

# ESCRITURA

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



EN ESTE NUMERO:

RAFAEL ALBERTI, HECTOR HUGO  
BARBAGELATA, JULIEN BENDA,  
JOSE BERGAMIN, MAURICE BLON-  
DEL, JOSE PEDRO DIAZ, ROBER-  
TO GARCIA MORILLO, LEON KLI-  
MOVSKY, CARLOS M. RAMA, CLARA  
SILVA, MARIA INES SILVA VILA.

2

NOVIEMBRE DE 1947  
MONTEVIDEO

1415

Ej. 2

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

ESCRITURA aparece diez veces  
al año, en enero & diciembre.

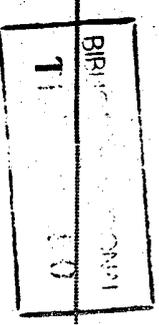
\$ 1.— moneda uruguay.  
Suscripción anual:  
\$ 8.— moneda uruguay.

PARA EL HOMBRE DISTINGUIDO

WHISKY

**LORD CALVERT**

UNA REVELACION EN WHISKY CANADIENSE



**FRUGONI HERMANOS**  
IMPORTADORES  
GALICIA 1002

AGRICULTOR MECANICO  
DE USO MULTIPLE  
ROTOTILLER

WHISKY  
"SPEY ROYAL"  
ORGULLO DE ESCOCIA

Distribuidores

Almacenes Pesquera Sociedad Anónima

Av. Gral. Róndeau 1751

**TRABUCATI & CIA.**  
ARTICULOS DE FERRETERIA Y DEL HOGAR

25 de Mayo 676  
Montevideo

Teléfono 8 39 09

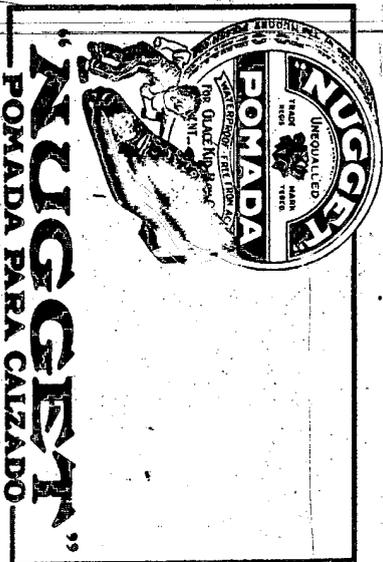
Dice LIN YUTANG

EN "LA IMPORTANCIA DE VIVIR":

"Una vez comencé la tentación 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

Amarellinho J. M.



# LARRIERUX, GARD & CIA.

Importadores Tejidos y Ropería

HILO "MONEDA"

RINCON, 676

TELEFONOS  
Escritorio 8 00 41  
Ventas 8 00 42

MONTEVIDEO



**HALISDISTEMPER**  
PINTURA AL AGUA - NEGRICA - LAVABLE  
LIGADA CON ACETIL

El Producto Ideal para Decorar e Internar  
Cíase Sencillo de Colores

EXISTE UN  
PRODUCTO  
SISONS

JANICARTS  
SISONS BROTHERS Y Co. Ltd.  
INGLATERRA.

IMPORTADORES EXCLUSIVOS  
**Varela Radio y Cia.**  
CIBO LARGO 976  
TEL. 334 41

EXIJA A SU SASTRE

CASIMIRES



Compañía Uruguaya de Navegación  
y Transportes Aéreos S. A.

OFICINAS: PIEDRAS 351

MONTEVIDEO

LIBRERIA DE  
SALAMANCA  
Literatura - Ciencias - Arte

Bms. Miro 1392  
Tel. 9 27 49

LIBRERIA  
DEL LAUREL

Bms. Miro 1391  
Tel. 9 04 12

APARECIO  
PRIMPO AL SUEÑO

Nuevo libro de poemas  
de  
Carlos Denis Molina

En venta en todas las  
librerías de la capital

IMPRESA LIBRERIA  
"LA RAPIDA"  
PAPELERIA  
ENCUADERNACION

COLONIA 1296  
TEL. 8 50 48

*Arte Bella*  
REPRODUCCIONES ARTISTICAS  
DE OBRAS FAMOSAS

CALLES 456  
550 MONTEVIDEO  
PUERTA DEL ESTE  
CALLE 37 N.º 923

SUSCRIPCIONES	
N.º NUMEROS	UN ANO (10 NUM.)
EN EL URUGUAY . . . \$ 4.-	\$ 8.-
EN LA ARGENTINA . . . \$ 10.- (imp.)	\$ 20.-

Fecha

Señor administrador de ESCRITURA:  
cinco números  
Si desea suscribirme por un año (10 núm.)  
a esa revista, cuyo  
importe abonaré por giro, cheque, al contado (aache la indicación inicial.)

Nombre  
Dirección  
Teléfono

FIRMA

# ESCRITURA

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

Año I Montevideo, Noviembre de 1947 N.º 2

## SUMARIO

### PRIMERA PARTE

Artículos manuscritos, por José Bergamini. — La mitica democrática, por Julio Benda.

### SEGUNDA PARTE

POESIA. — Dos poemas de "A la Piedad", por Rafael Alberti. — Una crítica poética, por Germán Siles. — "Ultimo copla a Frayle Muerto" (cuento), por María Inés Siles Vial. — MUSICA. — Alfredo Casella, por Roberto García Morillo. — TEATRO. — La teoría del concurso, por Héctor Hinojosa. — Calendario de teatro, por C. M. M. — CINE. — "El jugador" (guion cinematográfico), por León Klimovsky. — Reanunciamiento del cine italiano, por José María Podestá. — La digna severidad de "L'aria y la gamba", por J. M. P. — POR LA PAZ. — Edificar la Paz, por Maurice Blondel. — LIBROS. — "Los pláridos", de Koedde, por Carlos M. Rama. — Las ideas políticas en América ("Las ideas políticas en Argentina", de J. I. Romero, y "Las ideas políticas en Chile", de R. Donoso), por Carlos Real de Azúa. — "Quereño Humanista", de Daniel Castellanos, por C. R. de A. — "Tratado de la realización cinematográfica", de Katschenov, por J. M. P. — Actividades bibliográficas. — EXPOSICIONES.

### GRABADOS

"Anontrario", de Eduardo Amézaga, Gran Premio de Pintura del XI Salón Nacional. — "Francés", de J. J. Calandria, Primer Premio de Escultura del XI Salón Nacional. — Oleo de Horacio Torres. — Oleo de Jonio Morilla. — Oleo de Francisco Merlo Villaró.

### VINETAS

de Adolfo Pastor.

ESCRITURA SOLO PUBLICA COLABORACIONES ESPECIALES

## ESCRITURA

Montevideo, Uruguay, 18 de Julio 1933 Ap. 32.

### DIRECCION

Julia 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 Martínez Moreno. CINE: José María Podestá. POR LA PAZ: Julio Bayce. LIBROS: Carlos Real de Azúa. Vinetas y portada gráfica: Adolfo Pastor.

Redactores Responsables: Julio Bayce y Carlos Maggi.

Secretario de la Administración: Mario Rodríguez Gil.

## ARACNE MUSARANEIRA

*"Sepultada en maravillosos silencio."  
CERVANTES*

### I

*"APRENDED flores de mí  
lo que vos da, ojer a hoy,  
que ayer maravilla fué,  
y hoy sombra mía otra no soy."*

Tenemos pie, o pongámoelo, en este estribillo popular, para preguntarnos de nuevo si lo que va de ayer a hoy es tiempo perdido. Tiempo perdido para la poesía. Ese tiempo que se sitúa entre la maravilla y el asombro, ¿un tiempo vacío? ¡Qué resonancia de prodigio, qué largos ecos de sorpresa, qué ofeso a la voz, apoyada en tan breve estirpo de inseguridades, perentorias en verdad conmovedora del pensamiento! El estremecido aletear de la cancioncilla, todavía preso vivamente entre los dedos que lo pulsan (Lepidógonora...), nos advierte de lo pasajero, fugitivo, de cualquier intento poético de perdurar, al mismo tiempo, tiempo perdido, que nos afirma la transformación sorprendente, inesperada, dolorida, de la maravilla en asombro. El hombre (en Lope, la mujer), se asombra de pasar por ese requisito innombrable de tan leve temporalidad voluntaria: el paso de una maravilla a una sombra; mejor digo, al asombro prematuro de no ser aún, o de no ser ya, ni siquiera sombra de lo que fuera; ni sombra de sí mismo. Esto lo soñaba el estribillo con suenta expresividad contundente. Para que lo aprendan el hombre, o la mujer, quienes más pudieron enseñárselo: las flores efímeras. En la brevedad del tiempo, el pasajero se escribe, como un duende-illo sutil, se entreda, como una invisible musaraneira, esta música y esta letra de un solo canto de poesía, cuyo estribillo nos acercha. Nos prende en sus redes; invita-

bles el dicho y redicho cantarello como si quisiera suspendernos en el aire, en su aire, al ritmo de su vuelo, mudando su razón de ser por la nuestra, que es pasión viva de temporalidades indecisos; y nos deja el alma en ese hilo, en esos hilos, pendiente de su más juicioso telar musarañero; como, por ejemplo, por esa tela hermosa, esa red transparente de su juicio, en la evidencia de una razón intacta; para entredijos y aprensuras en su maravilloso laberinto de ilusión con la ensombrecida, oscura sombra amenazadora de su mortal empeño. Pero al alma, por el recuerdo, en tela de evidencia luminosa, y a la razón, en vilo, de agonía aférrica, desesperante. Así la desesperada *Atracé*, cuando, al mirar róto el tejido fabuloso de sus maravillas de amor —de amor divino, júbilero (cisma, toro, lluvia de oro)—, anuda a su cielo la cinta fatal que la suelta, y más etéreo que la reactiva muerte, la piedad de la sabiduría, que destruyó sus maravillosos tesoro, la prende con sus dedos para, salvándole la vida, dejarla presa para siempre de ese sombrero esquelético agonico del ensueño; la telaruna, testimonio, eternamente actual, del arte de las manos humanas que supieron a la divina inteligencia. Del mismo modo, suspendida en el aire el cuerpo muerto del poeta Nerual, asomado o suicidado testimonio para los ojos de Dióné la encarnación del mito musarañero; y bamboleándose en la noche aférrica, por la sombra, la misma luminosa maravilla por la que había percido, "lo que va de ayer a hoy" es esa poesía nocturna —alevosa y premeditada— que está, permanentemente sugerida, como el cuerpo ahorcado de su poeta, como la musarañera *Atracé*, entre la maravilla y el asombro. Y el último versillo misterioso del estribillo popolar nos afirma, por eso, decimos, suspendiéndonos en su aire, como los dedos de la divina sabiduría el cuerpo agonizante de la humana tejedora fabulosa de maravillas, que, en lo sucesivo, no podrá ya leer nuestra alma, por ese hilo de ilusión del que pende y se suspende de temporalidad fugitiva, sino la tela musarañera de *Atracé*, cazadora de invisibles levadas insubria la última sombra y el penúltimo asombro de lo que fíamos o no fíamos, de lo que somos, y no somos, cuando rota la maravilla de su encanto agoniza en ella nuestra vida por su sueño como en la figuración poética que la expresa. *Atracé*, permanentemente agonizante, es la musa musarañera que predice el destino inexorable de la palabra humana en el tiempo; de la poesía. De una poesía que se suspende, se sostiene, se sustenta, como

6

de su propia y única razón de ser, de esa pasión viva; víctima inocente de sus maravillas victoria de amor contra la muerte; del trunfo humano de sus manos sobre la divina sabiduría que venciera. Tocar con nuestros dedos ese agonico tejido transparente, es evidente, al destruirlo, la naturaliza de la ilusión, que crea, de la poesía que expresa; desvelar el misterio vivo, temporal humano, del poeta, que no podrá seguirnos darnos ya, ni por el asombro, el testimonio acusador de ese prodigioso juicio. Porque cuando de esa manera nos adelantamos a intentar descubrir el misterio magizo de la poesía, no logramos ver siquiera con nuestros ojos heridos, cegados por su maravillosa luz, la red sombría, casi invisible, de la musarañera *Atracé* que agnóticamente, más y mejor que Prometeo, nos la ofrece.

## II

"EXISTE un presente espiritual que identifica el pasado con el porvenir, disolviéndolos —escríbe Novatis— y esta mezcla es el elemento esencial del poeta, su atmósfera propia." Y por tal razón, anudará el romántico y místico alemán: "la poesía disuelve todas las existencias ajenas en su existencia propia". De ese modo se nos ofrece un presente espiritual, "lo que va de ayer a hoy", que identifica ese ayer, ese hoy, ese mañana, *existencias*, —que diría otro alemán, el alpinista metafísico Heidegger— por su temporalidad misma, creando la atmósfera propia de la poesía, el elemento esencial del poeta; luego, lo esencial y elemental de la poesía, es la vida temporalidad que la constituye, su atmósfera propia; disolvente espiritual de cualquier existencia ajena. La poesía existe, cuando existe en presencia pura, esencial y elemental, y, por lo tanto, persistente; pero "sólo lo que persiste es mudable", anuda el metafísico de la angustia. (Y Shelley: "no hay nada eterno sino lo mudable"). Entonces, por aquella otra identificación elemental y esencial que hace la poesía exaltando la temporalidad fugitiva, cristalizándola ("en la forma de las buras — que son cristales del tiempo", dijo Coleridge; y Mallarmé: "que la *vière soit l'art, soit la mystérie*"), el poeta fundamenta su permanencia, porque "lo que permanece, los poetas lo fundan"; y "la poesía es la fundación del ser por la palabra"; estas últimas afirmaciones heideggerianas se completan con aquella otra de que "la poesía es el fundamento que sostiene la historia". "La poesía y la historia, todo puede ser uno", había afirmando, y poéticamente pronunciado ya en el XVIII, nuestro *Lepo*; dar

7

tiempo al tiempo. Por esto el hombre "vive por la poesía sobre la tierra" (Hölderlin); y se puede vivir algún tiempo sin comer ni beber, decía Baudelaire, pero no se puede vivir ni un instante solo sin poesía. Poesía, Historia, también recuerdo o memoria: alma. (Maer tiempo es hacer memoria, y hacer memoria es hacer historia, y hacer historia es hacer alma, y hacer alma, ¿no es hacer poesía?). Pues, como afirmaron los escolásticos, si no hubiera alma no hubiera tiempo. Y si no hubiera tiempo no habría historia: ni poesía. Sin tiempo, decía nuestro Antonio Machado, el bueno, el Dabalo no tendría nada que hacer, pero tampoco los poetas. Y también aquello de "cantó y cuento es la poesía: se canta, una viva historia — contando su melódica". La música se cuenta, la historia se canta. Porque lo esencial y elemental, la atmósfera propia de la poesía, es esa estática identificación temporal, por la palabra, de un pasado y un porvenir, que se hacen presencia presente espiritual de Novalis; o, dicho de otro modo, (que se hacen presencia presente espiritual de espíritu. *¿De espíritu sin nombre, de indefinible espíritu?* El cristal de que es vaso el poeta, según Bécquer, no se quiebra por tal virtud: y el "hoy como ayer — mañana como hoy", del romántico sevillano, no hace sino añadir al entredicho de la cancioncilla o estribillo popular esa otra presencia de espíritu que lo define, por el tiempo mismo que lo expresa; su consorcio "siempre igual" es el de su paso fugitivo, de la maravilla al asombro: el entredicho heideggeriano de la poesía, "fundamento del 'entre' de la elemental y esencial persistencia de la poesía, "fundamento del ser por la palabra y fundación humana de la Historia"; superación del mito. La poesía puesta en entredicho palabrero. Porque "podrá no haber poetas", nos afirma, elemental, esencialmente, el musararero sevillano, "pero siempre, siempre, habrá poesía".

### III

TEATRALES entonces de adelantar nuestra atención a toda experiencia poética, suspendiéndola, como *Arcandé* agonice o el poeta Nerual, ahora, cada, asumiendo o suicidado, entre lo más alto de su maravilla y lo más bajo de su asombro. Nombres — como habréis notado, hasta ahora — poetas esenciales y elementales, o, como diría el metalista alemán, poetas de poetas: Górgora, López Calderón, Shelley, Bécquer, Novalis, Hölderlin, Baudelaire, Nerual, Mallarmé... Y todos, más o menos, dignos del nobilísimo

apetivo de románticos: de ayer de hoy y de mañana. Bades nombres baten, si no sobran, para sugerir a esa adelantada atención que invoco el motivo de su pregunta. Y el de su respuesta. Lo que preguntamos sombra de nube se hace nube de sombra, nos advierte, por su insistencia, ("nada hay eterno sino lo mutable"), como *la flor de la azucarina* en el popular estribillo, — sobre el que venimos, breve y levemente, haciendo pie —, de que nuestro tiempo pasajero guarda en el pliegue más oculto de su ser o parecer vano, en la intensidad de su resurgido, una subditiva de eternidad que es "sabor de herida secreta", como diría Don Jorge Manrique, el temperado. Sabor de temporalidad humana, transparente de mito, transpada de historia, salubridad de palabrero poesía, que halla sus ecos, que abraza sus reflejos perhorizando, su imposible arión de permanencia en el tiempo mismo de que hay: suspendido, — sobre y sustentándose en su propia agonía, como *Arcandé*, víctima de esa salubridad amorosa; dejándonos en vilo el alma, pendiente de esos hilos más sutiles; tejido del recuerdo por la esperanza; telar en el que se conjuga su deseo, prolongándolo, decimos, de ese modo imprevedido, por la conciencia del propio perecer que la suspende. Esa poesía que está entre la mariposa y el asombro, poesía última y primera (aun podríamos decir romántica, — en su totalizadora o disolvente porque existencializa su existencia —), en este caso, existencial. Y al hacerlo, como *Arcandé*, como Nerual, volgado, asumiendo o suicidado, del último fatal de su temporal momento, sin desellos más que de sombras (de "trápidas sombras sin tiempo", que diría Calderón, prunedida, nocturna, alvresamente se espanta, entre po muerto o arión olvidado, en su rincón) el último rítmico del mundo, a su bendas de lo que espera desesperadamente; pues *la rana de ayer* de la muerte no tocará sus cerebros o sus nervios rotos sin que nazca y sin decirse. — ¿Mito mortal de la melancolía? — ¿Por esa mano que se queda fuera del espejismo de la muerte recordamos esta poesía? Pensamos que el error de perspectiva especular y espectacular mortal o inmortal, que desquincaba a Narciso, la anima, nuevamente, recién nacido en flor, y a flor de un agua quieta lo revoca. La aparente inmovilidad de ese espejismo nos envolverá con su mansolumbre vegetal como a la imagen turbia que distorce, a su vez, en ausencia del hombre vivo. Y la poesía de nuevo, sentirá que le salta alis, como *llegosa*, por huir, precisamente por huir y no por perseguir, su moti-

triosa quincena. Pensamos que ese error espectral y espectacular narcisista, fingiendo una perspectiva histórica, traiciona el pensamiento humano que lo traza: como un horizonte encopado de lejanías, cuando viene a apagarlos extático, por un espejismo engañador, en hinchadas de alcohol. Porque ni la Historia o Leyenda, ni el Mito, ningún Canto y Cuento o dicción tem- poral humana de palabra reoculta. —La Poesía—, podrá dicitarnos ese em- panto de queremos perder y encontrar, sonando, en el tejido invisible y ma- villosa de la *Azucé* musarñera, a subidas de despertar en la nadería sutilmente engañadora y desengañada de su asombro.

IV

USA poesía que está entre la maravilla y el asombro, como *Azucé* suspenso y tensa de agonía petrificable, más y mejor que Prometeo, declinamos, —o que Narciso— (extremos de pasión distantes), puede enseñarnos con su mífico pariter, que es perecer agónico, la perentoriedad de su existencia y su insistencia esencial, elemental poética: su desesperada y desespante transparencia. Transparencia, que no reflejo espejo. Ni tampoco eso. La anti- nualidad de Narciso (sin que la sonrisa musarñera de Mallarmé equivoque la sugerencia), si deja la bestia por el ángel contra lo que Pascal pensaba, es para desanimarse de hombre y animarse de flor; para aprender, que es apre- hender, prendarse y prendese, como la flor de la maravilla del estribillo: popular en "lo que va de ayer a hoy"; el correr del tiempo como el del agua; por eso se sobreviene o trata de sobrevivirse de tal modo al correr del tiem- po, del día, —al sobre secreto de su sangre—, como si a *flor de agua*, como si a *flor de piel*, lo elidiera. Esomoteo mortuoso, si aparentemente inmor- tal, del amor como de la hidere: porque, fuyitivo de la vez, como de la san- gre, perdulando sin Eoz de lengua viva, pierda, con el temor divino de la muerte, el presunible y pasajero de su sombra; que puede ser, o hacerse, por no serlo ya ni de lo que era, según dice nuestro estribillo, su último, o penúl- timo, y mortal, asombro. Esa poesía que está entre una maravilla y un asom- bro (Poesía romántica de Sverral, o Béquer, Baudelaire y Poe, Hölderlin, Novalis, Mallarmé...) poesía musarñera, por maravillosa y asombrosa, como la mítica *Azucé* tejedora de figuraciones fabulosas, perpetua y per- petua su propio latido agonizante, estremecido en prosa y verso, como el es- queleto de un ensueño, que por estado precisamente de ese modo, preso del

vario espacio de la voz que temporaliza eternamente, sin eoz, sin reflejo, le ofrece a la palabra humana en el tiempo su sentido y su razón de ser, su parecer, de sueño: todo lo que pensamos, o soñamos, que fue que es la poesía, por su romanticismo; por su romanticismo, declinamos y no por el Romanties- mo: que no es igual.

V

"A la maravilla dió ese nombre el descubridor", el descubridor, dice (in- debn). La maravilla del ayer, la sombra del mañana, se entrelazan hoy para nosotros en el asombro: en el hoy del asombro: "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui." La sabiduría se engendra en su sorpresa, am maravillada y volada ni: ensombreada. En ese trance de agonía mortal impereza estriba la experiencia poética, que, ahora, esta copilla popular, nos viene sugiriendo: "Sugirir y no imaginar". Fue la divisa musarñera de Mallarmé, el más im- sardero poeta: su divisa y su hecho tutelar literario; porque para el poeta de *Herodote* la literatura, o la letra, lo era, por la música, letra viva, espiritual, elementalmente insuperable de una misma poesía: su escritura igualmente significativa en todo caso. La poesía, música y letra de sí misma, ofrece al musarnero idealismo de Mallarmé esta aparente contornada: por- que *los grandes, magros escritores*, afirma el poeta, poseyeron estos *artidos reciprosos*; la letra, o las letras y la música, inseparablemente unidas por idéntica temporalización poética. "Medios reciprosos del Misterio." Res- lina el poeta, insistiéndonos en afirmar el divido de la vieja distinción entre ambos: "oblidemos la vieja distinción entre la Música y la Literatura." —*escribía Mallarmé*—, porque está, la Literatura, "evoca prestigios situados tan cerca del oído y casi de la visión abstracta, en su devenir entendimiento, que tiene, lo es de tan alto vuelo musarnero ("solé tan alto, tan alto, que lo di- la caza alcornoque"), que la hoja impresa, la escritura, al significarlo, al anota- lo, (al modo muy romántico como Chateaubriand trataba de anotar signifi- cándolo, como un *álgebra* musical de lo sensible: el ritmo americano, recien- descubierta, de la Misa Desconocida), lo define, lo determina por el tiempo vivo que lo sustenta: "tan misterioso como, pura es una armonía". Y "tres el rostro humano", nos dice el poeta: "Como cuando se suceden en la orque-

Ta —escritura Mallarmé— después de un ramoreo inquieto, esas entradas en la sombra, interrumpidas, de repente, por la erupción múltiple de un asalto de claridad; al modo de las irradiaciones que preceden al amanecer: vanas si el lenguaje, por la recuperación y el ímpetu, purificador, del canto, no les confiere un sentido. "Todo esto, 'las sinuosas y móviles variaciones de la Idea' (musearías del pensamiento); que en un minuto, en un instante, según el poeta, la escritura reivindica para figuras; ¿qué es sino ese preme- aliado y alevoso, nocturno niño del *instinto celeste*, o ansia de lo infinito cuyo ritmo, entre las teclas del clave verbal, como bajo la interrogación del dedo que las pulsa, se entrecruza al uso de las palabras aptas *y codificadas*?" ("Cadenencias que el aire dilata en la sombra" diría Bequer). Para Mallarmé, los medios recíprocos del Misterio: música y literatura o letra espiritual, —letra viva—, se especializan en el tiempo para fijarse en atención, de ese modo, fijando la nuestra, y hasta en "visión abstracta", por "su devenir en teñimiento": (Una jagada de dados no puede abolir su casualidad). Nunca poeta alguno, ni el mismo romántico Goethe, vinculó su propio romanticismo, inicial y fundamental, como este legítimo heredero baudelairiano, al intento vengativo de la subidura lectuzaña, de la divinidad celeste, que, apresur- do delicadamente entre sus dedos el cuerpo ágamo de la humana obrerilla tejedora, como a una dozada, encendida, luminosa arropa o abeja palpitante, precavida, perpetuándola en el esterior de la agonía, la del alma, siempre, y para siempre jamás, pendiente de ese hilo, de esos hilos ensombrecidos, tras el maravilloso empuje. La mismísima *Arzene* en persona parece ha- biernos por las palabras de su musarriero intérprete, cuando ésta cumple, con su propio tacto que la pulsa, la presión de los dedos de la subidura di- vina que transformaba en monstruosa araña oscura aquella luz, ryo de miel, vispada femineidad abasante. Como si el poeta, pateando diabólicamente con la jupiterina vengadora, la tracionase con palabras "aptas y codificadas" en su impercedero juicio de condensación asombrada, ("cunple adieu, je vais voir l'homme que tu devras"). Otros poetas lo habían despegado el camino. Entre todos, haciendo su destino común con el de la maravillosa tejedora de amor, "hija del fuego", iluminante, Nerval como ella, eternamente prolongado en una vivísima agonía intachable: canto y cuento de nunca acabar de una poesía que se sitúa, permanentemente equilibrada, entre la maravilla y el asombro; equilibrio ártico, que mucho mejor que de cualquier otro puede afirmarse,

con Novalla, que "es el estado genuino de la libertad". El poeta que colgó su vida de su muerte, como Dante, o que fue por sí mismo, o por otros, cubren- do en esa última visión asombrosa, fue, es quien mejor puede abasantar- nos, todavía, con su lectura, de la verdad poética que el mito de *Arzene* musarriera nos evoca: como esencia elemental de la poesía.

