

ESCRITURA

ENSAYO · CRÍTICA · POESÍA · NOVELA Y CUENTO
MÚSICA · ARTES PLÁSTICAS · TEATRO · CINE POR
LA PAZ · LOS GRUPOS E ILUSTRACIONES

ES EL NÚMERO

JOSE BASILE, JOSE BERGAMI,

JONATAN BORDOLI, MICHELE

FRAGA, ROMUALDO BRUGHETTI,

FRANCO FERRO, HERNANDEZ,

EDUARDO L. ZANO, MARCO PIAZZA,

CHARLES DALY, D'AROPS, HECTOR

LA ROSA ERRECART.

PRIMERA QUINCENA DE 1968

BOGOTÁ, COLOMBIA

ESCRITURA

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

Año II

Montevideo, Abril-Mayo de 1948

N.º 4

SUMARIO

PRIMERA PARTE

Grandeza y misterio del absurdo, por *Daniel Rops*. — Los criterios de verdad, por *José Babini*. — Carta de París, por *Michel Braspari*.

SEGUNDA PARTE

POESIA. — Poema de Adviento, por *Eduardo Lozano*. — NOVELA Y CUENTO. — Mur (cuento), por *Felipe Hernández*. — MUSICA. — Música entre los prisioneros, por *Marc Pincherle*. — Actuales corrientes musicales en los Estados Unidos, por *Héctor A. Tosar Errecart*. — CINE. — Encrucijada de cine y pintura, por *José María Podestá*. — LA MASCARA Y EL ROSTRO, por *José Bergamín*. — POR LA PAZ. — De la responsabilidad del creador, y de la Paz, por *Romualdo Bruzutti*. — Un llamado en favor de la niñez, por *Julio Bayce*. — LIBROS. — La poesía de Carlos Denis Molina, por *Domingo Luis Bordoli*. — Cuatro libros sobre el Este, por *Carlos René de Azúa*. — EXPOSICIONES.

GRABADOS

El Descendimiento, de Giotto. Reproducción de un fresco de la Capilla Scrovegni en Padua. Esquema estructural y directrices cinegráficas correspondientes a la película "Relato sobre un fresco" de *Emmer y Grae*. — "Café" (óleo), de *Cándido Portinari*. — "La rama" (aguafuerte), de *Raúl Veróni*. — Miguel Ángel (óleo), de *Joaquín Torres García*. — "Niña" (punta seca), de *María Carmen*. — "Bodegón" (dibujo), de *Hans Platschek*. — "El concierto" (óleo), de *Jacobo Jordana* (1593-1678).

VINETAS

de *Adolfo Pastor*

TODAS LAS COLABORACIONES QUE SE PUBLICAN EN ESTE NUMERO SON
INEDITAS Y ESCRITAS EXCLUSIVAMENTE PARA "ESCRITURA"

PROHIBIDA LA REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL SIN MENCIONAR SU
PROCEDENCIA.

ESCRITURA

18 de Julio 1333 Ap. 32. Teléf.: 8-87-59. Montevideo, Uruguay.

DIRECCION

Julio Bayce — Carlos Maggi — Hugo Balzo

DIRECCION DE LAS SECCIONES PERMANENTES

POESIA: Isabel Gilbert de Pereda. NOVELA y CUENTO: Carlos Maggi. MUSICA: Hugo Balzo. TEATRO: Carlos Martínez Moreno. CINE: José María Podestá. LA MASCARA Y EL ROSTRO: José Bergamín. POR LA PAZ: Julio Bayce. LIBROS: Carlos Real de Azúa. Viñetas y asesoría gráfica: Adolfo Pastor.

Redactores Responsables: Julio Bayce y Carlos Maggi.
Secretario de la Administración: Mario Rodríguez Gil.

Corresponsal literario en Buenos Aires: Romualdo Brughetti;
en París: Michel Braspart.

GRANDEZA Y MISERIA DEL ABSURDO

Como fondo de toda una parte de la producción literaria francesa de estos últimos tres años — se trate de la obra de Jean-Paul Sartre o de los dramas y novelas de Albert Camus —, se discierne, explícita o sobrentendida pero siempre presente, una filosofía infinitamente más profunda, más elemental que aquella cuyas teorías expone el existencialismo: la filosofía del absurdo. Sería vano negar que ejerce sobre toda una parte de la juventud de Francia (y fuera de Francia...) una especie de fascinación. Para todo aquél que no ha sabido — o no ha querido — anclar sólidamente su barca a una doctrina explicativa del mundo, la filosofía del absurdo aparece como una especie de justificación irrisoria, de acentuada ironía, estoica y epicúrea en sus componentes, que está lejos de carecer de prestigio.

¡Lo confesaré! Por lejos que me encuentre de sus afirmaciones, siento plenamente su grandeza y su desgarradora tentación. Esta doctrina no tiene nada de innoble: al contrario. Procede de un adquirir conciencia aguda de la miseria del hombre, del horror de su mortal condición, y se une así con lo que hay de más eterno en nuestro corazón. Frente a un mundo donde nada encuentra explicación aceptable a la razón, un pensamiento que postula el absurdo como único principio válido, tiene todas las posibilidades de alcanzarnos. Nueva encarnación del romanticismo, que, a pesar de su orquestación diferente, retoma a menudo los temas de Lamartine o de Chateaubriand, la filosofía del absurdo nos envuelve en ese mismo hechizo de la desesperación que, en tiempos de *El lago* o de *René*, exaltaba el alma de nuestros bisabuelos. Las palabras cambian, pero el eco refleja siempre sonidos parecidos.

Lo que este neo-romanticismo ha agregado a su antecesor es el acento propio de nuestro tiempo, y en esto también es evidente el talento de sus au-

tores, porque han sabido recogerlo perfectamente. La certidumbre de vivir una época amenazada en la que el edificio entero de la sociedad puede romperse; la sumisión a un ritmo de existencia rápido, brutal, en el que la desesperación en vez de extenderse en acentos byronianos tiene algo de fulminante; el conocimiento — cada vez más agudo — de lo que Rimbaud llamaba la "fêrie scientifique", con aspectos temiblemente bárbaros; todos éstos son los elementos que los paladines del absurdo han sabido integrar a su obra, como sus maestros americanos los Hemingway y los Faulkner.

Todo esto sería poco todavía si, de tales comprobaciones no se hubiese extraído una doctrina del hombre que las trascienda. Si, el mundo es absurdo; si, todo esfuerzo por justificar la vida es vano; pero esto no es una razón para renunciar a vivir. El *toedium vitae*, con todo lo que tiene de complaciente, está muy lejos de esta concepción dura, decisiva, heroica. "Pasión desgarradora" — como dice Albert Camus, — el absurdo exalta al hombre en su dignidad de ser consciente. Sabe que nada tiene sentido, pero saberlo es poseer el sentido supremo. Es necesario ir más allá de esta certidumbre. "La vida humana comienza del otro lado de la desesperación", exclama un personaje de Sartre. ¿Quién no siente la nobleza y — en un sentido — la verdad de este grito?

Y después, es necesario decirlo si se quiere comprender su poder de atracción, estas ideas participan de otro elemento que el hombre tiende siempre a llevar consigo: es lo que podría llamarse el lado prometeico de su naturaleza — o luciferino, si se prefiere. Este sentido patético de la libertad humana que, a fines del siglo último, encendía a los jóvenes lectores de Nietzsche, se encuentra en los mejores doctrinarios del absurdo. Este hombre solo, bajo un cielo amenazante, que quiere vivir hasta el extremo esta vida que sabe tan fugitiva y limitada; es verdaderamente una imagen de auténtica nobleza, y ninguna mirada de veinte años la contemplará sin amarla.

Este conocimiento adquirido, amargo, y tónico, y este hombre afirmado, ¿a dónde van? La divisa fundamental de la escuela es la que Sartre ha formulado así: "Hacer, y haciendo, hacerse, y no ser nada más que lo que se ha hecho." Tal es la ley del hombre. Pero entonces, ¿qué sentido debemos dar a este esfuerzo? ¿Por qué esto en vez de aquello? Y si haciendo el hombre se revela a sí mismo, ¿por qué elegirá de sí una imagen y no cualquier otra?

Para un cristiano, la acción tiene un sentido muy definido. Debe ten-

der, en el plano personal, a aproximarlos a un modelo que conoce con precisión, según los cánones que le han sido revelados. Y en el plano universal, debe esforzarse por reacercar la sociedad de los hombres a su inaccesible modelo: el reino de Dios. Si un creyente se hace consciente, pues, de su desesperación y de la absurdidad del mundo, sabe también que existen soluciones, en lo absoluto, y que él se realiza en la medida en que las hace suyas.

Para un marxista, los principios de la acción son diferentes, pero no son ni menos satisfactorios ni menos lógicos. Siguiendo el aforismo de Engels, no basta "comentar el mundo; es necesario transformarlo." El comunista actúa para realizar una cierta visión del mundo, y haciéndolo, piensa que los problemas de orden personal que se le planteen, serán resueltos. (Que esto sea verdadero o falso poco importa aquí). Posee también un vínculo lógico que pone de acuerdo su doctrina y su acción.

Confieso que en la filosofía del absurdo este vínculo se me escapa. Si el mundo no tiene ningún sentido, ¿por qué optar por una decisión con preferencia a otra? ¿Para realizar al hombre, "hacerlo haciendo"? Pero lo que es válido para mí no lo es forzosamente para otro. ¿Es necesario ir simplemente hasta el límite de los instintos? No hay necesidad de filosofía para llegar a un resultado hacia el cual la naturaleza humana se precipita ya demasiado. Aplicada textualmente, la doctrina del absurdo niega la necesidad y la posibilidad de elección. Si es lógica consigo misma debe exaltar el desorden del mundo y esa anarquía que es la formulación histórica del absurdo. En cuanto al hombre, debería dejarle el campo libre a todos los absurdos, morales o de cualquier otra clase. Kierkegaard, que había partido de una consideración semejante de la desesperación, pero que no se había quedado en ella, denunció perfectamente este peligro: "Al fin —decía— lo posible engloba todo, pero es que entonces el abismo se ha tragado el yo. El individuo mismo se ha convertido en la simple posibilidad de todos los posibles."

Es necesario crear que los teóricos del absurdo tienen conciencia de este peligro, porque lo que sabemos de su acción escapa a las críticas que se podrían hacer a su doctrina si ésta pasara a los hechos. Algunos de ellos están comprometidos políticamente en la acción. Y, ¿qué principios invocan? Nociones morales perfectamente valederas en sí: la idea de justicia, la preocupación por la verdad, el deseo de defender la persona humana de todos los monstruos que la amenazan. Queda sobrentendido que estamos absolutamente de acuerdo con estos principios. Pero no comprendemos cómo se vincu-

lan a una concepción del mundo en la que no tienen ningún sentido. Odiar la violencia y amar la justicia está bien, pero no es, forzosamente, realizar al hombre (en el sentido de su doctrina). En la perspectiva del absurdo no hay en verdad ninguna razón para que un hombre bueno y justo sea más auténticamente un hombre que un bruto sanguinario: los dos postulados existen en la naturaleza humana. Todo pasa como si, en la acción, pensadores como Camus y sus amigos, reencontraran imperativos absolutos —superiores a todo absurdo— y elementos de esperanza más allá de su desesperación.

