISES. — Sí... es algo que he pensado mucho allá lejos...

TANA. — El que llea no es el marido; es algo que usted no puede sentir.

ULISES. — Sí... claro... yo sabía que tú vivías en cambio tú me creías muerto;... mi experiencia es muy distinta; pero creo poder entenderlo, Tana.

TANA. — No me comprenderá nunca; estoy segura.

ULISES. — ¿Por qué?

TANA. — Porque no es de ahora solamente. Es algo que ya existía antes de que yo naciera.

ULISES. — ¿Antes de qué?

TANA. — Sí; y ahora que lo ví entrar con la toalla al cuello, peinándose; ahora que lo veo comer; ahora, viene a mí toda nuestra vida anterior; que había olvidado para vivir la verdadera vida, la que no muere entre un montón de cosas usadas, la que sueña todo ser humano.

ULISES. — Pero ¿qué ser humano no sueña casarse, tener un hijo...

TANA. — ¡Galileo!

ULISES. — Tú lo habías deseado tanto.

79

TANA. — Vuelve a olvidar su primera.

ULISES. — ¿Cuál?

TANA. — ¡Como está!

ULISES. — ¡Buena, pero ahora veía al caso.

TANA. — Ni aun así puedo oírlo hablar de vulgaridades...

ULISES (*asombrosamente*). — ¡Un hijo, vulgaridad!

TANA. — ¡Basta!; en usted llega a serlo.

ULISES. — Sí... evidentemente has cambiado mucho.

TANA. — ¡No será que usted no me conoció nunca! Yo creo ser la misma.

solo que ahora vivo lo que me corresponde. Antes en una situación como

esta, me hubieran hecho cargo de su dolor; pero ¿quién se hubiera hecho

cargo del mío? Esto es lo que he aprendido en su muerte, Ulises. —

ULISES. — ¡Tana!

TANA. — Sí, sé que soy cruel; usted no ha muerto, pero ¿vive usted acaso

lo que le corresponde?

ULISES. — Eso es lo que busco.

TANA. — ¡Y sabe qué es lo que le corresponde!

ULISES. — Sí.

TANA. — ¡Piénsalo bien; en su soledad.

ULISES. — Lo he pensado mucho tiempo, durante...

TANA. — Pero lo pensaba en mi recuerdo.

ULISES. — Y eso es lo que busco.

TANA. — ¿El recuerdo?

ULISES. — ¡Sí, vivir como antes, en paz!

TANA. — Eso no puede ser.

ULISES. — ¿Por qué?

TANA. — Ya vio usted que nuestros recuerdos no coinciden.

ULISES. — Es un detalle sin importancia, Tana.

TANA. — Entonces vivirá usted por su lado y yo por el mío.

ULISES. — ¡No, eso, no!

TANA. — ¡Está en sus recuerdos, yo en los míos.

ULISES. — No es eso, Tana, ¡Escuchame!

TANA. — Sepárate; como cuando estubo enfermo.

ULISES. — Yo nunca sé que enfermo.

TANA. — ¡Vé! ya ni lo recuerdo.

ULISES. — Es que nunca estubo enfermo; no me hubiera podido olvidar.

TANA. — Y ¿cómo yo lo recuerdo?

ULISES. — A la verdad, no sé qué es lo que pasa por tu cabeza.

TANA. — Lo que pasa es que usted no vivió su enfermedad; pero yo, que la

viví según a leguando, recuerdo hasta el menor detalle — ¡Y que impor-

tancia tiene para mí!

ULISES (*recorriendo*). — Recuerdo la noche del temporal.

TANA (*indagando*). — Que cayó un rayo y quemó el granado.

ULISES. — Sí, eso sí, lo recuerdo. Y el día que sonaron las campanas por

primera vez.

TANA. — Y dispararon tres caballos, que mataron a un niño.

ULISES. — También el día que te quemaste la mano.

TANA. — ... Y usted me curó con hierbas y barro.

ULISES. — La mañana de las abejas.

TANA. — Y el pastor que enloqueció.

ULISES. — Sí, sí; todo lo recuerdo, pero lo de mi enfermedad...

TANA. — El primer día que se levantó, sobre los cristales de la ventana ju-

gaba la luz...

ULISES (*protestando*). — No, no... yo nunca estubo enfermo.

TANA. — Yo estaba sola, y tenía que hacer todo lo de la casa, pero entonces

no me importaba porque usted no me veía...

ULISES. — Y ¿qué fue lo que tuvo?

TANA. — Yo vivía en un continuo sobresalto. Por momentos lo veía muerto,

y me echaba a llorar, pero de pronto sentía que usted me estaba miran-

do desde las cosas, y su mirada venía de tan lejos que apenas llegaba...

y así me fui desahucando a su agenda.

ULISES. — Y los melillos, ¿qué hacían los melillos?

TANA. — Yo le tomaba el pulso a cada instante, y lo sentía latir entre pulpos

extraños. Pertenece a otro mundo... no al azar precisamente sino a sus

orillas de bordes imprecisos; no a mi angustia de verlo agonizar sino al

espejito de mi angustia; y así, como iba murriendo por un lado, iba per-

ciendo por otro: en la lluvia, en el viento, en los árboles, y así otro fue

robándole su vida, poco a poco, hasta ser más fuerte que usted, hasta

recuerdo en la vida cotidiana, hasta reemplazarlo en su vida de todos los

días para tomar nuevas formas.

ULISES. — ¡Qué extraño todo lo que dice!

TANA. — Cantaba el gallo, y bajo su canto se crearon las formas de este

nuevo amor.

ULISES (desolado). — Tana, te oigo, y no sé de qué hablas.
TANA. — No lo sabría nunca. Los hombres no están hechos para esta clase de amor.
ULISES. — Tana, son suposiciones tuyas.
TANA. — ¿Suposiciones?
ULISES. — Sí. Yo nunca estubo enfermo.
TANA. — ¡Tan grave estubo que ni lo recuerda!
ULISES. — No, Tana, no, te has extraviado en tus sueños. ¡Yo nunca estubo enfermo!
TANA. — Estuvo.
ULISES. — ¡Déjame terminar! Nunca estubo enfermo. ¡Me lo soñaste. Muchas veces ocurre eso: se sueña, y luego se recuerda con tanta claridad lo soñado que uno se confunde: no se sabe si se soñó u ocurrió realmente.
TANA. — ¿Sabía que usted no iba a poder creerlo; que preferiría su vida de todos los días a esta otra que yo le ofrezco. Entonces, comience su vida, la única que es capaz de vivir usted. Tiene pronto el desayuno.
ULISES (con dolor). — ¡Tana!
TANA (con morada ironía). — ¿Quiere que le abra un poco más la ventana?
ULISES. — Tana, sé razonable.
TANA. — ¿Pero no es razonable lo que estoy haciendo?
ULISES. — Sería si lo hicieras sin ironía, si comprendieras que todo eso es la vida.
TANA. — ¡Qué otra cosa hicimos sino éstas en nuestros días anteriores!
ULISES. — Ya ves.
TANA. — Sólo que yo lo había olvidado.
ULISES. — Claro.
TANA. — En cambio usted lo recuerda hasta en su menor detalle.
ULISES. — ¡No es maravilloso!
TANA. — Su vaso azul tenía un árbol verde sobre un campanario.
ULISES. — ¡Me parece verde.
TANA. — Su ropa limpia está en el cajón de la derecha...
ULISES. — En el segundo cajón.
TANA. — Ah, es cierto, se me había olvidado... "en el segundo cajón"...
Largo... con el andar de los días... yo también recordaré todas estas pequeñas cosas.
ULISES. — ¡Sí Tana, sí!

82

TANA. — Me cansaré de este esfuerzo por conquistar otra vida... me entregaré... ¡Esto es lo que espera!
ULISES. — Como es natural, Tana.
TANA. — "Como es natural".
ULISES. — Era tan increíble nuestra vida de antes...
TANA (conteniendo la frase). — Que sería injusto no repetirla.
ULISES. — ¡Eso!
TANA. — Me declaro vencida... Cierto los ojos... y camino... Todo a mi alrededor vacila... ando en un tembladeral, pero es preciso andar. ¡Qué quiere comer al mediodía?
ULISES (va a besarla). — Amor mío, de eso hay tiempo, ahora que hemos llegado a un acuerdo, es necesario...
TANA (rechazándolo). — ¡No! Eso ¡nunca!
ULISES. — ¿Por qué?
TANA. — Sigue demasiado viva su otra imagen.
ULISES. — Esto lo vienes diciendo desde mi llegada, y van cincuenta días y cincuenta noches. Dime, ¿qué debo hacer para matar esa otra imagen que de mí guardas, esa imagen absurda, irreal, que no fui nunca?
TANA (predicándole con dolor). — Que no fué nunca.
ULISES. — Desde que llegó no le oigo hablar de otra cosa... Ando en la casa como un fantasma; alguien me persigue en la sombra; el silencio me acusa.

CARLOS DENIS MOLINA

83

Resumamos a campo trébol estas últimas cinco meses — mayo a fin de setiembre. — del teatro en Montevideo. La particularidad de la materia se refiere a los hitos de estructura, a los actos importantes de esta Sección.

MAYO. — Se reabre el Solís con sus diversas conjunciones de asistentes felices:

- 1) una sala que no ha mejorado demasiado, que en todo caso no es menos inhóspita: ofrenda de foyers, pasillos, salones magnificados, por la deshabilitación mobiliaria. Vejas butacas, fríos campesinos, empesadas localidades, etc.
- 2) una actriz barba que promete la hazaña extraordinaria de un buen idioma de español, y se queda en la mitad de camino de un español sorprendente: en algún otro sentido — enfatis, exarcepción del pintoresquismo — ahora las promesas del ambiguo adjetivo (si no son infinitas las posibilidades de lo sorprendente).
- 3) una novela corta de Marjolin, teñida por Colton y Randolph, que sólo aspira a favorecer con los didácticos preceptos inaprovechados del tópico y con un efecto estético de lluvia en tres actos, imbecilamente (para la libertad visual del espectador), que resulta lo más legítimamente reprochable de esta actuación y de este mayo, otoo en el teatro.

JUNIO. — Los aficionados ocupan este mes con su actividad, desgraciada y emperecida: el conjunto Thapa lleva a escena "Un día de octubre", de Kager; La Masque Bleu estrenó "Les jours heureux", de Pagan, en francés; el Teatro de la Universidad Francesa estrenó "La vida que se da", de Pirandello; el Teatro Libre da en un espectáculo tres piezas breves: La Baraca ofrece una versión, en español, de "Le michein maléfique" de Hofler.

JULIO. — Primera parte de la actuación de la compañía italiana de Emma Gramatica. Es un acontecimiento, que renova el interés por el teatro, la presencia de esta actriz, su autoridad escénica. Es seguramente malo su repertorio, hecho de Procuca donde la actriz hace valer, conprimido, el empujamiento del público por la evidencia de un excelente conjunto. Acompaña a Emma Gramatica tres comediantes que se demuestran muy buenos, en ocasiones que no lo son tanto: Francesca Dominici, Louis Girzi, Nino Pavese. Compañía el cartel también como primer actor, Corrado Amicelli — sigue y ferroso en su interés por el teatro, fuera de escena: infeliz, a los doblados en escena.

AGOSTO. — Marie Bell llega al frente de un elenco francés, en el que figuran Maurice Escande, Jean Meyer, etc. Debuta con una novedad de Maurice — "Le passage du

Marin. — increíblemente mediocre y sin interés, a pesar de la calidad literaria de su autor Marie Bell y Escande están desgraciadamente, no ignorando que pertenecen a la noche siguiente. Al otro día por la tarde "Phidias" de Retina, según la mise en scene templadamente escrupulosos de Barraud. Marie Bell gira a Phidias, recorre escrupulosamente o, como para la sorpresa vocal los hermosos versos de Racine. Confieste la noble tragedia en un período de lo que brota, sosegado y digno, el gran poeta. Con altura, con opulencia por su sinceridad, hermosa tilda en "Le foyer des artistes" de Cocteau (París, Plon, 1947. Págs. 169 y sigs.), el estylo que otro gran poeta hace de este departamento contemporáneo contra Racine.