Ineludiblemente preponderante, pese a nuestro empuje reciente de des- cubrir en el hombre actual, hombre sin rostro, el reflejo de aquella luminosa idea que lo trasciende: *la idea pura de la belleza, sensible en la mujer, des- fecta tendrosa de la noche sin término, trampa abierta en 'M'*, en la noche, como el amor mismo. Y si Renéville, de quien recuerdo estas últimas im- genes experimentales de la poesía, no nos lo subrayase, aun vorátemos, por nuestra propia cuenta, alzarse ante nuestros ojos asombrados aquella relan- parante ocasión perdida de una poesía maravillosa; "Sepultada en ma- ravillosos silencio".

JOSE BERGAMIN

## LA MISTICA DEMOCRATICA

Entre las razones que dieron algunos para explicar la derrota de Francia en 1940, una consiste en declarar que, siendo una democracia, entendamos que todos los objetos de nuestro pensamiento sin excepción, debían ser discutidos, que ninguno de ellos era un elemento "sagrado", un objeto de fe; que, en otros términos, nos faltaba eso tan poderoso que nuestro adversario tenía en el más alto grado: una mística.

Nos parece evidente que el no querer colocar ningún valor por encima de la discusión es mortal para un organismo obligado a afirmar su existencia. El problema es saber si este no-querer es parte integrante de la democracia, como lo afirman los susodichos detractores. Cosa que nos parece perfectamente errónea. La ley de la democracia, como la de todo sistema, que empuja un querer-vivir, es cobrar a ciertos objetos por encima del extra. La justicia y de la razón, de la soberanía nacional, en una palabra, de los mismos principios democráticos. Estos deben ser para las democracias como los principios para los sistemas autoritarios, objeto de una mística, la mística democrática—cuya existencia probaron los Estados Unidos cuando la guerra de la Independencia, y Francia en 1792, demostrando no sólo que existe, sino que las democracias quieren que exista y de frutos como las demás místicas. Además, todas las constituciones democráticas declaran que hay una cosa cuya discusión no permiten, por lo menos en sus debates públicos, y es precisamente el principio democrático (2). La democracia entraña pues, necesariamente en su definición un elemento sagrado.

No por ello deja de ser cierto que, según algunos de sus adeptos, la democracia no debe aceptar nada, ni siquiera sus principios, de otro origen que

lo racional. Esta posición está fundamentada en un burdo error que, debiendo decirse, es común a todo un mundo de hiperpensadores, error que consiste en establecer que todos nuestros estados de conciencia deben pertenecer a la razón, sin comprender que la adopción de principios públicos, al ser una actividad moral, pertenece en el fondo a la fe. Es bastante fácil sin embargo advertir que el otorgar a la libertad o a la justicia un valor supremo es una posición moral cuya excelencia no puede demostrarse como se demuestra la exactitud de una proposición geométrica. Este error es más imperdonable aún en las democracias que en los sistemas autoritarios, que, aunque también desearían, digase lo que se diga, sobre postulados morales (cualquier filosofía de la historia, sea de Marx o de Maurras, implica una posición moral) se proclaman libres de semejante "debilidad" y fundados únicamente en la experiencia, mientras que la democracia, que suele olvidarlo demasiado, no se funda sobre la experiencia, sino sobre los mandatos de la conciencia.

Los detractores a que aludimos protestarán de que su racionalismo intelectual es legítimo, ya que uno de los principios de la democracia es el afirmar la primacía de la razón. No advierten que afirmar la primacía de la razón en *materia social* es una posición moral, es la enumeración de una preferencia a la que siempre se podrán oponer otras preferencias; y que esta posición muy discutida de afirmar tal primacía en *materia administrativa*, donde ningún espíritu serio puede discutirla. Esto es tan verdadero, que determinando sólo que en su laboratorio alaba a la razón, afirma que en materia social este valor debe ceder paso a otros, al orden, al interés nacional, al privilegio de una clase, a la felicidad del pueblo. En otros términos, proclamar la superioridad de los principios democráticos no es un juicio de *racionalidad* sino un juicio de *valor*.

Precisamos: no queremos en absoluto decir con ello que la adhesión de la razón está sujeta a los principios democráticos. Lo que enunciamos es que reducidos al solo sostén de la razón, sin que a ella se sume un factor adicional, los principios democráticos quedan indefensos en la guerra moral. No hacemos sino aplicar aquí a la democracia la frase de un gran racionalista que afirma que lo que ha de cambiar el mundo no ha de ser la *idea* sino la *pasión del bien* (3). Puede uno preguntarse si, en 1940, la democh-

cia fantesa no debió su desastre al hecho de que no sentía ya, como la había sentido medio siglo antes, la pasión democrática. Además, la importancia que presenta lo irracional para la democracia está señalada también por un gran psicólogo de los sistemas políticos: "Nada hay más poderoso, dice Montaigne, que una república en la que se observa la ley, no por razón, sino por pasión, como lo fueron Roma y Lacedemonia: pues en ese caso se une a la sabiduría de un gobierno toda la fuerza que podría tener un movimiento fieroso" (4).

También de esto han de protestar muchos, alegando que si la democracia pretende que la adopción de sus principios implique un acto de fe, no difiere de tal o cual sistema al que pretende oponerse. Se olvida que la verdadera cuestión es saber al servicio de qué se quiere prestar tal acto de fe. En cuanto a llegar a la democracia el derecho de tener una misión, y más generalmente, un elemento de defensa, es considerable, como lo hacen muchos de las misiones, como una especie de cuerpo eclesíaco, ajeno a las condiciones de la vida real.

No parece de valor, en lo que se refiere a la importancia de este elemento de fe para las democracias, el observar que aquellas que recientemente se hicieron defendieron con patifillar energía contra las fuerzas externas tentativas a destruyas fueran las anglosajonas, donde la adopción de los principios democráticos tiene una base religiosa, donde el espíritu de libertad como observa el profundo historiador de una de ellas coincide con el espíritu de religión: que la democracia no sólo por lo menos hace ocho años, el mismo espaldado en Francia, donde procede no del espíritu religioso, sino preferentemente del escepticismo, y aparece muy a menudo como una actitud negativa. "Francia, dice con mucha verdad un personaje de Anatole France, no tiene una democracia: tiene una ausencia de monarquía".

Aquellos que a todo precio quieren que hayamos sido derrotados, debido a la esencia de la democracia, no se dan por vencidos: "Sea, contestan, Tonahis una misión. Pero con vuestros ideales de justicia, de verdad, de razón, de fe, de una misión, mientras que nuestro adversario tenía una misión divina". Pero no hemos sido vencidos en forma alguna por tener una misión divina: los anglosajones pertenecen a la misma y ganaron la guerra. Fuimos vencidos porque nos faltó el dinamismo necesario para defender esa es-

tética; dinamismo que tenían los franceses de la Revolución, los de 1914, y que recobrieron los hombres del *maquis* en 1944. Pero la sola palabra "estética" se ha transformado en una cabeza de molina para todo un mundo moderno. Es una de las formas de su frenesí romántico.

JULIEN BENVIA

(1) «Existe por lo menos un principio que los pueblos más praulados del mundo examinan tienden a poner por encima de la discusión y a hacer inamalgable, o sea como sagrado. Es el mismo principio del *liber-examen*» (Darkelein).

(2) La Asamblea Nacional de 1789 decretó: «La forma republicana del gobierno no podrá ser objeto de una propuesta de revisión».

(3) Spinoza: «Ética», IV, 14. «Una pasión —dice también— no puede ser vencida sino por otra pasión».

(4) «Cōmandeur et d'écadence des Romains», VIII.



## POESIA

### DOS POEMAS DE « A LA PINTURA »

I

#### A LA RETINA

A ti, jardín redondo, donde mora,  
de par en par pintada la belleza;  
flor circular que brisa en su cabeza  
del rayo negro al rubio de la aurora.

A ti, profundo espejo que atesora  
todo el sinfín de la naturaleza;

18

si sol cerrado, noche de grandezas;  
si abierta luna, hora de sol sin hora.

A ti, siempre vivaz, aunque dormida,  
torre del homenaje de la vida,  
ajimez a la mar de la ventura.

¡Qué sería sin ti de los colores,  
niña de luz, pintor de los pintores?  
A ti, fuente inmortal de la Pintura.

II

#### DELAGROIX

El color como drama.  
Como luz, la vehemencia.  
Como línea, la urgencia  
del raptó y de la llama.

Torres de sangre, abiertos  
cielos convulsionados,  
horizontes quemados  
en ciudades de muertos.

Todo es furia y bandera,  
estándarte aturrido.  
Todo, mar y expandido  
caballo a la carrera.

Sin tienda ni atalaje,  
luna desgarnecida,

19

la Libertad, crecida,  
cabalga el oléaje.  
Pasión en movimiento,  
pintor en arrebató.  
Tu paleta, un retrato:  
la clocuencia del viento.

RAFAEL ALBERTI

20

## UNA ACTITUD POÉTICA

El poeta va a hablar de sí mismo. Va a artiese-garse a traer desde la íntima sombra — y sombra, en este caso, es el dominio de su soledad creadora, comarca de su espacio contra el tiempo — al círculo concreto de la luz, la radiografía secreta de su canto. Va a intentar describir su batalla callada para apresar la forma evanescente, para fijar, en la memoria de la palabra, las encarnaciones del olvido.

No es vanidad; sólo responde a la imperiosa necesidad de transmitir las experiencias de su arte. "Todos los poetas se convierten, naturalmente, finalmente, en críticos"; —dice Baudelaire—; "comparadizo a los poetas guidos sólo por su instinto: los creo incompletos. En la vida espiritual de los primeros, se produce infaliblemente una crisis en la cual ellos quieren renunciar su arte, descubrir las leyes oscuras en virtud de las que han producido y extraer de ese estudio una serie de normas, cuyo fin divino es la inalcanzabilidad en la creación poética".

Trasito doloroso para el alma por los caminos de la literatura... Venen desde ahóra, como pájaros de presa, las altaneras voces. Miden la inmedible; exigen a los profundos ritmos interiores las leyes manabiles de la época, pisotean los orígenes de la luz con la esquividad de su mirada, palpan con sus manos sin ojos los moldes vacíos de las palabras; y no responden la letra del sábado levítico para alcanzar las desandadas leyes del espíritu.

"Las obras de arte son de una infinita soledad" —le escribe a un joven poeta Rainer Maria Rilke— "y por nada tan poco abordables como por la crítica. Solamente el Amor puede comprenderlas y tratarlas y ser justo con ellas".

Hoy, en que casi parece necesario pertenecer a un grupo o escuela de

21

temñada, en que se buscan las precedencias en los ficheros convencionales, y en los fríos castillos de la memoria, yce atravesado como una mariposa en su vuelo el ardiente corazón del poeta, hoy, que se rompan los cánones establecidos si no se tiene semejanza con "éste" o con aquél, cuando toda semejanza no viene del hombre sino de la profundidad de la naturaleza, el poeta — que lo es por destino, es decir, por fatalidad, y cuya voz es expresión, en el simbolismo del poema, del Yo dramático, existencial, universal — se expone a duras pruebas.

El sabe que la poesía no puede ser explicada. Está en el orden de la Gracia. Pero, a la apasionada libertad de sus límites y a su origen recordado, nuestra razón no puede dejar de oponer la necesidad de ubicarla, de algún modo, en su orden.

"Vi un Angel bajar del cielo" — leamos en San Juan. "Tenía gran poder y toda la tierra fue iluminada con el esplendor de su gloria". He aquí el poema: un Angel corporizado sobre la tierra, llama del espíritu, conciencia humana y quisieramos poder decir invisible presencia de Dios; ya que Dios en el principio, fue el Verbo."

Airto ejercicio el de la poesía, Cielos, mares, rostros, sensaciones: todo lleva al poema, satirizando sus metamorfosis en la oscuridad del ser. Todo sirve de referencia, de punto de apoyo, de encuentro. Para el poeta la Naturaleza misma es el sujeto, pero viviendo sus muertes, para volver a la luz en un símbolo *azaroso*.

Con la memoria del olvido — y casi sería redundancia invocar a Marcel Proust — y negrigo con la memoria de su sensibilidad

"acuden desde lejos,  
a situarse en sus piedras señaladas,  
las máscaras de tu resurrección perecedera."

("El canto de la sangre")

Extraña era, en que, fuera de sí, pero nunca más desatado que en sí mismo, llevan las impendables ausencias, los vivos olvidados, los muertos, muertos por los días, viajes, amores, catástrofes, lo infinito, lo pequeño, lo inesperado.

Pero, entre su actualidad y la actualidad fascinante de ese estafío retorno a su interior, las cosas pierden sus diros contornos, se desmaterializan, recuperan sus sonoridades olvidadas, admiten el poder de lo que se ha perdido o yace en las profundidades de nuestra conciencia, y suben en el éxtasis de la memoria para nuestra creación; por eso se dice en el "Nocturno" de "La Cabelera Oscura":

"ni levantar de pronto, en una calle,  
con nuestros pasos vivos,  
muchedumbre de ayer  
volviendo en el desierto de los ecos."

(*"Nocturno"*)

Con su sensibilidad, — y no sólo con la inteligencia, pues ella lo lleva a una legítima despasionada, a una definición en que lo racional quemaría como un ácido los filamentos dorados en que se asienta su transparente arquitectura — el poeta debe devolver lo que le ha sido entregado, no contentarse en sí como el mar contiene sus ondas, sino desplazarlo, proyectarlo desde sus subterráneas sombras, como la savia se proyecta en la simultaneidad de los hojales.

Pero, como he hablado de sensibilidad y de inteligencia, de lo lógico y de lo irracional, debo aclarar que: no es que la poesía no deba tener sus razones, su lógica; sólo que, lo *numeroso* de sus manifestaciones, que oscilan entre lo fantasmal y lo mágico, son extrínsecas vivencias que salen a la superficie del poeta, a pesar de sí y aun contra sí, como espíritus traidos a la tierra por la violencia de nuestros deseos; mezclados con la vara de la razón sería desposeerlos de su enigma.

Mangando las llaves de su propia vida, debe despojarse de ella, y darla transfigurada en "el cuerpo del poema."

"Te di mi rostro  
trabujado en ardientes pináculos,  
mi sangre, en tercetoplos de amor ya trisecundada."

(*Los días inmortales*)

El yo dramático y sombrío, el yo arbitrario y contradictorio, erando en las solitarias de su dominio, se despoja y vuelve hacia los hombres:

Llama de amor, me enciendo a tu amargura;  
y definiendo de duros laberintos del día  
un tesoro de esguardos."

("Morada")

He hablado de riesgos. Pero ninguno como aquel, que alcanza tan honda  
diminutidad, penales tan terribles e inesperados gozes: dar la propia vida,  
lo que ha traído la herencia de los antiguos padres, la sangre, los nervios,  
la memoria y hasta la ubicación geográfica; despojarse de su antecedente, con-  
vertirse en pura imagen.

Libre en los territorios de su alma, pero prisionero en ese círculo del  
mundo que es su propia realidad terrena, el poeta, inclinándose a su angustia,  
escucha en la nada del tiempo, las transformaciones de la muerte. Muerte,  
tiempo, angustia, serán los motivos que con sus sonoridades guerreras en los  
metales, gemidos de garganta en las mederas, y dantes plañidos en los vio-  
lines, predominarán como en una sinfonia, en "La Caballera Oscura" y se  
desenvolverán a través de ella casi como razón de su existencia.

Toda criatura lleva en sí la melancolía de su propia destrucción. Hija  
de la tierra, obediente a sus fatales leyes, ve girar a su alrededor la gran  
rueda del tiempo, levantándose consigo las estaciones. Sobre el espejismo de  
los días, en que Maia aparece, no ya atrayéndolos: "bajo sus pies tentaculares  
— de antigüedad y sagrada bayadera", sino desencantada y fría, porque la amarga  
experiencia de la criatura "levantó el velo de su asombro", el poeta, solo, en  
sí mismo, en su estatura, defiende su permanencia con la fe en el oscuro  
trabajo de su canto.

"Sólo están las palabras en el tiempo,  
reflejos de victorias sin victoria  
sosteniendo el silencio de las tumbas."

("Sólo están las palabras")

"Padre, Madre,  
que, en lecho sosegado  
mi columna de humo levantasteis  
de aquel antiguo río turbulento,  
que trazó el facinuroso color de sus fronteras,

24

de la corriente inmigratoria de los muertos,  
sólo queda,  
varada  
bajo la noche austral y sus conculcaciones,  
esta sombra, este sueño,  
— de tu frasco  
las venas clausuradas —  
y esta voz,  
un clamor desesperado  
de no dejar de ser,  
en la supervivencia  
de su canto."

("El canto de la sangre")

Según Soren Kierkegaard es una aventura que tienen todos que correr  
esta de aprender a angustiarse: "el que no lo aprende sucumbe por no sentir  
angustia nunca o por anegarse en la angustia. Quien, por lo contrario, ha  
aprendido a angustiarse, ha aprendido lo más alto que cabe aprender."

Sosteniéndose en las arduas disciplinas de esta angustia experimental,  
el poeta va a tomar su propia muerte, no morirá, engendrará de su ser,  
levantando de su corrupción como una copa en un brindis de vida.

"Una estrella  
me conduce al abismo de una cautiva noche,  
morada de una muerte consentida."

("Danza del Amor y la Muerte")

"Y declame la plenitud de esta transfigurada muerte,  
la renacida y finita,  
en una larga noche  
sin cielo."

("Donza del Amor y la Muerte")

"Visjera de la muerte — ciega vida —  
yo te llevo encerrada en mi garganta."

("El canto de la sangre")

"Solitario de ardor", el poeta extrae de esa locura en que el ser se agria  
sin comprender, — como un diamante de las tempestades de la nada — su

25

dulce fulgor. Va y viene por su entreciela atmósfera, golpea su clamor des-  
esperado y sereno, y, como Casandra, en el tribunal de los Ancianos:

"Su posición inteca  
en el polvo sin aire,  
— la raya dividiendo los dos rizados ramos —  
más allá de la muerte,  
ella sabe . . ."

("La cabellera oscura")

Presas así a la luz estas vivencias íntimas del espíritu, daría la impresi-  
ón de que el poeta, en el momento de su creación austera, trabaja en un  
caso metafísico, en una actitud de pensador martirizado. Sin embargo, todo  
es sencillo y acontece en lo cotidiano de sus horas; su poder sólo existe en el  
silencio, en esas profundas zonas oscuras que guardan los futuros materiales  
de estrellas; allí donde el poeta se crea a sí mismo al crear su poesía; em-  
peña a darse, a transmitir sus hallazgos; a hacer de lo personal lo universal,  
a desprenderse de su necesidad, de su inmediato objeto, y encerrado en esta  
necesidad y en este objeto, ir sobre sí mismo en busca de su permanencia.

Pero él sólo tiene para invertir aquellos valores que agrandan en un  
estado de perpetua, e infuente floración, una sola materia tangible, un ele-  
mento usado para las más íntimas necesidades; y para las más altas concepc-  
iones: las palabras. Con ellas transformará en canto el río oscuro de la san-  
gre, levantará el sueño de sus días. De su distribución, del acento alto o  
grave, de su agrupación original, del aire o espacio tonal que las dé dentro  
del poema, surgirá la claridad de su pensamiento.

Como en los ríos auríferos el obrero agita en sus manos el cerridor para  
que se desprendan del oro las sucesivas impurezas adheridas a su origen, el  
poeta va a desprenderse de toda carga impura que pesaba sobre su expresión,  
la irá liberando en un misterio casi instantáneo de elaboración, del que saldrá  
a luz su puro decir; en una palabra que servirá a su idea, en una idea que  
servirá a su palabra, en secreta comunión de origen. Compruébanse la afir-  
mación de Heidegger: "La poesía es la fundación del ser por la palabra".  
Palabras, palabras, palabras. No la palabra en sí, en su estado simple,

sino en función orgánica dentro del poema. Palabras sensoriales que sólo dan  
lo físico de la emoción:

"el caracol del tateo" — "Su voz so fue, legana, entre mis dedos, en for-  
cúppelos sordos enguantados" — "tu masticarilla pálida persigue el tambor de  
mis dedos" — "recorría por húmeros reflejos, como la piel de raso de un  
un nervioso caballo de carrera."

Palabras símbolos, que van a repetirse constantemente en el transcurso de  
los poemas, los signos categoricos bajo los cuales caminará el poeta: máscara,  
sangre, carne, tiempo, espejo, tiniebla:

"las máscaras de tu reantrición petecedera" — "máscara y rostro por  
un páldo violeta separados" — "máscara de un agresivo sosiego" — "La carne  
tumbaba, mortal, en un pavor de oscuras máscaras." — "Ya la carne empa-  
ñada palidece, freso de antiguas gracas pastoriles." — "Y retorna la carne,  
viagera de un país atenuado." — "su carne transida de estériles vorinas."

"el ramo de la carne en desveptura abandonado su deshecho lazo" — "los  
que hacen, oscuros, de la amarga eisterna de la carne" — "envuelta en la  
putrúrea soledad de tu sangre" — "ráfagas de sangre flagelan al cenituro  
dormido" — "Írán hacia la páldo extranjera que levanta la pesada cortina  
de sangre" — "Viagera de tu rostro en la tiniebla" — "El yelmo azul, que la  
hacia semejante a una emperatriz de las tinieblas" — "Leiz de la tiniebla,  
altas estrellas." "La tiniebla elabora sus espejos,—para que, ella en él— y él  
en ella— se asomen, desarmados de sí mismos—" "Un desolado espejo, sus  
muertes atestiguan" — "Tu voz, que yo esperaba de noche en el espejo" —  
Palabras que, solas, dan la evocación y el clima de su tiempo, y no usa-  
das por un barroquismo de estilo:

"dientes de terropelo, habitan la vintez de sus colosias" — "las ratas  
de un moaré desvanecido se pierden en las páldas alombras" — "sus pechos  
de violetas —reinas de los olores— y sus protirudas lorchas de mayocetas" —  
"esquivó, el bailarín de hebillas de oro" — "Polgido adolecente de los gor-  
vitas de mortales dioses" — "intica en su ebriedad, amanecida, sonríe bajo  
los párpados cerrados."

Y palabras angélicas, liberadas de toda carga humana:

— "ya en fragua del cristal tus delirios caurios" — "Sermines de pla-

ta, su elegía alzan entre los árboles y el cielo." — "tentaras antiguas arpas  
no conducen al oro de los tabernáculos"

O palabras sencillas, sin arrogancia, pero llenas de humanidad y melancolía:

— "híman caer la lluvia desde su fiel morada sin tiempo" — "Entre la dulce luz de los olivos apareciste" — "y era como pasar la pieza oscura de la infancia, hacia el claro comedor donde los rostros de mi origen daban su paz bajo el ángel de la lampara."

Todo esto, no obedeció a un plan determinado, a un sistema que mataría antes de nacer toda libertad poética, sino a ocultas razones que el poeta pudo de intencional exponer después de su alumbramiento y no antes, siguiendo el difícil itinerario de sus experiencias.