Y es ahí que su obra adquiere verdadero valor de testimonio. Esta filosofía tiene, ciertamente, una originalidad (sobre todo en su formación literaria), pero, como síntoma, se filia en una tendencia que conocemos bien y que no es de ayer: la que el R. P. de Lubac, en un libro notable, ha denominado *humanismo ateo*. Para estos doctrinarios del absurdo, Dios no existe. No existe siquiera como problema. "Esa presencia o esa ausencia en el fondo del cielo, no le concierne" al hombre, escribe Simone de Beauvoir. Para un Rimbaud, para un Nietzsche, Dios existía todavía como adversario. Hoy ya no se preconiza el rechazo sino la preterición.

Pero, de varias maneras esta doctrina del absurdo tiene un valor de testimonio: testimonia realidades diametralmente opuestas a las que afirma. A quien lee esta producción en conjunto, la impresión que se le impone es la de una hoja en blanco, o, si se quiere, sin desconocer el talento y tomando la palabra en su sentido más concreto, la de una especie de chatarra. Los personajes están pintados con verdad, pero esta verdad misma es deficiente. Ante *Calígula*, en donde Camus consigue hacernos simpático este psicópata coronado, uno tiene ganas de exclamar: "pero, ¿es esto la vida? ¿Es esta incoherencia, esta dislocación radical de todo?" Y, simultáneamente, se exige la explicación como una necesidad ineluctable. Así, para concluir *Las Moscas*, Sartre recurre a Zeus como un *Deus ex machina*. Es el mismo sentimiento que se experimenta leyendo —aunque estén escritos en un registro muy diferente— los relatos misteriosos de Kafka. En ellos también, la explicación suprema radica en una ausencia, en un gran vacío, percibido en el fondo mismo de la angustia, "un olvido catastrófico", como lo ha dicho tan bien Jean Cocteau.

Pero es necesario ver también otro aspecto de este testimonio en el hecho de que, desde que se convierten en novelistas o dramaturgos, los doctrinarios del absurdo testimonian una preferencia constante por los estados ambi-

buos de la conciencia y por aquéllos en los que el hombre se degrada: el miedo, la cobardía y la locura. ¿Dónde está la grandeza del hombre libre y desesperado que ellos postulan? ¿Está en *La Náusea* o en las páginas casi escatológicas de *El muro* o de *Los Caminos de la Libertad*? ¿Dónde están los grandes valores humanos: la devoción y el coraje, el honor y la virtud? Pero he aquí, que, contraprueba decisiva, cuando Albert Camus los hace actuar en *La Peste*, encuentra al hombre en una plenitud que ninguno de sus personajes anteriores había conocido.

Testimonio también, y de qué importancia: la literatura del absurdo demuestra sobradamente que, desarraigado de ciertos principios —de esos principios cuyo arquetipo conoce todo cristiano—, el hombre no se encuentra más que en la abyección.

A esta filosofía, cuyo prestigio conduce en definitiva a un callejón sin salida, el escritor que opondríamos sería Dostoievski. También el autor de *La Voz subterránea* partió de la consideración de nuestra miseria, de nuestra desesperación y del enigma que el mundo nos plantea. Pero no se detuvo allí. Y pensando en tantos héroes incompletos, en tantas almas irremediablemente ausentes de sí mismas, dan ganas de repetir aquellas palabras de un personaje de *Los Poseídos*: "Ignoran que ellos también encierran un Gran Pensamiento eterno."

DANIEL ROPS

LOS CRITERIOS DE VERDAD

En el proceso total del saber, que va desde la vivencia individual hasta el juicio verdadero, intersubjetivo e intercomunicable, la etapa más conscientemente racional es la etapa lógica; etapa en la que priva la abstracción, en la que todo lo sensible es apartado, y el contenido mental se adapta a los moldes formales proporcionados por las operaciones y las constantes lógicas. Pero estas formas vacías, que admiten todas las sustituciones posibles, son como piezas de un juego, en cierto modo automático, que la razón abstracta maneja como herramienta indiferente a la materia que trabaja, juego que es independiente del sujeto del objeto y de la posible correlación entre ambos.

Más en el proceso del saber, lo esencial es esta correlación y, sobre todo, que esta correlación denuncie un conocimiento, y por tanto, más que el recipiente formal que contiene el juicio fruto de esta correlación, importa que ese juicio se aliste entre los enunciados que llamamos verdaderos. Se yergue así, como elemento básico del proceso lógico del saber, el problema del conocimiento y del error, de la verdad y de la falsedad, problema que depende de la duplicación de la realidad que se da en el conocimiento, pues al mundo del ser sólo compete el atributo verdad, mientras que al mundo de los juicios competen los atributos verdad y falsedad, según que la verdad del ser se haya transferido o no al juicio.

Dice Hartmann (1): "Todo lo que llamamos en la vida nuestro conocimiento, es en realidad una mezcla de conocimiento y de error. No poseemos ningún criterio directo de la verdad; la verdad no es algo aprehensible en el contenido del conocimiento, sino una relación con algo que precisamente sólo

(1) NICOLAI HARTMANN, *El pensamiento filosófico y su historia*. Versión de Anibal del Campo. Montevideo, 1944. p. 16.

conocemos por el conocimiento mismo, a saber: el objeto. Toda comprobación recorre el camino indirecto de su verificación ante el objeto. En la vida la conciencia cognoscente que busca aprehender el objeto, no espera esta verificación sino que se precipita, completa, combina y toma por verdad el resultado aun no suficientemente examinado. Las ciencias no están libres de ello; todo investigador lo sabe muy bien y cuenta con esta fuente de errores. Pero también él debe atenderse a estas vagas "chances" de acierto y conceder un valor hipotético a lo no comprobado, con lo cual nunca puede llegar a una apreciación exacta del grado de certidumbre. Surgen teorías que son debatidas y discutidas para ser finalmente abandonadas. Con el curso del tiempo prosigue el proceso interminable de rectificación; entretanto la ciencia progresa y lo que en ella hay de sólido, persiste".

Ahora bien, los reguladores de este proceso de rectificación son los criterios de verdad o criterios de verificación, que presiden todo el juego lógico del saber, como grandes hipótesis sobre las que se funda y a las que se somete el saber, cuando pretende ser conocimiento. De ahí que la aplicación, ineludible y rigurosa, de estos criterios sólo rige al saber crítico, pues en el saber ingenuo, por su débil sometimiento al proceso lógico, tales criterios son reemplazados por elásticas y maleables normas de validez, oscilantes en el gran margen que va desde la certeza a la incertidumbre, y tibiamente abrigadas por el calor que le presta el intercambio social y humano. Pero en la fría zona de la reflexión, implacable e insensible, aquellas normas desvanecen y el rigor lógico impone los criterios de verdad, juicios inapelables y hasta con fueros específicos, pues tales criterios varían según el sector del saber al cual se aplican.

Por lo que creemos saber, podemos distinguir cuatro criterios de verdad diferentes, a los que, en distinta medida, han de someterse todos los juicios para satisfacer su pretensión de ser verdaderos.

El primer criterio de verdad que ha de considerarse, no es sino la condición misma de existencia de todo sistema de juicios, cualquiera sea su contenido; es el criterio que denominamos "coherencia", vale decir la ausencia de contradicción entre los diversos juicios del sistema. Tal condición, necesaria en todo sistema de juicios, es quizá suficiente en sectores científicos, como la matemática, en los que priva el formalismo; en todo caso, este criterio es primordial en el plano puramente deductivo de cualquier sector científico.

Un segundo criterio, característico ahora de todas las ciencias reales, es el que denominamos criterio "copia" o criterio "modelo", según el cual todo sistema de juicios coherentes es verdadero cuando constituye una estructura que, respecto de un determinado mundo de objetos, guarda una correspondencia semejante a aquella del modelo con su original. Tal correspondencia no ha de entenderse en sentido literal, pues en tal caso sería necesario un nuevo criterio para verificar la semejanza entre el original y la copia, sino en un sentido muy general, concibiendo esa correspondencia, con Rey Pastor (2), como un isomorfismo que mantiene las relaciones entre los entes, sacrificando su ser. De ahí que la correspondencia que este criterio regula pueda ir desde la reproducción fiel, detalle por detalle, hasta la reproducción a grandes rasgos, sólo comprensible si se la abarca en su totalidad; así como un retrato o un paisaje pueden reproducirse en una copia fotográfica o en un cuadro cubista.

Tal correspondencia, que va más allá de la clásica adecuación del juicio a la cosa, posee una dinámica interna propia que provoca una interacción entre los conocimientos y los objetos. Así vemos cómo la ciencia natural y la naturaleza, o la historia y la cultura, se influyen mutuamente como el cauce al río, como el relieve a la corriente: la ciencia natural con sus teorías modifica a la naturaleza misma; la ciencia histórica con sus interpretaciones modifica al curso mismo de la cultura.

Un tercer criterio de verdad que denominamos criterio "sentido", es aquél según el cual, en un sistema coherente, sus juicios cumplen la pretensión de ser verdaderos, si todos ellos están comprendidos en una atmósfera única, en una estructura que les confiere unidad y sentido. Este sentido ya no obedece, como en el criterio anterior, a la existencia de una realidad exterior, sino a una necesidad intrínseca de comprensión, de coherencia íntima que es fijada por el espíritu. De ahí que este criterio, que consideramos característico para la filosofía, regule a las estructuras racionales de las llamadas ciencias del espíritu.

Por último, un cuarto criterio de verdad, característico y de índole distinta a los anteriores, regula específicamente a los conocimientos de un sector

(2) JULIO REY PASTOR. *La filosofía ficcionista*. En *Minerva*, N° 4, p. 24. Buenos Aires, 1944.

del saber también característico: es el criterio que denominamos criterio "éxito", que domina en el vasto campo de la técnica. En efecto, el valor de un juicio técnico, lo que llamaríamos su verdad, no consiste sino en el hecho de que este juicio, respecto de los anteriores, logra por resultado una mejor aplicación, un rendimiento mayor; en una palabra: es más provechoso, representa un éxito. De ahí que el criterio que regula la incorporación de nuevos juicios a la técnica sea el criterio utilitario que comprueba ese éxito. Basta comprobar cómo este criterio no tiene aplicación fuera del campo técnico y, cómo, recíprocamente, no lo tenga en este campo ni el criterio copia ni el criterio sentido, para justificar la existencia de un criterio especial regulador de un sector del saber también especial. No ha de confundirse, empero, este criterio utilitario que sólo tiene vigencia en el aspecto lógico del saber técnico, y que por tanto es indiferente a las consecuencias del mismo, con el valor utilitario que puede imprimir una dirección a ese saber en vista de sus finalidades posteriores.