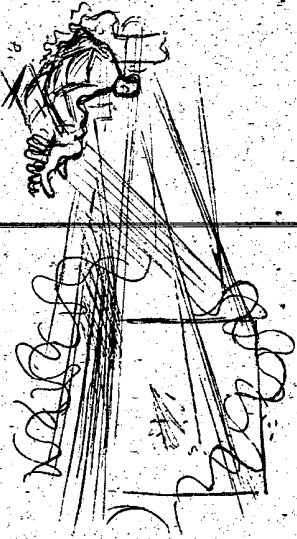
La temporada termina, a las exultantes horas de haber empezado, con "Le Wertmüller de Bernstein. En esta obra sin interés y sin presente, la compañía de Marie Bell pone su mayor afán, acredita la dudosa almidón que la liga al teatro.

SEPTIEMBRE. — Segunda parte de la actuación de Emma Gramatica. Ligeramente mejor que la primera: las virtudes de siempre — buenos, actores, — algo más mitigado el mal de siempre — espectáculo dispar.

Para octubre se anuncian novedades de interés teatral. El 2 comienza con "El Lion Ciego" de Ernesto Herrera, la Comedia Nacional (a quien alguna ha propuesto durante su actuación Teatro Municipal). El elenco reúne a actores profesionales, respaldados por designación directa — con gran mayoría de nombres de radio y unos pocos de teatro — y a actores amateurs, seleccionados luego de tres pruebas individuales de aptitud a cada aspirante. Este oficio de conservatorio ha provocado comentarios diversos, desconformes, personalistas, expectativas.

En el 18 de Julio se anuncia para el 7 de debut de la compañía italiana Tórtori. Tórtori. El primer anuncio de esta revista anuncia algunos títulos de gran interés: Sés personajes y Vestir al desnudo, de Pirandello; El lino le, arena a Emerica, desprovisto en Montevideo) y Ana Christie de O'Neill; Fin de semana, de Noel Coward.

C. M. M.



C I N E

UN ESTILO DE PROFUSO ESPLENDOR: "IVAN EL TERRIBLE"

Eisenstein es uno de esos artistas cuya última obra inflige un formal desmentido a los comentarios de sus admiradores. Hay por lo menos una buena dosis de verdad en esas palabras de Jean Pierre Chartier: Eisenstein desmonta ahora — deja por lo menos con escasa vigencia — lo que tantas veces se ha afirmado de su estilo, lo que se ha juzgado como su lenguaje y modo característico: vigoroso naturalismo, búsqueda de la inimitable verdad, expresión directa, imagen realista, sobriedad austera de matices. Unanímemente, y con razón, como también lo anotó Chartier, acertadamente, ahora se acerca más a la estética de Fritz Lang en "Los Nibelungos" — superada mucho — que a la suya propia de "El acorazado Potemkin".

No hay sino recurrir a los buenos exégetas de la labor de Eisenstein y rever los análisis y explicaciones publicados años atrás para tener la justa

medida de aquel desmentido que no es, al fin, más que la medida del campo recorrido por Eisenstein en su evolución; acaso también la medida de su multiforme, cambiante y poderosa capacidad de creación. "Pasión de la Verdad" que llega a veces a un brutal realismo, poeta de impulso colectivo, autor burlado directamente del espíritu y del corazón de los hombres; esto es, escribió León Moussine en 1928 refiriéndose a las películas mudas del gran director. Atribuya a éste "una inspiración y una voluntad... que no sabían agotarse en evocaciones de una realidad histórica ya muerta". Y agregaba luego: "en cada parte de sus películas se aplica a hacer olvidar el juego de los intérpretes y la composición artificial... para acrecentar lo más posible al documento de actualidad".

Pero es que no hace falta recurrir a los críticos y a los análisis de Eisenstein para percibir todo cuanto "Ivan el Terrible" difiere de las demás películas, aun de "Alejandro Nevsky", tan polígonamente entienda, y cambio el pensamiento que animó la fraguación de esta obra se aparta del que sustentara su precedente y anterior cineografía; basta recurrir a las propias palabras de Eisenstein y a sus mismas afirmaciones. "La idea que preside nuestras películas de Eisenstein y a sus mismas afirmaciones. "La idea que preside nuestro cine... es la predominancia del elemento colectivo sobre el elemento individual"; "Pudóvkin trabaja con actores: es un punto sobre el cual nosotros criterios divergen"; "pienso que la película hablada al ciento por ciento es una tontería".

Ni de aquellos análisis ni de estas opiniones quedan en "Ivan el Terrible" casi nada: entre ellos y los que ahora podría suscitar el estudio de la dilatada producción, media ya distante — bien larga — recordada desde "El acorazado Potemkin" acá. Y no se piense que estas palabras escorridas intencionadamente alguna peyorativa; sólo consignan, objetivamente, la verificación del profundo cambio. Señalan, además, admirativamente, esa robusta fidelidad que rebasa todas las lindes, que halla siempre nuevos e insuperables caminos y que funde en una totalidad pristine, original, los elementos más dispares de que liberalmente echa mano.

Lanzado tras un designio de culto expresionista, Eisenstein abandona la sujeción aparente y la preocupación por una realidad objetiva, para manifestarse subjetivamente, para plasmar sus propias intenciones en una realidad creada artificialmente. Así deformó y acrecentó, recreó y estilizó, da a las imágenes la máxima carga expresiva recurriendo a todos los medios



a su alance y comandados de todos los territorios artísticos. Así, lejos de huir del artificio — en la composición, el decorado, la luz, la música, la voz — la busca a todo trance, lo alcanza y cuida desde la raíz la estructura hasta el momento de ella. Así fragua esa realidad nueva que no pretende reflejar simplemente ninguna otra sino que existe por sí misma y que en el pensamiento del director conviene justamente al carácter y a la expresión que el persigue.

Esa realidad no es la del documento histórico sino la de la epopeya antigua, de tanto peso y acendro solemne. Ella permite al artista manifestar sus convicciones, sus emociones, sus ideas estéticas, sus designios políticos, merced a todos los procedimientos, aun a aquellos que se juzgan corriente-mente más ajenos al cine, sin darse a cuenta alguna naturalista, manteniendo la plena libertad de manejar a su arbitrio, de conformar y adaptar a sus propósitos expresivos, toda la profusa sustancia que atesora.

“Iván el Terrible” semeja tener una complejidad y una desmesura como tantas veces el cine las ha ofrecido, complejidad y desmesura que en verdad no son tales sino cuando se aplica a esta cinta el criterio con que se acce-

tumba a medir la corriente cinegrafa de obstinada sujeción verista. Nada hay sin embargo en ella, a lo largo de sus dos horas de proyección, liberto al azar, entregado a sí mismo; todo su copioso material, tan prodigioso en grandes ceremonias, en vestiduras resplandecientes, en sombrías intrigas de palacio, en bárbaro lujo, en antiguos batallas — tan abundoso también en gran abstracción, en prosopopeya, en pomposa estetización pantomímica — aparece regido por un severo orden interno y estructurado con fínimo rigor, sin casi desaliento alguno. Y aun cuando su argumentura se magnifica en la forma de una sucesión de vastos episodios yuxtapuestos sin línea definida, ella está sostenida realmente por una profunda sabiduría plástica que da al conjunto su vital sustentividad y su robusta consistencia.

Historicamente está “Iván el Terrible” lejos de una estricta veracidad que no procura; lo está quizá tanto como está fuera de la veracidad esdrújula que procura tan regueta y efíezmente. El Iván IV de este poema cinematográfico de Eisenstein es sin duda una figura diversa del Iván IV de la Historia, pero es que no son menos diversos los majestuosos boyardos que lo rodean y la angelical zarina asesinada y el atormentado príncipe Kúshak; no son, ninguno de ellos, calco de sus remotos modelos veraces; son sus propias figuras. Como son también transfiguradas poéticas las multitudes de acapada turbulencia y los palacios envueltos en armoniosos hues y sombras y las batallas que recuerdan a Paolo Verone. Todo este archivero marechante cinematográfico está perfectamente compuesto, aderezado, estilizado como para desprenderse perfectamente del mundo del mundo de la Historia al entrar en el mundo artístico del Arte. Se ajeja así de una verdad que no propia sino que trasciende, pero se acerca decididamente a otra y a ella se adhiere con inflexible lógica. No de otra suerte la verdad que anima “La canción de Roland”, difícil de la que pudo animar, en su perecedera y contingente verdad circunstancial, el casi legendario episodio de Roncevaux; y la verdad que manea a Ítalo Cid a través de la épica castellana difiere de la que movió, en el ambiente real del siglo XI, al vasallo levantisso que se llamó Rodrigo Díaz de Vivar.

Sería por demás obvio, y ajeno sin duda al espíritu de este conehario, el echaigo a discurrir ahora acerca de la realidad en la Naturaleza — lo en la Historia — y la realidad en la obra de arte. No lo es, empero, el recordar que en este trasfiguramiento y sublimación de Iván el Terrible han colaborado,

junto a las razones estéticas, una buena cantidad de razones políticas. Y estas mismas razones, que contribuyen ahora a presar al célebre zar su augusta dimensión heroica, contribuyeron, veinte años hace, a darle la sintética cadadura de príncipe vesnióv — avientito, hujitoso, cruel — que tuvo en la película homónima de Tárzov.

Más a pesar de todas las imitaciones y retrazos que quiera hacerse a este catedralso poema — y ya se le han hecho, de toda laya — siempre ha de enorgullir, hasta de las encofnadas negaciones de la crítica más hostil, el reconocimiento de su magnífica belleza formal. Y tal será, en suma, el valor de más alta estima, y aquel que tendrán especialmente en cuenta quienes creen que el cine es más todo, una parte plástica sustantiva.

Esa alta nobleza de forma, esa plasticidad siempre presente, dan a "Ivan el Terrible" su condición excepcional en el cine de este momento, acaso — habida cuenta de su amplitud y multiplicidad — en el cine de todos los tiempos. Eso es lo que, en suspensión, ha de importarnos, más por cierto que las relaciones que este magnífico héroe popular del poema pueda todavía guardar con el terrible despotismo de la Historia. Eso es lo que, al fin y a la postre, ha de sernos más caro: la maestría y el cuidado que priman en cada uno de los cuadros y en cada una de las imágenes, lo mismo que en el encajamiento de ellas y en el sentido rítmico de su marcha; la completa homogeneidad que tiene todo su organismo, pese a la variedad tan dispar de las partes que lo integran; la condición visual impenetrable, vigente en todo momento y primordialmente, aun frente a los coros y a las voces y a la cetera ademanación de la música de Prokófiev.

"Ivan el Terrible" nos trae recuerdos de Rembrandt, de Holbein, de Durer, de Peter Breughel. Recuerdos pero no imitaciones; aprovechamiento destísimo de enseñanzas que se vierten íntegramente en las hechuras de un nuevo estilo. De todos esos afilicados ilustres usa, Eisenstein, como de tantas otras cosas tratadas de tantas otras partes, a veces tan alejadas del cine; usa sin temor y sin limitaciones, con una libertad y una imaginación purosas; con una capacidad, también, interminable para fundir esa abrumadora abundancia material en pedales de personalísima e inusitada estructura.