••

El poeta ha elegido para la ordenación, para la estructura de estas fuerzas del espíritu, el poema libre. Decir elegido implica un acto voluntario; esa elección no estaría de acuerdo con su actitud. Más bien, ha obedecido a un ritmo interno, que no se apoya en las consonancias y formas hechas sino en la libertad de su medida. Basea sus propias normas, su forma, su estilo, la necesidad de su expresión en el poema libre. Y al decirlo, ya se enumeran sus infinitas dificultades.

Valientemente se cree que el poema libre es lo más fácil; pero, en rigor, es lo más difícil, porque él es el prisionero de su libertad.

¿Y qué son su forma, su expresión y su estilo? Todos los elementos que existían en su conciencia, toda aquella íntima y desgarrada incertidumbre de su destino, tanto tiempo sin encontrar una salida, porque creía imposible una alianza entre la realidad y lo invisible,— sobrecoigido de un temor, o más bien un pudor hacia lo manifestado, a su yo romántico, que se extravía, porque suele extraviarse, en las convulsiones de lo pasional,— todo lo que se iba madurando en sombras fructíferas, irá a tomar su forma, su expresión, su estilo.

En realidad, no es el poema libre quien le va a dar su pulso original; es la vida misma del poeta. Es la acción recíproca de la expresión y la palabra, del yo y el objeto, que irán modelando el poema, que le darán su

límite, su contorno, su estructura. Forma y expresión en él irán encontrando su cauce, los esclarecimientos temáticos, el aire tonal, y el ritmo de sus movimientos. El poema va tomando la forma de su espíritu, de su angustia. Sus imágenes no serán sólo la imagen por la imagen, ni vendrán del azar o de la colocación afortunada de las palabras, en que a veces adquirieron palabras apartadas, sino de otro azar más imperioso y ordenado, por más recóndito. No será necesario inventar palabras nuevas ni ir a buscarlas en amarillentos archivos; bastará devolverlas a su asombro, porque la poesía es la que recoge las palabras.

De un delirio, de un tiempo detenido, en que se encuentran dos volúmenes acridizados en nerviosas sensaciones, en que cada una, en un éxtasis de fuego, hecha por poseerse de la otra, y no hecho más que fundirse en una sola llama, de este encuentro que parece el de dos amantes perdidos entre el cielo y la tierra, ha nacido el poema, "un ser sin nombre y nuevo, evasión del sueño, hijo de la luna".

En una carta de Handeizaire a su madre, refiriéndose a "Las Flores del Mar", le dice: — "He escrito este libro con furor y paciencia". El poeta podría decir también — salvando distancias — que todos los poemas del mismo libro, como los de "La Cabellera Oscura", han sido hechos así: con furor y paciencia.

El poeta ha servido a fuerzas alternas y oscuras que actúan sobre él. Ha traducido, ha interpretado su yo inconsonante, ha poematizado la apropiación de su espíritu a su ser en asombro. Pero no se ha dejado llevar de su entusiasmo, de esa cálida onda que lo envolvía y lo arrastraba, y lo convertía en el instrumento de su propio poema. Forma e inspiración, contemporáneas en su espíritu, asisten al poema desde su nacimiento.

Todo lo que puede albergar aquella tierra blanda y acogedora, con tendencia hacia lo patético y desmesurado, que tiene sus raíces en el corazón, se ve controlado, simultáneamente, por un pensamiento que se exige riguroso, insobornable a todos los espejismos de los sueños. La pasión y el ardor, los caballos alados, recorren enredadas regiones, sostenidos por el auriga de Platón. Y de estas dos corrientes, insustituibles y poderosas: amor y pensamiento, o si queréis alma y razón, saldrá el poema con su estética económica, con su síntesis heroica.

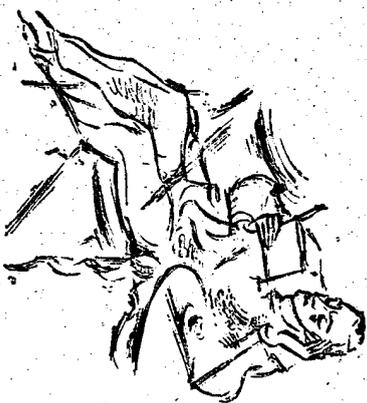
Pero aún el poema tiene que dejar de existir como una manifestación del alma, como un estado inherente o privativo del poeta. El, que fué actor,

sujeto del poema, se tornará en un espectador de sí mismo; y ya, desde la otra orilla de la vida, mirará su poema como algo que fué de él y ya no es, que le pertenece y apenas reconoce, porque se ha roto el encantamiento del poder demoníaco que actuaba sin las disciplinas del espíritu; y todas las fuerzas oscuras que operaban en él se han vuelto objetivas y rigurosas.

Como un objeto entre sus manos, sufrirá sus últimas metamorfosis, desligado de sus circunstancias, para que cada criatura encuentre en él su propia circunstancia, despojado de su disipación verbal, sostenido por el equilibrio de un pensamiento hecho, sin compromisos sobre la fragilidad de sus emociones, libre de toda sensación de esfuerzo y de fatiga, para que surja, como el Mercurio de Juan Bologna, "su pie posado en el instante puro" de volar.

CLARA SILVA

(De una conferencia).



## NOVELA Y CUENTO

### INDAGACION DE UNA LITERATURA

Una de las más inquietantes preguntas que un escritor pueda hacerse es la que se dirige a la determinación de su propio mundo y de sí mismo. Y tanto más inquietante si quien ve la dirige siente, más que su literatura, su disponibilidad para ella.

No se me oculta que esa situación es, además, peligrosamente paralytica. No dejó de ser presuntuosa una tal indagación de lo posible casi en ausencia de algo real. Pero acaso se esté más verdaderamente en el campo de esa misma investigación si quien inquiere no enturbia su trabajo con el abundante análisis de obra ya realizada (entiéndase: de limitaciones, concesiones, cañanicos, orzulos) y sólo tiene para explorar el territorio más puro, más cierto, de lo posible.

Y no se piense, de manera docta —inepta— que todo es posible. Ello es

justamente lo que debe inquietarse, y lo que corresponde determinar es cuáles posibilidades se ofrecen a una generación, en tal lugar, en tal momento.

En ese sentido acaso pudiera afirmarse que las posibilidades a que nos referimos son —atreviendo un juicio de valor— de las más serias que en esta orilla del Río de la Plata se hayan dado. Y tan profundamente sentimos esto que ello nos lleva a temer por el destino mismo de esta generación. Es una paradoja, pero las paradojas suelen ser honradas verdades que atraen consigo parte del misterio natural de la verdad.

Las páginas que siguen intentarían elucidar esa paradoja.

Una de las más importantes características de este mundo literario es acaso la empreñada voluntad de lucidez que lo domina. Ello, contrariamente a lo que se podría suponer, tuvo la virtud de ensanchar el panorama de la experiencia literaria. (La lucidez tiende a abarcar también los procesos no lúcidos). Ella obliga, en cierta medida, a un relativo olvido de las escuelas por cuanto escuelas, no por cuanto hombres que las interesan.

Es cierto que esto último tiene que ver también, acaso, con la populosa avalancha de ismos que vivió la generación anterior. La literatura soló ser, para la generación de nuestros mayores, pública devoción, desborde de lo personal sobre los cauces que los ismos proporcionaban. Hoy tiende a ser devoción personal para no se sabe qué cauce.

Además se puede advertir también el conocido movimiento pendular: si la generación del 20 se hizo por los caminos románticos de los movimientos subjetivos de comienzos de siglo, esta generación presente ve con ojo alerta su propio peligro. Quiere ser consciente de lo que hace y para andar de manera más segura sobre el territorio que quiere pisar se desahoga previamente de los andadores, de los ismos. Sabe que se trata de emplear las propias fuerzas.

Por otra parte esta actitud es frído histórico. En América el desahucio de la literatura fué aventura personal. Plural acaso, pero siempre personal.

En un continente desierto, con apenas una pseudo tradición indígena que acaso nadie sentía como propia, donde las letras no tenían pasado, el punto cardinal de la literatura fué la propia personalidad y su expresión: el lirismo que todo lo domina, hasta la prosa violenta de Sarmiento, o la relacionada de Montalvo, o la espontánea y juvosa de Martí.

Cuando los contactos con el presente de otras literaturas se hicieron permanentes —y ello ocurrió desde fines del siglo pasado— se sintió que se fundaba un mundo nuevo. Nuestro oscilante mundo americano se aproximaba en lo europeo. Pero una falsa perspectiva hizo aparecer pronto como prescindible y mejor lo más fugitivo y pasajero. Desde aquí se veía como fundamental la que allá era moda y acesorio. Y así, quienes más necesitaban una tradición que no tenían —los americanos— tomaron como tal algo que era sólo el hábito y como la frágil superestructura de una tradición para y severa que seguía su corriente subterránea y segura. Se me dirá que eso era natural, que no se hacía otra cosa que seguir el aire de una época, etc., y nadie pretenderá negarlo; pero podrá observarse que ese aire de época fué en algo crisis de cultura, la crisis que puede darse en lapsos y emboraces culturales, y que no proporcionaba el mejor sustento a este continente: sin pasado literario. Se halla aquí implicada esta otra paradoja: que la primera generación que esta América joven e indisciplinada aprendió de su hermano mayor, Europa, fué la del desdén por el pasado, por la tradición, por el equilibrio, por la paciencia, por el saber. Era como enseñar, a un niño mal educado, a no usar pañuelos y a decir malas palabras.

No se quiere aquí valorar la obra hecha en tales condiciones, pero se quiere recordar cuáles fueron esas condiciones y deducir de ello que no fueron las que se necesitaban, que no fueron un bien.

Constituyen, eso sí, una experiencia que es ahora aprovechada, aunque acaso inconscientemente: la desconfianza por la *moda* literaria era que es general entre los jóvenes. (No comenzo a nacer que se diga existencialista; conozo quienes disienten y aprenden tales páginas de J. P. Sartre).

Las últimas violencias que sobre ellos se ejercieron fueron, en último término personales, no de escuela. Ello se lleva de ganada. García Lorca explica un buen número de romances —no los disimula—. Nunca promovió éxitos fugas, pasionales hacia un previsible desorden. Pero aun esto fué pasajero.

Después... es ahora.

La poesía tiende de manera general —y con excepciones— hacia un cierto equilibrio salvador. Esa tendencia carnaliteriza buena parte de la obra de los jóvenes y aun parte de la creación actual de la generación anterior.

Se advierte una manera de hacer versos con cierta aliter y verso más

nueva retórica — que como no figura en los manuales no se la llama aún así. Para afirmar el edificio poético se tiende a la realización de estructuras arquitectónicas cuidadas. (Nunca se escribieron como ahora tantos sonetos en el Uruguay). Pero acaso se olvide otorgar el necesario cimicento a ese palacio de cristal. Se sabe así confundir la voz del poeta con su tendencia a producir — por ejemplo — un cierto tipo de imágenes más que otro. (Las excepciones a la generalidad enunciada podrían ser: tales verdaderas personalidades; tal poeta confesional cuya alma no se vistió de retóricas; tales renegados antirealistas).

Una o dos preguntas tienen aquí al crítico: ¿La abundancia de poetas es una buena pléyiforma para la aparición del poder? ¿O tendrá que limitarse una cierta uniformidad de tono poético, a la manera de la que pudo caracterizar el siglo XVIII?

Pero el crítico se limita a mirar, y sólo anda esas preguntas para después. Frente a ese desarrollo de la poesía puede observarse un desarrollo de la prosa que se distingue de aquí por una actitud algo diferente ante la literatura. En general la nueva generación de prosistas — casi inédita — se hace una tan alta idea de la poesía y del poeta que eso mismo tiende a impedirlo ejercicios poéticos; reanuda para la poesía una voz, la voz del poeta que reconoce, además, sólo en los ejemplos más altos. Acaso por eso cumplan en prosa su devoción.

Si fuera indispensable caracterizar esta generación habría que repetir una frase empleada más arriba: la caracteriza una empicada voluntad de hacer; y habría que señalar además que experimentan una consciente libertad estética que no involucra ni indisciplinada ni desorden. Reconocen en la literatura un fin tan alto — realización, en alguna manera, de lo humano — que no se ejemplifica en fiscalizar tal fin con precés de escucha. Así sería imposible hacer una enumeración de influencias porque éstas son poco visibles y en todo caso sería abarata su enumeración. Hay preferencias personales y estudio final de algunos grandes. Su meta se produciría un esardoso catálogo que, sin omitir a Borges ni a Faulstich, recopilaría a Dante, a Homero, a Virgilio, a Virgilio, T. Mann, Malraux, Gide. La naturalza de tal catálogo hace inútil su realización.

Parece como si se quisiera buscar el cimicento de la obra posible en lo más hondo, serio y menos necesario de sí mismo y sólo en este sentido se pide

ayuda a los grandes. De ahí, paradójicamente, un escribir como si se pretendiera la imposibilidad del propio genio — en contraste frente a la confianza excesiva de antaño. El propio valor, el talento, es lo primero con que se debe contar — y eso se sabe — pero también lo último. Por eso, mientras se trabaja, tal hipótesis es saludablemente desechada. Lo que cuenta es la atención, el saber, la vigilancia. En la discusión y en la crítica se siente como preferible no tocar lo otro; se sabe que eso, por lo menos, no puede entrar en ninguna discusión.

Y en último término — y salvando alguna por lo general desdoblable excepción — el ejercicio de las letras es concebido en un plano de estricta seriedad. El concepto de *juego* — cuando aparece — se hace transaccional. Si bien no se comparte en ningún caso — entre los jóvenes — el criterio del arte aplicado a algo, tampoco se les podría aplicar — o imputar — la noción del *arte por el arte* en su sentido más corriente. Creo que los había una íntima convicción que los hace sentirse ocasionalmente depositarios de una responsabilidad que atañe al cumplimiento, o a la realización del hombre, en cuanto *Hombr*.

Si se meditan las características anotadas, acaso se ilumine de mejor manera la paradoja que propone al iniciar este artículo.

Tales condiciones y actitudes involucran una equibrida y muy seria posibilidad para la realización, pero, por eso mismo, la prefieren como más múltiples y difícil. Hay virtudes en eoría manera negativas. El rigor y la exigencia pueden silenciar voces. Otras pueden quejarse, abrumadas, frente a la excesiva meta que se proponen. Otros prolongarán, insistentemente, el análisis de sus propias posibilidades y tardarán el llegar, o acaso no llegarán nunca a la creación. (Otros quizá abandonarían entre el silencio orgullo de esperar el único fruto valioso y la vanagloria de los ceramos frutos dudosos, elegían estos últimos).

Pero si esas difíciles condiciones son venidas son ellas de tal calidad y sentido, que el hecho mismo de superarlas será la prueba de una autenticidad y una grandeza.

JOSE PEDRO DIAZ

## ULTIMO COCHE A FRAILE MUERTO

La cara pálida y alocada de Cecilia saltaba y se hundía dentro del agua oscura; saltaba y se hundía otra vez: era una campana tocando entre dos nubes, llanándolo triste, urgente.

En sala de espera seguía vacía. En el piso, oscuro y polvoriento, las caderas de los cigarrillos acomodaban bajo las teatrices paldas de las pisadas una piel humillada y blanca, de un blanco gastado y lechoso como el blanco de los huesos, de los huesos acostados en las tumbas o de las lápidas detenidas en los cementerios. Estaba sentada frente al reloj. Siseó los lentos del estuche y los cables sobre la nariz — una nariz recta y afilada por donde los lentos siempre amenazaban bajar como por un pequeño tobogán — y miró la hora: en el agujero, hasta entonces vacío del reloj, aparecieron los números en rueda casi en intimidación: eran las 3 de la mañana. Sin sacarse los lentos siguió burlando el resto de la habitación: los mapas de las paredes se cubrieron de pronto de ríos y arroyos, olvidaron su reciente y ya pasada existencia de manchas de colores; en la tapa de la revista que estaba encima de la mesa, se sentó una mujer en traje de baño azul y quedó sonriendo sobre la arena. Todas las cosas parecieron saltar de sí mismas y acercarsele un poco. Cuando volvió los lentos al estuche hubo un segundo movimiento de las cosas hacia atrás, hacia sus sitios primitivos: retrocedieron a sus casas antiguas y lejanas.

La cara de Cecilia apareció un momento y se hundió luego como una piedra, mientras el agua, arriba, arriba sus círculos oscuros.

Estaban encendiendo un cigarrillo cuando oyó la voz por primera vez: era una voz extraña, atípica. No sabía de donde venía. Probablemente había un altoparlante por algún rincón.

—Último coche a Fraile Muerto — dijo la voz.

Leñta, ritualmente pisó el cigarrillo contra el suelo; sintió al hacerlo que estaba formando su propio y pequeño cadáver.

Ya afuera, mientras cerraba la puerta, miró por última vez hacia adentro

a través del cristal; las grandes manchas de los mapas en las paredes; la revista, ya sin mujer en la tapa; los cigarrillos apagados en el suelo.

La noche estaba clara y fría; metálica. Ladraba, próximo, un perro que él no veía, que parecía no estar en ningún lado.

Vió llegar el ómnibus, blanco — de un blanco gastado y lechoso, como el blanco de los cigarrillos en el suelo — detrás de un padre capuchino que en el medio de la carretera extendía el brazo para detenerlo.

Ya dentro del coche advirtió que todas las ventanillas del lado izquierdo tenían las cortinas bajas: en el primer asiento había una mujer con una niña, las dos vestidas de negro. El cura ocupó el segundo asiento. El sintió ganas de sentarse del otro lado, donde no había nadie y las cortinas estaban altas; pero al pasar por el tercer asiento algo lo impulsó a quedarse allí, detrás del cura.

El ómnibus arrancó sin ruido. Por el espejo podía ver la cara cuadrada y los bigotes rojos del chauffeur. No sabía si iban a mucha velocidad. No podía ver para afuera. Sólo sentía que deslizaban sobre la carretera.

Observó que la mujer de negro movía los labios un poco, casi imperceptiblemente. Debía estar rezando porque cada tanto tiempo levantaba la mano y hacía la señal de la cruz.

Estaban delante de él la mujer y la niña, el imperturbable gorrión del cura, la cara cuadrada del chauffeur.

Cuando la mujer abrió la portezuela, presumió que se habían detenido. La mano de la niña en el barro de bronce, al bajar, quedó quieta un momento, como una mariposa blanca, aplastada y se abrió luego al soltallo para desaparecer, detrás de las cortinas caídas, junto con la carretera y la noche clara, y las pequeñas iglesias del camino y las cruces y las campanas de las iglesias, y la sala de espera y los cigarrillos en el suelo.

Quedaban delante de él, el gorrión negro y redondo del cura; la cara del espejo, la ausencia de la mujer y de la niña, diferenciando el lugar que habían ocupado, de los otros, simplemente vacíos.

El ómnibus partió deslizando, imóvil, cuidando el silencio. Sólo había una lucecita encendida en el centro del coche, sólo una lucecita colorada del techo blanco que alumbraba apenas un largo aire de hospital nocturno.

El capuchino hacía girar lentamente un rosario entre las manos. A cada momento aparecía una cuenta nueva entre los dedos blancos y gorrios del cura. La aparecía y la movía entre el índice y el pulgar como para recordarla aún más. Después la dejaban caer alineada junto con las otras. Cuando el cura se levantó y se acercó a la puerta pensó que se habían

determido nuevamente sin que lo advirtiera; sintió ganas de ponerse los lentes para ver hacia donde desaparecía, pero de un lado las cortinas estaban bajas —no se le ocurrió que podían subirse— y del otro lado, la noche, aunque clara, se cerraba para mostrar tan sólo alguna luz o algún grupo de árboles en una masa sombría y compacta. Prefirió que todo quedara así; él allí adentro, único prescero a Fralite Muerto y el cura afuera, no sabía dónde, caminando por la carretera blanca, yendo tal vez al encuentro de la mujer y de la niña, tal vez ya de la mano de alguna de ellas.

—Casi en seguida el chófer se dio vuelta y dijo:

—Baje, ya estamos.

—Fralite Muerto?

El otro repitió: —Baje, ya estamos.

Cuando se levantó él sabía que allí no era Fralite Muerto. Sin embargo bajó.

—¿Qué sé solo en el medio de la carretera. Un poco más lejos asomaba un caserío.

El ladrido moribundo de un perro, largo como una hilacha, le hizo apartar el paso.

Un farol redondo señalaba la pequeña estación de noche. En la puerta de la casilla estaba sentado un muchacho.

El se acercó y gritó.

—Eh, amigos, ¿me podáis decir?

Los ojos del muchacho eran grises, de un gris muy pálido, casi descoloridos. Por un momento le relampagueó la imagen de aquellos ojos en blanco de Cecilia.

—... ¿qué pueblo es éste?

El muchacho siguió inmóvil, tirado junto a la puerta de la casilla.

—Esto no es Fralite Muerto, ¿verdad?

El muchacho continuó en silencio.

—¿Quéda lejos Fralite Muerto?

El insistía en las preguntas casi sin advertir el silencio del otro, tratando de apurarse la respuesta con sus propias palabras, empujándola con su deseo de cortar la situación.

—Me podría indicar?

De repente se dio cuenta de que el muchacho no lo miraba. Tenía los ojos fijos encima de él, hacia la derecha. Pensó que debía ser ciego, aunque

también existía la posibilidad de que aquellas dos manchitas pálidas que no distinguía bien fueran los párpados bajos del muchacho.

Volvió sobre sus pasos y se encontró de nuevo en la calleja de barro. El perro ladó de nuevo y esta vez él eso fue más largo y más próximo.

Todas las casas estaban a oscuras, con las puertas y las persianas cerradas.

La plaza tenía un farol en cada esquina; era una manzana cuadrada, sin árboles, ni flores, ni estatuas. De pronto descubrió una luz, un reflejito pálido sobre la oscuridad. Se acercó a esa casa, la única iluminada. La puerta de la calle estaba entornada. Golpeó una, dos, tres veces. Los golpes persistían dentro de la casa; los sentía prolongarse por los corredores, interminables, ciegos.

Empujó la puerta lentamente, sin que cambiara por eso el fondo oscuro, como si hubiera surgido otra puerta detrás de la primera.

Caminó por el corredor y subió dos escalones. Abrió la cortina y entró. Era un salón muy grande con una ventana —por la que él había visto la luz desde afuera— y muchas sillas amontonadas en un rincón.

En el fondo de la habitación, sobre una tarima alumbrada por la luz de cuatro cirios blancos, había un altar sostenido por sillas. Sin saber por qué, le pareció que estaba vacío. Un viejo de túnica, de pie e inmóvil, sin parecía un extraño pariente de los cirios—, miraba adentro del altar: la cara de la muerte, tal vez su propia cara.

El no intentó hablar. Dejó la pica y atravesó de nuevo el corredor oscuro. Otra vez la noche; otra vez el ladrido del perro.

Caminó hasta el final de la calle y se decidió a llamar en la última casa. A la puerta cerrada susurró muy pronto la figura alta y fina de un mujer, encandada por el aire sin luz del cuarto, fantasmal dentro de su bata clara, iluminada sólo ella por la pequeña lámpara que llevaba en la mano.

—Necesito un caballo —dijo él.

La mujer no contestó, mantuvo sin gestos la cara inexpresiva.

—Necesito un caballo — insistió él.

Ella se dirigió al galpón que quedaba al lado de la casa. El la siguió con ansiedad, y vio cómo abría la gran puerta de madera, sin ruido, y cómo desaparecía adentro.

Un nuevo ladrido marcó el tiempo que él quedó solo, esperando.

Al rato, ella volvió trayendo un caballo por el establo.

Una vez montado, él dijo, a manera de despedida:

—De regreso lo traté.

—Es un caballo muy fino.—dijo ella.—pero antes fué un buen caballo. La cara de ella, junto al estribo, iluminada por la lámpara que ya se consumía, se movió como si estuviera debajo de un agua oscura y rápida: el caballo ya estaba caminando.

Llegó a la carretera y siguió la dirección del ómnibus. La noche se había cerrado de pronto, como si el tiempo se hubiera puesto malo.

De a ratos le parecía ver el caballo y le parecía que iba caminando en el aire, tal vez en el agua.

Pensó por primera vez que él también había dejado el ómnibus como la mujer, la niña y el cura; pensó que en cualquier momento podría encontrarlos. Seguramente el ómnibus todavía seguiría desfilándose, blanco y silencioso por la carretera: el último coche a Fraile Muerto viajaba sin pasajeros.

A veces le parecía ver florar, abajo, junto al estribo, una cara pálida de mujer iluminada por una lámpara, una cara con las finas cejas de Cecilia.