Estos criterios de verdad, por distintos que sean, no se presentan aislados. Fuera del criterio "coherencia", siempre presente y obligado, es probable que los demás criterios, en dosis muy variadas, intervengan en todos los sectores científicos. De ahí que quizá no exista ningún sector del saber en el que rija un único criterio de verdad que, en tal caso, debiera ser necesariamente el criterio "coherencia". Por ejemplo, la reciente polémica sobre los fundamentos de la matemática, ha puesto de relieve la resistencia a admitir tal posibilidad aun en un campo tan claro y despejado como es el de esa ciencia.

Como único ejemplo, consideremos la historia. Por su misión esencial de reproducir, en una estructura coherente y plena de sentido, la irrupción en el tiempo de la total cultura humana, la historia se hace partícipe de las ciencias reales y de las ciencias del espíritu. Por un lado, la historia ha de reproducir, de manera peculiar, una realidad exterior: la realidad total de la cultura con el original advenimiento y desarrollo de los variados y multiformes bienes culturales. Pero, por otro lado, la índole de esas creaciones culturales exige que la correspondencia entre los hechos humanos y los conocimientos históricos que los reproducen, esté impregnada de un sentido único, sentido que variará según las diferentes discriminaciones del pasado que el espíritu humano advierte. De ahí que los juicios históricos han de someterse

al triple criterio de verdad: coherencia, copia y sentido, como la variada riqueza historiográfica así lo comprueba.

JOSE BABINI

Santa Fe, Argentina, 1948.

CARTA DE PARIS (*)

París, mayo de 1948.

¿En qué pensaba París durante los cuatro años de ocupación? París soñaba con la época de pre-guerra. La tristeza de los parisienses (tristeza que sorprende a los extranjeros) proviene de que una post-guerra no puede ser nunca una pre-guerra. Aun no hemos eliminado completamente las toxinas de esos cuatro años terribles. La distancia que separa, por ejemplo, *Ondine* de Giraudoux de *Mains sales* de Sartre, mide el camino recorrido, que es vano afiorar.

Los problemas planteados por la depuración de los escritores permiten reconocer el nuevo estilo de la época. En efecto, casi no puede reprocharse a Giono, Montherlant, Jonhandeau, que se hayan puesto al servicio de los alemanes. La prueba es que la Justicia no tomó intervención en sus casos. Se les puede reprochar, en cambio, haber seguido escribiendo como si los alemanes no estuvieran, y no haberselo puesto al servicio de la Resistencia. En suma, no es tanto en nombre del patriotismo como en nombre de una concepción "comprometida" de la literatura, que escritores tan diferentes como Sartre, Camus, Malraux, Aragon, se han permitido mirarlos con malos ojos.

¿Es el escritor un animal social, o es un solitario? He aquí la grave cuestión que nuestras revistas no han terminado de debatir.

Un caso privilegiado ilustra este dilema: el de Gide. No era posible pretender que Gide hubiera "colaborado": no había colaborado. Había colaborado en una edición del teatro de Goethe, publicada por Gallimard. Después,

(*) Con esta carta, iniciamos la serie que periódicamente ha de enviarnos desde París nuestro corresponsal literario exclusivo, Michel Braspari.

se había callado. Sin embargo, si no fué "interdicto", fué por lo menos "sospechoso". Gide no se había lanzado a la batalla de las ideologías.

He aquí por qué el primer número de *Cahiers de la Pléiade* (que dirige Jean Paulhan) llevaba jubilosamente este grito de guerra: "Viva la literatura sin compromisos". He aquí por qué Jean Paulhan, que había participado, clandestinamente, en la fundación del Comité Nacional de Escritores y en la redacción de *Lettres Françaises*, lucha desde hace un año para que ese mismo Comité renuncie a las medidas de intimidación por las cuales quería mantener en silencio a los escritores "sospechosos" cuyos nombres he dado más arriba.

No creáis que me complazco en revelaros secretos de familia que son, por otra parte, secretos de polichinela: os digo lo que se trata en los diarios, revistas y salones que hablan de literatura.

Vuelvo a la pieza de Sartre. Inspirada en acontecimientos que se desarrollan en Hungría después de la Liberación, es un nuevo comentario del debate al cual el libro de Koestler, *Oscuridad al mediodía* (*Darkness at noon*), había dado, hace algunos meses, en Francia, una publicidad extraordinaria. Este debate es el de la moral tradicional y la moral comunista, de la moral que establece una jerarquía de valores imprescriptibles y de la que adapta esta jerarquía a las necesidades y exigencias de la historia. Los actos que son reprobables para la moral tradicional, lo son en cualquier circunstancia. Para la moral de la historia, las circunstancias llegan a justificar los actos considerados reprobables por la moral tradicional. Dicho de otro modo: los actos cambian de signo, son afectados por un signo positivo o negativo, según mande la historia. El héroe cornelianos sacrificaba las pasiones a la libertad; el héroe comunista sacrifica la libertad a las pasiones. Sartre deja que el espectador elija.

Otro escritor de acción: André Malraux. El favor provisorio de que goza Sartre (se empieza a decir, aquí y allá, que Sartre es la reencarnación de Paul Bourget, escritor serio de fines del siglo XIX, y caído en desuso) aventaja poco al interés renovado que suscita Malraux. En dos años, ya han sido dedicados dos ensayos (de Gaetan Picon y de Claude Mauriac) al autor de *La condition humaine*, y hay otros en preparación. ¿Por qué? Porque Malraux es el único escritor que, *sin desdeñar el marxismo*, lo combate. No lo combate en nombre de la tradición, sino en nombre del porvenir. No le opone los últimos destellos de la cultura burguesa (destellos que cifan la gran frente

de patriarca de Gide); le opone las luces todavía indecisas que anuncian el nacimiento de una nueva cultura occidental. Para la cultura burguesa del siglo XIX, libertad y destino eran contradictorios. No lo son más en manos de Malraux, que prepara el advenimiento del héroe liberal. Al mismo tiempo que se consagra a la política más militante, Malraux continúa estableciendo las reglas de una estética patética, y el primer tomo de *Musée Imaginaire* es sin duda el más hermoso material de las vidrieras de librería. Hermoso material que tiene también las propiedades requeridas por todo explosivo, y que consagra la ruptura irremediable de las artes plásticas y las pretensiones "burguesas".

He aquí el rápido esquema de algunas posiciones. No quiero cerrar esta primer carta sin decirnos que existe otra. Si esperáis adivinar la mentalidad actual de la juventud francesa, es necesario que imaginéis que ocupa esta última posición. Pero desconfío de las generalidades: la juventud francesa no es un bloque. Si lo fuera, no se habría descubierto todavía. Y cuando se desentraña, no será ya la juventud francesa. Os aseguro que es difícil conocerla. Sin embargo, un texto póstumo de Saint-Exupéry (aparecido en *Figaro Littéraire*) ha tenido un éxito maravilloso. ¿Qué decía Saint-Exupéry? "Odia mi época con todas mis fuerzas". Escribió estas líneas algunos días antes de desaparecer, derribado por un avión alemán. Las escribió mientras cumplía voluntariamente su oficio de soldado. Estaba, pues, "comprometido". Pero no se engañaba. Cumplía con su deber. Pero afirmaba al mismo tiempo su intransigente soledad. En el mismo momento en que vestía el uniforme, aseguraba detestar el uniforme. Esta posición peligrosa, difícil de mantener, propicia a las emboscadas, es la de la juventud francesa.

Os decía que el camino recorrido clandestinamente, a la sombra de la guerra, era inmenso, y que si los extranjeros que nos honran con su visita pretenden reconocer y reencontrar a Francia porque la Torre Eiffel y el Arco de Triunfo están siempre en su sitio, es que no pueden tener de Francia más que una visión rápida, que se queda en las apariencias. Nuestras preocupaciones no son las de antes; nuestra literatura no puede compararse a lo que era. (Desconfía de sí misma y trata de justificarse). Pero no nos hemos detenido. La post-guerra de 1920 fué brillante porque descubrió un estilo (en una palabra, si queréis, el estilo ballet ruso). Ahora bien, cuando os decía que había un estilo específico de esta post-guerra, me equivocaba. Buscamos nuestro estilo. Vivimos lo que Malraux ha llamado una "meta-

mercado. Cambiando de piel. Y si la juventud francesa (a diferencia de las generaciones anteriores) no siente nostalgia de una pre-guerra en la que participó muy joven, no está menos lejos de 1948 que de 1939. Está en otra guerra. En la medida de su enojo y de su energía, se esforzará tal vez (dignamente) por hacer algo de esta otra cosa con los elementos de hoy. La crisis de la literatura no tiene otra razón profunda. Sartre, Camus, ocupan un pedestal. En otros bastidores se encuentran ahora los actores de la pre-guerra: André Breton, Gide. Pero se preparan otros espectáculos.

En el mundo de hoy se prepara al corriente

MICHEL BRASPÆT



POÉSIA

POEMA DE ADVIENTO

(1943-46)

1

EN el estrecho bosque de tus brazos
disciplina de huesos y clemencia dilata la noche.
Música lenta dicta nuestro amor
y multitud de barcas milagrosas y negras
cuelean islas y algas habitadas con soledad venida,
tiempo seco que traza círculos en tu frente
de lunas y diademas.

Entonces, apacible padecer, rememoro
el alado ejercicio por tu patria abisal.

en fillos de vacío,
y batallar con ángeles oscuros
y lumbres que visitan nuestra calma
con vocación de azar.

Oh, primer ángel: quema tu boca oleosa
con dedos elegidos
en la impalpable edad de los trigales,
y sea así sagrado
el animal que fuimos en las frondas
menudas de tus ojos.

Mide la pesadumbre del follaje
caritativo, firme, vegetal,
por el sombrío alero de pestañas,
en la profundidad marina de tus ojos:
abetos
atravesados de alas y albas de fervor.

Ángel segundo, ofrece
mi cautela de miembros
donde fluye el dolor como resina,
por agreste elemento que transitan
los huecos de los ángeles,
y tus plantas evoquen respiros materiales
y pirámide roja que sabe enaltecerte.

Oh, tercer ángel que pronuncia
la fatigada escuela de tu torso
de par en par, vigía
de sed, subida zona
donde mi amor, pez armonioso, oprime
con sus escamas dóciles tu vientre.

En qué fecha gozosa
pretéritas ciudades de silencio y de fuego

medirán el oficio circular de los astros.

Paso a paso se apura libación de combate
y duelo militar, tupido en olivares y reposo,
deja colinas tan ilustres
como la gratitud que elevan del agua los delfines,
las cabras embebidas en las constelaciones.

Qué traducen los limpios anales del silencio
sino fuego triunfante que resume los llantos
en madrugada leve de la sangre;
porque he visto detrás de los pinares,
de los órganos,
del implacable gris de tu poniente,
cómo iban y venían las miradas en forma de hoja suelta,
cómo traban las puras muchedumbres
su caballo en pavores de alta fronda.

A pesar de la muerte, sin residencia,
algo más que el beso total reclama nuestra fuerza,
porque siento crecer como una hierba incómoda
mi reducido corazón,
mi corazón, copia de musgo, para siempre argamasa
de tu abrazo que ignora la sucesiva muerte.