A la inspiración primitiva de un vasto fresco, a la grandezza bárbara de un poema antiguo, declamatorio y mayestático, une esta obra la atildada pulchritud de sus aharos imagníficos, la lícida eufonía de sus composiciones,

la mecánica sencilla y exacta de su pulsación. Y este celoso cuidado que no olvida una minucia en un cuadro, un caprileo de luz sobre una indigena, un logno de claroscuro en el modelado de un rostro, no empentruca jamás, ni enfla, el ritmo torlo y solemne, el empuje todo, como de epopeya arcaica, que anima de extremo a extremo la profusa película. Así pudo Eisenstein dephrar y exigir su estilo hasta el más exigente apremio pictórico sin menoscabar su poderío dramático; así pudo dar a las escenas de guerra el aspecto de grandes composiciones murales; así pudo medir con tal precisión sus artificios de sombra y de luz, distribuyendo sus valores con habilidad de pintor atento; así pudo labrar la fisonomía de Ivan hasta presarle la patética descomadura de un Cristo de leono. Así, en suma, alcanza tal verdad artística huyendo de una realidad naturalista, impersonal y objetiva.

Sería por demás prolijo, e interminable sin duda, individualizar muchas, figuras, momentos, que merezcan ser particularmente recordados. Si, apremiadamente, yo escogiese algunos para señalarlos, acaso resultase a las escenas de la coronación, o a las de la enfermedad y curación de Ivan, o a las de la batalla, o a aquella en que el pueblo va procesionalmente a la ciudad de Alejandro en busca de su zar. Pero podría igualmente escogerse cualquiera, cualquier fotograma aislado, y se tendría, siempre ante los ojos, una estructura de equilibrio y medida cefálicas.

Más que del montaje y de su juego dinámico, depende de la imagen misma la grandezza cinematográfica de "Ivan el Terrible"; por eso la cámara se detiene a veces, largamente, ante un detalle pleno de fuerza expresiva: la corona del zar, las copas y las bandejas y los candelabros del banquete, la cabeza del protodícono que canta, el ojo obsesivo del Pantócrator, las manos de la cabeza de la zarina. Y hasta el sonido y la voz se plivan a esa preeminencia imagnífica y colaboran muchas veces en subrayar efectos picturales: cuando los canticos de la coronación, cuando las paces por la salud del zar, cuando el discurso acogido de la zarina con el hijo en brazos.

De aquí la esplendidez plástica y la plástica coherencia de esta obra, tan larga y copiosa; de aquí también su espectacularísima fisonomía, más aún sin duda a "Los Nibelungos" — aunque tanto más rica y armoniosa — que a "El saorazado Polemkin". De aquí, en fin, el que para nada sirva borrar en ella una personalidad naturalista que no tiene ni quiere, y sirva tanto indagar su intención y significación expresionistas que alcanza plenamente.

Yo creo que el cine es todavía un arte de avasallante prevalencia visual. Para quienes lo crean así "Ivan el Terrible", ofrece un espectáculo que quita el cine no ha producido todavía en magnitudes de tal extensión y aliento. No puede dudarse que Eisenstein ha recurrido a materiales provenientes de otros terrenos, unos más o menos próximos al cine, otros por completo ajenos de él. Pero tal vez sea esto una de las mejores pruebas de su genio dramático, pues que ha sabido transmutar toda esa heteroclita sustancia en una unidad tan sólida, tan cohesiva a su interna lógica, y sobre todo, tan plena y tan poseída de su admirable plasticidad.

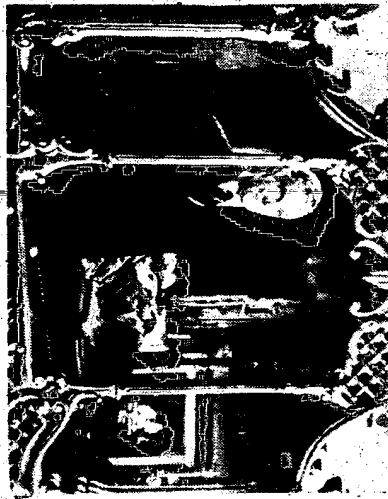
JOSE MARIA PODESTA

UN INTELIGENTE ARGUMENTO "AL MORIR LA NOCHE."

No es por cierto frecuente en la cotidiana vida del cine hallar una historia fantástica de la calidad que posee la que cuenta "Al morir la noche"; ni es frecuente asistir al desarrollo, tan limpio y huido, de una historia semejante. El cine teme a la fantasía, al sueño, al ilotismo; los teme desde el más secreto fondo de sus entrañas comerciales, y cuando se lanza por tan difíciles caminos lo hace precavíandose tras de un desgano hábilísimo o nutriendose en razones y explicaciones de un carácter científico tan impeno como inservible. Con ese estrecho y equívoco — y a veces también pelamido — espíritu, fraguó en los últimos tiempos algunos verdaderos dramas psicológicos y algunas comedias donde la manoseada gota de pura invención se perdía en un mar de frivolidades y de trivial espectacularidad.

Aquí la historia mantiene su firme prevalencia, su cohesión, su coherente fidelidad al sueño, acaso tierna mejor a su equidistancia entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y la ficción; mantiene también su segura destreza para suscribir ese difícil equilibrio y para insistir en él, sutilmente, la impugnable idea de que nuestra existencia, que siempre tan sólida, puede quizá no ser más que la historia realidad de alguien que sueña. Aquí también elude las explicaciones o las da deliberadamente insuficientes, porque éstas, acaso, nada que explicar ni puede explicarse verdaderamente nada de un mundo donde la existencia individual y la duración y el tiempo son valores inestables y sólo aparentes!

Pero ¿son así? Todos esos personajes — el deportista y la mujer recién casada y el ventrílocuo y el psiquiatra — ¿no existen más que en el sueño, obsesivamente repetido, de otro personaje? El llamado telefónico y la rubrica ¿son realidades que el sueño ha misteriosamente previsto o referidas e interminables fantasmas de ese sueño? La historia no responde nada ni lo



adicta: nos deja exactamente donde nos cogió al comienzo; y pensamos con secreta desazón que todo podría comenzar otra vez como una ronda sin fin en la que jamás halláramos el punto preciso donde la vigilia y el sueño, la realidad y la ficción, se separan.

Las explicaciones del método son satisfactorias sólo a medias y dejan tras de sí un hueco donde cabe otro incógnito. El corredor de autoservicios que, en una extraña ausencia, se adelanta al transcurso natural del tiempo y tiene la pronunciación de su nombre ¡suena también y es objeto de una treta de su subconsciencia y de su pedófilo terror a esa muerte que vivió tan de cerca! ¿tiene durante un instante inexplicable, la facultad de avanzar en el tiempo? El espejo plusindio está cargado de un influjo mágico! ¿es una como puerta que permite a un personaje muerto hace cien años pasar a nuestro tiempo e identificarse con alguien que vive hoy? El ventrílocuo ¿resalta sólo víctima de un trastorno mental? ¿cebra su muelle una monástica vida propia?

¿A ninguna de estas preguntas contesta la historia, antes bien las deja voluntariamente pendientes para dejarnos también, intacta, la pristina zozco.

bra, que de ellas dimana. A veces hace hincapié en esa tibia, en ese permitirse por que la explicación propuesta esconde tras de sí algo mucho menos explicable; así ocurre cuando las palabras del médico, que sugiere, aunque vagamente, la posibilidad de que el muñeco posea alguna forma de vida autónoma; así cuando se muestra la mano del ventrílocuo mordida por la boca de ese muñeco. Pero, al fin de cuentas ¿para qué hay que exhibir légitimamente nada, puesto que, acaso, todo lo que en esta historia sucede es tan sólo el sueño de su primer personaje?

Las tres historias que constituyen todo el cuerpo actual de esta obra, tienen una precisión y una pulcritud casi imoligables; van directamente a su meta y no incurren jamás en efectismos de baja estofa ni en bastas transiciones. Deliberadamente, pero como sin proponérselo, nos dan la callada embocación del misterio; con el aspecto y las procedimientos más realistas nos proponen una inquietud intelectual enfrentándonos a lo incomprendible, nos prohíben un sobreengimiento metroso, casi un escaleario, pávido y sperro, sin violentar su cometido lenguaje ni enturbiar su limpieza con los tonos recios del horror.

No toda la película tiene, ciertamente, igual perspectiva, ni los temas diversos vienen tratados con equitativa maestría. El episodio del espejo está mucho menos desarrollado en magnitud, proporción y detalles, que el del muñeco; el sueño premonitor está señalado sólo, en sus líneas esenciales. Pero en toda ella hay descriptivos de expresión y ejemplos de veloz exactitud narrativa. Nada más lacónico, ni más posesión de la elíptica elocuencia del cine, que el silencio del reloj y el inexplicable cambio de la noche en día; la súbita presencia — súbita y violenta — del oculto finchero, sólo avanza un centímetro "torpe" insperado en la atmósfera de irrealidad donde ya estamos sumergidos; de igual suerte que la voz y la música del cobrero sólo le aparecen un proteseo, barbero y agrio, de pesadilla. Nada más transparente de herida angustia que el transmudarse de la imagen del espejo; toda la violencia en que se remueve este episodio no agrega, tampoco, nada a ese instante en que el reflejo se transmuta; y nada hay en la película más íntima y profunda, más ominosa que la pálida figura del hombre frente a la realidad horrorosa, preñable que ha nacido tras de la superficie del espejo y que amenaza de vuelta.

La desemejante importancia en cuanto al tratamiento de los temas se justifica por la ascendente importancia que ellos tienen, correspondiéndoles a la

ascendente intensidad que aquel tantísimo va adquiriendo y coincide con el "crepescido" que lleva toda la película, "crepescido" que mantiene, elementalmente, una tensión cada vez mayor y un ritmo interno de más en más agitado. Los ápicos dramáticos de cada episodio alcanzan, sucesivamente, más riqueza en cuanto a su contenido y más pujanza en cuanto a su patetismo. Y manifiestan una complejidad mayor y más sutil en cuanto a la intención que los mueve y al misterio que esconden. El terror de ellos insinúa ya en los espectadores la posibilidad de aquel misterio que las palabras del médico, al rechazar, hacen más patente.

Entonces la historia entra en su último capítulo, culminación del sueño del primer personaje. Solo ahora, y por un breve instante, el cine abandona su estilo realista y se lanza a una vertiginosa sucesión de imágenes oníricas donde se juntan elementos dispuestos de las tres narraciones anteriores. Este nuevo y brevísimo "crepescido" remata en la fuga de la cámara hacia una dimensión que es la del despertar y que, al tiempo que sileña el timbre del teléfono *real*, deja la última escena del sueño convertida en una minúscula sobreampresión perceptible todavía, en la decoración, sobre la puerta *real* del dormitorio. La sercencia de imágenes correspondiente a esta huida y presencia en el sueño, es una de las más eficaces, sobrias y ciertas que el cine haya fragurado para sintetizar una pesadilla.

Con el timbre del teléfono despertaría el personaje para ser llamado, justamente, a la casa con que acaba de soñar. Y con las mismas imágenes del comienzo, el personaje se dirige a la misma casa. ¡Para seguir soñando, preso en un mundo de donde él salió jamás! ¡Para hallar, en la realidad, lo mismo que vio y oyó en el sueño! La película no lo dice y esta es una de sus mejores virtudes; intentar decirlo, si se pudiese, sería ponerse a destruir la más redonda emoción que nos deja al apartarse su última imagen.

Pocas veces el cine ha logrado, con más recogidos miedos, mejor efecto de libre fantasía; pocas veces nos ha infundido con más lúcido argumento más delgada inquietud y nos ha hecho sentir, con lenguaje más sencillo y parco, la proximidad insalvable del crimen. Pocas veces nos ha mostrado la vigilia y el sueño tan cercanos; tan próximos y prestos a confundirse, sus mundos respectivos. Pocos, también, ha hecho a nuestra razón un espejismo más diestro y ha brindado a nuestra percepción mayor número de engañosos caminos hacia la irrealidad.

Sin duda la narración cinematográfica, exceptuada la corta secuencia de la pesadilla, tiene aquí un ritmo lógico y una ordenada asociación y en consecuencia, puede admitirse como una aceptable convención; o puede entenderse como el estilo que conviene exactamente a la historia para mantener su equidistancia entre la realidad y el sueño, para darnos la justa impresión de una realidad que ha de desparatarse en la sospecha de su cantidad sólo ensañada.