Apartó el caballo; no muy lejos se veían unas luces. Se preguntó si estaría por llegar a Fraile Muerto.

Al desmontar le pareció reconocer una voz extraña, y ahuecada, como de altoparlante. No logró entender lo que decía; las palabras se unían unas a las otras y sólo permitían oír la voz.

Al acercarse la luz se aclaró detrás de la puerta de cristales.

En ese momento creyó escuchar los cascos de su caballo sobre la carretera. Volvió al lugar donde lo había dejado: ya no estaba.

La noche se había aclarado nuevamente. Después un momento tratando de oír algo que le indicara la dirección que había tomado el caballo: solamente oyó el silencio de la carretera.

Un momento después veía llegar el ómnibus, blanco, de un blanco gastado y lechoso cruzando detrás de un padre capuchino que en el medio de la carretera, extendía el brazo para detenerlo.

Pensó que él ya había perdido el último coche a Fraile Muerto. La cara de Cecilia resbaló como una gota espesa y blanca dentro de él y quedó quietamente iluminada.

Tenía que llegar: se dio vuelta y se alejó en busca del caballo.

MARIA INES SILVA VILA

40



## MUSICA

### ALFREDO CASELLA

Ha sido Alfredo Casella uno de los más vigorosos y personales propulsores del llamado renacimiento musical italiano durante las primeras décadas de nuestro siglo, dotado de un espíritu particularmente inquieto y curioso. Juntamente con Respighi, Pizzetti, Malipiero y Casellinovo-Fedesco, reanudó con sentido moderno la gran tradición de música pura de los siglos XVII y XVIII que Italia había perdido prácticamente durante la centuria siguiente: así un pueblo que había dado nombres tan ilustres para la historia de la música instrumental como los de Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Tartini y el gran Domenico Scarlatti, sin olvidar a Clementi, se orienta en forma casi exclusiva, durante el siglo XIX a las diversas tendencias del teatro lírico. (Pensó, habu algunos agradables y esporádicos excursiones en los dominios de la música de concierto—el mismo Verdi compuso un Cuarteto de cuerdas, que desde luego no es su obra maestra...— y Spontini, Martucci, Siliangina y Rossini se consagraron a las formas instrumentales, pero sus obras, poco personales y repletas de influencias extranjeras, germanicas en su mayor parte, no tuvieron ni remotamente el éxito logrado por los compositores de tendencias dramáticas, aunque revelen un deseo de rección muy loable y digno. Hubo que esperar, pues, a los primeros años del presente siglo. Casella hubo cam-

41

peñosamente y con energía en pro de este renacimiento —y con mejores armas también— tanto por medio de su producción, buscando en forma tenaz alcanzar con sus obras un estilo netamente italiano y renouado al mismo tiempo, como en la crítica, por medio de innumerables conciertos, artículos y conferencias, sin faltar, cuando fuera necesario, la más encendida polémica. Esta labor, que le ha ocupado prácticamente toda su vida, le despertó enojuadas resistencias, que no fueron dominadas sin gran esfuerzo, y quizá le obligó en ocasiones a adoptar actitudes estéticas radicales, a experiencias más o menos aventuradas, que tal vez en otras circunstancias no habría tomado y que, sólo le permitieron alcanzar su manera definitiva tras largo rodeo. Es muy conocida la frase de Edward Dent, cuando define a Casella como "el músico italiano que ha ayudado con mayor eficacia a sus jóvenes compatriotas a encontrar un estilo, pero que, en cambio, se ha fatigado más en descubrir el suyo propio". El problema del músico peninsular contemporáneo reside para Casella en lograr la fusión, la síntesis entre el espíritu de la antigua tradición italiana con el moderno lenguaje sonoro, para que sin renunciar a sus características étnicas ("Italianamente puro y solitario", lo calificó D'Annunzio) alcance un rango europeo o universalista; existe al mismo tiempo un problema de forma tan descuidada a partir del período barroco.

Marriedamente dotado para la creación musical, poseedor de una memoria extraordinaria y una capacidad de análisis sorprendente, Casella ha sido definido como el compositor anti-romántico y objetivo por excelencia. Su lenguaje, simple e incisivo, claro y dinámico, en el que toda emoción aparece serenamente controlada, y en el que rehuye toda lagrimita y todo empique, se encuentra en las antipodas del romanticismo, impresionismo o verismo. Esa capacidad de análisis, unida a un conocimiento absoluto de los diferentes estilos de composición, le ha permitido, en determinado momento de su carrera, escribir una serie de piezas tituladas *A la manera de...* en la que son evocados, con sátira y verdadero virtuosismo de escritura, los procedimientos favoritos de algunos famosos compositores; por otra parte, le ha perjudicado bastante, porque muchos no han querido ver en Casella más que un imitador psicofísicamente hábil y no un auténtico creador. Un rasgo distintivo del arte caselliano es desde luego su sentido del humor, su espíritu satírico, que llega incluso a veces a la mordacidad más cáustica, y que puede equipararse en cierto aspecto a la intención de un Satie o al clima de algunas obras de Stravinsky. Su gusto por desorientar al auditor, mediante el

planteo y rápida resolución en sus obras de problemas siempre renovados, le ha valido el llegar a ser acusado por algunos críticos de carecer de una técnica sólida, lo que a todas luces es injusto. Por el contrario, es posiblemente uno de los músicos contemporáneos mejor pertrechados en este sentido, y sabe emplear sus problemas concientemente con una lógica irrefragable, dando a su discurso una notable continuidad, sin caer nunca en excesos de retórica y eliminando todo lo superfluo.

La melodía de Casella está siempre clara y netamente delineada, sin vaguedades ni equívocos, y tiene un fuerte valor plástico, aunque subordinando el color a la línea; íntimamente ligada por su esencia a la armonía, se desenvuelve dentro de un diatonsmo riguroso, del que generalmente sabe escapar cuando es necesario por medio de intervalos alternados. Es, realmente por el ritmo, de una vivecidad y espontaneidad características, complaciéndose el autor en felices variaciones de esquemas métricos. En toda la evolución de su obra, el elemento armónico ha preocupado hondamente a nuestro músico, hasta el punto de haber constituido durante largo tiempo el principal problema a resolver; sus investigaciones en este campo han dado por resultado experiencias curiosas y originales, en las que se advierte la tendencia y el espíritu imaginativo del compositor. Si nunca se orientó decididamente hacia la atonalidad preconizada por Schönberg, supo encontrar ingeniosas soluciones parciales de este problema por medio de la polifonía, no en el sentido de Hindemith o Milhaud, sino por medio de lo que se ha denominado contrapunto armónico, y desembocó por último en un diatonsmo renovado y enriquecido por múltiples conquistas, principalmente el empleo de la polifonía, pero despojado de todo cromatismo. Lo interesante es que nunca, a través de sus experimentos, llegó a perder de vista el sentido tonal. El mencionado contrapunto armónico, aunque hábilmente manejado, es un procedimiento peligroso, pues tiende a comunicar cierta pesadez al curso musical, por la acumulación de sonidos, y solamente la mano de un Casella sabe manipular en él sin perder ligereza. La cuestión formal ha sido resuelta también de una manera satisfactoria en su última fase, y la arquitectura en las obras del período de madurez se caracterizan por la armonía de proporciones y el equilibrio de su desenvolvimiento. Su claro sentido tonal viene desde luego en su ayuda, y le permite ordenar con éxito los materiales técnicos; recurre a un estilo conciso, de gran economía de medios, exento de largos desarrollos e inútiles desplazamientos de la nota fundamental del

sistema, logrando imprimir una fisonomía siempre cambiante a los pocos elementos que utiliza. Por último aplica sus mejores cualidades al tratamiento del complejo orquestal, que domina a la perfección; la brucata de Casella es de sonoridad diáfana y transparente, con gran variedad de matices y tonos e infinitas combinaciones de timbres, advirtiéndose desde luego una perfecta disposición instrumental y marcha de las voces.

Pero no solamente Casella fue un compositor de importancia; su personalidad, rica y delgada, ofrece numerosas facetas, y se destaca igualmente con perfiles propios en otras actividades relacionadas con su arte, hasta el punto de que si no hubiese escrito una sola nota habría sido considerado como un músico distinguido. Es difícil encontrar entre los compositores de nuestro siglo una figura tan multiforme. Como pianista, desarrolló una intensa labor, gestándose sus ejecuciones por la limpieza de su técnica, la intensidad y una perfecta identificación con los estilos de las obras que interpretaban, desdoblándose todo alarde de virtuosismo exterior y toda concesión. Ha actuado bajo la doble faz de solista e integrante de un conjunto de cámara, el Trio Italiano, con el violinista Alberto Pollonieri y el violoncelista Arturo Bonucci. Completa este aspecto con su desempeño como director de meritos positivos, ha sobresalido en la enseñanza, formando numerosos y aventajados discípulos, sumando a esta actividad la de investigador y musicólogo. Ha realizado gran cantidad de transcripciones, revisiones y elaboraciones de obras de Wvraldi (extremadamente numerosas), Monteverdi, Torelli, Bassani, Domenico y Alessandro Scarlatti, Sammartini, Bach, Mozart, Clementi, Beethoven (es magistral su revisión crítica de las 32 sonatas del genio de Bonn), Schubert, Rossini, Balakirev, Mahler, Albeniz, Brumau o Irving Berlin, participando además en ediciones de músicos de Eysenbald, Beethoven y Chopin. Periodista de reconocida eficacia y crítico de notable comprensión y amplitud de miras, ha difundido sus opiniones estéticas en numerosos artículos y conferencias, y en varios libros; puede afirmarse que sus esfuerzos han contribuido en forma decisiva a orientar a los músicos jóvenes de su patria. Tuvo colaboraciones regulares en el diario "L'Homme Libre", de París (1912), la revista "Ars nova", de Roma, que dirigía desde 1917 hasta 1919, "The Christian Science Monitor", de Boston (1924-1929), y "L'Italia letteraria", de Roma (1931-1936), y realizó numerosas colaboraciones acciden-

tales, aparecidas en revistas y periódicos de Italia, Francia, Alemania, Austria, Inglaterra, Suiza, Polonia, Egipto, Estados Unidos, Cuba, y en la desaparecida Revista Musical de Buenos Aires.

Espíritu inquieto e investigador, Casella ha sufrido una prolongada evolución en su trayectoria artística, pasando por algunas influencias, que ha salvado bien, pues su poderosa personalidad le ha permitido asimilar algunos procedimientos ajenos sin dificultad, despojándose gradualmente de lo superfluo; por último se ha orientado por una senda definida, empujando en su música adecuado medio de expresión. Se ha dicho con exactitud que Casella pertenece a esa categoría de artistas que sólo se desentran a ellos mismos a través de un largo y difícil esfuerzo de liberación.

Aunque sin pretender, como se ha intentado, hacer su línea genealógica hasta el famoso madrigalista Pietro Casella, amigo del Dante y citado por él en un canto del Purgatorio, nuestro músico perteneció a una familia en la que la tradición musical estaba hondamente arraigada. Su abuelo Pietro, fue violoncello solista en la Capilla de los reyes de Cerdeña, y sus tres hijos, Cesare, Gioacchino y Carlo, fueron asimismo violinistas distinguidos. Carlo, el padre de Alfredo, era además profesor en el Conservatorio de Turín; la madre, Maria Bordini, Pianista de mérito, y primera maestra del futuro compositor, había sido alumna de Carlo Rossini. Se comprende con facilidad que en un medio tan favorable, en el que se rondaba culto a la música de cámara, en sus más puras manifestaciones, las excelentes dotes naturales de Casella se desarrollasen con rapidez. Pronto intervino con resultado satisfactorio, en calidad de pianista, en algunas audiciones locales, e inició el estudio de la armonía con Criviero, pero al cumplir 13 años y por consejo de Martucci, quien intuyó las grandes posibilidades artísticas que ofrecía el muchacho, fue enviado a París, inscribiéndose en la clase de piano de Louis Diémer, en el Conservatorio de esa capital, y luego en la de armonía de Xavier Laroche. Durante un tiempo Casella vaciló entre dedicarse a la música o decidirse por el estudio de las ciencias; fatigas y quimeras, por las que sentía pasión, pero este viaje, que debía prolongarse por espacio de muchos años, fue decisivo para la elección de su carrera.

Sus estudios en el Conservatorio de París —donde tuvo por condiscípulos a Philippe Gaubert en la clase de Laroche, y a Alfred Cortot y Maurice Ravel en la de Diémer— fueron afortunados, y en 1899 obtuvo el primer

premio en el concurso de piano, y el año siguiente un segundo premio de armonía ingresado como oyente en la clase de composición de Fauré; pero pronto abandonó esas disciplinas, y prácticamente fue un autodidacta en el estudio de la forma y de la orquestación. Inició luego sus actividades como pianista y compositor, y ya en 1903 consiguió un doble éxito en un concurso organizado por una revista con la melodía *La catedral* *Edite* sobre texto de Charles Baudelaire, y la *Ciaccona* para piano.

El primer estilo de Casella, de formación, es de tendencias más bien románticas (de un romanticismo bastante moderado, por supuesto) que se manifiesta tanto en la concepción de las ideas como en su desenvolvimiento, y refleja influencias sucesivas, lógicas en un compositor joven, que tenía unas sus preferencias, y que van contrariando en cierto modo a liberar su personalidad. Se ha exagerado algo la importancia de estos influjos, que, con algunas excepciones, no constituyen en el fondo más que analogías y atracciones pasajeras. El propio Casella ha trazado de manera objetiva y con imparcialidad el proceso de esta etapa inicial, expresándose en los siguientes términos: "En mis primeros años, mi carrera fue principalmente pianística; aunque el piano no fuese muy de mi predilección. Sentía bullir en mí el espíritu creador, y, en efecto, ya en 1901 había publicado algunas composiciones líricas y una *Pavona* para piano. A estas primeras tentativas siguieron otros trabajos de escaso interés: pero una ambición de alcanzar pronto altas metas me hizo escribir en 1905 una *Primera sinfonía* para orquesta, a la cual siguió en 1908-1909 una *Segunda*, aún más vasta y juvenilmente pretensiosa. Es sólo algo de notarse que, ambas sinfonías, han escritas en París, no a causa en lo más mínimo su influjo, predominando en cambio en ambos trabajos las sombras de Strauss, de Mahler y de Rimsky-Korsakoff. En aquellos propios años me entusiasmaba Albéniz y ansiaba realizar a toda costa algo semejante en mi país. Y así nació un año después de la *Segunda sinfonía*, la *Impresión Italia*, y nació en condiciones óptimas de existencia y voluntad. Ahora, que aquel trabajo cuenta 25 años de vida, me parece asaz notable el que yo compusiera esa música firmemente plástica y tan resolutamente anti-impresionista en París, en pleno debusismo. No hace al caso el que la técnica de aquella época fuese aún influenciada por la germanomanía. Lo único que importa es comprobar hoy que ya en 1909 tenía yo una visión clara del camino por recorrer y de la clase de música italiana que debía alcanzar 12 años después". Además de las obras citadas, pertenecen a

esta etapa la *Toccata* para piano, una *Sonata* para piano y violonchelo; la *Suite in dos movimientos* para orquesta, y las dos series de piezas tituladas *A la manière de...* donde evoca con agudeza los perfiles de Wagner, Bruckner, Brahms, Debussy, Strauss, Franck, Borodin, D'Indy, Chabrier y Ravel. La *Toccata* es una de sus páginas juveniles más logradas; de brillante escritura pianística, está dotada de un genioso impulso y una calidez particular, que acentúan los defectos de forma y su falta de experimentación; en ella se oponen con eficacia un motivo perlatónico, a base de progresiones, con un elemento secundario, cromático, que da variedad al conjunto.

Mientras tanto, y unos años antes, Casella había visitado varios países como clavecinista de la Sociedad de Instrumentos Antiguos, de Casaleschi e iniciado su actuación como director de orquesta. En 1909, cuando Ravel fundó la Société Musicale Indépendante, Casella fue designado secretario, y dos años más tarde reemplazó a Cortot en la clase de piano del Conservatorio de París. Una obra de transición es la comedia coralística titulada *Il concerto veneziano* (*Le concert sur Venise*), sobre argumento de J. L. Vardoy, destinada a la compañía de Sergio de Diaghilev (1911-1912) y bastante raiolana desde el punto de vista armónico. Casella señala que "Esta partitura, si constituye con respecto a Italia un progreso, en el sentido de la transparencia instrumental, era sin embargo bastante inferior a la raioliana anterior en fuerza arquitectónica, y sobre todo en unidad estilística. No satisfaciéndome ese trabajo, proseguí mis búsquedas de lo que me parecía la métrica más inmediata para alcanzar. Y así fue cómo, después de varias tentativas de dudoso interés, escribí en el verano de 1913 el poema sinfónico *Noche de Mayo* (sobre versos de Carducci) para voz y orquesta".

Esta obra —que fue calificada por Emile Vuillermoz dadas sus audacias como "una fecha en la historia contemporánea"— inaugura el sereno período de su producción, período de transición. En él Casella se aparta de los procedimientos habituales, utilizados anteriormente por él, y adopta un lenguaje polifónico y polimodal, en el que la escritura vertical, de armonía fuertemente disonante, prima sobre la polifonía. La crítica le atribuyó el descubrimiento del ya citado contrapunto armónico, y en verdad su aporte a la música contemporánea es ahora innegable y positivo. Es un período de investigación, de búsqueda incansable, en el que trata de encontrar soluciones a múltiples problemas de estilo y de realización técnica. Según Casaleschi y Pedersen, se observa aquí una divergencia profunda con respecto al período

inicial, pues prima la inquietud y el deseo de experimentación y originalidad. Aunque se haya creído lo contrario, el atomismo schubertiano nunca le interesó hondamente, y no recurrió a la idea de conservar esos tonales y notas polares como base del sistema; en cambio sufrió la influencia de Stravinski y en algunos procedimientos, sobre todo en determinadas producciones. Aunque no se puede ser terminante en esta cuestión, en dicha fase pesaron en algunos más frente a una evolución acelerada, que procede por etapas muy breves, circunscriptas a veces a un par de obras, que a tentativas aisladas, sin conexión aparente entre sí.

Esa variedad de aspectos, desarrollados siempre en un campo eminentemente vanguardista, le ha valido a Casella acudas críticas, siendo tachado de "snob" y versátil por los reaccionarios, mal situados para poder juzgarlo con equidad. Desde su regreso a Italia en 1915, donde volvió con ánimo de contribuir a crear una nueva escuela musical, tuvo que librar una lucha muy dura contra elementos conservadores, que querían por destruir o desvirtuar su labor. En una época su impopularidad fue extraordinaria, y se escribieron contra él todas las armas, aun las menos nobles. Pero Casella no dejó en su empeño, combatiendo con una fe inquebrantable por sus ideales; hecho por ellos de diversas maneras, tanto por la organización de conciertos de música moderna extranjera e italiana contemporánea, hasta entonces prácticamente desconocida, como por su ejemplo personal como creador y su labor como conferencista y autor de artículos. Triunfó por último, importándose a sus adversarios por la fuerza de sus convicciones y por la libertad y seriedad de sus propósitos artísticos. En 1915 fue nombrado profesor en el I Liceo Musical de Santa Cecilia, en Roma, en la misma clase que ocupó Giovanni Sgambati. Dos años más tarde fundó la *Società Nazionale di Musica* (grupo convertida en *Società Italiana di Musica Moderna*), junto con Respighi, Pizzetti, Malipiero, Perinello, Gatti, y Tommasini, — bajo la presidencia del conde de San Martino — que tuvo una vida efímera, pero que tanto hizo por la renovación musical en su patria, y que tan benéfica influencia ejerció sobre las generaciones jóvenes. En 1921 renunció a su cátedra del Santa Cecilia para tener mayor libertad de acción; desde entonces dió un extraordinario impulso a su actividad como concertista, realizando numerosos "tourmés" por el extranjero — comenzando por los Estados Unidos — en su doble calidad de pianista y director de orquesta, y difundiendo

sus composiciones, hasta el punto de que se puede afirmar que no existe centro musical de alguna significación que no haya visitado.

Mientras tanto se iban acumulando sus trabajos. Pertencen a este período las *Nove pezzi*, para piano; las conocidas *Pageie di guerra* (1914), serie de 5 films de clara tendencia descriptiva; el ciclo vocal *Adria à la vie*, sobre poesías de Rabindranath Tagore, traducidas por André Gide, cuyo ambiente finisecular contrasta con el humorismo de Pizzetti. De 1916 es la *Sonatina* para piano, una de sus obras más curiosas. Ofrece una atmósfera armónica especial, por el empleo de acordes dispuestos por cuartas justas y alteradas, de sonoridades frías y algo misteriosas, y ritmos flexibles y cambiantes. Consta de tres movimientos, un *allegro con spirito* inicial de carácter ambiente, un *trémolo mituelto*, de extrañas resonancias, y un *finale* animado, de trazos delicados y cristalinos, que va a desembocar en una música exótica y grotesca, llevando por epígrafe una cita del *Paradiso* de Carlo Gozzi: la misma trae a la memoria el recuerdo del *Prélude*, de Stravinski. Deben ser incluidas también la *Ritaca croca*, *alla memoria di un soldato morto in guerra*; el poema *A notte alta* (1917), una de sus más acendradas páginas, de una gran fuerza expresiva y ambiente dramático, y las *Grande pezzi* para cuarteto de cuerdas (1920), en las que la influencia de Stravinski se hace persistente. Pero ya las *Tridice pezzi in/outfit*, para piano, que datan de la misma fecha, se encuentran en los contornos de una nueva manera, anticipada por la demarcación y naturalidad de la escritura, diatónica y cromática de toda referencia y audacia infiel; y la mayor sencillez de medios. Siempre un período de silencio relativamente prolongado, en el que Casella se dedica a otros aspectos de su actividad meditando y reflexionando al mismo tiempo sobre los caminos a seguir en su labor de creación.

En 1923 apareció su primer libro, tan curioso e interesante, que versa sobre *Evolutione della musica, o tracce la storia della cadenza peritica*, dividido en tres partes, consagradas respectivamente a la época dionisiaca (los primitivos, a partir del siglo XIII, el Renacimiento, los clásicos y el romanticismo), la época de transición (post-wagnerismo, neo-clasicismo, los precursores de los tiempos actuales) y la época nueva (polimodalidad, simultaneidad tonal, atonalidad) con las múltiples transformaciones que ha sufrido este importante recurso sonoro. Empero, obsesionado por el problema atonal, que lo atormentó durante largo tiempo, llega a hacer afirmaciones

tan sorprendentes como aquella en que sostiene que "la armonía es "música" en el sentido absoluto de la palabra; la melodía es en cambio el artículo musical más elemental del hombre..."

El mismo año alcanza, con las *Tre canzoni trecentistiche* (sobre textos de Dino da Pistoia y autores anónimos), su tercera manera o de madurez, de un neo-clasicismo que será definitivo. Con ella abandona sus experimentos en el campo teórico y se echa a un lenguaje voluntariamente depurado y clarificado, de esencia fuertemente italiana, en el que son evocados y renovados el espíritu y la atmósfera de las grandes formas instrumentales y vocales de los siglos XVII y XVIII, vistas a través de una sensibilidad actual. La esencia armónica es reemplazada por una polifonía sépia, que Casella maneja con verdadera maestría, de corte diatónico amplificada por el empleo de procedimientos modales. Presenta por otra parte una seriedad y humildad típicos, que contrastan con los paisajes atormentados y sombríos del segundo estilo; es también equilibrada, dinámica y optimista. Esta etapa ha sido no obstante criticada por quienes temen que no sea una solución, un verdadero camino para la música italiana, y que los recursos que ofrece, que no son idénticos, precisamente, se agoten pronto; condenando además la sencillez e ingenuidad voluntaria de algunos procedimientos técnicos, fíctiles de convertirse en fórmulas. No se puede negar, sin embargo, que el ejemplo de Casella ha despertado un eco en las generaciones musicales jóvenes; artistas como Virgilio Mortari, Piero Mossenani, Dante Alderighi, Mario Fabroni y Vittorio Rieti han seguido sus huellas con bastante fidelidad, convirtiéndolo, dentro de lo que puede permitir una personalidad como la suya, en jefe de escuela.