• • •

Diría que se ahoga la esperanza en esta bóveda intacta
pero es mejor cruzar las alas
y velar desde el vuelo pacífico reducto,
conocer el paisaje donde transcurren cifras de mujeres
y palomar, y sol.

Y solo, en perspectiva
de cristales que aparecen a ti,
cerco invisible de álamos de invierno,

veo a los hombres intrigar
la noche sin saberlo;
rayos hilvanan de la luna a su iris,
quedan las playas con sus peces latiendo las arenas,
y el cauce, mujer larga y azul;
oh, gruta que saciaban las mareas,
oh, las fuentes fluviales
abiertas a la sed en calurosa
filigrana de insomnio.

Penetramos oteros en estación de dicha,
pastores apacibles guían los rebaños,
mariposas tendían su dibujo de alas,
y el cielo, mar encima, desvelaba
celaje con sirenas.

• • •

No quedan ya jornadas de sol alto
para que aguda niebla
borre los anchos términos del día.

Todo se apoya en el olvido,
la voz que empleo para llamar se ahoga en mi garganta,
el grupo de azucenas rebelado en tu pecho
desciende al mar donde encendidos leños
renuevan tus cabellos de resina.

Inscribiré preceptos de la púrpura
en este itinerario de las aves, los peces y las plantas;
arrojado mi cuerpo en las difíciles alturas,
en la lúcida ruina del incienso,
avanzada y reflujo ganarán mi latido
por valles, donde giran los adioses,
las esferas dilatadas y los vientos.

2

YO amo los zapatones mudos con que vienes
y te recuestas, imagen blanca de muerte,
y te tiendes, con zapatones que llegan donde termina el aire;
yo amo los zapatones mudos con que vienes
en tardes apacibles, para escarbar la siesta.

Yo amo el rubor de naranja que tienen tus avances
cuando plagado vierte el horizonte
sus ladridos en llamas;
yo amo tus navajas y los glaciares de mis ojos
cuando escuchan venir tu sazón de naranja.

Yo amo tus casacas rojas y tus porteros entorchados
que abren candiles donde suenan
músicas y tambores;
yo amo los baldíos que escoltan tu venida:
¡cómo huelen los ramos, cómo agasaja tu camino solo!

Yo amo la horizontal premura de tus calles,
la temible bandera que izan, los que huyen;
yo amo las breves colinas en que voy de tu mano
y una callada harina me devuelve la piedra
porque amo los zapatones mudos con que vienes,
hechura de la muerte.

3

ESPERAR que llueva el otoño
en el color de tu carne, estéril, vegetal,
y silenciosamente va deshojándose la noche con los dedos del aire,
oh, viento sigiloso, ramo suelto como larga cabellera distante
que solía bajar un río lento y un torso
de mujer apagada, sucesivamente virgen,

noche a noche,
en el espeso verano de tu boca.

Los parques, la profesión de los faroles y los bancos temblando de lluvia,
la dilatada edad de los plátanos,
las calles sosegadas y los besos azules,
acaso la sal de nuestros labios,
mi transparente rostro de lágrimas te alcance
los serenos augurios pegados a tus ojos,
y esa misma tristeza que restituye el sueño,
como la música de los trenes a través de la lluvia,
a través de las lágrimas,
a través de las distancias que nos unifican y defienden.

He olvidado sin remedio,
vuelvo ya pensativo a la voz amarilla de los huecos
y traigo lirios blancos para rememorate,
y perfume de siesta triturada en mis manos
como apacible sucesión de pétalos.

Quién sabe si en este corazón habrá un espacio que recuerde
y pueda ver sobre la hierba un rastro que delate tu presencia,
alguien que sume la voz molida del dolor
y manifieste tu abrazo cotidiano y angélico,
tu cuerpo estirado hacia la luna como un largo animal,
tu salud repleto de profecías y constelaciones.

Pero así, acongojado y verídico,
plagado de niños y de albas que no pueden nacer
todo lo que alcanzó es un lago herido de existencia
donde se reflejan los cielos, algunos ángeles,
la claridad de diez palabras justas,
las horas imprecisas en que se hace el amor.

Como se adquiere la muerte
así me favorece tu sueño,



así recobro el gesto humilde de los pájaros
que dibujan las nubes luminosas,
y mi dedo, mojado por la noche, escribe
sobre tu vientre vacío: yo te amo.

4

NADIE supo tu muerte
pero yo la copié desde el balcón del sueño.

Fué doblando una esquina
por una calle sin hombres ni mujeres
donde llamaban niños con mano de azucenas.

Y sin embargo tenían en sus bocas un hueco definido,
y con los ojos habían visto paisajes y tinieblas,
y con los brazos habían tomado la pala y el arado,
y la semilla, y la hoz, y el pan, y el pelo destrenzado
de alguna mujer que sucedió con pena.

Llegaron varios hombres
que guardaban en sus manos un puñado de pájaros
y tenían los pies húmedos de hierba
porque habían hollado simplemente los valles de rocío.

Y empezaron a golpear con sus picos, torpemente,
sobre las duras piedras del camino,
sobre la sosegada ternura de las flores,
sobre la falda del jardín, sobre tu desconcierto
que se dejó morir entre mis brazos poblados de vigilia.

Y transitaron la frescura de la tierra con sus dedos,
y reconocieron el sabor del polvo,
y penetraron las cavernas de las almas,
y gritaron sordamente por la esterilidad de los sepulcros.

Nadie supo tu nombre; cien arcángeles
soltaban tu corona de luz y tus campanas:
desnuda y requerida,
lejána, terrenal, como un latido.

5

CUANDO caiga el otoño
y las hojas enciendan música en los vidrios
vendré a buscarte.

Ángeles azorados tocarán tus vestidos
con cien rosas natales,
y una frase de pájaros
con las alas ya restituidas
cruzarán las pupilas dulcemente.

Tú, desnuda, en el aire,
como un alba de incienso
me estarás esperando;
vendré a buscarte.

Sirenas pulcras llamarán, algas frescas de mar;
tiempo de ensalmo y vivo alumbramiento,
víspera de clarines y bautismo,
último adviento donde te estoy llamando
y una nueva paloma me contesta por el amanecer.

Mis botellas te contienen como una sed,
mi arado sufre el vacío de tu mano que no está,
mi mesa guarda el pan gris entre los pliegues de tu vestido,
mi cadáver enseña siete gotas rojas como siete besos.

Cántaros de aceite consolarán tus llagas,
y yo, con atributo de tórtolas y vides,
vigía, en las arenas que la luna humedece,



vendré a buscarte, desfallecido y lento,
vendré a buscarte.

Alguien cierra mis párpados, mi boca,
con un jazmín de carne consagrada,
tal vez un niño en traje de pirata,
un pájaro, un dolor.

Vestiré de ceniza,
no se verán las llagas ni mi carne desierta;
violando pasó por el fiel silencio
vendré a buscarte, solo,
te llamaré, buscándote.

6

SALPICADO por la arena de los relojes
alguien dibuja la orilla del agua
entre pies de pescadores que resbalan.

Su mano perfecta reconoce la angustia de mi torso,
la boca que refugia palomas impecables,
el mínimo paisaje de mi cara construída
sobre columnas transparentes y fechas tristes.

Mis ojos imitan la lejanía de los árboles,
mi piel también padece otoños: copiosa, seca, antigua,
un vuelo de cantos la estremecía ayer
tocando hierba púrpura donde pacen rebaños de sonido.

Hoy reclamo mi voz tumbada al frío,
y aunque el aire sostiene justas frases de pájaros
sólo responde el mar su hora interminable
detrás de los ladridos, de las horas heridas,
y el pedazo de cárcel de cada nacimiento.

Soplo cenizas bajas por ver si brotan cantos
o marchas que despierten capitanes y hombres desarmados,

por que se golpean en balcones con niños,
y se advierte una galería de sueños helados,
de figuras grises como estatuas,
de arcángeles con espadas de amor.

A la muerte pitija y lenta, ofrece mis manos laboriosas,
mi carne perfumada con óleos espesos, con frutos triturados y roscas,
y el cálculo la trasteza del animal escondido en el vidrio de la noche,
y aguardo, en tanto, sobre la oscuridad.

Entonces vendré yo, irremediable, real,
y mi cuerpo estará desnudo, y tu cuerpo estará blanco,
y tu pelo mojará las estrellas con aceite silencioso,
y tus dedos estarán cifrando la arena
y en cada número crecerá una flor que conoce el lenguaje de los pámpagos.

Invocaré a los que nunca padecieron entierro,
a los que recogieron una muerte abandonada sobre la hierba y la vanderam;
invocaré a los que gozaron una mañana de niños, una mujer,
una ventana, sobre el cielo y unos panes,
recibiré bautismo de manos que tocaron el hueco del custodio.

Entonces,
hay palabras como navíos que quiebran la tela del sueño,
como góndolas que atraviesan las lunas altas
y arrojan guirnaldas a las iluminaciones.

Aunque mi voz padezca innumerable ruego, memoria indispensable,
respetaré un ruido por el atardecer donde se pudren mis ojos,
porque mi sed encuentra vinagre y hiel sobre los labios,
porque mi boca toca la lepra de la carne y de las noches vacías.

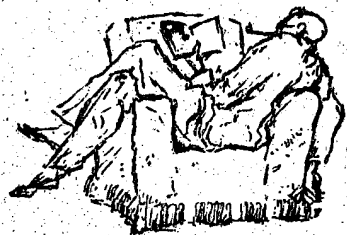
Esperando que un tanto marinero descienda a mis entrañas,
que un alcazár resaca mi pelo calcinado
y se ordena al viento recogida en las playas
mi, con la pena agria.

Ignoro bajo qué verbo habitará mi llanto,
bajo qué letras sin brillo
me albergarán las penas y el rigor de los dolores fríos,
mi silencio es fatiga de transitar países,
de palpar el alba, la tarde madura de cristales de ausencia.

Han amanecido secas las fuentes, puedo cruzar los ríos a pie,
conozco lo que esconde mi piel y la palma de la mano,
advierto que mis huesos están levantando un templo
donde la mirada se hundirá para siempre
junto a las esperas, los latidos y las cifras.

EDUARDO LOZANO

Eduardo Lozano, poeta argentino, nació en Buenos Aires, en 1926. Aun no ha reunido sus poemas en un libro. Ha colaborado en "Sur" y "La Nación".



NOVELA Y CUENTO

MUR

Hace muchos años, al principio de un verano, yo fui a una pequeña ciudad para dar una conferencia. Como la llevaba escrita y no tenía preocupaciones, me propuse ser feliz. Allí había una feria ganadera y los hoteles estaban llenos; me tocó dormir con paisanos que conversaban a oscuras. Hablaban de los campos que convenían a sus animales, y me dormí cansado de imaginar vacas pastando en lugares distintos. Al otro día, después de la conferencia, un amigo me dijo:

—Mañana me voy para Montevideo, pero ya te conseguí una pieza de hotel donde dormirás con un muchacho que no habla de noche ni de día.

Y señalando a un joven que fumaba frente a un vidrio biselado — sólo al otro día me di cuenta de que él echaba el humo sobre el vidrio — mi amigo le gritó:

—Che, Mur...