Algunas secuencias de esta narración — en el episodio del espejo, en el del médico Hugo Fitch — pueden equipararse, por su acuidad, a algunos buenos ejemplos de la literatura fantástica. Hay muchos recuerdos de esta literatura y la película señala algunos, pero entre aquellos que no son tales hay provenientes de Lord Dunsany, de Max Beerhobm, de Halloway Holt y de otros narradores ingleses, maestros del género. El argumento resultante no flaquea por cierto a causa de tan múltiple origen. Lejos de eso, hace, en la diversidad de sus capítulos, una consistencia que en nada menoscaba la voluntaria indecisión en que quedan flotando los interrogantes que plantea a nuestra razón.

¿Tenía todavía esta historia algunos capítulos más, correspondientes a otros de sus personajes? Sin duda. La observación atenta descubre con poco esfuerzo las huellas de mutilaciones, los residuos de las partes suprimidas: tales son las bellezas del régimen comercial a que el cine está sometido por su mal. Esas partes suprimidas son dos y se reflejan a las narraciones de la niña Sally y del señor Foley, el dueño de casa. Sin embargo, la ausencia de esos capítulos no perturba gravemente la estabilidad general del argumento.

Pocas veces, repito, el cine ha vestido a la fantasía con más sobrias y elegantes vestiduras; y esto sin cobijarle el vuelo ni rebajarle el ánimo. Pocos, porque el cine repudia las aventuras de la imaginación y sólo las tolera cuando puede acodarlas estrechamente al ámbito en que se mueven. Pocos, porque todo el organismo industrial del cine teme, con cerval temor, a la fantasía; la teme y rehuye sobre todo cuando ella se pone a jugar sus orbitados juegos con esos conceptos de apariencia tan sólida que llamamos *ritmo, estilo, duración, realidad*.

Que es, justamente, lo que la fantasía hace en esta insinuada y excolpente historia cinematográfica que se llama "Al morir la noche".

J. R. P.

EL DON DE LA COMPOSTURA: "LO QUE NO FUE"

Las virtudes de mesura, de contención, de veracidad psicológica que algunas veces fueron elogiadas virtudes del cine inglés, reaparecen ejemplarmente en este largo documental. El propósito centidamente naturalista que la narración sostiene a todo trance, y que en todo momento prevalece, le véa las tómodas libertades románticas y le construye a desarrollarse dentro de las linderas del "retrato de vida", caro a las ideas del naturalismo. Gente sencilla, sentimientos normales, incidencias cotidianas, escenarios estrictos: eso es el material artístico de que se vale esta película para contar una comovida historia de amor. Pero mereced a un cuidadoso proceso de elección y multiplicación de detalles, exigidos en la inmediata realidad, llega a encender el interés dramático y a despertar en nosotros la emoción correspondiente.

La delicada y obstinada labor de observación, de selección, de elección, dieron su más alto refinamiento a los mejores "retratos de vida" del naturalismo. Y es que cuando el artista se limita a utilizar como signos de su pensamiento los íntegros datos de la realidad, se limita también para contornarlos a sus designios expresivos. Y su tenaz faceta ha de consistir, sobre todo, en la personal selección y ordenación, que han de recitarse celosamente para llegar a dar la impresión de una objetiva impersonalidad, meramente notadora, y de una estricta fidelidad a la vida misma.

De una labor semejante, tenaz, inteligente, rigurosa, surgió "Lo que no fue", dolida y contenida historia de amor que jamás fue en la vulgaridad si por tal ha de entenderse cosa inferior y basta, pero que no sale de ella nunca si ha de entenderse cosa de sencilla humanidad de ordinario vivir, de común experiencia. Esa condición de la común experiencia, prevalente en toda la obra, de extremo a extremo, le da su mayor capacidad de penetración. "El

espectador se siente personaje", como decía Luis Delluc, y piensa que todo eso puede ocurrirle hoy o mañana. De tal realidad, de tal fuerza de realidad que el artista es capaz de fraguar, dimana la honda capacidad emotiva que tiene "Lo que no fue" y que es quizá su virtud más alta.

El lenguaje cinematográfico esconde su presencia sin cesar y sus intrínsecos valores formales, dinamita su maestría y aplica su destreza a mantener el constante predominio de la ilusión naturalista. El dibujo, siempre propulsió donde quiera entremeta su algarabía, proporciona a esta obra su único defecto grave, y no más grave porque, afortunadamente, la intervención de la voz española es breve.

J. M. P.

NOTAS

"*La batalla del río*" es uno de los buenos dramas que inspiró al cine la última guerra mundial. Querría una digna fidelidad verista y es un modelo de rigor en cuanto a creditos fíctiles concesiones sentimentales. Su carácter directo y casi documental constituye su mejor rasgo.

"*El cofre del pirata*" puede ser dechado del cine-industria como cualquier otro del cine-dé.

"*Maldita, maldita*" fue una decepción, no mayor que la de "El drama chileno", pero sí mayor que la de "Fantasía". Por a sus surrealismos sigue "Los tres caballeros" siendo, entre las obras largas de Walt Disney, la que más horramente señala al ánimo animado, el camino de la libre creación imaginativa y de la desbordada poesía burlesca.

En la que es corrido del año 1947, sólo una repetición merece aplauso: la de "Ying de Iw".

Una pequeña joya del dibujo: "La imaginación de un pato".

Reapareció "Erlés" en su versión inglesa. El ejemplo, chabido acompañado de franja verde y literatura de oración pornográfica— está, aún más de mudado, en deficiente estado de resplandor.

En "Puros de Pictor" el color halla nuevos acentos, nuevos funciones y nuevos estemas.



VALORACION DE LA PAZ

Queremos aquí resumirnos a los que trabajan por la Paz. Pocas misiones hay, en el momento, más urgentes. Pocas causas, también, que requieran una entrega más fervorosa.

La humanidad viene luchando desde el principio de su historia por ciertos ideales que integran actualmente el credo de las naciones civilizadas. En muchos de estos ideales, se han obtenido ya importantes conquistas. Muchos han conquistado la Libertad y la Justicia desde aquellos tiempos en que débiles esclavos levantaban pitandales para sacrofagos de reyes. Muy poco en cambio ha progresado la Paz hasta hoy, desde los tiempos de Nimiv. En las guerras antiguas morían algunos cientos o miles de combatientes; millones de vidas se pierden ahora en las guerras modernas. No es pues indiferencia, hacia otros principios esenciales lo que nos lleva a requerir una mayor atención por los problemas de la Paz. Es que conocemos el camino ascendente que otros ideales vienen recorriendo a lo largo de la historia. Y bien sabemos, en cambio, que la Paz poco ha ganado; bien sabemos que no ha obtenido nunca un triunfo duradero, sino que parece predestinada a sufrir cíclicas derrotas.

100

Pocas misiones, dijimos, más urgentes. Sucede en efecto que la Paz, por sus características intrínsecas, no admite retrocesos parciales ni oscilaciones de grado. Cabe, por ejemplo, infinitos matices entre la Libertad y la carencia de libertad. Tales matices son imposibles en el terreno de la Paz; no puede haber más o menos Paz; simplemente hay o no hay Paz. De ahí que debemos cuidar velosamente un retroceso, porque un paso atrás es pérdida. La sentimos otra vez amenazada. Hay ya muchos que dicen que nuestra débil Paz actual está en peligro. Tenemos pérdida de nuevo. He ahí la urgencia.

Sabemos que la Paz es hoy una aspiración de la humanidad civilizada. Es cierto que han existido predicadores apocalípticos que preconizaran la necesidad de la guerra. También conocimos tiranos que exaltaron su inmensurable virilidad, y teóricos que han sostenido sus pretendidas ventajas selectivas. Tales excepciones no han podido sin embargo destruir la universal convicción en la superioridad moral de la Paz sobre la guerra. Por qué, entonces, se encuentra hoy la Paz tan amenazada? Es que la humanidad ha recurrido tanto a la espada para alcanzar sus conquistas, que ha llegado a crear una real interferencia entre la Paz y sus ideales más auténticos. Ha olvidado así que no es por las armas y la revolución sino por la acción persuasiva del pensamiento que se han logrado los mayores triunfos en favor de la Libertad, la Justicia, la Igualdad, la Democracia, y de tantos otros principios éticos y políticos.

Y sucede que, creada esta lamentable interferencia, la humanidad ha sacrificado la Paz por sus otros ideales, especialmente por aquellos que parecen un más poderoso atractivo debido a su mayor carga emocional o dinámica. Lo curioso es que a menudo la ha sacrificado tan sólo por la posibilidad, muchas veces remota, de obtener otros valores o una pequeña cuota de tales valores. Esto suele ser desproporcionado. Está dentro de lo razonable decir: "Doy la Paz por la Libertad", o proponer: "Dirévo la Paz a cambio de la Justicia". Pero no es eso siempre lo que ocurre, sino que estamos habitualmente dispuestos a cambiar la Paz por una mera probabilidad de lograr una pequeña cuota de Libertad o de Justicia. El resultado ha sido que hemos dilapidado muchas veces nuestra Paz, toda nuestra Paz —la del cuerpo y la del alma—, y hemos conseguido en cambio una megrta cuota de lo que buscábamos. Esto pasa en la historia con demasiada frecuencia, talita,

101

que se encuentra uno inclinado a sospechar que si los hombres kantían su Paz con tal facilidad por diez acres de territorio, movidos por las primeras notas de un himno, o a cambio de un poco más de justicia, la realidad es que no la estiman tanto, o que, en último término, les incomoda un poco llevarla consigo mucho tiempo.

Es que el ideal de la Paz, ciertamente, no despierta entusiasmos. No tiene fragor ni pendones rojos, como la Guerra; ni es implacable, como la Justicia; ni humilde sus raíces en la tradición y en la tierra, como la Patria; ni tiene un autómata heroico, como la Libertad. Los héroes de la Paz no hacen mochilas ni ostentan cipeletes; ni tienen estatuas; casi afirmamos que la Paz no puede tener héroes. El heroísmo, en cierto modo, pertenece a un género más especializado.

Los obiteros de la Paz deben en cambio trabajar por conquistas más opacas, menos ostensibles, pugnando por ideales capaces tan sólo de inspirar libris simpatías, que no han integrado nunca los temas de la épica. Acostumbrados esta "sordidez" y entristecible misión, propendiendo al desahogo moral, a la comprensión, a la tolerancia. Confitemos en los valores pacíficos del alma. Resistiremos a la Paz su olvidada juventud. En esta labor, corresponde al pensamiento dar la orientación, la meta, apuntando siempre al ideal heroico e indeclinablemente. A corresponde a la fe mantener inalterables el dardo y el pulso. No importa cuántas veces haya sido derrotado este ideal en los hechos; se trata de demostrar que aun no lo ha sido definitivamente.

JULIO BAYCE

RECORTES

HENRY A. WALLACE — ("Una religión pacífica en el mundo del mañana". — *Libertad*. La Aurora, Buenos Aires. — Casa Unida de Publicaciones, México. — Agosto de 1943.)

"Hoy estamos en el mundo entre grandes filosofías. La primera de ellas, basada en la supremacía de la fuerza sobre el derecho, indica que la guerra entre las naciones es inevitable hasta el día en que una raza superior domine el mundo entero y cuando a toda persona se le exalte su raza cotidiana por un arrogante y sacerdotado Teófilo. La segunda filosofía — La filosofía marxista — piensa que la lucha de clases es inevitable hasta el día

en que el proletariado domine en el mundo entero y pueda iniciar la sociedad sin clases. La tercera — llamada por nosotros filosofía demócrata cristiana — niega que el hombre fuese creado para la guerra, ya sea entre naciones o entre clases. Y posiblemente o sea que la paz final es inevitable, que los hombres son hermanos y que Dios es nuestro Padre."

ANTONIO HUNEUS GANA ("Nuevas Paz" — *Santiago de Chile*, 1943.)