También en 1923 fundó, en Roma, con Gabriel D'Annunzio y Malipiero, la *Corporazione delle Nuove Musiche*, transformada bien pronto en sección italiana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, y que dio considerable impulso a la divulgación de las más avanzadas manifestaciones musicales, por medio de la organización de innumerables audiciones. La producción caselliana en los cinco años siguientes es sumamente copiosa, y concibe de manera evidente con el período anterior. Talpeza por fin de sus preocupaciones para encontrar un medio natural de expresión, Casella da libre curso a su impulso creador y a su fantasía. Es así como, siguiendo a las *Tre canzoni trecentistiche*, aparecen *La sera festiva*, sobre poesía de D'Ar-

nunzio; las *quattro fucole romanesche*, de Trubbia, en las que vuelve a aparecer su humor cáustico y luego, en rápida sucesión, una serie magnífica de obras instrumentales: el *Concerto para cuarteto de arcos*, del que el autor afirma, "Lo considero como la primera obra en la cual he realmente terminado lo que por 15 años ha sido la meta de todos mis estudios, un moderno estilo italiano"; la comedia coreográfica *La Gioia* (1924), inspirada en un cuento de Luigi Prandello, quizá su obra maestra, y desde luego una portadora de una frescura y espontaneidad admirables, en la que se manifiestan las mejores cualidades del talento del compositor; la *Partita*, para piano y orquesta, en la que se afirma su resolución de hacer renacer los antiguos formas instrumentales de su patria; el *Concerto romano*, para órgano y orquesta; la *Scardaliana* (1926), divertimento sobre música de Domenico Scarlatti para piano y 32 instrumentos, uno de sus trabajos más singulares y heroicos, en donde combina en forma, habilísima multitud de elementos tonales orientales del gran músico napoleónico, resultando un conjunto de gran viveza y fuerza; la *Segunda sonata* para piano y violoncelo; la *Serenata* para clarinete, trompa, fagot, violín y violoncelo, de un estilo amable y espiritual que según Arthur Hoefer marca "la victoria decisiva de lo tonal sobre lo atonal, de lo claro sobre lo oscuro, de lo alegre sobre lo triste, de lo gratitud sobre lo intencionado, del juego sobre la metáfora", y el *Concerto in la mayor* para violín y orquesta, donde el virtuosismo recobra sus derechos, sin monótono empuje de la más auténtica musicalidad.

Mientras tanto la música de Casella alcanzaba una amplia difusión, no sólo en su patria, donde al fin se le hacía justicia, sino en el extranjero, llegando a ser considerado como uno de los músicos contemporáneos más importantes; en 1928 obtuvo, en un honoroso empate con Béla Bartók, el premio del concurso organizado por la *Musical Fund Society*, de Philadelphia, por su *Serenata*. A esta época pertenece su libro sobre Igor Stravinski; en el que es analizada con sutileza la figura de este extraordinario creador, y una colaboración importante para el volumen *Multipero e la sua Sitta canzoni*. Poco después Casella amplió el horizonte de su actuación como intérprete, creando el ya mencionado Trío Italiano, que tanto hizo en favor de la música de cámara. Nos visitó en 1930, dirigiendo en Buenos Aires, y con éxito considerable, un ciclo de conciertos sinfónicos al frente de la orquesta de la A.P.O., alternando en estas funciones con Ernest Ansermet y Juan José Castro.

En 1930 publicó otro libro, cuyo título: 21 + 26, algo enigmático, no es más que la indicación de la edad que tenía el compositor al comenzar su carrera artística, y los años transcurridos desde entonces hasta la aparición del volumen. En él ha reunido algunos de sus artículos más importantes, en los que se refiere a las diversas etapas de su evolución, examinando también la situación musical de su patria, y evocando recuerdos de viajes y entrevistas con grandes personalidades, y por último sus polémicas, sobre todo la que sostuvo con Pietro Mascagni.

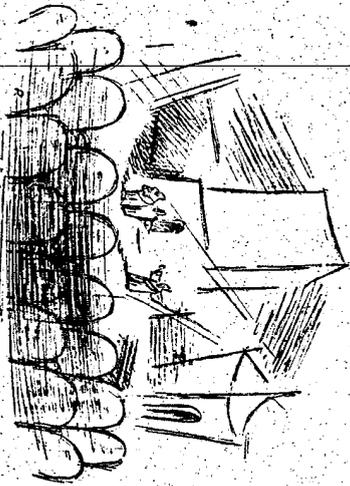
Región cuando Casella tenía cerca de 50 años aborrió por vez primera el teatro lírico, y si no lo hizo antes no fue porque no se encontraran, en condiciones de indagarlo con éxito, sino porque lo consideraba un género musical ya superado. De cualquier modo sus obras escénicas presentan caracteres especiales, que las apartan de las tendencias corrientes, siendo su tratamiento de la parte coral excepcionalmente afortunado. Su primera obra es la ópera-íbera *La Donna Scorpione* (1928-1931), con libreto de Cesare Vico Lodovici, basado en la comedia homónima de Carlo Gozzi; para ella Casella ha trazado un comentario musical amable y de un atractivo humorístico, un poco en el estilo de la *romancina dell'Arte*, destacando von eficientemente el contraste entre realidad y fantasía, entre trama y sátira. De un tono más sereno y poético es en cambio *La Prevede d'Orfeo* (1932) ópera de cámara inspirada en Arnolfo Platano, de acuerdo con una adaptación lírica de Corrado Pavolini. Ambas obras fueron representadas en 1932, en el Real de Roma y el Goldoni de Venecia (en el segundo festival de música contemporánea) respectivamente. Ese mismo año Casella fue nombrado titular del curso de perfeccionamiento pianístico de la Academia de Santa Cecilia, y uno después, profesor de piano de la *Accademia musicale Chigiana*, de Siena.

Siguen luego una serie de páginas instrumentales, en primer término los *Duo Ricercari sul nome Bach*, una de sus mejores páginas, de la que Cortese afirma: "Consideramos a esta composición —que opone a la polifonía serena y expresiva del *Pavlov*, la apretada construcción y el potente dinamismo del *Delibato*— como la más perfecta creación pianística de Casella hasta hoy". Figuran después la *Sinfonia* para piano, violonchelo, clarinete y trompeta; la *Introduzione, Aria e Toccata*, para organista, y dos conciertos, uno para tío y orquesta, página de bella inspiración, y otro para violonchelo y orquesta. Muy notable resulta Casella al teatro, siempre a un teatro de excepción, con el misterio de Corrado Pavolini, *Il deserto tenuto* (1936-1937), sin pro-

tagonistas y cuya música es de acento y severo, épico por momentos, con una extrema simplicidad de medios y amplia intervención coral. Fue dado a conocer en el Comunale de Florencia, bajo la dirección de Gianeri. De 1937 es también su importante estudio sobre *Il pianoforte* que debe figurar sin duda como una de las contribuciones fundamentales sobre la materia; en él Casella pone de manifiesto sus admirables dotes pedagógicas; la libretz de su juicio y su larga experiencia, de más de 30 años. Sus últimas obras son el *Concerto* para orquesta, la *Sonata a tres*, para piano, violín y violonchelo; la *Sinfonia op. 63* (1939-1940), una de sus producciones más nuevas, cuya rítmica y libérrima polifonía es extrema; el ballet infantil *La Camera dei disegni*; el divertimento *Yggdrasil*, digno pendant de la *Scherzatta*, y que sirvió de base a otro ballet, *La Rosa del Sogno*; los *Tre canti sacri*, para barítono y órgano, y finalmente la *Missa Solenne pro Pace*, que trabaja en su autor un elevado sentimiento de misticismo auténtico; fue estrenada en Roma, en diciembre de 1944, dirigida por Previtali. Alternan con ellos otros dos libros: *I segreti della gitarra* (una autobiografía) y un estudio trabajo sobre *Anton Sebastian Bach* (1942). Su salud había ido declinando, como consecuencia de su agobiadora y múltiple actividad, y después de varias alternativas, Casella falleció en Roma, el 5 de marzo de ese año.

Recuerda ha sido en definitiva la obra de este compositor, y decisiva para la evolución de la música italiana. Es evidente que los frutos de su labor se han hecho sentir en los últimos tiempos —con un compás de espera inevitable, provocado por la segunda guerra mundial— con la aparición de un grupo notable de jóvenes compositores peninsulares, bien dotados y poseedores de un lenguaje técnico avanzado y que no ignora las más modernas conquistas en el arte de los sonidos, pero sin olvidar, no obstante, las profundidades inherentes al genio italiano. Así Casella ha podido decir, cuando había alcanzado su período de madurez plena: "No sé lo que me reservará el porvenir, ni buenos hasta donde podrá desarrollar y extender el número de mis creaciones; pero de todos modos, desde ahora puedo afirmar, humildemente que he alcanzado la meta de mi vida de artista, y puedo ya gozar de la serena alegría de ver que mi pensamiento sirve de guía a buena parte del mundo la renovada sonrisa de nuestra música..."

ROBERTO GARCÍA MORILLÓN



## T E A T R O

### LA TEORÍA DEL CONTACTO

(Reflexiones sobre los fundamentos sociológicos del teatro.)

I

Hace mucho tiempo que se habla del "contacto". En realidad, toda la historia del teatro es también la historia del "contacto", porque sólo existe, verdaderamente, teatro, en cuanto el contacto se establece.

Pero, ¿qué es el contacto?

Supuestas dos unidades afectivo-dinámicas (intérpretes y público), operadas en presencia y animadas por un contenido dramático, el contacto implica la posibilidad del establecimiento de una corriente entre ambos núcleos y, por consiguiente, de un intercambio igualmente dinámico.

54

Todas las artes dramáticas, sin excepción, alcanzan su efectividad y viven, gracias al "contacto", que — en términos de Sociología, — crea dentro del conglomerado humano interviniente una forma de sociabilidad — altamente concentrada y unificada, que suele llamarse "comunidad".

El contacto es, entonces, una especie de presupuesto necesario para que haya teatro. Si el contacto logra producirse, podrá hablarse ya de teatro, bueno o malo, trascendente o intrascendente, pero teatro.

Adviértase, desde luego, que es posible aplicar el término teatro, en un sentido meramente formal sin exigir el surgimiento de la corriente dinámica a que se aludió, pero que en su sentido, por así decir, material, sólo será una realidad socialmente relevante, y por tanto sólo será TEATRO, cuando un contacto, siquiera imperfecto, o parcial, se haya operado entre intérprete y público.

Parece inútil aclarar todavía que existe diferencia entre contacto y juego o puesta en presencia, desde que únicamente el primero puede entenderse como un intercambio activo, como la entrada en el circuito dramático, la plasmación en un instante de "lo teatral".

II

La totalidad de las experiencias teatrales, (y vamos a limitar ahora nuestra investigación al teatro en sentido estricto) significaron, siempre, tentativas por alcanzar o reencuentrar el contacto, y resulta evidente que siendo éste un fenómeno estrictamente social y como tal estrictamente histórico, el éxito o el fracaso de esos esfuerzos estuvo presidido por una contingencia temporal.

Individual o conjuntamente todos los elementos intervinientes en la gesta del teatro pueden ser decisivos para el nacimiento del contacto. Desde el texto literario — hasta el público, — sin omitir, naturalmente, al cuerpo de intérpretes, y los accesorios materiales, o las condiciones argumentativas del ambiente, — incidieron en las eventualidades del triunfo, o del fracaso, esto es, del logro o frustración del contacto.

Es igualmente claro que aceptada la hipótesis de la invariabilidad de uno o varios de esos elementos (texto, escenificación, decorados, público, etc.), el contacto se establecerá o no restablecerá sin que puedan señalarse reglas fijas o anotándose, a lo más, como en todos los fenómenos sociales, fluctuaciones o "r-egos" tendenciales. De esta manera aparece en principio, rechazada la "teatrali-

55

dad" de un esfuerzo de arqueología dramática, en todos los casos en que él no se dirige a un público o a un medio que se sienta o esté en condiciones de sentirse, en la coordenada histórico-social requerida.

De igual modo parece resultar como de palmaria verdad la afirmación de que una misma obra puede ser considerada teatral y no teatral, al través de dos experimentos o dos épocas distintas, ya que es axiomático que un mismo escenificador o un mismo actor puede alcanzar el contacto en una oportunidad y no alcanzarlo en otra, aun admitida la identidad de texto.

### III

Si, —concretados a las experiencias recientes y sobre las que puede decirse que se repasan los ensayos más trascendentes de los últimos cincuenta o sesenta años, no queda conchiar que hay, ante todo, una febril persecución del contacto, Pólin advierte que este período, que iniciaron Antoine y Lugné-Póu desde campos tan antagónicos y que aún se vive, ha sido también especialmente rico en esfuerzos de investigación y en realizaciones prácticas, no siempre exitosas. Sin embargo, lo que en realidad aconteció es que la evolución de las ideas, de la sensibilidad y del gusto, impusieron cada vez más exigentemente una reeducción de todos los factores para el restablecimiento del círculo dramático, esto es, para la recuperación del contacto.

En este campo de reeducción van a intervenir de manera dominante, ciertos servidores del teatro que habían permanecido, hasta entonces bastante ocultos: "los escenificadores". (1)

Sin desconocer la entidad del aporte de los escritores y teóricos del teatro, —de Reinhard, Holland a Pirandello—, no pueden negarse que en el período que consideramos las tentativas más serias y más influyentes para alcanzar el "contacto" corresponden a los escenificadores, así como en el transcurso de los anteriores cincuenta años pertenecieron a los actores. Por eso, la historia del contacto que vale tanto como decir, la historia del teatro durante buena parte de la centuria pasada se llena con los nombres de actores. Es la era del "divismo". En lo que va del siglo actual, por el contrario, el "divismo" cede su primera colación, y la historia del teatro se vuelve la historia de la "mise en scène".

Pero retornamos al tema del contacto. A pesar de la rigurosa oposición

entre las escuelas del Teatro Libre de Antoine y del Teatro de la Ópera de Lugné-Póu, es decir, entre un implacable "hipernaturalismo" y una histriónica estética sin preconceptos, la finalidad es esencialmente idéntica: lograr el contacto, hacer posible la comunión de los elementos humanos que el teatro colóca en presencia. En el fondo, pues, la divergencia, por sustancial que sea, no existe más que en los medios.

Los escenificadores, teóricos y prácticos, se convierten en los doctores del contacto. Gordon Craig, predicando sus normas de estricta simplicidad, sencillez, desde luego, una teoría del contacto; y sus ideas para la escenificación de los clásicos con eliminación del decorado pintado y aprovechamiento máximo de los juegos de planos y de luces, podrían muy bien titularse "del contacto moderno con los clásicos". Otro tanto puede decirse del suizo Appia, de Copeau, o del "carriel", o del futurismo de Breughlin o de la escuela unanimista de Max Reinhardt, o del expresionismo polaco, o de las muy variadas corrientes rusas, etc., etc.

### IV

El advenimiento al primer plano de los escenificadores, determinó una nueva y más atenta consideración de los que podrían denominarse "presupuestos materiales del contacto". El ambiente adecuado parecería ser, ahora, lo decisivo en la lucha por el contacto. Rechazadas paulatinamente las ideas básicas del naturalismo, los escenificadores abren las puertas a las corrientes plásticas de la época.

El mismo Jacques Copeau al proclamar, en 1912, desde la modesta sala de la rue del Vieux Colombier, que para la obra nueva el escenario debe estar desnudo, se halla perfectamente enclavado dentro de las corrientes estéticas de su momento histórico. El mismo reconoce que lo que busca con ello es "descubrir de nuevo la ley fundamental de la escena y del teatro, tanto desde el punto de vista de los comediantes y de los escritores, como desde el de la "mise en scène". El decorado es siempre eso, una ilustración: "Esta ilustración,—condóyle— no interesa a la acción dramática, que es la única que determina la forma arquitectónica de la escena."

Se ve bien que esta preocupación global por el ambiente desborda, en medida amplia, todas las anteriores preocupaciones por tal o cual otro elemento aislador del montaje escénico, e implica una concreción de impulsos sólo

compatible con una nueva concepción del papel y de las prerrogativas del escenificador.

Si se comparan, por ejemplo, las ideas que para la construcción de una sala de espectáculos teatrales se tenían hasta ese momento, con las que desde esa fecha, comienzan a imponerse se alcanzará total convencimiento. Así cuando, en 1875, Charles Garnier construye la gran Ópera de París, dispone al público en grandes balcones, no con el objeto de facilitar el "contacto", sino para que quede en mejor situación para vivir el momento de exhibicionismo y de trivialidad; en cambio, cuando, Verbizquera, Vaethangoff y Barkine, construyen el Teatro Meyerhold, su realización, aunque pueda ser objetable, ha sido inspirada por una idea teatral, la búsqueda del contacto.

## V

El cinematógrafo y su técnica, no han sido indiferentes a las doctrinas del "contacto" y a sus intentos de concreción teatral, no sólo por la inserción de elementos de decoración e incluso de verdaderos "coros", "filmados" (Directores, escenificación para Stummfist), sino también por el replanteo y la actitud comparativa y crítica, que provocó la competencia de aquel y su indiscutida y creciente popularidad.

En un reciente estudio, publicado dentro de la colección "Théâtre", Paul Arnold, recogiendo las inquietudes actuales sistemáticamente, con toda su autenticidad, una teoría del contacto que quiere ser una reafirmación de tradiciones teatrales a la luz de las experiencias de la pantalla.

Los principios serían para Arnold los siguientes: "la masa de los espectadores, ha de rodear, en lo posible, el tablado donde evolucionan los actores, que no deben ser vistos por ella recorriéndose y perfilándose sobre un fondo, sino en relieve, destacándose de la sala, dentro de la que participan como los mismos espectadores". "Dentro el público y la escena no habrá de existir ningún obstáculo material que provoque una separación (candiltejas, foso, desnivel, exceso de la plateaforma)". (2)

¿Qué puede haber de realmente válido en los presupuestos de Paul Arnold?

Aceptado que, no obstante la mutabilidad permanente de los factores, el contacto se opera entre dos realidades sociales, podrían recogerse sus conclusiones, si el contacto fuera una simple mezcla, o aún una fusión. Entonces,

efectivamente, la supresión de toda valla entre público e intérpretes sería altamente beneficiosa.

Pero en cuanto es evidente que no ocurre así, desde que la "comunidad" se crea no entre las moléculas (espectadores, o actores tomados individualmente) sino entre las formas de socialidad que los totalizan, y en cuanto esos organismos son irreductibles a las propiedades atribuidas de sus miembros como los propios seres vivos, la tesis de Arnold desahulla y se debilita:

Es incluso posible tildar de peligrosa toda proposición que tienda a posular con el carácter de reglas generales, directivas que conducen a la disgregación de las realidades en presencia.

Quizás los obstáculos que denuncia Arnold dificulten, en ciertos casos, la aproximación o la captación del espectador individual; pero no hay duda, en cambio, que en la época que vivimos estos trabas favorecen una delimitación, si se quiere geográfica, que fortifica el misterio del teatro y, en consecuencia, el contacto.

En nuestro momento histórico, es de fácil comprensión que al destruir esas fronteras y esa sutil aislamiento físico, reanacen las individualidades antedichas dentro de los dos entes: público e intérpretes, y que ya no son esos núcleos sociales los que declaman, sufren, ríen, aplauden o tosen y se agitan, sino que es Kulano, o Mengano, o Zutano, o Perengano, de sexo, profesión y edad dadas, el que declama, o ríe, o tose, o aplaude.

## VI

Los presupuestos materiales del contacto, —o condiciones materiales en que el contacto debe obrar con mayor facilidad—, están torcidos por la misma nota de historicidad y de transitoriedad, que la teoría toda del contacto. Del teatro griego al isabelino y del barbaresco al actual se describe siempre que, en mayor o menor grado, el contacto se ha operado, aun cuando los presupuestos materiales deban reconocerse como plenamente diversos. Una teoría del contacto deberá centrarse en el examen de dos aspectos del problema, que empleando términos clásicos se designarán como estática y dinámica del contacto.

Dentro de la primera cabe establecer la exigencia de los presupuestos orgánicos: "público" e "intérpretes"; dentro de la segunda se incluyen las reglas de la circulación de las corrientes afectivas.

Si la idea dramática puede por sí misma significar el elemento aislado y vinajador de los dos entes, no es esa la hipótesis corriente y parece más lógico en nuestra hora fortalecer las dos totalidades mediante una delimitación más o menos positiva. Delimitación, que nunca podrá llegar al establecimiento de una "banda neutral" demasiado ancha que impida la obstruya la eficiente circulación de las corrientes teatrales.

De estas apreciaciones fluyen varias normas de arquitectura teatral aplicables a nuestro tiempo. La primera dice que no se debe aspirar a la construcción de salas enormes, aunque con ello eventualmente resultaran robustecidas la unidad y la coherencia emotiva de la sociedad pública, porque el contacto es, en vez, proporcionalmente muy deficiente y porque en el campo de los intérpretes, la atomización será la consecuencia del aplastamiento que las alturas vertiginosas o las decoraciones-monstruo implican al reducir las dimensiones de lo humano. Empero, tampoco debeirse a la promiscuidad entre actores y espectadores, al codo de dos realidades que son heterogéneas. Si no se avanzara gran cosa con salas monumentales, tal vez se avizore mucho menos con los llamados "teatros íntimos", harlo accesibles a los rehusamientos decadentes de todo orden, y, desgraciadamente, en creciente fuga.

Es menester que no se olvide que esos no son más que presupuestos materiales del contacto. El contacto en sí mismo está más allá. Es, imperiosa, entonces, que al progreso de la escenificación correspondan el de los textos dramáticos originales. En Francia, especialmente, una producción teatral en constante debilitamiento, puede estar anunciando ya, el término de la era de los escenificadores. Mas, al fin de la era de los escenificadores no debe representarse la desaparición del papel del escenificador; sino un nuevo y vigoroso estímulos para la idea dramática que es, en definitiva, la que tendrá que circular, una vez consumado el contacto.

HECTOR HUGO BARBAGELATA

- (1) Incluso ese neologismo *artifizjendok* una significación aún más amplia que la expresión "marcar en saber" del francés.
- (2) Paul Arnold — "Le contact" en "Théâtre", éditions du Pavot, p. 145.

CALENDARIO DE TEATRO

Dos temas mayores proponen, para su anotación, octubre y noviembre de 1947. Con el sentido que tiene este calendario, interesa distintamente y en este caso en razón inversa de su valor teatral. Una corta temporada italiana en el 18 de Julio, acontecimiento feliz, irreversiblemente. Una más larga temporada de Comedia Nacional, que se proyectó también sobre noviembre: experiencia lamentable, que pagó inabundantemente el precio de todas las novedades dudando escrupulosamente pasado, no tan lejano. La Comedia Nacional — cuyo nombre conlleva la intranquilidad charreterina y, tras ella, la exaltación de muchos opinantes (que creen sólo no de propósito sino de teatro) — volverá a existir el año que viene. Las actuaciones sobre su comienzo son algo más que un retrospecto: síis que lleguen a ser una prevención, porque más importante las habla y fieren sacrificadas al punto de insular.

La temporada italiana

Diana Torrenti y Sergio Tofano dicen el mejor espectáculo de lo que va de este año, ya casi totalmente transcurrido, con "Il lutto si advice ad Ettore". — "Mourning becomes Ettore" — abrumadora reticencia de O'Neill. No es este el mejor momento para decirse del mito del Esquilo Americano, tan largo en el tema que provoca más fácilmente (más, desgraciadamente) la promoción parental, el orden de llanto. Sería posible — pero hay que demostrar que, si lo hay, el Esquilo Americano está en el tema americano, en "Dedicar haber elis" por ejemplo. Este melodrama con tema de Esquilo escrito con artefacto, pre-judicio anti-heróico (arabes, eruditos y venenos, sustituyen al sanarito patral), con acontecimiento freudiano (Orestes odia a Apasemón), con intemporal — caso de discriminación — sentido de la trágica (Adam Brent — Ettore — ariza el crimen de Apasemón por un desquite de creencia social, porque es "el horizado hijo de una americana", para por ultrajada), representa bien la tenacidad creadora, la suprema pretensión de aporiar el gran tema, en O'Neill. Tenacidad y pretensión sostenidas por el silencio, eruditas del valiente a menudo, girando contra el antiguo O'Neill, contra el más antiguo Esquilo.

De todos modos, esta reticencia "psicológica" que escribió a los griegos, fue la base de un gran espectáculo, doado de la mejor sabiduría escenográfica — en vino se le basta, en tal sentido, paraguá este año — servido con generoso fervor dramático latido. Pirandello tuvo dos títulos en esta misma temporada: el fundamental de "Sei personaggi in cerca d'autore", el secundario de "Pensati, Giacomo!", con el primero se ofreció un espectáculo importante, cuyo sabor más perceptible, para la mayoría del público, sigue estando en que se arman y demuestran, en presencia del espectador, las convenciones mayores del teatro.

"West-end", de Noel Coward, fue la más acabada demostración de la aptitud de estos comediantes italianos como tales: Diana Torrenti, Sergio Tofano, Giovanna Calbetti, Pierfederico, etc. hicieron con gran soltura, con depositiva y aiosa facilidad, esta comedia deliciosa, jocunda, brillante, cuyo éxito, como diversión fue inmejorable.