Mientras el joven venía hacia nosotros, yo dije:

—¿Qué nombre!... ¡Mur!

—No se llama Mur. Primero le decíamos "Murciélago"; y después, Mur. No tuve tiempo de preguntarle por qué le llamaban así. Mur venía



trayendo la cabeza levantada y una gran nariz violácea que parecía decir: "¡Y!"

Después de las primeras palabras mi amigo tomó por una punta la pequeña moña de la corbata de Mur y con un suave tirón se la deshizo. El otro soportó la broma con una sonrisa simpática y se fué hasta un espejo para hacerse la moña. No recuerdo si en esa ocasión echó el humo del cigarrillo contra el espejo. Al poco rato mi amigo se fué para su casa y Mur y yo empezamos a caminar — más bien lentamente — hacia el hotel. Después de haber andado algunas cuadras, él me dijo:

—Usted no tiene que acomodar sus pasos al compás de los míos; soy yo quien debe seguir el ritmo de los suyos.

—Esta es mi manera de caminar, le contesté.

Pero él hizo una sonrisa y nada más. Yo sentí necesidad de complacerlo y empecé a dar pasos largos y a balancearme hacia los costados. Al llegar al hotel tenía un poco de malestar en los riñones. El cuarto de él era grande y ya nos esperaban dos camitas vestidas de celeste. En un gran lavatorio antiguo de madera negra, había una palangana de porcelana blanca. Veía salir el agua del labio grueso de la jarra y el asa fresca me llenaba toda la mano. Después de lavarme vi a Mur sentado a una gran mesa redonda y fumando con los ojos bajos. Primero yo sentí necesidad de romper el silencio con alguna palabra; pero después pensé en esa costumbre mía como en una debilidad y decidí callarme la boca. De pronto Mur miró hacia un lado de la mesa y echó el humo al pie de un retrato: en él había una mujer que miraba el cielo; y cuando el humo subía, los ojos de ella parecían las ventanas de una casa en un principio de incendio. Entonces Mur me dijo:

—Le presento a mi novia.

Yo hice una cortesía un poco en broma y al levantar la cabeza vi colgado en la pared, un fuelle; estuve luchando con la curiosidad de preguntarle para qué lo utilizaba; pero en ese momento Mur arrastró la silla con violencia y empezó a decir.

—Nos van a dejar sin cena...

Y los dos salimos de la habitación casi atropellándonos.

Esa noche, en la mesa él no pidió vino. Comía silenciosamente y de pronto me dijo:

—Estuvo bien su conferencia...

—¡Ah! Me alegro...

—Espérese un momento; no he terminado de hablar. Usted dijo una cosa que no es de mi gusto.

—¿Cuál?

—Lo de un poeta que citó.

—“Es más interesante el más miserable de los hombres que el más maravilloso de los árboles”?

—Eso mismo. A mí me gusta más una plantita que muchos hombres.

—Está bien.

Y al rato me preguntó:

—¿Usted sabe quién soy?

Puse cara de no saber.

—El portero del banco, me dijo. Yo antes era auxiliar; pero un día les pedí el puesto de portero. Entonces me dijeron que eso era un mal ejemplo; y después me mandaron a campaña, donde nadie sabe que fui auxiliar. Le estoy dando los datos porque si usted escribe ese cuento sobre mí...

Yo lo miré estupefacto.

—Cómo, ¿usted no le dijo a Rafael que iba a escribir...?

Empecé a negar con la cabeza.

—Pero!, dijo él riéndose. ¡Este Rafael!

Y al rato insistió:

—Mire, yo sé por qué se lo digo; usted podría hacer un cuento conmigo.

Yo no sabía cómo esquivarlo.

—No sé si realmente podría escribirlo. Además usted tiene novia; y generalmente a ellas no les gusta todo lo que se dice de su enamorado.

Por esa noche no insistió. Yo me fui a leer a la cama. Él se sentó en la mesa redonda y empezó a escribir y a echar humo sobre el papel. Antes de dormirme pensé en el apodo de Murciélago. Me despertó, al rato, el ruido del fuelle. Mur había abierto apenas la ventana y con el fuelle corría el humo hacia la rendija. Entonces me vino a la memoria algo que decía mi abuela: “Fumaba como un murciélago” y creí comprender el sobrenombre de Mur. Pero pronto hice otras conjeturas. Vi en los hombros destuidos de él dos mechones de vello tan abultados que parecían charreteras; y la parte de la espalda que dejaba ver la camisilla de verano la tenía cubierta por una capa de pelo bastante espesa. Y yo pensé: “Los murciélagos tienen todo el cuerpo lleno de pelo”. Esto ocurría un viernes de noche. Al otro día se levantó temprano para ir al banco y al acercarse al espejo para arreglarse la corbata



echó el humo en el vidrio; y recién entonces comprendí que el día anterior había echado humo en la puerta de cristales biselados. Esa mañana, por decirle algo, le pregunté:

—¿Así que usted prefirió ser portero?

—¡Ah!, dijo él, si se decide a escribir el cuento, ya sabrá por qué.

Después que se fué pensé en el gran deseo de Mur: pero todavía yo no estaba decidido. El llegó a la una, del banco, y al sentarse a la mesa pidió una botella de vino. Yo pedí otra, pero no la tomé toda. El sí. Y mientras tanto yo pensaba: “A los murciélagos les gusta chupar la sangre”. Cuando fuimos a la habitación, él encontró sobre su cama un ramo de flores y una cartita. Tomó el ramo, le echó una bocanada de humo y después humó aquella enorme nariz violácea entre las flores y el humo. Cuando estaba leyendo la cartita vino una criada y le dijo:

—Hoy puede ir a la pieza 8.

Entonces yo me comedí:

—Si quiere utilizar esta pieza, yo...

—No, me interrumpió él, no tiene nada que ver.

Había arrugado las cejas; no sé si por mi pregunta o por lo que diría la cartita. En el momento en que yo salía me volvió a repetir que él no necesitaba la pieza. Yo salí para arreglar otra conferencia en otro club. A la hora de cenar no lo vi; después fui al cine; y cuando volví era más de media noche y él estaba dormido. A las dos de la madrugada me despertó por el ruido de una corneta de carnaval. Era él: había encendido la luz, se sonaba las narices con fuerza y me miraba por entre las ondas del pañuelo. Después empezó a leer, a fumar, y yo me di vuelta para el otro lado. Al rato me volvió a despertar el ruido del fuelle. Al otro día él fué a un paseo campestre desde temprano. En la tarde yo recorrí los suburbios de la ciudad y fui a tomar vino a un taberna que quedaba cerca del cementerio. Salí de noche. Me sorprendió un auto que cruzó la vereda, de tierra, y entró en un terreno lleno de arbustos que había al lado del cementerio. Yo me quedé parado porque había oído gritar: ¡“Mur”! El auto se detuvo a poca distancia; pero sólo bajó una mujer gorda y un hombre que no era Mur. Esa noche él no vino a cenar. Llegó tarde y yo le dije:

—Hoy creí haber oído su nombre dentro de un auto que pasó al lado del cementerio.

—No oyó mal, dijo él, riéndose.

—Pero sólo bajó...

El me interrumpió:

—Yo me quedé en el auto con mi muchacha; pero el otro domingo nosotros bajaremos a conversar entre los yuyos y la otra pareja quedará en el auto.

—¿Y a las muchachas no les hace mala impresión ese lugar?

—No; lo malo de la muerte no alcanza a llegar hasta el cementerio.

Entonces yo me dije definitivamente: "Ya sé por qué le dicen Murcié-lago."

El lunes se reunió la comisión del club que decidiría mi conferencia; yo estaba nervioso y no me fijé en Mur. El martes él no vino a cenar; después lo encontré en la calle:

—Vamos a un café; tengo que hablarle.

Pidió una bebida cara. Yo pensé que tendría algo más que el sueldo de portero. Y de pronto me dijo:

—Se ha sabido lo del cementerio y acabo de pelearme con mi novia. ¿Sabe lo que significa eso?

—¡Caramba, comprendo. Pero todo pasará...

—No, no, no, eso significa que usted puede escribir el cuento; ahora, a ella, no se le importará nada.

Yo me reí, le miré la cara y se me desvaneció todo el sentido tenebroso que me sugería su apodo. Entonces le dije:

—Me alegro de que usted sea una persona tan clara.

—No sé lo que quiere decir, me contestó, pero si deseo que escriba algo sobre mi vida es porque a mí me gusta ver las cosas turbias. ¿Usted tiene tiempo, ahora?

—Sí.

Y me acomodé recostándome a la pared y disimulando un suspiro. El se detuvo antes de empezar; se preparó como para un hecho histórico y se emocionó. Yo también me conmoví inesperadamente y me dispuse a recibir su confesión. Viendo que transcurría demasiado tiempo traté de ayudarlo.

—¿En qué sentido le gustan las cosas turbias?

—Yo le dije ver las cosas turbias; es en el sentido de la vista. A veces pienso que me comprendería mejor un pintor.

—No crea, le dije para animarlo, a todos los artistas nos gustan las cosas turbias.

—Escuche, dijo él sin haberme oído, si yo miro esta botella de cerca con la luz del día y los ojos bien abiertos, la botella se vuelve demasiado material; yo pensaría en cómo la fabricaron y cómo es su contenido de una manera diferente y hasta desagradable. Pero si la botella está en la mesa redonda de mi cuarto y yo la miro con luz escasa y un poco antes de dormirme, usted comprenderá que se trata de una botella muy distinta.

En ese instante me pareció que yo había recibido un mensaje inesperado y me empecé a preparar para hablar; pero él no me dejó y siguió diciendo:

—Bueno, una noche yo estaba muy aburrido y después de haber tomado una botella de vino vi la vida con luz difusa y desde otra distancia; entonces sentí ternura por las casas, las mesas, los árboles y muchas otras cosas.

—¿Por personas también? — Le interrumpí yo.

—De ninguna manera; esa noche yo separé para siempre las personas de las cosas.

—¿Y los animales?

—Mejor que las personas; pero ellos son cosas que se mueven; una casa y un árbol se quedan en el lugar donde uno los deja y sus sonrisas son más suaves. Al otro día descubrí que siempre había mirado las calles de cerca y a medida que necesitaba pasar por ellas; pero nunca había visto el fondo de las calles; ni los pisos intermedios de las casas altas; entonces me encontré con una ciudad nueva y con ventanas que nadie había mirado. Al principio tropecé muchas veces con la gente y estuvieron a punto de pisarme muchos autos; pero después me acostumbré a agarrarme de un árbol para ver las calles y a detenerme largo rato antes de hajar una vereda y esperar que yo pudiera poner atención en los vehículos. El primer día llegué tarde al banco y creyeron que yo estaba enfermo. Y ya esa misma noche comprendí que el banco me comía la cabeza, que yo me obstinaba en meterme números, en día como si se llenara de seres que debía hacer mover y proliferarse.

Después de un intervalo bajé los ojos como si estuviera avergonzado y agregó:

—Por eso quise ser portero.

Esperé un rato y entonces le dije:

—Yo no creo que usted se haya separado tanto de las personas; ya ve está hablando conmigo...