"Diez millones de muertos y cincuenta millones de heridos, mutilados, bofetados, viudas, desamparados y vagabundos. Tal es el macabro estrago de la contigüación. Contó diez tribunas de francos franceses. Durante el día, refirió el Genesit, las carceres del cielo se abrieron durante días y durante noches. El cuerpo de los muertos por la guerra de 1914 a 1918 tardaría en desfilarse a cuatro en fondo el doble de lo que duró el diluvio. — obstata y un día con sus nocidas."

JEAN BLOCH-NICHEL, ("Documentos" — *SUR*, Buenos Aires, noviembre de 1946.)

"No creo que la guerra suceda a las grandes jiras. ¿Ha revelado hombre la guerra? Sin duda; pero lo mismo los hubiera revelado la paz; y si no los revela, quiere decir que sólo tienen cualidades guerreras, o lo que es lo mismo, que no valen nada. Una mujer a quien conocí y que murió en Ravensbrück, decía siempre que sólo en la vida cotidiana se conoce bien a las personas: "en las grandes circunstancias — añade — es demasiado fácil..."

PROGRAMA MUNDIAL DE LA UNES.

CO" — *París*, junio de 1947.

"La Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) cuenta este año a sus Estados Miembros seis millones de dólares. Es el primer año de un gran logro, el precio de 10 millones de bombas. Es la obstataza parte del costo diario de la segunda guerra mundial."

EL ETERNO FANATISMO

Los filósofos franceses del siglo XVIII que habían emprendido la lucha que conocemos contra la intolerancia y el fanatismo, estaban sinceramente convencidos de que eran entremetidos accidentales, del género humano. "Desvirtuamos las religiones", proclamaban los más radicales. "Partimos, por lo menos, de desvirtuadas", decían los más moderados, "y de introducir en los creyentes algunas dudas en su seguridad de poseer la verdad absoluta, y cierto respeto por la conciencia del prójimo. Que lleguen a concebir que es posible discrepar en materia de fe, según tener la obligación de degollarse mutuamente, y equivocarse sin ser criminal".

La máxima de los Enciclopedistas: "Apátemos al infame", encerraba en sí la misma idea. El "infame" era el oscurantismo y el oscurantismo era esa mezcla de ignorancia y orgullo por la cual un dogma demasiado seguro de sí mismo trata de mantener su tiranía sobre la multitudumbré. El día en que, por el progreso de las luces, esta tiranía tuviera fin, la humanidad se vería liberada de una de las peores plagas que la han azotado desde sus orígenes.

Esta idea y esta esperanza remontan muy lejos. Ya Lucrecio en el siglo anterior a la era cristiana, había pintado con vehemencia los estragos causados por el fanatismo religioso, y dado a entender que la primer tarea, a cumplir para liberar al hombre y procurarle alguna probabilidad de paz y de felicidad, era apartarle de las preocupaciones y de los terrores absurdos.

La misma tesis se expresa en la *Leyenda de los Siglos* de Hugo y anima toda la obra. La ascensión de la humanidad que nos describe en capítulos anteriores, se realiza contra los tiranos temporales o espirituales. Y en último análisis, es el tirano espiritual quien da al otro sus armas más peligrosas, su razón de ser, su justificación, su apoyo sobrenatural. Sus deslindos están ligados.

¿Hay que decir que esta concepción es completamente falsa? No, por cierto. Un pueblo en el que se han desarrollado la reflexión histórica, los métodos de la ciencia positiva, el espíritu crítico, en el que la creencia fundado subsiste, admite la posibilidad y hasta la legitimidad de la duda. En el que la moral, la honestidad cotidiana no parecen ya inseparables de la ortodoxia religiosa, encuentra menos necesario que se lleve al hombre a la hoguera porque tenga conceptos propios sobre la gracia espionete, y no exige que el "brazo secular" emprenda una matanza general de los herejes.

Desde otro punto de vista, es plausible que una religión suave, apegada a menos crímenes a sus celadores que una religión fervorosa; y que el fanatismo que engendra —si engendra alguno— se vuelva hacia el apostolado de la caridad y el sacrificio de sí mismo. Aunque este punto se precise a la historia, ya que, desgraciadamente, una religión suave, llega a transformarse muy fácilmente, con el correr del tiempo, en religión fervorosa. Los cristianos de la Iglesia primitiva se nos presentan como ovejas bastante inocentes. San Francisco de Asís vuelve a su tradición de amor. Pero los cristianos del siglo XVI, a los que la Inquisición remita con gran pompa alrededor de un auto de fe o que eran lanzados por otros a las guerras de religión, no parecen ciertamente de excesiva ternura. Toda religión, por dulce que sea en inspiración primera, tiene pues interés en ser delegada contra su perversion fanática.

Panteado esto, parece ser cierto que el fanatismo proviene menos de una religión, o de la religión en general, que de la naturaleza humana. No es un accidente histórico procedente de una causa limitaria. Es una de las taras esenciales de nuestra especie, pero es una tara polimórfica. Toma el color de sus pretextos. El fanatismo, durante muchos siglos, fué casi exclusivamente religioso hasta el punto de identificarse con la religión, de aparecer como una excrecencia suya casi inevitable, porque había encontrado en la invocación del dogma y en la defensa de la fe el más hermoso haz de motivos y excusas. Cuando un alma horrenda, ávida de sangre, que goza con la vista de las torturas, descubre que puede realizar sus crímenes en nombre de un dios o de Dios, cómo no va a aprovechar una ocasión tan propicia?

El error está en imaginar que basta desarmar la religión, o hacerla más tolerante, para que el fanatismo desaparezca. Cambia de piel o de pretexto,

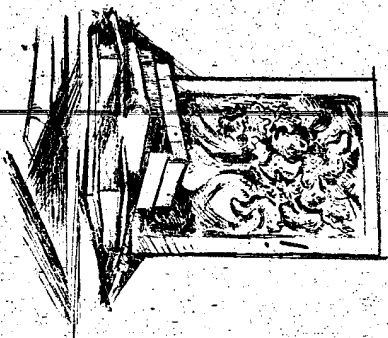
eso es todo. En los tiempos modernos un prefecto de primer orden ha venido a sustituir al antiguo, un caldo de cultivo favorable a todas las virulencias; la política. Así como la fe nacional socialista, por ejemplo, no dió más que crímenes como las religiones más sanguinarias de antaño, y en virtud de mecanismos psicológicos o psicopatológicos muy semejantes. Aún hoy, si tal vez no se encuentran ya personas dispuestas a llevarse a la hoguera por una leve divergencia de opiniones sobre la línea de Jesucristo, las hay, en cambio, a millones, a millones, desgraciadamente, que se pondrían al poste de ejecución, a las torturas políticas, a los trabajos forzados, por una ligera diferencia de interpretación de un texto de Carlos Marx.

Lo que no podemos dejar de decir es que el fanatismo es eterno, que es necesario pues denunciarlo cada vez que reaparece bajo una forma cualquiera, y no jactarnos nunca de haberlo eliminado definitivamente. No obstante, sería injusto no reconocer que si bien algunas épocas ofrecen al fanatismo un clima más propicio, otras, en cambio, le son menos hospitalarias. La que se debe a esto. Sin duda al predominio, a la moda de tal o cual familia de filosofías. Hay filosofías de benevolencia, de tolerancia mutua, de perdón. Cuando Kant está de moda, los aficionados a las hogueras y a la San Bartolomé pueden decirse que la época es mala para sus empresas. Se consuegan escribiendo panfletos sangrientos, convocando a santos cóleras y piadosos carniceros, a muchachos que no responden. Pero cuando Nietzsche se pone de moda, su situación mejora; pronto van a poder perseguir, acosar, matar, torturar, a todos aquellos que no piensen como ellos. Los prefectos no faltarán, ni más ni menos que antes (nunca fallaron); pero es la atmósfera la que se ha tornado propicia. Las buenas gentes que se contentan con pensar lo que les place sin reclamar la muerte del vecino, aparecerán como almas débiles, desprovistas de virilidad.

¿Cómo salir de una época fanática—como la nuestra—y reinstalar una época en la que la benevolencia, la tolerancia sean reverenciadas? No es fácil, pues lo que caracteriza al fanático es gritar fuerte, amenazar, y también recurrir, siempre que puede, al "porzo secular", a la fuerza bruta, lo que le da ventaja, tanto cuando se lanza al asalto de un tiempo humano y pacífico, como cuando trata de perpetuar su propio reino. Queda la eventualidad de que las buenas gentes discernan el peligro y pierdan la paciencia; que orga- nicen una "insurrección de la dulzura". El hecho, aunque parezca paradó-

jico, ha ocurrido. Fue menester que se produjera de cuando en cuando, de lo contrario la tierra desde hace muchos siglos, ya no sería más que una hiza donde bandos de locos dogmáticos acababan de matarse mutuamente.

JULIUS ROHMANN



LIBROS

Crítica y Notas

POEMA, DE OFELIA BARDESIO

"Enrueca en otra forma. Sabiendo de otro modo, por el orden de la encaja y la hiedra" ("El bosque"). Si el espíritu es capaz de penetrar cada forma, es indudable que se siente mal contenido en cualquiera de ellas; algo de no inserto define su naturaleza. Destinado a lo que le excede se alienta no de lo que las cosas son sino de lo que ellas quieren ser. Vivo satisfuyendo constantemente sus límites, o dicho de otro modo, explicando su necesidad de disolverse. Perseguidos llenos de entusiasmo, esa materia indefinida de las evasiones, y al percibirla se evapora en la agnición de las certidumbres repetidas. Como todo el espíritu ha sido puesto en juego en esta búsqueda, es también toda nuestra totalidad la que se frustra en el engaño de lo excesivo. Y es una frustración no solamente poética sino humana, porque

108

como ha de obrar una sensibilidad que no resignándose a ser una costumbre, irritada voluntariamente, accesa a los objetos procurando extrínsecos la equidación misma que los vuelve fantasmáticos, y se libra al azar de una materia tan totalmente evasiva?

Este impulso capaz de todos los epítetos —fatal, furioso, angélico, desapegado, etc.— es el que origina los poemas de este libro. Interrumpe los objetos y es temporariamente: cisme, espiga, nube, leoparda, niebla, cordón... Cada cosa es prolongada hasta colmar un cierto esturmo de inocencia y de reposo que orifician sus líneas y colores. El acto mismo de esta transformación es aquí un nuevo modo de enoecimiento. Pero si un cuerpo necesita de este todos los otros para explicar su esencia es que, semejante al espíritu, siente una íntima necesidad de disolverse. Ser todo es la única manera de llegar a ser, así puede reducirse la aventura del libro, y en el mismo sentido puede entenderse la frase de Goethe que enchebra sus páginas. Tras esta íntes se disimula el dolor, la mutilación, el castigo que dicha voluntad sufre, y que en este poeta se particulariza como un alma irremediabilmente fluyente y solitaria.

Un fino crítico observa en esta obra una estructura semi visible por no ser siempre obedeida, y que determina no sólo contriciones extorcionales sino una íntima fatalidad. Por ejemplo, cuando cita en un poema, "El Corral", palabras como cisme y espiga, no las utiliza como meros símbolos, sino que se refieren a toda una experiencia anterior expresada en poemas que se llaman "La Espiga" y "El Cisme". La obra es una peregrinación a través de sucesivas metamorfosis — algunas veces reciprocamente dependientes — tal como se deriva del título del libro, "Poema", y de la última composición: "El Viaje". Inmerso en otras formas, el espíritu, mediante una ausencia de la memoria, del análisis y de la relación, busca penetrar los destinos venales que en la lentitud se cumplan seguros aunque se ignoran. Mas "la naturaleza no es madre ni madrastra, es nuestra hermana" (Huxton), y aunque parece completarnos no hace otra cosa que repetirse. El poeta descantando de sus metamorfosis, vuelve a sí mismo y comprende "El Viaje" como íntes constituye la otra forma insensible de lo desolado. Porque al caberzo y al término de este libro y de este viaje, el espíritu no ha podido librarse de la atroz permanencia en lo indefinido o en las formas que no hacen otra cosa que eternamente sustituirse.