### La Comedia Nacional

Hemos citado dos títulos italianos y dos sajones en la temporada italiana. No habido sino títulos nacionales en la Comedia Nacional. Títulos nacionales, actores nacionales, (salvo una excepción posterior, pretextada en la autoridad y el nepotismo), escenógrafos nacionales no siempre claramente señalados por la empresa municipal, vecindario nacionalista. Naturalmente, se apodó a la fácil inconsistencia de otros nombres anteriores, de alguna otra Comedia Nacional que casi se prefirió olvidar, para asegurar que ésta era la primera, la que abrió el camino. Aún día el Sodrè volverá a patrocinarse su "primera temporada de Comedia Nacional", sobrescribiendo el recuerdo de aquella dirigida por Carlos Calderón de la Bata en tiempos del interventor Torres Galarzy y desmemoriándose de aquella otra de Carlos Calderón de la Bata, también primera, en el Sodrè, bajo patrocinio municipal.

La premiere Comedia Nacional del Sodrè tenía que ser un fracaso, por sus falencias de origen. Las dos palabras de su título eran, para el caso, el arto de la frase hecha. Tras su ambicioso anuncio de una temporada para los autores y los actores nacionales, individualmente postergados — se decía — por el teatro extranjero (se insistió en el motorzgo de Buenos Aires, en nuestra condición de factoría, territorial), se ocultaban o perdían estas tenaces realidades: que no hay autores ni actores nacionales en número y calidad bastantes a justificar por ellos y exclusivamente para ellos, una temporada; que ellos no pueden — y acaso no quieren — ser el pretexto de una cruzada siturada de nacionalismo, de mecanismo teatral en primera persona, de política cívica. Porque si individualmente existen, los autores nacionales no justifican, rebuyendo la oportuna ocasión.

Títulos como "Juan Fédigo" y "El hombre natural" crearon pues la conjuntura del actor inevitable y asistiendo, realmente a sus fáciles redentores. Junciones como las de actores de radio y aficionados atraídas por la sola posibilidad de una disciplina de cooperación en el diario ejercicio dramático, con tan sólo uno o dos actores aceptables para la escena — y no memorizables ni memorizables en la otra orilla — crearon a su vez la conjuntura del actor nacional, entofués genial demostrable y seria, pero artísticamente dudosa. Habló además, una dirección nominal (ya prohibida, por el Sodrè, en la mencionada oportunidad, ya prohibida, por Arta en su "Oleto"), que no daba esperanzas y que no era unguaza!

Con todo eso, la Comedia Nacional fue lo que tenía que ser: la experiencia para para el aplauso de los padres de la crítica (muchos tienen stilo), para la sobercarga de patriotismo que mucha gente no tiene obstáculo en hacer entrar con ella al teatro. Fue hecha en sus buenas intenciones teatrales; pensó en su independencia casi voluntaria.

Se dice que el año venidero se retomará la idea con otro sentido (o se tomará por el camino de otra idea) yendo todo lo actuado hasta ahora a pérdidas y ganancias. Esperamos que en esa repite de los grandes afanes se fije menos en las partidas de nacimiento, no se apunte tanto sobre coleccionadas que pertenecen al dominio indiano del editorial o del distrito. Esperamos así mejoría, ya que "lo nuestro" no es tanto como para despreciar de que hayamos de quitarnos del totalitarismo que lo hace, agerivamente chico.

C. M. M.



C I N E

### EL JUGADOR

Guion cinematográfico

El doctor Leon Klimovsky ha sido, en la República Argentina, crítico, director, productor del buen cine: ha sido su emprendido personalidad y ha estado siempre, de una u otra manera, consultado a él. Ha sido organizador, productor, empresario de espectáculos de cine, fundador del "Cine Arte" de Buenos Aires e importante colaborador en las buenas funciones del "Cine Arte" de Montevideo. Klimovsky ha sido también director de documentales y, recientemente, de la película "El Jugador", de la cual publica, más esta semana, que él eligió especialmente para ESCRIBIR.

Este fragmento corresponde a la gran escena de juego: es la noche en que el protagonista Anadrea, descubre de pronto el amor de Paulina, la mujer que lo llevó hasta el video, es la noche que juega y juega en tanto, seguro de ganar. El juego se convierte así en una

espete de delfino, traducido en imágenes subjetivas, tratadas musicalmente por medio de imágenes plásticas; cuyo valor reside fundamentalmente en su coordinación rítmica, por medio del montaje, como lo han preconizado los grandes maestros Pudelkín y Eisenstein, a quienes debo modestamente esta escritura. — L. K.

SALA DE JUEGO — NOCHE

377. Andés rápido, decidido. Se acerca a una mesa con poca gente y sin variar pone su ficha de mil pesos en el color rojo.

—No ve más.

VOZ DEL CROUPIER

—Colorado el 12.

VOZ DEL CROUPIER

—No ve más.

378. El jugador le acerca dos fichas y Andés sin pensarlo más, pone todo al rojo otra vez.

VOZ DEL CROUPIER

—Colorado el 21.

VOZ DEL CROUPIER

—No ve más.

379. Gran plano de la ruleta que gira.

VOZ DEL CROUPIER

—Colorado el 5.

VOZ DEL CROUPIER

—Colorado el 5.

389. Doble montaje rápido de Andés y la ruleta.

JUGADOR 1º

—No jugaré al rojo. Hace sus fichas que sale y ve a cambiar.

392. Andés hace un gesto de indiferencia.

VOZ DEL CROUPIER

—No ve más.

393. Lo que ve Andés: Paulina, en la habitación de Andés, huida en la penumbra, fuera del tenue círculo de luz de la lámpara. Sus ojos brillan en la sombra, aguardando.

SCUEN LOS MISMOS RUIDOS DEL AMBIENTE Y EL RUIDO DE LA BOLLILLA.

394/5. La ruleta acabando de girar.

396. Andés la contempla espantado, presa del miedo, pálido, sudoroso.

VOZ DEL CROUPIER

—Colorado el 30.

ANDRES

—Rojo, rojo...

397. Los jugadores comienzan a rodarse, atraídos por aquel juego apasionado.

JUGADOR 2º

—Un loco

UNA JUGADORA

—Pero es hermoso ver jugar así.

398. El jugador 1º insiste en sus recomendaciones:

JUGADOR 1º

—No más al rojo; ve a cambiar el juego!

CROUPIER

—No ve más.

399. Visiones deformadas, vista por Andés, del croupier:

VOZ DEL CROUPIER

—Níño el 4.

400. Restros de jugadores que siguen la bollilla.

JUGADOR 1º

—¡La dije!

ANDRES

—¡Lo veremos! ¡Todo al rojo!

401. La ruleta para ante Andés. Este se entrecer como ante un rival:

402. Pone todas sus fichas al rojo.

403. Los que lo rodean, sacan sus botones, sombrados, a la cámara.

404. La jugadora una mujer bella. Le mira profundamente y de pronto pone también el ojo:

UNA JUGADORA  
—Voy con él, sí voy.  
VOZ DEL CROUPIER  
—No se me.

405. La ruleta girando y vibrando en luz.

VOZ DEL CROUPIER  
—Como el 18.

406. Los jugadores que miran la ruleta y luego se vuelven con asombro hacia André:

407. La ruleta con fichas hasta un gran primer plano.

408. Las manos de André, vistas por el, poniendo un montón de fichas al rojo.

409. Una arandela, como al grupo de jugadores que poseen febrilmente al mismo juego que André.

410. (A partir de aquí, la música con el tema de las sientas, sube y sube hasta el final de la escena. Los ruidos y las voces reales se oyen lejanos y desfigurados o muy fuertes, deformándose todo. Son ruidos y voces subjetivos, conformes los oye André, en su alteración de jugador).

411. La ruleta girando, que aparece y se desvanece en una especie de niebla.

412. Deformación del rostro de André, y de todos los jugadores que rodean la mesa, vistos por la cámara que gira en lugar de la ruleta, desdibujándose finalmente, visto desde la ruleta misma.

413. La ruleta girando en una visión deformada, poniendo fichas. A su alrededor otras manos con la ruleta cubiertas de chips luminosos. Sobre ella se transparenta el rostro de Paulina que dice a André:

PAULINA  
—Me propones que te dé, para tí, con él...

En las imágenes se funde en la del mismo André, avanzando hasta primer plano:

ANDRÉS  
—¡Eh... sólo una hora!

414. Una gran pila de fichas y detrás el rostro de André. Su mano las toma y las avanza hasta la cámara postfocadas en la mesa.

VOZ DEL CROUPIER  
—¡Rojo!

415. Momento repetido de tomas de fichas, vistas a primer plano por el rastrollo.

PAULINA  
—El barón... él siempre está siempre entre nosotros...

416a. Plano de Paulina, echada hacia atrás, con su pelo colgando:

ANDRÉS  
—No... no hablé fuertemente...

416b. Gran detalle del carlino de la ruleta de tendido con la bola.

VOZ DEL CROUPIER (Como un eco lejano)  
—¡Rojo... rojo...

417. Cruz de la ruleta girando y brillante. Sobre ella aparece en enorme primer plano el caballo extendido de Paulina y la cámara se pasa sobre su rostro, sus ojos, su boca, mientras poco a poco se cierra la cruz de la ruleta:

PAULINA  
—Te amo. Quizá te he querido siempre.

VOCES  
—¡Rojo!... ¡rojo!...

PAULINA  
—Necesitas a alguien y sólo te propongo a ti... ¿Te tiras al abismo, metetas a un hombre por mí?...

VOCES  
—¡Rojo!... ¡rojo!...

418. Dónde de a ríndes girando veintiguas-

VOCES

—¡Kop!... kop!...

419. La mesa de juego, muy larga, vista en "fior" por Andrés. En primer término el rostro de la jugadora y jugador 1º que hablan pero no se oye nada.

MUSICA AL MAXIMO.

LA MUSICA SE CORTA.

De pronto, la voz del jugador 1º se oye neta, clara, muy fuerte, dominándolo todo.

JUGADOR 1º

—¡Ha ganado usted una fortuna!

Al conjunto de la voz, todo vuelve a la realidad, todo se aclara. La cara del jugador 1º aparece neta ante él y la mesa de juego también. La jugadora se le acerca rápidamente.

UNA JUGADORA

—¡Vágan, por Dios, vágan!

420. Andrés, despatarrado como si saliese de un sueño.

421. En primer plano enormes pilas de fichas. Los jugadores lo rodean, lo felicitan, lo locan. Hacen comentarios:

JUGADORES:

—¡Una fortuna!

—¡Dobí seguir su juego, pero era aburrido...

—La suerte, la hace estar...

—Vágan, vágan...

—¡Lo felicito, amigo!

422. Andrés recoge sus fichas, a puñados y se levanta. Los espectadores le miran asombrados. Algunos espectadores ríen nerviosamente. Otros continúan a aplaudir.

APLAUSOS FUERTES.

423. A medida que Andrés avanza hacia la caja se va formando a sus lados una fila de público que le aplaude. Le palmea. Le sigue a través del salón. Es el triunfo...

LEON NINOVSKI

## RENACIMIENTO DEL CINE ITALIANO

Sobriamente, Italia irrumpe en los territorios del cine con un estilo y un acento inesperados, hechos de dura realidad, de vivida inmediatez dramática, de ardiente dramatismo. *Métastasi*, *Roma*, *ciudad abierta*, sorprendieron por estos inusitados caracteres y conmovieron por su candente y veraz contenido humano. Parece como si los innumerales sufrimientos y calvarios de la guerra y la postguerra hubiesen procurado las condiciones necesarias para que el cine italiano hallase su mejor camino, para que se apartase de las sentimentales comedias con tenores y para que olvidase, definitivamente, su lejana tradición de pompa y realidad vaniliosas.

### Roma, ciudad abierta —

Esta energía pelécula nada tiene de común con esas precedentes debiles; pertenece a la estirpe de *La batalla del río*, de *La esperanza azul*. *La última chance*: historias de vidas sencillas a las que un repentino azar hace trágicas, y aun heroicas, sin que quienes las viven lo quieran, ni acrisolarse; historias en cuyo desarrollo priva la simplicidad, diría mejor la desnudez, dando el lenguaje no teme a la violencia, donde el designio protagonista no sabe mitigarse antes bien se manifiesta con fogosa ardencia, donde la mesura y el equilibrio que exige la obra de arte se rompan a veces en mil arrebataos e irracionalismo que dimana de la terrible certeza de la realidad.

Sin duda *La batalla del río* y, sobre todo, *La esperanza azul* tienen una más estricta limpidez documental, y *La última chance* una más ceñida y cautelosa vigilancia estética. Pero *Roma, ciudad abierta* tiene una aspereza, una ineluctancia, una osadía expresiva como raras veces se ven en el cine; tiene también una pasión combativa que no evita la sarta, ni cede la desmesura, ni nos ahorra siquiera la ferocidad. Por eso muestra lo que otros

película sólo sugeriría, por eso subraya la hábita crueldad del interrogatorio y la tortura, por eso se detiene para hacernos mirar al prisionero, ensangrentado y palético como un eccheomor; por eso describe, con rancorosa minuciosidad, el fusilamiento del sacerdote por un pelotón de soldados italianos a quienes acompaña un oficial alemán.

Quizá pueda decirse de todo esto que es cruenta demasia, ajena a las necesidades subjetivas del arte; mas no se olvide que tras estas ficciones hay una verdad, no menos cruenta; ni se olvide tampoco que hay antecedentes artísticos de no menor crueldad en los cuentos venistas de Danunzio y de Giovanni Verga, y en alguna de las novelas por un óvulo de Pirandello.

Ciertamente la obra no sostiene el mismo nivel ni su tensión entre igual y lo largo de todos sus capítulos: ambos caen a veces y el vigor cede y la inventiva incurre en algunos lugares comunes,—personajes, escenas, episodios—de la energía anti-anti-anti. Pero los desfallos no alcanzan a empalar. En general la trágica sencillez, la pureza severa, la obstinada velleidad de que el drama está impregnado. Y su confesión humanísima, trágica de humano dolor multitudinario, confiere especial vigencia a aquellos valores de eminente jerarquía por los cuales han prevenido tantos premios, elogios y distinciones.

En toda la primera mitad de la película domina una fíjmplar austeridad: el relato es directo; la imagen, nuda; el diálogo, corto y fíjido, jugoso de locuacidad. Los exteriores poseen esa sorprendente y viviente naturalidad anecdótica que ningún decorado es capaz de sustituir. De la realidad misma brota la segura eficacia que hacen, como escenas, las calles, los caminos, las estrechas casas de vecindad. Y las múltiples y sus figuras que por cima de ellas asoman sus rostros de hombres y mujeres del común. La vida venista, el cura, el tipógrafo, el niño, la familia que riñe con agria violencia no parecen sino imágenes de personas sorprendidas sin saberlo en sus oscuras y cotidianas vidas. En este porreer, tan difícil de alcanzar, está el mejor acierto de Rossellini y lo más encomiable de su labor directiva; en esta veracidad que parece provenir de la pura fidelidad al "documento-vida", como decía Dziga-Vertov, y que proviene de una cuidadosa labor capaz de sustituir la realidad de aquel documento por la *visión de realidad propia* de la obra de arte.

Las pesquisiones en la madrigada, el cerco de las casas, la



huida de los chiquillos que juegan con atroz realismo a los conspiradores; todo pertenece a ese estilo que quiere, antes que nada, ser un *trazo de vida*. En ese mismo estilo, parco y bñso, aparecen verdidos los mejores escenas y alcanzada la más pugnaz elocuencia; en ese mismo, aparece narrada la irrupción policial y la fuga de los prisioneros y el fusilamiento del sacerdote; y ese ejemplo de coacción contenida que es la despedida del hombre y del niño; y ese ápice de randa violencia que es la muerte de la mujer, serena en mitad de la carrera y el alarido por una rñfiga de ametralladora.

Ajena, diría mejor *positiv*, a toda dispersión literaria. *Como, cuando* *objetiva* es también ajena a todo alarde técnico, a toda complacencia efectística, a todo caligrafismo narrativo, prelijo y menuda. Esto, que parece a veces pobreza y es severidad, dimana en buena parte del estado precario en que se hallan los estudios italianos y de la necesidad que tuvo Rossellini de escribirse a filmar al aire libre, aun al costo de post-sincronizar las voces. Pero dimana también de aquella tenaz voluntad naturalista que se propone eludir tanto el artificio estético cuanto el ideogramatismo adorno del emp industrial.

Por todo eso la fotografía es verista, elaborada apenas, limpia de sabias pautas y de refinados equilibrios plásticos; por eso prevalece en ella la calidad genuina y, a veces, ese carácter, como de instantánea de Kodak, que condyciona tan eficazmente en dar su positiva autenticidad a las mejores escenas del drama.

Es eminente condición del artista, y su nobilísima destreza, el saber transmitir en virtudes los que pudieran ser defectos y el usar de los obstáculos como de instrumentos útiles para los mejores fines. Tales transmisiones y adecuación las sabido hacer Rossellini; y ha podido sobrepujar las inevitables deficiencias técnicas sirviéndose de ellas para sus intenciones de fidelidad documental, para su búsqueda a todo trance de aquella ilusión de realidad, y, en fin, para definir el estilo todo, tan despojado, síbito y riguroso, que priva en este drama. Así logra también adueñarse el juego de Ana Magnani y Aldo Fabrizi (una cantante y un cómico) y convertirlos, con tan sencilla y humana verdad, en un buen cura de barrio, sin casística sutil ni ostentosa pulpible, y en una fatigada obrera que no cuida de su peinado ni necesita primeros planos para morir.

Apenas si el aspero denuncio combativo presta a estos y a otros personajes, al ponerlos en el umbrigo trame de ser suplicados y suplicadores, asesinos y víctimas, un carácter general y simbólico que les arranca de sus presuntas vidas inmediatas para transmitirlos en signos y en voces de un apasionado discurso. Mas ni aun entonces la expresión cinematográfica se olvida de ser, primordialmente, recta y lacónica; ni aun entonces pierden las imágenes su manifiesta simplicidad.

La desamparada situación económica del cine italiano obligó a Rossellini a adaptar su lenguaje a los pobres medios técnicos de que disponía; y así resultó la paradoja de que aquel desmayo económico colmaba en esta revivificación artística. Mas no puede ciertamente atribuírse a las solas causas materiales tal fenómeno, inesperado y halagüeño. La guerra y su transcurso y su atroz experiencia han revuelto y cambiado muchas cosas en el cine, como en el arte todo; como, al fin y a la postre, en el espíritu del hombre. De esa experiencia y de sus resultados, materiales y espirituales, fluye naturalmente esta cinematografía; ojalá que una vez perfeitados los circunstancias que la determinaron, puedan seguir expedidos los caminos trazados por ella, y vigentes las enseñanzas que de ella se desprenden.

### Se ocultó la luna —

Mucho menor importancia tiene esta cinta discursiva según los modelos usuales en las cintas de espionaje y aderezada con romanzas y canciones. La homonimia con la novela de Steinbeck no significa que entre esta obra y aquella exista parentesco alguno, ni por el contenido ni por las intenciones. El cine portmenguiano dió de la novela una horrida versión que, al perseguir, afirmó su superioridad definitiva.

Solo al final *Se ocultó la luna* deja de ser una trinidad más y se vincula mejor con la nueva cinematografía italiana de abandonar las trivialidades más agudo. Entonces sí encuentra modo de abandonar las trivialidades anecdóticas y de apartarse de los blandos procedimientos del mal cine de guerra para acercarse al estilo, parco y rígido, del bueno; entonces afronta con más severa conciencia las exigencias del verdadero y único tema y narra con espontáneas imágenes la lucha del pueblo contra los invasores, oculta, desigual, indomable.

Toda la última parte, particularmente aquella en que los protagonistas se anegan en la mara del pueblo en armas, es de excelente factura y vigorosa eficacia. Escenarios, personajes y asunto procuran el grado de impactante realismo que da su mayor valor a *Roma, ciudad abierta*; y, en algunos instantes, ese realismo alcanza aquel mismo directo y desanado vigor que tiene la imagen imprevisista del noticiero cinematográfico.

Calles y callejuelas; *vecchi* llenos de gritos y de ropas tendidas; silencios piazuelas por donde un perro taciturno discurre entre cuerpos calientes; millos sucios que alcanzan frente a los tanques el solitario estirador de lomo; hombres oscuros que corren, se emboscan, gritan, disparan sus fusiles, ríen, blasfeman, escupan, mueren. De todas estas imágenes, en las que no cabe apenas asomo de alarde formal, está hecho lo poco y bueno de esta película cuyo único personaje importante, diría mejor existente, es el pueblo; el pueblo en sus casas y sus callejuelas y sus escondrijos; el pueblo que combate sin actitudes heroicas ni palabras dirigidas a la posteridad. Este personaje aparece, es verdad, por corto tiempo y durante cortos capítulos. Pero bien valen éstos la pena de soportar todo lo que los antecede.

Vinir en paz, de Luigi Zampa; *Schuster*, de Vittorio de Sica; *La vida de vida y Cuatro pasos en las nubes*, de Alessandro Blasetti; *Roma*, etc.

*dad abierta y Poesía*, de Roberto Rossellini, son los hitos que el nuevo cine italiano ha planteado firmemente y señalan caminos de porvenir acaso generoso. Todas esas obras parecen poseer el mismo acierto de encontrado realismo: Sea ello en buena hora. Realidad y Poesía no son, de modo alguno, incompatibles y ambas llegan a fundirse plenamente en la obra que un artista es capaz de realizar con la sustancia de lo real cotidiano. Por lo que atañe al cine, ellas pueden, como decía Jean Dreyfus, redimirlo de sus cotidianas mentiras sin poesía y sin realidad.

JOSE MARIA PODESTA

## LA DIGNA SEVERIDAD DE « LARGA ES LA NOCHE »

El cine inglés conquistó con este sombrero drama otro áncora de casi tan palmario empuje como los que conquistara con *Lo que no fue* y, sobre todo, con *Al morir la noche*, obras si muy desamalgamables, muy mercedarias de énfasis. Pero todas ellas ayudan a olvidar aquellos calamitosos folletines que así mismo bien nos infligiera otras veces.

*Larga es la noche* guarda con *El Delator* múltiples similitudes y concomitancias, y la rememoración de aquella película es casi inevitable al considerar ésta. Hay en ambas una misma descarrada sustancia que apenas concedo nada a los lugares comunes del optimismo sentimental; hay un mismo énfasis, denso y denso, un mismo severo lenguaje; hay, así, una misma historia, que puede reducirse a la persecución de un hombre y al implacable acedío de la muerte. Todas estas reacciones y estas concomitancias no son ahora potentes pues que aquella énta fué universalmente conocida y justificadamente juzgada como ejemplo de una madurez y de un estilo.

La materia anecdótica es aquí todavía más sucinta, y más recorrida y estrecha la extensión que abarca. Casi toda la historia, y todo cuanto en ella es fundamental, se reduce a la caza del cabecilla herido y a los arbolesos es-



fuerzas de éste por llegar a refugio. El asunto sólo cuenta, como exordio de aquella caza y como su necesaria razón; la muerte de un hombre, como elemento de agravación del delito y como acicate de la pericia hecha. Más por querer abarcar una extensión mayor que la correspondiente a esa parte y caliente sustancia, el relato se complica y descarrila, perdiendo a un tiempo la cohesión y la exigente tautología.

El rigor con que el tema se expresa y desarrolla es estricto en sus primarias jornadas, y hubiese engendrado un tirana memorable de no dotalas derivaciones. Así aquel tema divide su sentido y extravía su dirección; así se aparta de la escueta línea a que estaba obligado. La sola fuga, a través de la noche, de un hombre acusado como una almafuera, daba geniosamente toda aquella sustancia, si descarrada también intensamente trágica, y determinaba aquella línea hostil a toda digresión. En la simplicidad de la trama y en el severo tratamiento que a esa simplicidad correspondía firmaba la

máxima pujanza. Pero ésta se pierde—se menguaba, al menos— a lo largo de inesperados episodios tan ajenos a la necesaria unidad; se empobrecen al dar acogida a ideas y sentimientos— a personajes, hasta— que sólo acrecen confusión y rehúnden la necesaria incluyente dureza.

Es que libertista y director han querido mortificar, aleccionar, hacer su poco de filosofía idealista y de predicación evangelica; han querido empujarse un asunto cuyo valor mayor era su aséptica descomulgación; han querido justificar a un mismo tiempo al acusado y a quienes lo acusan. Por eso se empujan en mostrar al audaz revolucionario, transido de angustia por haber dado muerte a un hombre que quiso apresarle; por eso arribaban al pasador tan largos y enfadosos discursos; por eso, en fin, dan entrada y pres-tan despedida evangelizadora a diversos personajes— el vagabundo, el pintor disomano, el éfritio y púdoso eclesiástico— que no debieran ser sino episódicos, fugaces y, sobre todo, lacónicos.