—¡Ah!, me dijo él, cuando usted daba la conferencia parecía una higuera

ra que se arrancara, ella misma, los bigos. Y además usted siempre se queda en un mismo lugar.

Después se distrajo, echó una bocanada contra la botella y el humo también me envolvió a mí.

—Dígame ¿por qué echa el humo sobre las cosas? ¿será para verlas turbias?

—No, es costumbre...

Al poco rato fuimos a la pieza. Allí seguimos charlando y fumando hasta que llenamos la habitación de humo. Mur se arriesgó a abrir un poco más la ventana; pero cuando se dirigía hacia la pared, donde estaba colgado el fuelle, entró por la ventana un poco de viento y empezó a llevarse el humo, como si un fantasma lo manoteara.

En todas las otras noches él me siguió contando su vida y yo me propuse escribirla. Me quedé en aquella ciudad hasta el domingo. Pero el sábado al medio día entró en la pieza la criada y le dijo a Mur:

—Hoy puede ir a la pieza 14.

Yo volví al hotel al oscurecer; la dueña estaba hablando con unos recién llegados y me dijo:

—¿Quiere decirle a su compañero que me deje libre la pieza 14?

—¿Cómo no? Y él, ¿dónde está?

—¡Pero muchacho! ¡En la pieza 14!

Estaba cerrada y a oscuras. Apenas abrí la puerta se me vino encima una espesa nube de humo. Primero vi las colchas blancas, y después a Mur: estaba sentado a una mesa frente a dos botellas vacías. Lo llevé a su cama con dificultad. El se reía tapándose los ojos y yo le decía:

—El vino es un elemento, para ver turbio, de primer orden!

Al otro día nos despedimos como grandes amigos. Yo vine a Montevideo, busqué a Rafael y le pregunté por qué le decían "murciélago" a mi compañero de pieza.

—¡Ah! ¿no sabes? Le tiene terror a los murciélagos y cree que entrarán por la ventana.

FELISBERTO HERNANDEZ



MUSICA

MUSICA ENTRE LOS PRISIONEROS

A HUGO BALZO

Marc Pincherle me contó personalmente esta experiencia. Tanto me interesó su relato que se lo pedí para esta página. Nunca había querido escribirlo: aducía que el recuerdo era demasiado cercano. Finalmente, mi insistencia lo venció. Puedo así ofrecer la primera colaboración para ESCRITURA — que me hizo el honor de dedicarme, y a la que seguirán otras — de este eminente musicólogo francés, Presidente de la Société Française de Musicologie, Critico de Nouvelles Littéraires, y Director artístico de la Maison Pleyel. — H. B.

Debo comenzar exousándome por aparecer en este relato con una insistencia que tal vez pueda resultar abusiva. No ha de verse en ello ningún sentimiento de vanidad. Lo que llegamos a realizar en mi campo de concentración fué también realizado en otros, y quizá más plenamente. Sólo voy a exponer una experiencia personal y a relatarla tal como la he vivido.

A principios de julio de 1940, nos hallábamos unos 4.500 oficiales encerrados en los precarios barracones de un campo de concentración inencluso —el Oflag XVII A— situado en algún lugar entre Viena y Praga. En esos

primeros días, nuestra moral estaba tan extraordinariamente baja como nuestro estado físico. No quiero extenderme sobre esto, pero el asunto merece ser citado a título de punto de partida.

Sin embargo, en menos de una quincena se esbozó un movimiento que bien pronto debía asombrar, luego dejar estupefactos a nuestros guardianes y vencer finalmente su desprecio. En efecto, nuestro triste rebaño sacudió su abatimiento y volvió a encontrar razones de existencia, ya por el trabajo manual, ya por la actividad del espíritu. Me referiré solamente a esta última, la más sorprendente si se consideran las condiciones en que debió desarrollarse.

No teníamos ni libros ni estilográficas; apenas unos pocos lápices, y, a modo de papel, la envoltura de los sacos de portland empleados en la construcción del campo. Con estos utensilios rudimentarios se constituyó una especie de Universidad donde cada especialista extrajo de su memoria los elementos para los cursos y las conferencias, que no se limitaban al programa escolar sino que versaban también, ya sobre la armadura a través de las épocas, o los peccés de las grandes profundidades, sobre exégesis bíblica, o las migraciones tibetanas o mogólicas...

Como músico, se me pidió que aportara mi contribución. Comencé por refusarme: los combatientes de la otra guerra — en la que también participé — sufrían más difícilmente de su postración que nuestros jóvenes camaradas de hoy. Insistieron. Cedi. Pero, ¿cómo hablar de música sin un instrumento, sin un solo disco para hacer oír?

Elegí un tema general: *Lugar de la música en la vida moderna*, y, como tenía los nervios en tensión, lo traté de un modo polémico. Había anunciado *lugar y no papel*; me empeñé en demostrar la extensión del gusto musical en superficie gracias a la radio, al disco y al film sonoro, en detrimento de su acción en profundidad. Intenté mostrar el camino recorrido desde las grandes civilizaciones antiguas, cuyos innumerables mitos musicales — Orfeo, Arión, Krishna, centenares de leyendas orientales, galas, etc. — son otros tantos testimonios del poder que los sonidos pueden ejercer sobre las almas y los cuerpos, hasta nuestra época hastiada, en que la música se derrama a toda hora desde los *pick-ups*, sin conmovernos más que el sonido de un grifo mal cerrado. Exploré ciertas causas de esa desafección: incultura y *snobismo* en los oyentes; del lado de los creadores, su preocupación por la opinión pública,

sus celos profesionales, agravados a menudo por una insinceridad de la que recordé algunos ejemplos famosos.

Esta charla, desarrollada ante doscientos o trescientos compañeros ociosos, reunidos por azar, les divertió. Fue necesario repetirla, esta vez ante una sala repleta. A la salida, algunos melómanos vinieron a rogarme que no me quedara sólo en eso, y que emprendiera una especie de iniciación musical.

El problema de los instrumentos se presentaba entonces más agudo; hablar de técnica musical sin poder ayudarme con ejemplos hubiera sido ineficaz y ridículo. Apenas hablé, aparecieron en el campo de concentración dos violines (uno de ellos tenía el arco restaurado con piolines), y comencé, no sin temor, una serie de charlas sobre las formas musicales. Saqué de mi memoria algunos modelos de danzas antiguas, de suites, de sonatas y de conciertos de comienzos del siglo XVIII y los reduje como pude para mis dos violines. Como podrá suponerse, la armonía estaba esquematizada, y en los conciertos (en *la menor* de J. S. Bach, Vivaldi), el único medio de distinguir los *soli* de los *tutti* consistía en tocar éstos *fortissimo* y aquellos *mezzo-forte*.

No hubiera ido muy lejos así equipado, pues la simple copia de los ejemplos musicales presentaba problemas casi insalvables. Era necesario trazar los pentagramas a lápiz sobre un papel tan escaso que para escribir la música de una sesión había que borrar la de la sesión anterior.

La providencia vino en nuestra ayuda a través de la actitud bondadosa de uno de los oficiales que nos vigilaban. El Capitán X... había oído hablar de las conferencias. Vino a una de ellas, y a la salida me abordó lleno de entusiasmo y de proyectos. Su uniforme me inspiraba la más viva confianza; él lo notó y se franqueó conmigo, manifestando, como austriaco, sentimientos anti-alemanes, anti-nazis y francofilos cuyo enunciado lo comprometía hasta el punto de hacerlo enviar directamente al frente ruso en caso de una indiscreción de mi parte. Este vienés, oficial de reserva por obligación, no tenía en el mundo más que una pasión: la música. Su círculo de amigos se componía, en tiempos normales, de integrantes de la Filarmónica de Viena. "Es necesario crear un cuarteto", era su *leit-motif*, "y yo le ayudaré a encontrar los instrumentos."

Tuvimos que constituir una sociedad para reunir fondos. Cotización: cinco márcos (cien francos), suma bastante alta como para alejar a los músicos que prefirieran beberse tres botellas de cerveza en cambio. Esperá-



bamos doscientos suscriptores: se presentaron seiscientos, la tercera parte del efectivo total del campo de concentración.

Ahora ya éramos ricos. El Capitán X... mantuvo su promesa. Nos trajo cuatro instrumentos muy buenos, cedidos a bajo precio por un *luthier* también francófilo. El cuarteto se constituyó con un excelente primer violín; el Tte. P. de la Motte Reuge, profesional de mérito; el violoncelista Tte. Roerich, un sólido aficionado; yo tomé la parte de viola a falta de otro candidato.

Más tarde, después de varias gestiones, llegamos a comprar un piano que estuvo bajo la responsabilidad de Maurice Franck, el mejor músico del campo de concentración, actualmente director de orquesta de la Ópera de París.

Pero nos iniciamos con los únicos recursos del cuarteto de cuerdas. Y aquí debo hacer una consideración importante. El cuarteto de cuerdas está reputado como una forma austera solamente accesible a los iniciados. Ahora bien, en una barraca que podía contener honestamente unos quinientos oyentes, debimos repetir dos veces cada programa delante de ochocientos camaradas apretujados de tal manera que a menudo los que llegaban últimos debían permanecer de pie en la entrada, con su taburete sobre la cabeza; por lo tanto una llevaba consigo su asiento. Era un espectáculo realmente emocionante ver esas filas de personas que llegaban cargadas de esa manera, desde los cuatro puntos del campo de concentración, por caminos agrietados, bajo la lluvia o la nieve, para hacer cola pacientemente a la puerta del barracón.

La instalación de los ejecutantes estaba al cuidado de benévolos *regisseurs*, cuya devoción igualaba a su ingenio: cajones de cerveza, como estrado; pupitros improvisados; la iluminación, asegurada — salvo interrupciones más o menos frecuentes — mediante bujías hurtadas aquí y allá, que se escondían celosamente.

En esta cámara profunda, de techo muy bajo, casi en tinieblas salvo el estrado — las sesiones comenzaban a la caída de la tarde —, glacial al comienzo y progresivamente más templada por nuestro calor animal, la atmósfera era de un recogimiento sorprendente y de un fervor como jamás he vuelto a encontrar en ninguna sala de conciertos. Ningún *snobismo*: ¿qué hubiera tenido que hacer entre nosotros?

Comprendí entonces mejor que nunca el inmenso poder de evasión de la música; y, entre paréntesis, cuando luego de esta aventura veo luchar a los esteticistas por una música despojada de dicho poder, me pregunto en virtud

de qué razón la proscriben, y si lo que ellos ofrecen en cambio puede legitimar tal abandono.

Digamos ahora unas palabras acerca de nuestro repertorio. Habíamos comenzado naturalmente por Haydn y Mozart. Luego vinieron los primeros cuartetos de Beethoven, después el opus 29 en *la menor* de Schubert. Fue ésta la obra de la primera serie que más conmovió a nuestro público; su éxito fue superado sólo por el quinteto de Schumann, que hicimos oír cuando nos llegó el piano (en invierno, con un frío tal que el pianista debía tener al lado a su hermano, encargado de levantar las teclas que, hinchadas por la helada, no volvían a su sitio).