109

En la elaboración de los poemas alemanos procedimientos fáciles y directos, intuiciones precepsas y vagos estados emocionales. Se percibe en un poema, "La Nube", compuesto de un modo distinto a los restantes, una construcción por acción de metáforas (juicio de O. Fabre), una suma que no significa elevamiento y que no lleva el poema a su resolución. Otras veces la evolución de imágenes aparece muy alejada del objeto determinante, y esta difícil obediencia lo disgrega en formas que polarizan en distintos saltes y no ya en el centro elegido. En otros circunstancias el motivo está definido por lo adviente, ("La Copa"), o por lo que no es, ("El Marmol"); o no finaliza con su presencia en la muchedumbre de intenciones que en él se originan, porque igualmente podrían derivarse de otro objeto ("El Leopardo").

Quizá la mayor dificultad que atraviesan algunos poemas consiste en el genio inspirador: éste está compuesto por instantes sucesivos, ("Cementerio"); cada uno de ellos manteniendo una unidad que no existe, levanta su poncho de imágenes, sin lograr esa construcción representable como una realización del instante que nos narra poemas tan exactos como "La Magnolia". En una valiosa composición, "El Tabalid", hay versos que, suprimidos, permitirían unificar la visión con mayor energía y nitidez. Podría agregarse el hermetismo de ciertos poemas, por ejemplo "Isa en la Noche", donde un lenguaje efímero por la sensibilidad del autor extraña sus mensajes, produciéndose esta vieja paradoja poética: cuanto más particularizada y exacta es una imagen o una excitación con respecto a nosotros mismos, a nuestra manera de haberlos vivido, tanto menos comunicables aparecen. Lo que en algunas circunstancias nos extraña frente a este autor es su variable disposición sensible delante de un mismo motivo. En el poema "Un Silencio" alternan el capricho: "Primi las seis del verde"; la actitud tímida, sigilosamente ferozosa: "Un caballo se oía: — tenía miedo de llorar"; la facilidad: "También un cazador de alientos de magnolias"; y la imagen auténtica realmente existida por la cosa, y como maltratadamente encontrada: "Era la pausa de los vientos — como una hoja".

Analizando el procedimiento más habitual de este autor, se observa que trabaja con sensaciones solitarias, como si en cada uno de los versos empezara el poema. Algunas de estas composiciones están heridas por esa discontinuidad e intermitencia, aunque el autor sabe perfectamente exponer una cosa

desenvolviéndola grado por grado en progresiva intensidad, tal como lo afirman los finales magníficos de "El Cine" y "La Magnolia".

"Destruyo las preguntas
que trabajan gastando la inocencia"

("El Lamparillo")

Estos versos definen el libro. Singularmente ha revelado en nuestra literatura ese misterio de la claridad y de la transparencia, más intacto que el de las tinieblas. Si este último nos parece más complejo es porque podemos sentirnos mejor en lo que nos disuelve que en lo que nos afirma con su sereno indistinto y exacto; en lo que nos vive con la intención más impenetrable, como si fueramos plantas. Este poeta ha expresado en sus mejores momentos esos instintos inocentes capaces de ser volapitosos sin ser culpables, cuando los vive el pasto, el follaje, el humado hervor de los animales; o el tacto que recorre su piel su plumaje, y hasta casi podría decirse, su silencio. Esos instintos frontizados al espíritu, deserrados de su lenguaje, de sus gestos de su precisión y de sus húsquetos, aparecen quizá en el origen de sus existencias heréticas, antes que éstas significaran algo o se orienten hacia algo.

En este libro hay una zona de vacilación, de experimento, de tensión siempre capaz de dismutarse, una cierta religión de la sensación a cargo del talento. Pero al mismo tiempo coexiste una zona sin prisa, en callada absorción de las cosas, una conciencia inmóvil en su desierto, frenesí, atenta a ese horizonte de presencias focalizables con que puede definirse el instante creador; constantemente transformándose en ese tenaz campo de fuerzas dentro del cual ha de saltar la imagen, liberando aquella cierta porción de eternidad que empujara cada objeto. La espontaneidad premia todo el esfuerzo que se gasta en producirlo, considerando a éste como si nunca hubiera existido. Reveladas mediante esa lealtad, numerosas imágenes de este poeta han desubierdo con una certidumbre quizás inmortal, esa otra forma que exigen ciertas formas de la vida, y han condensado esa especie de voluntad evanescente que suponemos en ciertos cuerpos, a los cuales la excelencia optime con una dureza casi agresiva, si no se adormeciese o resistiese en la convulsura del aire faciturno con que dichos cuerpos se ensimisman. Por ejemplo en A

"Sala bajo la luna y sala entre las hojas.
Lajos de la valz y de los gritos."

La Magnolia

Mi oto abandonado en las espaldas de la noche.
Yo era la princesa de la savia, la princesa más débil,
torcida hacia el palacio del caputiento.
Y la semi-savaria del misterio y la flor de los siglos,
el astro de los árboles. El ruido (canta media de movimiento
y mis respiraciones desparaban una frágil columna de ángeles."

DONINGO ELIS BORDOLI

SARMIENTO INSEPUITO

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: "SARMIENTO"

Este "Sarmiento" continúa en la obra de Ezequiel Martínez Estrada una línea de preocupación argentina, en la que "Radiografía de la Pampa" (1933) resulta como el libro más ambicioso y completo.

El libro anterior, junto a grandísimas páginas de investigación nacional, nos parecía aunar el doble — e inapreciable — peligro de un presentoso lenguaje científico (may 1930, muy C. A. Bunge) y de una apresurada destilación filosófica y generalizadora, inseguramente inspirada en las meditaciones con que Ortega, Frank y sobre todo Keyserling concibieron sus vistas al Río de la Plata.

En lo temático y en lo estilístico el "Sarmiento" guarda con su antecedente una coherencia estricta. Es un opulento tributo a lo que Heredia llamara "Argentina Bizantina". El resplendor de la objetividad y del desarrollo lógico, el placer de la contraposición, el lirismo y la dispersa gobernan de tapa a tapa. El tono magistral, alto, no extraña a sus fieles lectores, pero en este libro aparece excedido. Una misma y variada entereza recubre la palabra, la variedad y la no infrecuente recurrencia del lugar común adecuado (como los de las páginas 68 y 72). Utiliza sin tasa latines de édmola equivalente castellana: "regis", "status", y su antitélico plural "status", aparecen con facilidad alternados.

En ningún caso como en este libro la crítica o el comentario tienen una previa forma de construcción. El confuso material, dividido en trece se-

112

mentos, es en realidad uno: todo es una continuada meditación que se entiza y desentiza libérrimamente. Apenas una cuestión más adensada espiritual las partes. El desarrollo que aquí esbozamos ha sido elaborado por nosotros. ¿Hay otros? ¿Existe alguno?

El centro de la obra está ocupado por un nuevo examen de las fuerzas que Sarmiento enfrentó, y cierto es que la palabra "civilización" tiene una entera lo suficientemente diversa, como para que su disponible dicotomía con la "barbarie" pueda ser incesantemente replantada.

Desde "Radiografía de la Pampa", EME se absta entre los que aparecen en la crítica de los pensadores de nuestras postguerras, ven en nuestra presente existencia material materialista, urbana y atomizada la afilada destriada del primitivismo en la decadencia. Su posición central, aunque no es la referencia a un principio espiritual libre y a la vez unificador y ordenador (dentro de un monismo más o menos expreso) que re-viviente, que re-luce al hombre con su intimidad, con sus prójimos y con la vida cósmica. Junto a esta postura se agrupan consignas de indistintada raíz humanista: hablando argentinamente, de filiación rivadaviana que no parecen compaginarse muy bien con las anteriores.

Para Martínez Estrada, la fuente que expropió el crecimiento materialista es designada distribuidor de los bienes sociales a la que nuestras generaciones atribuyen "la injusticia": "con la adaptación de los hechos sociales del progreso mecánico enterraron colgando de los velones de la barriga, las tinieblas del sistema de esclavitud a salarín, de ignorancia a pignoraria, de conquista a sorquina... Sin un plan social de justicia, el progreso es una maldición".

Pero no apurarse. No hemos clavado el alfiler en la mariposa. El pensamiento asorro del autor de "La cabeza de Goliah" es esencialmente ostentante, trabaja en la imprecisión. Llamo de descuido, de cansancio, se acerca a Sarmiento y traslada a su encarnación rioplatense el idioma, la tradada con extraños resultados.

Y no se dirige por casualidad a Sarmiento. Hay una razón argentina y hay una razón personal.

Los atibajos de la valoración de Sarmiento han marcado siempre con suma fidelidad el clima espiritual del país. Desde el que Grossar nos dió

113

— un personaje todavía matado por las ambivalencias que despertó en vida — hasta los de Jirónes, Palcos, Rojas y Aníbal Ponce pasando por el trueno de Borges, dentro del general tono admirativo. Los matices mentales y las disidencias no pechian omisión de manifestarse. Ciertamente lo usual — ¿por qué no decirlo? — era el dudoso irresponsable. Unos pocos enfrentamientos hostiles poco podían contra ese uniforme tono de glorificación vigente durante el primer cuarto del siglo. Y los que loaban lo hacían desde el punto de vista de los ideales sarmientinos, ideales de cuya robusta supervivencia nadie se permitió dudar sin piedad y que nos parecían dar la pauta de algo así como una fe nacional.

Las alidencias hacían poco más que acusarlo, que vitilizarla. Pero hacia 1930, con la obra que tiene Urquiza, el elogio — con subentendidos — se escinde, y el tema se polariza cada vez más hacia el prócer demeritorio desajado de impureza o al "antihoyentino", al "entregado" de los Gálvez, de los Doll, de los Camp, arrojados todos en tradiciones y valores con los que Sarmiento se enfrentó decididamente.

Pero todavía quedaba una tercera actitud, y es la de Martínez Estrada: adhiere apasionadamente el ideal sarmientino y negar todos los medios con que trató de hacerse efectivo y toda pertenencia a la obra.

A demás el personaje le resulta, es contradictorio como él. La acritia y lo maltrato. Muchas páginas aquellos sobre la vocación ensañante como forma de paternidad (7 y ss.), las que tratan de la acción y el magisterio (20 y s.), las observaciones sobre el temor a penetrar en sí y el poder de la reminiscencia y la nostalgia (42), la concepción biográfica de la historia (132), Sarmiento y las cosas (161), el higienista, el realista y el misionero (138). — y un electo amehismo — son magníficos y redondean un Sarmiento far desde dentro que bien merecen el trabajo estrafalano. De cualquier manera son minoría, y en todo el resto del libro D. Domingo Faustino es sólo la oportunidad de este doloroso runlar sobre la civilización y la barbarie de un 1847 que es 1947.

Sarmiento sólo tuvo una aparente claridad en este planter. India, Colombia, España y campo se superpusieron con demasiada facilidad; también con libertad excesiva fueron al mismo saeo, Durogn, los países anglosajones. La ciudad y la civilización mecánica. D. F. S. no supo ver, según nuestro autor, la necesidad de una comba americano-española contra las superetia-

ciones tradicionales; no previó, por lo menos a tiempo, el peligro de una marca imperialista de ténicas sin Espíritu. El resultado fue una hibridación: la barbarie corrompida por la cultura. Una epidermis civilizada fué trabajada, domada, utilizada por la cultura barbara: "Sarmiento siguió creyendo en la antitesis civilización-barbarie, sinónima de Europa-América y de España-Argentina. No vió que civilización y barbarie se interurban en un tipo de cultura, en un status social complejo, como en la historia argentina (o suramericana) implica un status político, un tipo de cultura única de la misma complejidad. lo que el lenguaje técnico denomina "cultura barbara", "una hecha por la vida de característics inferiores en los territorios marginales de la Historia".