Diapero, lo que *Lariga es la noche* nos deja de afirmativo y definitivo, merecedor de vivo elogio e imprescindible a todo espectador avisado, sobrepasa abundantemente a lo que un justiciero criterio artístico quisiera hacer materia de expurgo. Es el rigor, en primer término— virtud rara en el cine — que si desfilase en el transcurso, recupera en el final toda su entereza y provoca un desahuce pleno de trágica osadía, no por escapado menos acongojante, al que ilumina sólo la llama de un empujado amor. Es la situación fantástica de los indígenas, casi siempre de acorde exacto y estivo; es la parquedad de muchos diálogos (James Mason apenas habla a todo lo largo de su ansioso tránsito); es el preciso concreto y el modico recato de tantas incidencias colaterales: la fuga y muerte de los cómplices traicionados en una casa dudosa, la aparición de la pareja en el refugio, el juego abusivo de los niños, la intervención metrosa de las mujeres, la carrera del coche y su colada ironía, la resuelta y convulsivo búsqueda de la muchacha enamorada a través de las oscuridades de la noche.

De todo eso, y de tantas cosas más, está organizada firmemente la mecánica de estos chaplars capítulos; de tantos incidentes— diurnos, áspetos, dolidos, sentidos— que van jalando inexorablemente las etapas de una larga agonía y empujando su inevitable marcha hacia la muerte. Pero, más que nada, de la profunda belleza plástica de sus respectivas incidencias: calles nocturnas, nieblas, faroles márfagos, silencios fugitivos, soledad desamparada.

rada de las plazas, sinestra soledad de las tapias leprosas, luces cortales e incesantes de los hogares, luces implacibles de los autos y las antorchas eléctricas. Y sombras sin término, sombras de toda densidad y todo acortamiento; sombras desvaídas o apretadas, hostiles o acortadas; sombras charchadas del asfalto húmedo u opacas y muertas de las paredes; vastas sombras tendidas sobre los huilares y sombras agazapadas en el laberinto de los callejones; sombras del puerto lejano, de las estaciones solitarias, de las calles con bares de donde rezuma la melancolía de los acordones o la agria epilepsia del jazz; sombras atravesadas por el grito de las sirenas y el dando de las interiores policías.

Con esa oscuridad inaceptable el fotógrafo Robert Krasker frastuó una de las más elocuentes y patéticas versiones de la noche que el cine pueda hacer con ornullo. Esta versión, que dura tanto como la vida del hombre desahucado que por ella atraviesa, tiene una compacta unidad cinematográfica, se desenvuelve con una exacta endencia obsesiva y une a sus profundas imágenes el sonido y la voz que con mejor adecuación las enciende. Aunque sólo fuera por ella, *Lariga es la noche* reclamaría la atención más escrupulosa; aunque sólo fuera en gracia de ella, merecería que se olvidasen los extrínsecos y debilidades de su argumento, harlo superior sin embargo a lo que el cine acostumbra a servirnos todos los días.

J. M. P.

#### NOTAS

Otro año ha corrido sin que nos sea dado ver *Enrique V. ni Antonio y Cleopatra*, vastos esfuerzos del cine inglés. *Olaf* no hayamos convertido demasiado las obras y películas, cuando lleguen.

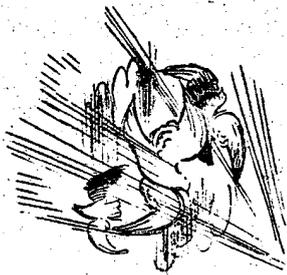
Todavía sigue peregrinando por las salas de exhibición los fragmentos de *Carred de Ballo*, convertidos ya en andaluzes, como prueba del total desamparo artístico en que nacieron y mueren las obras del cine.

Un *Tekent de bojianga* hizo su corta aparición en Montevideo. Nada había en su película — encandado, decorado, vestuario, actores, locutor — que no tuviese tan segura como involuntaria eficacia cómica.

Así se debe ser retirada de los programas, probablemente hasta el año venidero. Por su condición de urgencia, esta película merece el comentario que ESCRITURA le dedicará oportunamente.

Dentro de breve tiempo el lamentable *dobbijs* desaparecerá también del repertorio donde todavía imponía su exclusiva prelación. Desearnos que nunca vuelva este grave mal que aquejó al cine y que no será sin duda el último.

El periódico *Marcha* inauguró en el número 410 la publicación de una "Gala cinematográfica" digna de atención y de loa. Es de desear, en bien de los espectadores, que muchos se acojan a su consejo y lo sigan.



**POR LA PAZ**

**EDIFICAR LA PAZ**

*Por la justicia y la comprensión*

¡Nos orientamos verdaderamente hacia una pacificación de la humanidad! Estamos buscando los medios de realizar una organización universal como si los pocos años transcurridos después de guerras devastadoras de consecuencias infinitas, bastaran para hacer madurar en los espíritus la idea de una federación mundial, como si no fuera necesario tener en cuenta la existencia milenaria de pueblos organizados, con sus costumbres y sus preferencias y con sus respectivos sentimientos patrióticos. Vamos así surgiendo dos pretensiones incompatibles: se trata de crear una unión universal que haga comunes los recursos alimenticios e industriales, que favorezca los intercambios comerciales y la mutua ayuda financiera, mientras que, al mismo tiempo, se mantienen secretas ambiciones de hecho o de dominación. Por otra parte, el racismo o la política partidaria se insinúan cada vez más

apasionadamente en el orden internacional, amenazando con perturbarlo todo y con hacer surgir pretensiones de irreductible absolutismo, el cual, a su vez ha de originar hostilidades y deseos de independencia sustentados por tradiciones políticas y religiosas. Desde ese momento, cada Estado grande o pequeño no ve más que sus intereses, el mantenimiento de sus costumbres y de su soberanía política o espiritual. La ayuda mutua se vuelve hostilidad latente, y los más poderosos fortalecen su dominio por todos los medios de persuasión, de política secreta, o de asesinato.

¿Puede esperarse de tales métodos esa pacificación que todos los pueblos desean crecientemente, aterrados por un mañana peor? Lo cierto es que la paz parece cada vez más evanescente, a medida que se intensifica el conflicto de las necesidades, de las amenazas, de las experiencias angustiosas, de las promesas verbales, y que la extensión del poder y de la influencia se acrecen siempre más, en lugar de prepararse el apaciguamiento de las ambiciones, de las hostilidades, y de los sufrimientos.

En esta fiebre que suscita tantas incertidumbres, tantos esfuerzos precipitados de liberación, tantos sometimientos nuevos, ¿cómo introducir la posibilidad de una pacificación que sería necesario hacer realmente mundial a fin de que la plaza de la guerra no caiga más sobre la humanidad? ¿Cómo influir sobre tantos pueblos y sobre sus gobernantes, de tan desigual cultura y civilización? ¿Cómo hacer comprender a nuestras sociedades, aun a las más razonables y evolucionadas, las condiciones de una serena organización de un orden internacional, sólo posible, mediante la liberalidad en los acuerdos y en las actividades comunes, y con la certidumbre de un apaciguamiento prolongado y aún de la marcha hacia esa paz definitiva a la que cada uno debería tender?

Atentos que en cada pueblo haya avidez insaciable de bienes materiales y del poder de conquista o dominación, reinará un temor pánico, un riesgo de ser víctima del medio en que se vive y de las rapinaciones internacionales. Es preciso, pues para el bien de todos, que cada uno de los que ejercen alguna autoridad y asumen alguna responsabilidad, procure hacer comprender y renovar esta esperanza, este deber de rechazar el egoísmo individual, partidista o colectivo, para suprimir los odios y las violencias que no deben tener lugar en un mundo verdaderamente civilizado.

No es que preconiciésemos el abandono del sentimiento patriótico, ya que el amor a la patria, lejos de comprometer la justicia, la simpatía, la ayuda

mutua desinteresada, nos prepara para respetar y apreciar mejor los méritos y las glorias de las otras naciones con sus características propias, cuya diversidad y multiplicidad constituyen una realidad armoniosa y beneficiosa para todos. Para instaurar esta verdadera comunidad económica y espiritual —final vez lejano pero por lo menos vislumbrado y que debería ser condición vital para la humanidad— es necesario encontrar de nuevo, o más exactamente crear una fe en la sinceridad, en la justicia, en la ayuda eventual generalizada entre los pueblos aliados o confederados.

¿Qué falta pues a tantas buenas voluntades parciales, y qué instrumentos políticos podrían inventarse para obtener menos fracasos, menos complicaciones, menos hipocresías y egoísmos? Se trata ante todo de una verdad moral, de una política de verdadera comprensión al servicio de una civilización fraterna, sin desconocer por otra parte, los intereses legítimos de cada uno, sin existir un conformismo imposible, o una unificación por lo menos prematura. Para esta paz mundial a la cual aspiran profundamente todos los pueblos, sería necesario, de parte de todos los gobernantes y parlamentos, una profunda sinceridad, un deso desinteresado de reconocer las necesidades de todos, en una palabra, una justicia pronta a sacrificios y una claridad buena fe para ofrecer, en lo posible, condiciones normales de vida, y para proporcionar una libertad de pensamiento respetuosa de las demás opiniones, en la medida en que éstas respetan las libertades legítimas.

Nos imagináramos que las conferencias internacionales, preparando sus debates, llegarían a esbozar al fin, poco a poco, un entendimiento basado en concesiones mutuas, que, pensáramos, terminaría probablemente en una unión sincera y en acuerdos duraderos. Pero, ¿puede creerse que el cansancio haga abandonar algunas exigencias cuando los hechos recientes demuestran, sin duda alguna, las más violentas divergencias, cada vez más sistemáticas?

Y sin embargo, ¿es útil y aún prudente, señalar los síntomas de una hostilidad doctrinaria ya sumerida que a pesar de todas las precauciones se revela irremediablemente tenaz? ¿No sería preferible suprimir en estos debates las pasiones partidarias y sustituir las agraviados, que abren llagas mal curadas, por perseverantes tentativas de comprensión y benéficos realizaciones de justicia colectiva? Por otra parte, ¿han servido alguna vez las ineluctabilidades y el cambio de reproches —por más diplomáticos que sean—

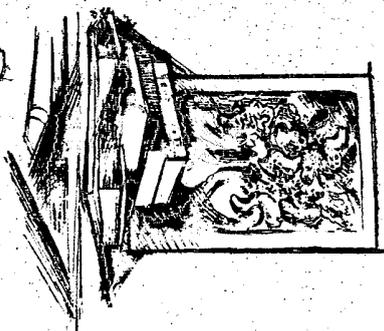
para llegar a un entendimiento, cuando se trata de oposiciones sustanciales o de concepciones profundamente incompatibles?

Una verdadera paz no podrá nacer sino de un resquebrajar la falsedad de las pretensiones y exigencias de unos y otros, de un examen crítico, aspiado de común acuerdo, de todos los derechos y deberes esenciales y universales.

No se trata solamente de los derechos y deberes de los Estados o de los gobernantes, mas frente a otros; se trata de las condiciones de vida y de las actividades cotidianas de todos los miembros de las sociedades humanas, cada una en su individualidad compleja y dentro de relaciones internacionales, justas y armoniosas.

MAURICE BONDEL

82



## LIBROS

*Crítica y Notas*

### • LOS GLADIADORES • DE ARTHUR KOESTLER

Editorial Abril, Buenos Aires, 1947.

Voces autorizadas han insistido en que la "novela histórica" es un género no en irremediable decadencia por hondas razones de carácter técnico relacionadas con la existencia de sus premisas más fundamentales.

Plantado el tema como un problema de lógica literaria, en otra oportunidad procuramos contestar a la crítica que sostiene entre otros Manzano Amado Alonso y Ortega y Gasset. Pero cabría además en defensa de la novela histórica y con la confianza puesta en su futuro, expresar que su presencia crisis —como a veces se ha dicho del teatro— debiese a la falta de grandes autores que cultivan el género, pues éste reverdece y demuestra su vida.

83

lidad toda vez que un gran escritor lo fecunda con su acción. Y esto en definitiva, muestra que no existe tal irremediable decadencia.

Estas consideraciones corresponden al conocimiento de "Los gladiadores" de Arthur Koestler en que una vez más —pero con auténtica originalidad— se encara la resurrección de Roma en la ficción literaria. Su estilo es en primer término directa consecuencia del talento literario, pues Koestler ha frecuentado el periodismo (en todos los diarios de Europa, nos sentimos tentados a decir: la novela "Testamento español", "Pasos de la tierra", "Oscuridad a mediodía" y últimamente "Ladrones en la noche"), el ensayo (en su monografía "El yogui y el comisario") y hasta el teatro (en una pieza que desconocemos y que lleva por título "El bar del crepúsculo"), y en todas estas experiencias ha dejado consagrado su prestigio como escritor original.

La obra que comentamos tiene un título poco feliz, (porque evoca la Roma imperial, el coliseo, hasta los cristianos, etc., cuando en cambio su acción se sitúa entre los años 73-71 a. e. y sus hechos son los de la insurrección de esclavos encabezada por Espartaco y un pequeño grupo de gladiadores profesionales); tiene en cambio una virtud y es que rebuena la acción en Roma (con lo que élude hacemos reorientar toda la "novela histórica" de fines del siglo pasado que usó, y abusó del tema), pues su escenario son los municipios de Roma peninsular.

Aun sin conocer en detalle el esquema psicológico que imprimió a Kaestler a este tema, cabe suponer que le tomó más que la consideración del pasado histórico, la simpatía por Espartaco, líder de los "humillados" y protagonista de un formidable movimiento social de la antigüedad y afín por lo tanto con las inquietudes socialistas del autor, que como es notorio lo lleva a insertar en el partido comunista y más tarde profesar en el socialismo revolucionario. Se repetiría la experiencia de Walter Scott y Chateaubriand del siglo pasado, cuando prevalecieron la Edad Media, en sus novelas, llevadas de sus ideas reaccionarias.

Pero Koestler en su obra demuestra no sólo su adherencia sino además el largo camino recorrido desde el romanticismo por la novela histórica, pues "Los gladiadores" no es una glorificación de Espartaco ni una deificación del movimiento esclavista. Espartaco es un espíritu generoso pero humilde mismo que en la ficción de Koestler vive todas las agonías del hombre que daña y fracasa; se demuestra cómo su movimiento responde sólo ocasional-

mente a las ideas del "socialismo antiguo", (como diría Rosenber) a través de la influencia de los entos Ertegas y los escritos de Palésma; pero a menudo es una fuerza brutal y devastadora en que quedan libres todos los apetitos. El tratamiento del escenario histórico multicolorido es todo lo contrario del esfuerzo arqueológico, pues se hace en breves pinceladas en que se procura señalar especialmente el pensamiento de los hombres de la época.

Técnicamente en la obra se destaca la utilización de un vigoroso estilo periodístico —y no decimos esto para insistir en la vocación por la cronica de Koestler— y el sabio dominio del análisis psicológico. Los retratos son vivos en su esencia. Aparte de Espartaco, merecen recordarse los de Criso y Calton el joven.

"Los gladiadores" sin abusar cumple con darnos algo muy típico de la novela histórica; cuadros generales en que la ficción evoca el frío dato de las ciencias auxiliares históricas. Merecen destacarse especialmente los de la ciudad de Turio y las termas de Capia.

Por algunas palabras insertas en "Testamento español" creemos que "Los gladiadores" es una de las primeras o la primera de las novelas de Koestler y efectivamente tiene todas las características de las creaciones juveniles en la acepción más salubre del término, pues contiene el germen de la técnica y el espíritu que brilla en cada una de sus novelas posteriores, unida a un fervor por la verdad y auténtica devoción por los valores humanos, que hace desear que vuelva a incursionar en la novela histórica para darnos una nueva gran obra.

CARLOS M. RIVERA

### LAS IDEAS POLITICAS EN AMERICA

José Luis Romero: "LAS IDEAS POLITICAS EN ARGENTINA".

Ricardo Donoso: "LAS IDEAS POLITICAS EN CHILE".

Colectiva: "Tierra Firme". F. C. E. México.

No son muy abundantes por aquí, las incursiones en aquella que los franceses llaman con cierto equívoco, "histoire des idées".

"La evolución de las ideas argentinas" de Ingenieros, su compendiosa "Sociología", constituyen un indispensable desbroce y acotación de campos. "Las influencias filosóficas" de Korn, como las anteriores, mantienen viva la conciencia de una producción transitoria de las ideas puras. Igualmente, y en plano continental, los recientes estudios de José Gino —en "Cuadernos Americanos", en "Jornadas", en su "Antología"— enfrentan el pensamiento con su circunstancia, tan a menudo dramática.

También Raúl Orgaz con sus estudios sobre Alberdi, Ricardo Levene en las ideas sociales ("Historia de las Ideas Sociales argentinas"), el oriental Arturo Ardao en su "Filosofía Preuniversitaria en el Uruguay", han reconstruido pensamientos individuales o rastreado las mayores influencias. (Y al señor Barriac de Gandía, que ha hecho en los últimos tiempos el conforante desecubrimiento de que nuestros próceres se movieron —sólo— por "ideus", junta a esto, una saludable insistencia en que no fueron únicamente los "ideologos" los que tuvieron ideas; un tenaz empeño en querer saber lo que persabian los hombres de la segunda y la tercera fila: coroneles, exportadores, mayoristas, gobernadores ocultos; una cordial convicción de que esos tales, a veces decisivos, no se redujeron a hacer balances, taconear fuerte o domar potros).

Pero cuando se sale de la reconstrucción de perspectivas individuales, cuando se accede al móvil mundo de lo político, la historia de las ideas plantea casi insolubles problemas metodológicos.

Esta materia, que comienza por apurécenosos tan desesperadamente fronteriza con la historia de la política, con la historia de los partidos políticos, con una "sociología de los partidos", con la historia de las ideas en su generalidad y con las historias nacionales, está también zanjada en su seguridad y en su importancia. Cada día es mayor la tentación de prescindir de estas "ideus", la tentación de arinconarlas.

En Francia, para un Thibaudet que piensa que "la politique ce sont les idées", hay un Siegfried que dará largo curso al método sociológico y geográfico; está el actualísimo François Goguel que organiza los setenta años últimos de la historia francesa por "los temperamentos políticos": "ordre établi" y "mouvement".

En América, un primer enfrentamiento —elemental sin duda— resuelve que nuestros países, no tuvieron "ideus políticos" originales, y que la cues-

tión se solucionara con un simple "traslado" al desarrollo ideológico europeo. Otra postura se vincula al llamado "realismo histórico" en sus diversas y desde el desprecio y desconfianza contrarrevolucionaria en las "ideus" extinguida en "La Frontera Aristocrática" de Alberto Edwards, hasta esa rígida concepción marxista de las "superestructuras", de las primeras obras de Rodolfo Puigros, tiende a radicar la atención en un plano fáctico desamado de voluntades de potencia, de voluntades de adquisición.

Tantas ambigüedades, tanta divergencia posible, se refleja con prohibida multiplicidad en estos trabajos de Ricardo Donoso y José Luis Romero (Y ello es lo que reclama su comentario común, y no un gusto más o menos inconcebible por el fenecido artificio linceal de las comparaciones).

Dos mentalidades muy distintas testimonian las obras respectivas. Donoso es un minucioso archivero, que agregó a la bibliografía, tan dilatada, del pasado de Chile, sus estudios sobre Antonio José de Irisarri, Ambrosio O'Higgins y Vicuña Mackenna. Historia apasionadamente, con su calveza y cordelada en el centro mismo de los debates, cuya evolución, muchas veces altísimamente, agota. A pesar de sus casi quinientas páginas, detiene el lector y acorrala tranco en la crisis dictatorial de Balbuena, en 1891. José Luis Romero, profesor de historia universal, hecho al oficio sintetizador que esa disciplina impone entre nosotros, esgrime una sin tabor y descortés treinta páginas le permitan llegar hasta la deposición de Ramón Castilla, el 4 de junio, "La ventaja de Romero lleva así en su perspectiva, en lo que le da su alcurniamiento de las pequeñas querrelas encendidas de los historiadores nacionales; no le perturba el juego mate del documento inédito ni forma en ninguna de las facciones profesionales de defensores de próceres. Así ve, además, la vida argentina desde lo eumónico, que es su mejor —y su solo— ángulo posible.

No es casual, por otra parte, que Romero y Donoso se propugnen un examen metódico y por país, que es el único que por hoy puede hacerse, el único real después que, pasado el gran siglo bolívariano, las naciones, heredoamericanas se enclaustraron, sin más veritables regularmente abiertas que aquellas que miraban hacia Europa.

Las "síntesis" continentales, tan comunes en la época del modernismo, están en baja, y la consigna honesta es la concentración (aunque no olvidemos la sólida excepción de Pedro Henríquez Ureña). "El que se humilla será ensalzado", Gilberto Freyre, ganando fama mundial con sus estudios regionales brasileños, es un ejemplo a pensar.

(Y nótese bien que no hay contradicción con lo anterior: áreas nacionales, regionales, "con" perspectiva universal. Conocemos el caso contrario: el resumen americano de angostas visiones particulares).

Donoso, que por su labor bajo el signo de una frase de Eduardo H. noiosa, acepta con buena voluntad la influencia de las ideas y enuncia a Edwards su olvido. Reconsidera lo anteriormente hecho: Lasarria, Amundáegui, Bertrán, Valentin Letelier, Alchabada, Roldán:

Puesto a asaltar, el cuerpo de las ideas, la sucesión doctrinaria se pierden o se invierten muy pronto en el farrago de esta enlodada versión puramente, en esta historia de la política. Los ideales no se desgranaban nunca de los hechos, como función orientadora o determinante. No se nos dan ni atisbos sobre las vías de penetración de las ideologías, sobre su adaptación chilena, sobre su recepción beligerante. Tiene en cuenta, eso sí, las presencias personales: la de Irigarri, la de Jaime Zaldívar, la de Juan Cristóbal Lafourcade, la de Mora y la de Beltrán (¿Cuántas extranjerías!

Donoso, desentada ese tránsito, el fúnebre valioso, el único entrañablemente amerciano, en que una realidad va naciendo en ideas, y estas ideas buscando su fía en las corrientes universales. Ni el potente "hecho" oligárquico, ni la continuidad portaliana, ni la cesión ideológico-religiosa le sugieren casi nada. Antes, en las sombras de una larga eróica esa indiscutible originalidad de su país que fué la ausencia de militarismo y del catilismo.

El período colonial, la Independencia, y el cuadro ideológico hasta 1833, se ignoran con bastante éxito de estas reservas. Son, sin duda, lo más logrado del libro.

En torno a las posteriores figuras coloniales de José Perfecto de Salas, de José Antonio de Rojas, de Miguel Irarri, de Manuel de Salas, de Martinez de Rozas, de Juan Eguía, de Camilo Henríquez, los independientes, organizan R. D. con habilidad el relato de la penetración ideológica y acentúan agudamente el dualismo, aparentemente inventible y que tanto serviría para explicar "la misera de Fernando", entre el apacible, entre el confiante testigo Zaldívar, los Henríquez, los Montenegro y los Irigarri.

Narra con fino sentido la misión del último a Londres y las tentativas monárquicas de la segunda y la tercera década. Anota la intervención directa de los representantes de Estados Unidos, Larraed y Allen.

Los capítulos IV y V abarcan el revuelto período que media entre la caída de O'Higgins y la batalla de Iraray y la constitución "pelucona" de 1833.

Después de 1833, la línea del tiempo se politura, y aparece una división por problemas, "La Tolerancia Religiosa", "La Lucha contra la Aristocracia", "La organización es semejante a la que hace Theodore W. Cousins en su "Politics and Political Organizations in America" (New York, 1942, pero más radical, ya que aquí agrupa simple y sucesivamente por tales problemas los años y presidencias, y no historia las ideas. Aquí se sigue pariendo y asíndamente un trecho sexagenario, olvidando que una doctrina política es "un todo" con soluciones para una diversa problemática. Aunque se podría objetar, claro, que en esos sesenta años domina incontestablemente la corriente liberal. Aunque se podría responder, con incidez también, que las agudas afirmaciones y mandatos del liberalismo eran muy distintas en el 30 y en el 36. De las págs. 114 a 191 se trazan así procesos paralelos del esfuerzo liberal por modificar y vencer una situación consolidada el año 33. El cap. VI "La lucha contra la Aristocracia" es sólo una aneja resaca de las tentativas encaminadas a la supresión de los mayorazgos, hasta convertido en la ley del 14 de Julio de 1832.

En el larguísimo VII se historia la secularización de la sociedad chilena: "la cuestión de la tolerancia"; los derechos de los disidentes, las procesiones y los cementerios, el fuero eclesiástico, el registro y matrimonio civiles. En el VIII se contemplan, en su "imprescindible luz política, un debate cardinal de nuestra ensenanza: la supresión del latín.