Este llamado directo del arte romántico a las sensibilidades nuevas — las tres cuartas partes de nuestros oyentes no tenían ninguna cultura musical previa — merece ser destacado. Otros hechos dignos de ser anotados: Brahms, a pesar de toda su *gemütlichkeit*, quedó sin eco. Mozart, la limpidez misma, fue asimilado con menos rapidez que J. S. Bach. La sonoridad del piano en un Nocturno de Fauré, el primer día que Maurice Franck tocó como solista, fue una de las grandes emociones de la temporada.

Pero no puedo, sin riesgo de alargar desmesuradamente este artículo, proseguir al detalle el estudio de nuestra vida musical a partir del momento en que se ramificó en numerosas direcciones: conciertos, conferencias ilustradas con ejemplos, música escénica para nuestros teatros, música de "variedades", jazz.

No he hablado aún del desarrollo de la música vocal. Desde que llegamos al campo, un joven aspirante, el Abate Lesbordes, se impuso la obligación de formar una polifónica. Al poco tiempo pudo enriquecer los oficios religiosos con una coral de prisioneros polacos dotados de un sentido musical bastante primitivo, pero de voces más naturales y mejor timbradas que las nuestras.

Se crearon de inmediato grupos regionales que hacían oír, al aire libre, desde fines de julio de 1940, cantos populares lemosinos, vascos, corsaes, etc., a menudo acompañados con danzas folklóricas.

No obstante, fué la música instrumental, y especialmente el cuarteto, lo que durante mis ocho meses de prisionero en el campo me parece haber tenido el papel más importante.

Según declaración de mis camaradas, nada, ni nuestros espectáculos dra-



máticos más logrados, ni nuestras más animadas funciones de music-hall, los transportaba tan lejos del campo de concentración, tan lejos de sus alambrados de púas, ni prolongaba tanto tiempo su acción benéfica.

No olvidaré jamás la vuelta de los conciertos, en noches oscuras, mientras descendían las sombras desde los barrancos, con los taburetes sobre la cabeza a la manera de los negros, tropezando y cayendo en el barro helado. Y, sin embargo, todas las conversaciones que se oían al paso se referían a lo que se acababa de oír, a lo que se oiría la próxima vez, a lo que se deseaba oír. Todas las griterías, todas las pequeñas querellas nacidas de una promiscuidad demasiado prolongada, fueron abolidas por un tiempo, y hasta el hambre hacía una tregua, y el frío ya no se sentía...

A los que reprocharan a la música el no haber desempeñado, en ese momento, más que el humilde papel de un anestésico les respondería que se equivocan lamentablemente: al contrario, mientras duró su acción, la mayor parte de nosotros nos sentimos, ennoblecidos, y hombres desdichados, a quienes todas las miserias de la vida cotidiana tendían a desunir, fueron reunidos en una común aspiración hacia la belleza. Rehabilitando los valores del espíritu y del corazón, la música había vuelto a encontrar el papel benéfico que le atribuía la sabiduría de los Antiguos.

MARC PINCHERLE

ACTUALES CORRIENTES MUSICALES EN LOS ESTADOS UNIDOS

Este artículo no pretende ser un estudio sobre la totalidad de la producción musical contemporánea norteamericana, o sobre cada uno de los compositores más reconocidos de ese país, sino un análisis más o menos grueso de sus diversas tendencias y del modo como ellos resuelven en general los problemas estéticos y técnicos que se presentan al creador musical de nuestros días.

Este análisis está basado en las impresiones recogidas durante mi reciente estadía en los Estados Unidos, en la cual tuve ocasión, no sólo de oír innumerables composiciones de autores jóvenes, muchos de los cuales son completamente desconocidos en nuestro medio, sino también de hablar con ellos mismos sobre distintos problemas que se nos presentan a los compositores de todos los países, tales como el de la tonalidad y el del nacionalismo musical.

Como todos nosotros sabemos, la vida musical en los Estados Unidos es actualmente de una intensidad y de unas proporciones quizás nunca superadas, debido a una serie de factores que han determinado la afluencia a ese país de los elementos de más representación dentro de todos los campos, especialmente el científico y el artístico. En el terreno de los compositores, son conocidos los casos de Strawinsky, Hindemith, Béla Bartók, Schönberg, Milhaud, Bloch, Krének, y muchos otros compositores europeos que desde hace algunos años han emigrado a suelo norteamericano y permanecido allí para continuar su producción, la que ha sido siempre esperada con ansiedad por el público y los jóvenes estudiosos, difundida y comentada con el mayor interés.

Es natural que la presencia de estos grandes representantes del mundo musical contemporáneo haya servido de gran estímulo a los jóvenes compo-

sitores norteamericanos, y que sus diversas concepciones estéticas les hayan influido fuertemente, no sólo en los casos, bastante frecuentes, de haber llegado a estudiar directamente con ellos, sino también a través de otros contactos menos directos. Este hecho, unido a las condiciones altamente favorables existentes en los Estados Unidos para la formación artística de los jóvenes valores musicales, como el excelente sistema de enseñanza musical en los conservatorios, escuelas, liceos y universidades, la gran calidad técnica de los ejecutantes, etc., todo esto hace que el nivel técnico de la actual producción musical norteamericana sea sumamente elevado.

Poco tiempo después de haber llegado a los Estados Unidos pude darme cuenta de que un alumno de una universidad o una escuela de música, casi en seguida de terminar sus estudios musicales estaba ya en condiciones de escribir obras técnicamente bastante perfeccionadas (aunque sin mucho interés esencialmente musical) lo que no sucede de ninguna manera en los países latino-americanos.

Ahora bien, ese alto grado de desarrollo técnico no está siempre acompañado de un igual desarrollo de la personalidad del compositor, pues en muchos casos una buena asimilación de técnicas y procedimientos ya utilizados puede llegar a dar una aparente impresión de solidez y a veces hasta originalidad, cuando en realidad sólo se trata de una hábil imitación; desgraciadamente, éste es un fenómeno bastante corriente en la actual producción musical norteamericana, aun cuando no se pueda generalizar por completo.

Es así, que, luego de esa primera impresión de solidez y gran desarrollo técnico que me produjo mi primer contacto con la producción de los Estados Unidos, (pues lo que conocía de antemano no alcanzaba para darme una noción acabada de la misma), empecé a notar que la casi totalidad de ella giraba en torno a tres o cuatro tendencias, derivadas de las concepciones musicales europeas más representativas del momento, y especialmente las de Hindemith y Stravinsky. Esto, no obstante, no debe ser considerado una crítica, sino una simple observación, puesto que, pensándolo bien, no se puede pretender — refiriéndose a compositores jóvenes, digamos hasta los 30 ó 35 años — encontrar en ellos lenguajes y expresiones musicales enteramente nuevas, las que sólo corresponden a las personalidades plenamente desarrolladas.

Paul Hindemith dicta, desde su llegada a los Estados Unidos en seguida del estallido de la última guerra, clases de composición en la Universidad de Yale, New Haven, a dos o tres horas de New York. Tiene dos grupos de

alumnos de composición, uno de ellos más o menos atrasado, el otro más avanzado. Yo no tuve ocasión de asistir a ninguna de sus clases, desgraciadamente, pero pude conversar muy extensamente con uno de sus alumnos, Howard Boatright, excelente violinista (ejecutó en el Festival Musical del Berkshire una Sonata mía terminada en los Estados Unidos), quien me comunicó una serie de datos interesantísimos sobre su personalidad, método de enseñanza, y sobre todo me explicó las bases de su prodigioso sistema armónico, desconocido para la mayoría de los compositores que no han sido sus alumnos (el que aparecerá muy próximamente en su Segundo Tratado de Armonía).

El sistema hindemithiano parte enteramente del concepto armónico clásico, con dos o tres derivaciones directas del mismo que lo llevan a hallazgos insospechados y enteramente nuevos, y que sin embargo no son más que simples deducciones de la armonía clásica. Una vez que uno lo ha asimilado, tiene la impresión de tratarse de algo completamente necesario y lógico, que no es de ninguna manera la invención de un solo hombre, sino más bien el fruto de la experiencia de generaciones. Es, según expresión del mismo Hindemith, "la armonía universal de dentro de veinte años". Su conocimiento y aplicación da una exactitud tal a lo que se desea expresar, que casi se podría hablar de una absoluta perfección técnica. Es un hallazgo tan genial y un aporte tan fundamental al desarrollo universal de la técnica musical que, sin perder el enorme valor que posee la personalidad de Hindemith como compositor, casi se le puede considerar más genial aún como sistematizador.

Un ejemplo de lo que puede hacer en un compositor el dominio de una técnica como la de Hindemith es éste: como experimento, yo le mostré a Howard Boatright la primera frase de una Sonata para Piano que estaba escribiendo, para que la modificara y armonizara desde el punto de vista hindemithiano, y en cinco minutos, con una ligerísima modificación en la línea melódica, la armonizó según dicho sistema; el resultado fué sorprendente: la idea sonaba completamente diferente, como algo mucho más perfecto, más exacto, más definido... pero sin embargo, ya no era más mi idea, sino era Hindemith; de modo que, aunque no sin cierta tristeza, la dejé tal cual estaba, prefiriendo la imperfección técnica, pero al fin sincera ante una mucho mayor perfección... imitada.

La influencia de Hindemith en Estados Unidos es enorme, no sólo en sus alumnos directos, sino también en otros compositores que han seguido su obra;

la pureza de expresión en muchos compositores jóvenes norteamericanos, se debe fundamentalmente a ella. Se dirá: ¿es ésta influencia saludable, o lo que logra es desviar el desarrollo normal de la personalidad del compositor? Mi opinión es que puede tanto ayudar al compositor en la mejor y más adecuada expresión de su propia idea, presentándole de antemano la solución a problemas que sin su conocimiento él se vería obligado a solucionar personalmente, pero también puede serle perjudicial, si lo que se hace no es aplicar el sistema en sí mismo, sino tomar algún elemento extraño de la propia personalidad del autor: como ser algún giro melódico o rítmico, o algún tipo especial de instrumentación. Quiero decir que en la música de Hindemith hay elementos que, a pesar de haber sido creados — o más bien hallados — por él, trascienden de su propia personalidad, para pasar a ser "universales", o patrimonio de "todos", y son éstos los que podemos asimilarlos con toda tranquilidad, pero también hay muchísimos elementos que son expresión propia y directa de su personalidad, y a estos otros sí debemos tener sumo cuidado en no imitarlos. Sin embargo, como sucede muchas veces con los sistemas en arte, lo más frecuente es que la admiración por los mismos lleve hasta la copia de lo que no pertenece al sistema en sí, en lugar de su simple aplicación.