La tesis no es convincente y su precaria entidad no se logra sino después de hacer la historia de un pensamiento poco ordenado. EMBE nota las contradicciones sarmientinas y por su adhesión a algunas de ellas en nacional los propios. Alternadamente el "Sarmiento" define en forma peyorativa lo español y utiliza con énfasis las consignas pesadas de "la leyenda negra" (págs. 21, 110, 130, 142, 143, 203) o reconoce que la España de la independencia "El Incaido" era un emblema de atribuciones apreaturadas (págs. 85 y 153) y que lo hispanizó fué más históricamente abierto en España que hispanizado en América (págs. 97 y 203).

Insiste antes después en un matiz indiscernible entre europeo y despaniolizar (págs. 92 y s.) sugiriendo que desprecia lo segundo; plañina que lo español, habero era lo hispano por el indio (págs. 88 y 97); lo advierte haye a Sarmiento su concepto de "cultura barbara" (pág. 63) después de decir (págs. 60 y 61) y matifior (págs. 85 y 105) que pertenecía al ambiente elemental y termina impreviendo intempestivamente lo inmigratorio en el libro "barbarie" (pág. 85).

De cualquier manera, esta "cultura híbrida" tiene un irreparable tipo y dominante: la Colonia. La caída de Rosas no significó la clausura efectiva del período ni aventó las causas de su persistencia.

El error de Sarmiento fué creer en el afianzamiento republicano de lo republicano, fué consistir en la Colonia como reformación ocasional.

Pero la Argentina de hoy es la Argentina de Faoundo. Lo que sobre ella vino, la tarea de tres generaciones liberales, la obra a que Sarmiento añubra su genio sólo ha echado un barniz indelencso, una superestructura de insulucio-

nes. Leyes, hábitos, escuela, Universidad, economía, son lapidariamente auténticos. Si alguna vez tuvieron alma (la que D. F. S. les dió), la han perdido. Dehajo, la realidad no ha variado y el choque de patrimonio y fondo se llama "frontera": "finalmente, en el conflicto de poderes, el instrumento técnico, el granito se adaptaba a una función desnaturalizada y a esa desnaturalización se le puede llamar frontera. Por lo tanto, un fraude legalizado un fraude propio, legal de instrumento, una secudo estructura, con vigencia legal, fuera de la ley".

Todo permanece (págs. 134: hay dos fuerzas en presencia (págs. 55 y 63): Hay que volver al punto de partida, retroceder las cosas a 1810 (págs. 54 y 66). El triunfo de la contrarrevolución, la persistencia del fondo colonial promulgan la virtual anulación de Sarmiento. Bajo la reverencia personal solo hay desprecio y odio. En vida fue un hechador sin camaradas, solitario; en sus últimos años la sordera ya le había cerrado de la tierra. La muerte fue solo un requisito hipotético. "Año" y "antiarrogante" después (págs. 139), sufrió la consipicacion del olvido, fue al esarto común de los utopistas (págs. 95 y 144). Sarmiento, Echeverría, Alberdi fueron los deskorados, la siempre sienda. Al marcen de la "verdaderna historia" edificaron sobre la arena. Los poderes de facto eran la Argentina, eran sus fuerzas históricas dicentes. El "Pacombu" sólo pueden leerlo los desfezados, leerse desde fuera.

En esta "frontera" invencible tres son las notas sobre las que insiste Manguez Estrada:

Primera: la superposición de los estamentos: Eféreco, Clero y Barocracia, incombinados en poder y sustancia: "Tres son los estamentos de la Colonia que operan todavía como líneas contrarias de concepción y regulación: el eféreco, el clero y la Intendencia. Nadie ha podido desde el gobierno ni desde la católica regularse contra su poder subterfugio sin ser destruido a corto o largo plazo". Para EMIE la religión es un poder político, el aparato espiritual de la dominación, con la misma voluntad con que la trasplantó España a América (págs. 109 a 113).

Segunda: "la consipicacion anglosajona". Una axiomática verdad le da Estrada a la presunta tentativa de Inglaterra y Estados Unidos de mantener en minoridad colonial a los países latinos, uniéndolos al destino de "España hobúrica", de "la Italia monárquica y católica" e instrumentos todos del do-

minio sajón del mundo (págs. 104 y 105, 107, 152 y 153). "La identidad del destino histórico hispanico viene a explicarse, además, con la revolución hoy indiscutible para cualquier hombre sensato, de que tanto la España peninsular y borbónica como la Italia monárquica y católica de los Saboya y los países hispanoamericanos, son víctimas de un plan de dominio mundial que las naciones vencedoras de la Alemania hitlerista no han tenido porros en dejar en deshecho. Plan que anuncia Pitt, que Beverford y White Locke declaran indiscretamente. El sistema de dominación de Philip II y de Ignacio de Loyola ha sido adaptado por el neo-imperialismo de los países imperialistas".

Para la ingeniería filosófica política de EMIE el plan no ha sufrido cambios sustanciales desde 1800 hasta Ernest Bevin y consiste en promover personas que le son tan amistosas como Mussolini, Serrano Suñer, Lauréal Gómez y Perón. Para el autor la subsistencia de un "status" colonial está en trada en el monopolio (p. 47). Gladstone, Colclen, las generaciones de plenitud británica que identificaban la retórica imperial de Jaggeral con la difusión del principio librecombiaista estaban luchando, a un siglo de distancia y con presencia maniquetista, por las aspiraciones de Lord Jaggeralbrook o de John Foster Dulles (según Vishniak)...

Están presentes así, todos los modos mentales de los contentadores invisibles. También los antisermentinos, los liberticidas piensan la historia como algo enajado en eórnas insidias, fidelidades, fatalismos y consignas deontas. La actitud antihistoricista, antihistórica del libro no se sostiene "contantes" al modo dorisano. Toma un momento de una realidad social, hija del tiempo ella, amasada también por factores movientes y la transitoria en geología del devenir argentino. Todo lo que llega después es postura y falsedad. Formaciones históricas, nada más que históricas, fueron leídas por una inmovilidad misteriosa. La Argentina de 1946, con su Santa Fe de jano y cereal, con su Buenos Aires trinitillomaria y cosmopolita, con su delisimo pujante, con su diversidad ideológica es la misma nación porá que protagonizaban las montoneras.

Legalmente dudoso es el origen del nacionalismo en la contextura colonial; mucho más verosímil su nacimiento, errante, en la etapa de cultura argentina del Primer Centenario, en ese clima de imperial sufrimiento que se bendicena poéticamente en el "Canto a la Argentina" de Darío y en las "Odas Seculares" de Lugones.

Perera: el frenazo de los medios, inmigración, escuela, capital extranjero y fomento económico formaron la síntesis programática a la que Samartino — y con él su generación toda — atribuyó un poder mágico de promoción. Coincidiendo con el empuje antinacionalista, Maritxena Estrada nos dice que resultaron errores gigantescos: "Insistió Samartino con su infatigable obstinación para la verdad en los peligros graves de la inmigración indiscriminada, pero no advirtió que esa inmigración (que él denominaba emigración, por considerar que el móvil era la fuga por inadaptación a medios progresivamente exigentes en sus países de origen) que no traía otras iniciativas de progreso que la ambición informal, aquí se malentendía y hasta provocaba una prole subterráneamente más perniciosa". Samartino — un Samartino por lo general mozo y ya caduco — lo valifica con textos impresionantes, como los de las págs. 100 a 104.

Las clases antinacionalistas — sorprendente en verdad la de la pág. 180 — son sólo de los años 41 y 42 e irrelevantes, a fuerza de previsibles, en la contradicción del sanjuanino.

La Escuela fue ineptez para vencer al medio (pág. 27), desvirtuó lo docente de lo social (pág. 29) y terminó ganada por las fuerzas "negativas" de la hibridación y semiculturas (págs. 24 y 25). Se buscó por medios directos lo que debió haberse buscado por medios indirectos (pág. 28).

EMIS distingue entre un Samartino hecho y crítico hasta el retorno y un Samartino de decadencia y transición desde el 52 hasta la muerte.

En general no es blando con su personaje. No sólo su obra fue un fracaso: Luchó y construyó sin plan (págs. 95 y 197); careció de comprensión económica: "En pocas palabras, era un pragmático, un materialista y un día-Heidegger, pero no era un marxista. El problema de las clases sociales se reducía para él al problema de la educación, tanto de la noche como de las mañanas; pero no advirtió que la estructura económica de las sociedades que creaban por cristalización de intereses las clases sociales, tenía tanto o mayor fuerza que la ideológica..." Acreditó sin restricciones, no tanto al influjo de la educación como a un eciesismo, sin parajes, lo que no es obstáculo para que la propia solución estratagema esté fundada de lo mismo: "El único plan viable ha de surgir sobre la base de la vida ordenada del pueblo, de su conciencia, de la honradez en su tarea de convivir y trabajar, de su repudiación de la ilegalidad, de su condenación de la indignidad y del fariseísmo de los

gobernantes, de su readaptación para abreviar. No tuvo fe en el pueblo: "Samartino se hubiera hecho quemar por sus ideas, pero por amor al pueblo no habría dado una gota de su sangre. No tuvo amor al pueblo, a la patria. Los problemas de masas lo repelían. Otra era su era: Echeverría y Maritxena los hombres del Pueblo". Se desperdició en cantidad de pesquisas ociosas (pág. 13); transigió al crear, fue flojo y vio el flamante (págs. 108 y 109, 114 y 115, 192, 199 a 201). Era un contrarrevolucionario (pág. 111).

Resumió "la rueda que engrana" "el más argentino de los argentinos" o el que ignoró la realidad (pág. 66 y 67) y El libro oscila constantemente "entre los extremos inverosímiles".

Igneles impresiones registra la actitud del autor ante la obra central. El "Facundo" es la verdadera historia argentina, "la verdadera historia, el verdadero hito de la tragedia invariable de los genes típicos en las hibridaciones". "La pura autobiografía y una sociología, una obra literaria y un tratamiento de la historia; una acusación de defensor de pobres y ausentes y un capítulo de la antropología americana". Acompaña a las "Bases", al "Matadero", a "La Excepción a los Indios Runquelles", a "La Balsa" de Maritxena, en el corto número de los artículos sobre el autenticismo nacional. Sin embargo, intenta desconocerla: lo histórico, lo anecdótico, lo personal, poco valen (págs. 117 y 147). Su verdadero hallazgo fue la reducción de la Historia a Biografía, a clases representativas (págs. 127 a 132). "Este es el valor impar de 'Facundo', libro pequeño error, ejemplarizó mal: "¿Qué está fijado Quintana en su verdadero papel como lo está Rosas? Es lo que más tarde se preguntó Samartino. No era Quintana el agente de la transición, sino Rosas, su enemigo..."

Hay maneras un poco torcidas de interpretar la valiente coexistencia de hacer historia "desde" el presente, iluminando e interpretando en nuestro "hoy" el curso humano. Pero por un cambio de signo, al principio invisible, los hombres llevamos el presente a la historia, y esto que ya es otra cosa es el largo ejercicio de esta meditación. En el libro, Perera aparece una vez (pág. 132) si bien junto a la referencia directa a la realidad argentina de 1946 "que nos parece absurda, increíble, anómala, falsa" la abstracción se separa y el tono luctuoso saltan en cada página.

Las tribulaciones de la actual inteligencia argentina merecen toda nuestra simpatía, pero este vínculo cordial no nos puede llevar a re-

Frederic la deformación lobresca de un pasado y ¿porqué no? de un presente profundo. Sin duda hay algo que girado en un país, en el que Leopoldo Lu- zón y Lisandro de la Torre aprietan por la muerte. ¿Pero es que hay co- lumbidad valiosa para los juros, para los audaces, para los lúcidos? La audencia de Esquivel Marín y Bistrada, su figura argentina, resullan ser el mejor dispendido a sus tiempos. No parece cercano el momento en que su indiscutido lugar sea tomado por algún obscuro De Angelis sin camisa, sin cen, sin república.