La sustancia ideológica de esta pugna —evolutivo legítimo del liberalismo— es de fácil resumen: aquí sí, su contenido permaneció casi invariable. Hubieran bastado las exposiciones de Juan Eguía (p. 182 a 185) y de Enrique Mac-Ivor (p. 275).

Los capítulos finales: "La libertad electoral", "La libertad de imprenta", "Las bases jurídicas de nuestra organización democrática", desarrollan el lado político del proceso liberal, y están sólidamente constructivos.

Hay breves trasportes de la evolución social: colisión de política, negocios y derecho (p. 143); conciencia burguesa y espíritu santiguado (p. 143 y 4); causa de la crisis de 1891 (p. 436); se presta atención al factor generacional (p. 490), al regional (p. 240). Hay intenso sabor de época y

dato directo en las manifestaciones de madres de familia (p. 213 y s.), en el cuadro del fraude (p. 390), en la influencia de la aparatosa de "La Aurora" (p. 41).

Hay pocas veces se expone una ideología personal, aún aquellas, tan evidentemente significativas como la de Francisco Bilbao, como la de Bello; apenas la de Portales (p. 110 y s.). En escasas ocasiones se tratan los horizontes espirituales colectivos (p. 290 y s.); sus transformaciones sólo son dadas tangencialmente (p. 409). Los retratos no son demasiado agudos, aunque algunos hay excelentes; el de Egaña (p. 65 y 67), el de Portales (p. 101 y s.), el de Errázuriz (p. 271), el de Santa María (p. 322), el de Bahamonde (p. 432 y s.).

Recore demasiado lo político a lo constitucional, al derecho público. Es toda bien, pero muy desperdiciadamente, las constituciones de 1818 (O'Higgins), 1822 (Egaña), 1828 (Mora), 1833 (Portales).

Donoso, hombre de civiles pasiones, y en el que una cierta falta de perspectiva universal es muy sensible, califica con excesiva insistencia, con monotona. Lo hace en forma valorativa, nunca descriptiva. Don Juan Egaña es, en todas partes, "un incorregible soñador de repúblicas platinicas"; en una página sí y en otra también, alguien "se desata en improperios"; sus volterranos son perpetuamente "incorregibles" (como por otra parte lo han sido siempre desde que, hace un siglo y medio, este maliz punitivo, pavorativo, se convirtió en epíteto).

Y esa adjectivación es abusadora —abusadora con el veneciano—. "La ira", "el apasionamiento", "la insolencia", "la despreciable dicitura", "las trabajos plumas" combaten, sin una sola deserción, con "el alivio desprecio", con "el histire", con "el agudo", con "el elocuyente", sin una sola deserción tampoco.

La información histórica no es demasiado amplia: ahudando a las proyecciones en la América Española (p. 231) se ve que ignora el conocido y magnífico cuadro de la Semana Santa en Corrientes, inserto en las muy conocidas "Cartas de Sud América" de J. P. y G. P. Robertson.

Para José Luis Romero las "ideas" son, en puridad, las tendencias físicas sociales con que la circunstancia política, económica y cultural va configurando a los grupos clasistas, regionales y raciales, que contienen en el tem-  
po argentino.

La historia intelectual y social. La intrahistoria, distinguida de la militar y de la crónica edificante o puramente externa de los cambios del poder, es potenciada así a racionalidad, a una amenaza y precaria racionalidad, que no es trascendente y que está en las manos y en la cabeza de los hombres. El título pues, puede resultar angosto. En una verdadera historia, en sus mejores esencias, la que se conspire en "Las ideas políticas en Argentina". Dentro de una general inmersión de lo ideológico, se toman adelantadamente en cuenta las ideas de las figuras representativas o de los grupos formadores: Moreno (p. 74), Rivadavia (p. 93), Dorrego (p. 117 y s.), Goyena (p. 187), J. V. González (p. 201); del equipo director de Buenos Aires (p. 73 a 77), de la segunda emigración mitrista (p. 128 y s.), del radicalismo (p. 220 y s.), de la "reforma universitaria" (p. 222 y s.). Siempre es a través de una de estas dos vías, que el pensamiento nuevo irrumpe sobre raras y vírgenes.

Tres grandes períodos encuenra Romero en el desenvolvimiento argentino: la "era colonial", la "era criolla", la "era aluvial". (La misma calificación de las épocas ya indica el repudio a una verticilización puramente ideológica del proceso.)

En la "era colonial", rastrea los dos espíritus que van a chocar a lo largo del vivir nacional: "el espíritu autoritario", que movió la actitud de la casa austriaca, y "el espíritu liberal", importación borbonica y dieciochesca arraigado en la minoría criolla de Buenos Aires, y motor decisivo de la independencia.

La "era criolla", que 1810 inicia, se escinde a su vez en dos líneas: la línea de la democracia orgánica (Buenos Aires, Rivadavia, la unidad, formismos de vida europea), rectora de la política argentina, hasta 1829, y "la línea de la democracia inorgánica" (localismo, personalismo, autoridad, modelos tradicionales de ser), que en el año 29 preparó, con sus amonitions en las calles porteñas, el advenimiento del "aventurero feliz" que San Martín profetizará.

Con real inteligencia histórica no entra Romero a fallar, como lo hacen tantos otros, a favor de la ambivalencia de la palabra, de que hubo estaba la democracia: sí en los generosos sueños de libertad, de vida digna y asertada, de los doctores porteños, o en el calor multitudinario que rotaba a los capullos.

Esta "era criolla" polarizada así, va a encontrar, nacido en la lucha contra Roca, el pensamiento "concluidor": la aceptación honrada de la realidad "desde" la cultura, el repudio —un poco anacrónico— del utopismo. De este grupo decisivo de esta generación de 1887, traza J.H.R. con ejemplos de granca y con el cuadro de su ideología (p. 128 a 151) y aquí sí, hace historia de las ideas políticas. El pensamiento de Echeverría, Saraviento y Alberdi engrana perfectamente en el esquema.

Siempre son los cambios de orden económico, social y humano los que traen la nueva época. En el tránsito de la Presidencia de Avellaneda a la de Roca, la Argentina ha cambiado. "La criolla" empieza a batirse en retirada; inmigración en masa, racional ganadería, sembrados y ferrocarriles instalan un distinto estilo de vida, caracterizada por la sobreestimación del éxito económico y la irrupción cosmopolita. Es "la Argentina alvial", y notese bien que esta "Argentina alvial" comienza aquí y no en el 52. El cambio de signo político no es bastante para hacer avanzar un período nuevo. Romero, que si bien admite la coexistencia de las líneas, caracteriza cada segmento temporal por el triunfo de una de ellas, establece la vigencia del "pensamiento concluidor" desde el pronunciamiento de Laguna hasta Roca. El esquema resalta aquí un poco violento. No parece muy abonado por ese "pensamiento concluidor" un suceso en que toma sus juicios la protesta de Martín Pedro.

En "la línea del liberalismo conservador" que a nuestro juicio llamaremos no a la suficiente con "la línea de la democracia orgánica" de la "era criolla"; la minoría constructora, el grupo que se resume el poder por cooptación esencialmente pasiva, se hace oligarquía estructural. Remonta la inmigración, pero hipoteca el país. Impulsa las obras públicas, pero se entruquece con ellas. Despecticismo moral, larva republicana y "mitico", conlucen la ferviente aristocracia directora de los Mitre y los Avellaneda.

La nueva "era alvial" se escribe así (se advierte claro el duro juego dualista que es casi toda nuestra historia) en esta línea del "liberalismo conservador"; y en la obra "de la democracia popular". La última se agrupa en torno al radicalismo y lucha por el triunfo desde 1890 a 1916, se pregunta después qué hacer con ese triunfo, y entre el 16 y el 30 en que es desahogada, es invadida por el temperamento "liberal-conservador" de Alvear (p. 219 y 224).

"Los interrogantes de un ciclo inconcluso" plantean el problema de un proceso imperceptible "que se caracteriza por la originalidad y la inestabilidad, perplexidad de historiador, sobre la que el partidario dice su robusta esperanza.

Romero declara en la página final —230—, su fe socialista. Esta fe le permite no abanderarse sentimentalmente ni en el "liberalismo conservador" ni en "la línea de la democracia inorgánica" que triunfa poderosamente a casi todos sus costos, le facilita encontrar con lucidez los puntos más cambiantes del debate histórico argentino. Rastrea con indugable equidad las raíces de "la democracia inorgánica" (p. 99 y 100); ve las virtudes de la oligarquía (p. 203), explica la filiación socialista (p. 216); contempla con visión levantada y sin histéricos el presente (p. 229).

Romero no cuida, desde luego, la superada extensión de una "imparcialidad". Está en su visión y se siente cómodo, en ella. Es hecho, no postulado. Trabaja con esa ignorancia de buen historiador que es tener al frente todos los datos, todos los datos importantes, por lo menos todos los visiblemente importantes de un pasado mal conocido —¿es algo más la imparcialidad?—. Ve implícitamente toda una realidad y la califica de oportuna a su escoria. Serán discutibles los adjetivos; el sustantivo está donde está, anudado solidamente. Tiene una concepción de la historia y de la esencialidad que allí no es ninguna de las dos que han abrumado a los abundos de nuestro ayer.

Toma en cuenta, y en forma pletórica, el factor económico (p. 60, 61, 167), su reflejo psicológico enaidado en formaciones sociales, pero, eso, no sólo de la economía, sino del libro mismo de las ideas (p. 211-215). Una interdependencia realmente inteligente de los factores históricos opta a su construcción toda rigidez, toda unilateralidad.

Son notables en este libro el excepcional don sintético, la pacífica reflexión del juicio, la vivecencia de una elaboración que nunca se deja volver por el material.

Utiliza hábilmente las fuentes españolas, las memorias, el tan de por sí e invaluable testimonio de los viajeros; hay párrafos de Antonio Pérez y de Jovellanos, de Azara, de Azarata, de Dn. Biscay, de Gillespie, de Braschewitzky y de Paz.

Algunas negligencias afean ligeramente la obra: anular en el prólogo una bibliografía que no aparece, una indiscutible errata (p. 70), calificar de

"despotismo ilustrado" (p. 147) algo que se filia a gritos en la línea media de "los doctrinarios", con su "soberanía de la razón", conciliatoria de la del pueblo y la del monarca.

Con los dos libros que comentamos, la colección "Tierra Firme" parece intentar una ordenación de su aporte un poco desigual, algo desordenado, bastante olvidado del Sur. Su mismo título: "Tierra Firme" (seguramente sugerido por la revista del mismo nombre que dirigió Dica Canelo en Madrid, 1935) parece llevarla hasta ahora a centrar sus esfuerzos muy lejos de este Río de la Plata, que, repleta de Lanús y Hughes, "también es América".

#### CAMIOS REAL DE AZUA

### QUEVEDO HUMANISTA - DE DANIEL CASTELLANOS

Montevideo, 1947.

Francisco de Quevedo fue mucho más que el acre novelista de "El Buscón", que el eficaz ensartador de frases de las "Obras Festivas". Fue otra cosa, por cierto, que el granilo padre y protagonista de ese caudaloso anecdótico liberto, cuya asombrosa supervivencia subliteraria sería apasionante rastrear algún día.

Todo esto lo sabe cualquier lector medianamente culto, y la presente fortuna editorial y crítica del autor de "Las Suenas" (las "O. C." de Aguilar, Porrás, Raviner, Ibañeta, Tapell) lo ha extendido a círculos relativamente amplios.

Presidieron este ensamble del personaje sus "Obras Políticas", por un lado resistentísimas en su faz de imperial bohemiano en la España de hoy, por otro aprehensas en su inabundante línea física y animanquaviela, frente a las vicisitudes y nuevas "estrategias".

La parte poética —especialmente los sonetos— acrecienta todos los días una intemporal florecencia. Desde la decisiva selección de Luis Cerunda en "Cruz y Raya" (1935), nadie duda en incluirlo entre los grandes de la Edad de Oro.

El Quevedo humanista no había sido igualmente trasladado. Apenas si se recordaban distraidamente sus relaciones juveniles con Justo Luján, apenas su inculcable inspiración estoica, generalizada a calidad de "consuntivo" del espíritu español.

Menos se atendía al Quevedo traductor de Epicteto, de Amneronte y de Poilites, de Séneca y de Plinio.

En esta zona quevediana, Daniel Castellanos realiza en el breve trabajo presente una iluminación muy concentrada pero reveladora.

Después de una semblanza biográfica y de un coquetismo cabal de la moral de Epicteto, el escritor uruguayo compara cuidadosamente las máximas del antiguo con la traslación poética que de ellas hace Quevedo. Utiliza su ejemplar conocimiento del griego para lograr versiones fidelísimas, que después contrasta con la libre versión rimada del español.

Dice con razón Castellanos: "Ni el original está en verso, ni se prescinda el tema para tratarlo en verso, sin añadir que ese género de poesía —del tipo de la que escribió Hesíodo en el siglo VIII a. J. C.— es según pasaba que no merece ya el nombre".

El estoicismo y la ejemplar concisión se transforman bajo "la influencia renacentista cristiana" y la opulencia verbal del traductor. ¿Por qué no hablar también de una "interferencia barroca"?

Estudiando siempre la influencia del moralista en una mentalidad de la Contrarreforma, practica una estricta imitación dentro del "tema de la muerte" en Quevedo, que podríamos considerar válida para toda su obra y todo su espíritu. Y una tercera interferencia: la filozófica. A través de Platón se enta en la versión española del "Mena" una línea filosófica muy ajena a la del autor estoico.

Con "Quevedo humanista", Daniel Castellanos sigue una tarea de recuperación clásica que tiene en su haber la lograda "Luz de otros soles" (Anales de Montevideo) Madrid, 1936.

Utiliza con precisión las herramientas filológicas: un agudo sentido de lo vivo de la cultura, le impide caer en la crudez de los textos; una riquísima biblioteca le permite el lujo extraño de trabajar sin salir de su casa, — sin salir de Montevideo. ...

El tipo del "humanista —moderno", a lo Eduard Schwanitz, a lo Max Müller, a lo Aurelio Espinosa; el del político-escritor que tributa algo más que

auto-epológicas circunstanciales o memorias reencorras, son demasiado raras, están demasiado perdidos en nuestro mundo, en el mundo, como para que no saludemos con alegría frutos como éste.

C. R. de A.

"TRATADO DE LA REALIZACION CINEMATOGRAFICA" — León Kuitkov. Trad. Limba V. de Klimovsky. Edit. Futuro. Buenos Aires.

La bibliografía del cine se ha enriquecido con la aparición de esta obra del director ruso León Kuitkov. El viejo método resume en este libro, eminentemente práctico y de una rara actualidad, las experiencias de su larga vida de realizador de cine y de profesor de Artes y Ciencias Cinematográficas. La obra abunda voluntariamente las discusiones sobre estética para insistir sobre la técnica y sobre los aspectos prácticos de la preparación, filmación y montaje de una película. Resulta así particularmente ilustrativa y útil, asno más que para los profesionales mismos para todos los estudiantes del cine a quienes interesa conocer las intimidades de su complicado mecanismo.

El análisis parcial de algunos capítulos — "Tercer Balzo", "Chaplin", "El acortado Potemkin" — permite al lector el conocimiento errneo de algunos problemas fundamentales de la expresión cinematográfica y de su solución. La profusa abundancia de ilustraciones hace este conocimiento más fácil y eficaz; los numerosos esquemas que explican diversos aspectos de la técnica — movimiento, iluminación, composición — tienen una viva eficacia pedagógica. El autor resume en un breve prólogo sus aspiraciones: "realizar un tratado sencillo, expedito, claramente comprensible".

En la solapa de este volumen, la editorial Futuro anuncia la aparición del "Diccionario cinematográfico" de M. Villegas López y la "Dirección y argumento: bases de un film" de Vásevolod Pudovkin.

J. M. F.

#### ACTIVIDAD BIBLIOGRAFICA

La editorial Lantaro acaba de publicar en su serie "Penguin" dos relatos de Henry James: "Daisy Miller" y "Los papales de Aspern", traducidos por Eduardo Warkhater. Aumenta así el escaso caudal que del gran novelista norteamericano podía frecuentar hasta ahora el lector de habla hispana: "Retrato de una dama", "Otra vez de tenencia", "La banalización de los Northmore".

Del gran filósofo español José Ferrater Mera, autor del magistral "Umanismo", ha lanzado Editorial Sudamericana, "El Sentido de la Muerte".

El "Pensado de Cultura Económica" de México continúa enriqueciendo su serie "Obras maestras": "Capital e Interés" de Bohm-Bawerk trae al español una obra fundamental de la famosa "escuela austriaca".

Arthur E. Jayard ha incorporado a su colección "Las grandes ideas históricas" la novela y ya difundidísima historia romántica de Daniel Kopy, "Jesu en son tiempo".

La atribución del premio Nobel de la Literatura a André Gide ha precipitado un verdadero alud de traducciones. Esperamos que la pista comercial por aprovechar "la coyuntura" no maltrate demasiado la perfección casi intransferible del autor de "Palude".

En la serie "Los pensadores" de la Editorial Argos, han aparecido los "Ensayos sobre la Cultura" del gran filósofo Eduardo Spengler; y "El Porvenir de la Cultura" del renombrado panfilósofo francés Emmanuel Berl.

La sexta bibliografía uruguayo de 1947 se ha presentado con el "Cancionero Popular Uruguayo" de Héctorino Pereda Valdez, y con "Ocho Poemas de Londres" de Luis Groussu.

El "Goethe" de Friedrich Gundolf, reeditado bare ya años al francés, lo está siendo ahora al castellano.

"Geografía del Pacífico Americano" de Emilio Romero y "Música Popular Brasileña" de Orydes Alvarares, son los últimos títulos de la colección "Tercera Firme".

Leonda inicia la venta de las obras de Jean Paul Sartre con "La Nausea", incorporada a la serie "Las grandes novelas de nuestra época".



"Aduerzamiento" (óleo)  
Gran Premio de Pintura  
Amizaga

## EXPOSICIONES

1.º de octubre a 15 de noviembre

SALON DE LA COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES. — XI Sa-  
lon Nacional. Pintura: 203 obras (óleos, acuarelas, temples, frescos, pas-  
teles, gouaches, etc.) de: Ricardo Aguette, Wilson Amiral, Eduardo  
Amézaga, Enrique Angelotti, Bellini, Alicia S. Arló, Carmelo de Arzadun,  
Pedro Miguel Astipereca, Zóba Bañier, Romeo Balotti, Bianchi, Práxido  
Baptista Brum, Pablo L. Barba, Kolman Barden, Norberto Borda, Ne-  
riva Repossani Guggeri, Alfredo E. Berta, Arto Bongioanni, Rafael  
Borella,odoro Bourse Herrera, Jorge Brito, Julia Müller de Burckard,  
Alfredo Bustamante Guerrero, Alda S. Cabrera, Leonardo Cantú Sierra,

98

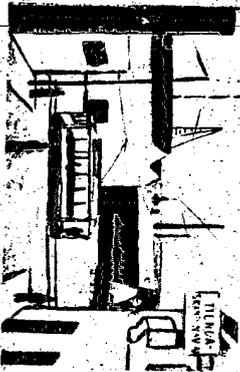


"Trampos" (Terracos)  
Primer Premio de Escultura  
Calandria

Dante Capoce, Glauco Capozzoli, Manuel Carbajal Victoria, Eleana Al-  
Carboneh, Juan Carlos Ciccole, José Cúneo, Nicolás Cuapero, Sergio A.  
Curto, José Cziffery, Justo D. Durán, María Inés De Ferrer, Manuel  
R. Delbali, Juan C. Demuro, Elida H. de De Marinho, Domingo de  
Santiago, Héctor Deotto, Ruben Dier, Manuel Espinola Gómez, René  
Rold de Azúa de Estrada, Agustín Escarra, Andrés Fildman, Eugenia  
Fildman Wagner, Emil M. Fernández (h.), Dante Ferrer Saravia, Carlos  
Formentó Francia, Elena F. de Frangilla, Lucía Frank, Juliana Gada  
Ruben Gary, Carlos Garrimón Warren, Luis A. Gantive, Carlos Gant-  
dore Ferrás, Domingo Giandrono, María L. Gil Janetto, Harold S.  
Gibbi, Jorge González, José M. Guberman, Vicente H. Guebbano, Juan B.  
Gurpeltsoh, Bengt Helgren, María A. Herrera, Otto Hirschfeld, Fer-  
nando Jaena, María G. I. Lagos Salsón, Lucibel Larrosa, Gustavo Lach-  
rini, Manuel V. Lima, Brenda Lisavdy Boche, Renée Magarinos, Lita  
Machera Berro, Willy Marchand, Arturo Marchetti, Vicente Martín, Luis

99





Oleo

F. Mario Villavé

## INDICE

### PRIMERA PARTE

Arte y moralidad, por José Bergamín . . . . . 14

### SEGUNDA PARTE

#### POESIA

Los poemas de "A la Pintura", por Rafael Alberti . . . . . 18

A la retina . . . . . 19

Delacroix . . . . . 19

Una actitud poética, por Clara Sime . . . . . 21

#### NOVELA Y Cuento

Indagación de una literatura, por José Pedro Díaz . . . . . 31

Último coche a Fualde Muerto (cuento), por María Inés Salvo Vile . . . . . 36

#### MUSICA

Alfredo Casella, por Roberto García Morán . . . . . 41

#### TEATRO

La teoría del contacto. (Reflexiones sobre los fundamentos sociológicos del teatro), por Héctor Hugo Barbogelán . . . . . 44

Calendario de teatro, por C. M. M. . . . . 51

#### CINE

El jugador (guía cinematográfica), por León Kinsensky . . . . . 63

GALERIA MORETTI. — 20 óleos de Manuel Cobach. — 14 óleos de pintores italianos antiguos. — 5 óleos de Renato Ferrini.

ATENEO DE MONTEVIDEO. — (Sala Rahini) 18 grabados en madera de Robert Orlandi. — 10 óleos, acuarelas y dibujos de Jorge González.

ASOCIACION CRISTIANA DE JOVENES. — 5.º Salón de Acuarelas (Expositores: Conchita T. de Fonseca, Fernando Lucas, Alfredo E. Berio, V. H. Guadalupe, Pablo J. Barbut, Enrique A. Biazé, Juan G. Demarco, Eduardo Valerino, René Margarín, María Angélica Herrera, Nicolás Cuguro, Rodolfo Prehal, Manuel L. Otero, Mario E. de Cola, Julia M. de Burchard, Francisco Luis Musetti, Angel R. Scagnola, Alfredo Hidalgo, Romeo López, Eusebio Amaro, María L. Drake).

GALERIA BERRIO. — Exposición de pintores del Salón de París (Gustave Moreau, Lucien Simon, Desré-Lacaze).

"ARTE BELLA". — 22 grabados de Rembrandt (cabezas). — (Grabados de Selbinger (1850-1941)).

AMIGOS DEL ARTE. — Exposición de Piezas Arqueológicas de América del Sur, realizada por el Agr. Carlos A. Mac Coll. — Exposición de pinturas de Horacio Torres, Janio Montiel y Francisco Mario Villaró.

Rensamiento del cine italiano, por José María Podestá	Pág.
Roma, ciudad abierta	69
Se ocultó la luna	73
La digna severidad de "Larga es la noche", por J. M. P.	74
Notas	77

**FOR I.A. PAZ**

Edificios en Paz. Por la justicia y la comprensión, por Maurice Blondel	79
---	----

**LIBROS — Crítica y notas**

"Los gladiadores", de Arthur Koestler, por Carlos M. Rama	83
Las ideas políticas en América, J. I. Romero: "Las ideas políticas en Argentina" y R. Donoso: "Las ideas políticas en Chile", por Carlos Real de Astúa	85
"Quevedo Humanista", de Daniel Castellanos, por C. R. de A.	94
"Práctico de la realización cinematográfica", de Kulehov, por J. M. P.	96
Actividad bibliográfica	96

EXPOSICIONES — 1 de octubre a 15 de noviembre	98
---	----

**GRABADOS**

Fotograma de Roma, ciudad abierta	71
Fotograma de Larga es la noche	75
Autoretrato. (Foto), de Amézaga. Gran Premio de Pintura	98
Francis (tercerota), de Calandrya. Primer Premio de Escultura	99
Ocho de Horacio Torres	100
Ocho de Juan Montiel	101
Ocho de F. Melio Vilaró	102

**VINETAS**

de Adolfo Pastor	18, 31, 41, 54, 63, 79 y 83
------------------	-----------------------------

JORGE LUIS BORGES:  
"El ensigma de Ulises"

HORACIO COPPOLA:  
"Una nueva experiencia cinematográfica"

CECILIA MIRIBLES:  
"Avisos en la encrucijada"

JULIUS SUPERVILLE:  
"Plaine noir"