CARLOS REAL DE AZUZA

LA BIBLIOTECA AMERICANA Y LOS AUTORES URUGUAYOS

Ciruela ya por el continente el propósito y los primeros volúmenes de la "Biblioteca Americana" que planeara — a la grande — Pedro Henríquez Ureña, y que editará el "Fondo de Cultura Económica" de México.

Digamos algo de cómo aparece en nuestra ausencia en la producción indígena y colonial, sólo nos ha concedido una representación — bastante magra — en el sector de literatura moderna.

Los autores citados serán los siguientes:

En la "Sección de Historia y Biografía": Andrés Lamis: "Rivadavia y su época"; "Genesis de la revolución hispanoamericana"; Carlos María Ramírez: "Artigas"; Fran- cisco Bauzá: "Historia de la Dominación Española en el Uruguay".

En la "Sección de Vida y Ficción": Eduardo Acevedo Díaz: "Imaná"; Carlos Reytes: "La Raza de Cain"; "El Terrano"; "Pobos"; Javier de Viana: "García"; "Cuentos"; Horacio Quiroga: "Cuentos".

En la "Sección de Pensamiento y Acción": Juan Carlos Gómez: "Escritos"; José Enrique Rodó: "Obras completas".

En la "Sección de Poesía": Bartolom Hidalgo, Juan Carlos Gómez, Magarinos Co- vantes, Juan Zorrilla de San Martín, Julio Herrera, y Rosángela María Eugenia, Vaz Ferreira y Delmar Agustini.

En la "Sección de Teatro": Samuel Blixen, Florencia Sánchez y Ernesto Herrera.

Nuestros manos reflejan nacionalistas, nuestro linaje orgullo atencioso, no se van a des- velar, seguramente por que estos representantes por venida atención en cerca de un millar de volúmenes. Además, están aspidamente desatados los vivos (que hasta en el caso la opción de Aquilino) y muchas otras inclusiones sufren así la excepción prerrogativa.

120

Esto es establecido, sin presunción ni mínima duda, y comparando los contingentes de otros países, especialmente el nuestro argentino, se nos ocurren algunas observaciones que plantearnos con toda brevedad:

Se excluye en forma poco comprensible la obra de Francisco Acuña de Figueroa. No aportamos a la poesía gauchesca otra cosa que el bálbuceo autorial de Hidalgo; sin embargo no tiene el género trayectoria médicamente completa sin "Los Tres gauchos orientales" de Lusich y esa mixtura, continuación que es "El Viejo Pancho".

La elección de la obra de Bauzá es desastrosa: "La Historia de la Dominación Espa- ñola" no se publicará completa; ¿por qué no preferir los interesantes "Estudios Literarios" a algo que resultara un simple epígrafe?

¿Y no tiene la prosa de Zorrilla — historia o meditación — mucho digno de para- gón con otros americanos seleccionados?

Se prescinde completamente de la crónica y de la pequeña historia. En la "Sección Vida y Ficción" no hubieran estado de sobra los representativos artículos de Daniel Mimos ni el reciente fresco durísimo, humilde del soldado de María de los "Hombres Negables" o de "El Montevideo Antiguo".

Nuestro seleccionado de "Pensamiento y Acción" está muy incompleto sin alguna cosa de Julio Herrera y Obes, de Juan Carlos Blanco de Angel Flores Costa y de Sotelo.

Y editándose científicos argentinos tan tangencialmente literarios como Muniz y Am- ghino, ¿cual es la razón que excluye a nuestro Larraín?

A cambio de cualquiera de estas reparaciones, le regalamos de buena gana a Buenos Aires nuestra discutible — y poco conocida — propiedad de Marcos Sastre y su "Tempe argentino"...

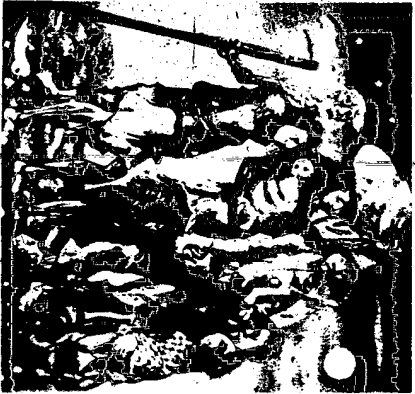
C. R. de A.

EXPOSICION CERVANTINA

En la Asociación de Estudiantes y Profesionales Católicas se realiza una Exposición Cervantina, cuya importancia cabe señalar, consistente en 300 ediciones del Quijote en los más diversos idiomas — incluso avaro, ruso, japonés, chino, árabe, hebreo, griego, espa- ñol — y 600 volúmenes de crítica.

Se exponen ejemplares gigantescos y filiputinos; antiguos y modernos; de primer in- fimo y de sabido valor. Figuran ediciones famosas del Quijote, entre ellas, la de Thompson con ilustraciones de Vanderbank (Londres, 1738); la hecha por G. Keller a más de 10 años en Barcelona con más de 30 dibujos de arte japonés, la de Barris, publicada por la Real Aca- demia Española (Madrid, 1780), y la de Burselas de 1611, publicada en vida del autor.

Todos los volúmenes expuestos pertenecen a la Biblioteca Cervantina del Sr. Xarabari, cuyo amor a la obra del célebre escritor le ha llevado a reunir un acervo gálico de valor excepcional.



"El estodo" (also)

Portinari

EXPOSICIONES

Setiembre de 1947.

SALON DE LA COMISION MUNICIPAL DE BELLAS ARTES. — 38 óleos, 23 grabados y 16 dibujos de *André Portinari*. Durante esta exposición, el escritor Cipriano S. Vittoretti dictó una conferencia sobre "La libertad en Portinari".

SALON DE LA COMISION MUNICIPAL DE CULTURA. — 110 grabados de *Jules Péro*. — IX Salon Internacional de Escultura-Artística.

GALERIA CAVIGLIA. — 25 óleos de *Domestico Kobregli*.

122



"Madre con hijo" (pintura ser)

Colombo.

GALERIA MORETTI. — 14 óleos, 6 dibujos y 2 acuarelas de *Wesli Rudolph*.

ATENEO DE MONTEVIDEO. — 200 óleos, 20 pinturas constructivas, 12 maderas talladas y 7 cerámicas decoradas, del *Tudor Torres Galarza*. — Exposición de arte boliviano: 19 acuarelas de *Luis Latorre*, 43 acuarelas de *Manuel Fuentes Irujo*, y 1 talla de *Praxido Aroz*. — Exposición de 22 óleos de *Juan A. Rosso*. — Exposición de arte pre-colombiano, indígena y actual de Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, auspiciada por el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal y realizada por las Srías. *Isabel Gandola*, *María Celso Riquiza* y *María Elena y María Blanca Vidari Zanck*.

ASOCIACION CRISTIANA DE JOVENES. — Exposición de esculpuras y pinturas (48 obras) de *Margarita Pabini de Canone* y *Carlos M. Herrera*. — 36 óleos, y acuarelas y dibujos de *Romero Luppi*.

123

GALERIA BERRO. — Entre las salas expuestas, destacan los siguientes autores: De las escuelas del siglo XIX y derivadas: *Sorolla, Zuloaga, Y. de Zubizarre, Manca, Miallet, Moroll, Borjés*. — De pintores italianos modernos: *Perinetti, Ferruzzi, Uboldo, Oppi, Humberto Baccani, Achille Funi*. — Nuevos paisajes de *José Cabaco*, y otros y pastiches de *Lesser Levy, Peste Castro, Eduardo Ancega y Germelo de Arzadum*.

"ARTE BELLA". — Reproducciones de esculturas famosas (egipcias, griegas, arcaicas y clásicas) egipcias; romancistas — Miguel Angel, Donatello; etc.) — 20 óleos de *Carlos Borronicus Scherer*.

AMIGOS DEL ARTE. — 16 óleos y 11 dibujos de *J. Batlle Planas*. — 33 grabados y 14 acuarelas de *Manuel Cobarrío*. Durante esta exposición, el poeta español *Lorenzo Varela*, dió una conferencia sobre "El milagro de Colombo".

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. — Exposición de las obras hechas por Fernando Garcia. En la colección figuran un pequeño *Goza, un Rosales, un Portany*, y numerosos *Boners (J. M.)*. En el acto inaugural, habló el Director del Museo escultor *José Luis Zorrilla de San Martín*.



Exposición del Taller Torres-García

Vasa del Sudeo



Vicente Martín

NOTICIAS

Viaja a París José A. Saint Romanin, invitado por el gobierno de Francia con motivo de haber obtenido el 1er. y el 2.º premios del concurso de afiches entre artistas latinoamericanos sobre "La amistad Francia-América Latina", organizado por el Servicio Francés de Informaciones.

También partió para París Vicente Martín, en viaje de estudio. Esperamos su vuelta con su arte enriquecido.

Ha vuelto Norberto Berlia, profesor de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quien regresó de un viaje por México, Perú, Chile, y otros países del continente, adonde fue en uso de una beca que le otorgara el P.E. rido Insbituto.

INDICE

Palabras iniciales Pág. 3
Aniversario de Cervantes. Cartula y suplemento gráfico 4

PRIMERA PARTE

Devenir de la historia. De la influencia francesa en nuestra formación cultural, por *Alberto Zam. Felde* 5
Los animales, por *Jules Supervielle* 14
Amanecer y pleno día, por *Rafael Diez* 16

SEGUNDA PARTE

POESIA

Corazón del poema, por *Fernando Pereda* 22
Definición de León Felipe, por *Guillermo de Torre* 25

NOVELA Y CUENTO

Nueva literatura uruguaya, por *Carlos Maggi* 30
"Don Juan el Zarro", por *Francisco Espinola (hijo)* 33

MUSICA

La nueva generación de compositores de los Estados Unidos por *Arron Copland* 53
Temas bíblicos en el folklore musical rumano, por *Laura Augstercan* 61
Apostillas musicales, por *H. B.* 66

TEATRO

A propósito de una actriz, por *Carlos Miraflores Moreno* 68
La danza expresionista de Harald Krentzberg, por *José María Ponsada* 74
"El regreso de Ulises", por *Carlos Denis Molina* 78

Calendario de teatro, por C. M. M.

CINE

Un estilo de pintura esplendor: "Yán el Terrible", por José María

Potestad

Un inteligente argumento: "Al morir la noche", por J. M. P.

El don de la composición: "Lo que me fue", por J. M. P.

Notas

FOR LA PAZ

Valencia de la Paz, por Julio Bayo

Recortes

El decro fantasma, por Jules Romains

JIBROS — Críticas y notas

"Poema", de Orfilia Bardojo, por Domingo Luis Bardojo

Samiento Insepulto: Ezequiel Martínez Estrada: "Samiento", por

Los Red de Azid

La "Biblioteca Americana" y los autores uruguayos, por C. R. de A.

Exposición. Cereanina

EXPOSICIONES. — Septiembre de 1947.

Noticias

GRABADOS

Retrato de Cervantes, según grabado de la primera edición que del

Quixote publicó la Real Academia Española (Madrid, 1780) (hoja suelta)

"Yán el Terrible"

"Al morir la noche"

"El Exodo" (áleo), de Portinari

"Madre con hijo" (punta seca), de Colmanito

Exposición del Taller Torres-García. — Vista del Salón

Oleo, de Vicente Martini

VINETAS

de Adolfo Pastor

4, 22, 30, 53, 68, 86, 100 y 108

Pág.

84

86

93

98

99

100

102

104

108

112

120

121

122

125

88

94

122

123

124

125

Habrán de ser
primera edición de
este tomo. El
no debe ser
completo.

- RAVEL ALBERTI
- JOHN DENSA
- JULI BRIGMAN
- JOSE TERS BORDEL
- ROMANICO BARTOLTI
- ROBERTO GARCIA MORILLAS
- ALBERTO GONZALEZ
- SIGIS GUTIN
- EDUARDO MALLA
- GEORJA MIRELLS
- HENRI ROMANS
- ALTONORO CARMELLI
- FRANCESCO GERRARDI