Al lado de la influencia de Hindemith, existe en muchos jóvenes compositores norteamericanos una marcada influencia strawinskiana. Strawinsky ha enseñado en contadísimas oportunidades; más bien sólo ha llegado a dar algunos consejos a quienes han ido a someter a su juicio algunas de sus obras. Su influencia se ejerce más bien a través de su misma música, la que está quizás mucho más cercana al ideal norteamericano que la de Hindemith, debido a su fuerza rítmica, impetuosidad, colorido, y en algunos casos hasta cierta falta de profundidad. El ideal strawinskiano es la música que se escucha sin ninguna perturbación interior, sin falsos dramatismos, sin problemas de forma, una sucesión de impresiones lo más variadas posibles que se suceden en un orden casi caprichoso (por lo menos para el oyente) y que deben mantenerlo en una continua y absoluta atención desde el principio hasta el fin. Este ideal concuerda bastante, por ejemplo, con el de Aaron Copland: su "Apalachian Spring", — escuchado aquí el año pasado a raíz de su segunda visita a Sud América — no tiene otro plan formal que el desarrollo del ballet sobre el cual está escrita la obra. Es una serie de episodios musicales expresados todos ellos con la más absoluta sencillez y claridad ins-

trumental, que son oídos por cualquier clase de público sin que se le presente en ningún momento el menor obstáculo para su comprensión.

La armonía y el sistema rítmico strawinskiano se hallan enraizados bastante fuertemente en el "jazz", es decir, hay algunos elementos armónicos y rítmicos en el "jazz" que han sido tomados por Strawinsky y desarrollados desde sus primeras obras (como por ejemplo, las síncoas producidas por un ritmo de tres tiempos dentro de un compás de cuatro, con todas sus derivaciones, y dentro del campo armónico, el uso de acordes perfectos mayores y menores simultáneos, derivado de la escala negra cuya tercer grado es intermedio entre una tercera menor y una mayor sobre la tónica). Todo esto concuerda bastante con la expresión musical nacional norteamericana, que tiene al "jazz" como elemento primario, de modo que el empleo de algunos sistemas strawinskianos sirve a los mismos compositores norteamericanos para poder expresarse en un lenguaje nacional.

La influencia del sistema schönberguiano es mucho menor actualmente en los Estados Unidos. Hoy día se considera en general al atonalismo como simple experimento musical, y son muy contados los casos en que aun sigue empleándose. Es curioso, pero este sistema ha encontrado relativamente más cultores en Sud América, especialmente Brasil, Argentina y Chile.

Como decía al principio, el hecho de que la mayoría de los compositores jóvenes norteamericanos se hallen bajo la mayor o menor influencia de los compositores europeos, no es un hecho que deba extrañar, dada la presencia en ese país de sus representantes más ilustres; y esta influencia ha obrado benéficamente en el sentido de levantar enormemente el nivel técnico de sus composiciones. Pero en muchos casos, al lado de esta influencia se nota algo que es expresión directa y auténtica de sus propias personalidades; y es en estos casos en que cabe pensar que, mediante un desarrollo natural, algunos de estos jóvenes compositores puedan llegar a una expresión enteramente propia. Tal es el caso de jóvenes como Lukas Foss, (nacido en Alemania pero radicado desde hace años en Estados Unidos) talentoso compositor de tendencia hindemithiana, autor de diversas obras corales e instrumentales, entre ellas el "Cantar de los Cantares", obra impetuosa y de gran colorido; Leonard Bernstein, además pianista y excelente director de orquesta, cuyo "Jeremías", obra sinfónica en tres partes; la última de las cuales con solo femenino, puede ser considerada una de las obras más perfectas e intensas de la actual producción estadounidense; William Bergsma, de quien oí algunas

otras de cámara sumamente sólidas; Ulises Kay, estudiante negro de la Universidad de Columbia; Irving Fine, profesor de análisis armónico de la Universidad de Harvard, de quien oí una Sonata para Violín y Piano de corte stravinskiano pero de gran imaginación y fuerza rítmica; Peter Menzies, autor de una Obertura Sinfónica de sano sabor norteamericano; Harold Shapira, compositor de gran técnica y lenguaje absolutamente actual, etc.

Estos son los compositores jóvenes norteamericanos más interesantes de los cuales tuve ocasión de oír algunas obras; todos ellos se hallan en pleno período de desarrollo, y por lo tanto es de esperar que algunos lleguen más tarde a figurar entre los más destacados elementos del momento musical universal.

Daré ahora de analizar la situación de los compositores más maduros, es decir aquellos que han llegado a adquirir un lenguaje enteramente propio, que unido a su fuerte preparación técnica y a las diferentes cualidades técnicas que cada uno de ellos posee en sentidos diferentes y a veces hasta opuestas, les ha valido un alto prestigio no sólo dentro del ambiente musical estadounidense sino universal. Me limitaré a cuatro de ellos, sin que esto deba decir exactamente que son los que considero más sólidos y calificados, pero por la razón expuesta al principio, de que esto no es un estudio completo de la actual producción musical norteamericana, sino una serie de conclusiones sobre la misma basadas en las impresiones recibidas durante mi reciente viaje. Ellos son Aaron Copland, Roy Harris, William Schuman y Walter Piston.

Antes de hablar de cada uno de ellos en particular, adelantaré que la situación de todos ellos se diferenciá de la de los más jóvenes, en que por lo general, en lugar de haber realizado sus estudios en los Estados Unidos, han ido a buscarlos en el extranjero, a buscarlos en los países europeos, a buscarlos en los centros de enseñanza de ese país, como Copland, que estudió en París con Nadia Boulanger, (la que posteriormente enseñó a los Estados Unidos), y Piston, con Malipiero en Italia.

Aaron Copland, es generalmente considerado el primero de los compositores contemporáneos estadounidenses. Se debe quizás a que posee el estilo más definido y propio de todos ellos: Copland es siempre Copland, tanto en sus obras más felices como en otras menos interesantes, y sin embargo — aquí cabe señalar algo que casi parece una contradicción — es sumamente fácil anotar en muchas de sus obras una marcada influencia, tan clara e in-

negable que parece que él mismo nunca se preocupara de disimular: me refiero a la influencia stravinskiana. ¿Cómo se explica este fenómeno? Algo de esto ya lo especificué cuando hablaba de Stravinsky, su raíz en el "jazz" y su influencia en los compositores norteamericanos. Stravinsky, aun mucho antes de haber ido a los Estados Unidos ya había descubierto en el "jazz" elementos con los cuales se podría llegar a un lenguaje rítmico enteramente nuevo (elementos que tampoco tenían su origen primario en el "jazz", pero que recién en él tomaron una consistencia y un grado de precisión tal que le hicieron aparentar el haber nacido de él), de ese "jazz" de la post-guerra anterior que fascinó a compositores como Ravel, Milhaud y Honegger.

Esta influencia la vemos en sus "Rag-times", en su "Octeto para Violinos", en su "Historia de un Soldado", en su "Concierto para Violín" y en obras más recientes como su Concierto "Dumbarton Oaks" y su "Sinfonía en tres movimientos", etc. De la birritmia del "jazz" que no pasaba de la superposición de dos ritmos diferentes e independientes que se repetían indefinidamente, Stravinsky pasó a una polirritmia mediante la superposición y alternación de estos dos ritmos, agregándole otros nuevos, con lo que logró una absoluta variedad de acentos, a veces tan complicada que hace casi imposible la ejecución.

Este mismo proceso lo notamos en Copland, quien desde el principio se preocupó esencialmente de buscar un lenguaje propio basado en medios de expresión nacionales. Su "Concierto para Piano y Orquesta", por ejemplo, que data de poco más del 20, o sea obra de primera juventud (Copland nació en 1900), es una tentativa más o menos como la de Gershwin, de hacer "jazz" en forma sinfónica, aunque con procedimientos muy diferentes; es un "jazz" mucho más seco y agresivo, nunca melodioso, usando sin limitación de la percusión, no sólo con los instrumentos destinados a ese fin, sino en general hasta con el mismo piano y los instrumentos de la orquesta. Más tarde Copland desistió de este procedimiento de emplear el "jazz" en forma directa, buscando en él los elementos que podrían ser desarrollados y aprovechados en diferentes formas; para esto siguió el camino de Stravinsky, de ampliar la birritmia del "jazz" mediante combinaciones variadas de compases diversos. Este procedimiento lo encontramos en su Primera Sinfonía que él mismo redujo más tarde para Sexteto, en algunos pasajes del "Salón México" y del "Apalachian Spring", y en su "Oda Sinfónica". En cambio la "Música para Teatro" está más bien dentro de su primera tendencia, y la "Obertura al

Airo Libre" pertenece a un período intermedio. En las primeras obras enunciadas, Copland logra un sabor americano o un "cierto jazz" que no es "jazz" exactamente sino algo que suena como tal. Lo vemos en el Scherzo de su "Sonata para Piano": está construido sobre una corta célula melódica que insiste sobre las mismas notas, terminando siempre en una (sol sostenido), y el interés existe exclusivamente en la variación rítmica de la misma.

Otra característica de la música de Copland, de la cual él mismo habla muchas veces, es la falta de invención melódica; es un defecto en principio, que él casi transforma en virtud mediante recursos muy ingeniosos. Se puede decir que Copland conoce tanto el "métier" del compositor, que logra lo que otros quizás más grandes compositores han tratado de lograr sin tanto éxito como él: hacer una música que, a pesar de haber sido a veces elaborada con gran trabajo, da siempre la impresión de espontánea. Esto lo vemos en muchos pasajes de su "Apalachian Spring", sumamente frescos y de una "ingenuidad americana", como se suele decir, y que sin embargo sólo han sido logrados mediante grandes esfuerzos. Quizás sea ésta la mayor virtud de Copland. Para mí personalmente, Copland es siempre más feliz cuando trata el folklore —y lo hace casi siempre en forma directa, tomando melodías exactas— debido a esta misma falta de invención melódica que lo caracteriza; en sus obras abstractas, muchas veces se hace sentir la falta de suficiente substancia musical, como en su Tercera Sinfonía, que no considero entre sus obras felices, a pesar de tener algunas cualidades accidentales como la instrumentación y la gran calidad armónica.

En cuanto al estilo tan propio y definido que lo caracteriza, de que hablaba antes, y que lo coloca en un plano tan alto entre los compositores norteamericanos, es bastante difícil explicar cómo está logrado. Entre sus múltiples características personales, hay una que se destaca en primer término, y es el uso de células melódicas cortas "arpegiadas", es decir derivadas de los sonidos de los acordes perfectos mayores y menores, con tendencia a caer o resolver siempre sobre determinada nota; esto es muy característico de casi todas sus obras, especialmente de las más recientes, en que su personalidad se ha definido y cristalizado en forma mucho más precisa.

Roy Harris es otro de los compositores estadounidenses más considerados que también ha llegado a una forma de expresión sumamente personal. Su música suena casi tanto como la de Copland "a norteamericana", sin que emplee jamás en sus producciones temas directos de ese país. Esto lo logra

a través de un camino muy distinto al de Copland: tiene una tendencia muy marcada hacia las grandes sonoridades y los grandes efectos, sin preocuparse mayormente de la exactitud del detalle y de los pequeños contrastes que dan siempre agilidad y movimiento a las obras; tiene, en cambio, una gran invención melódica, llegando algunas veces hasta la exageración, como en el principio de su Tercera Sinfonía (en un movimiento), en que inicia una melodía en los cellos solos que se desarrolla en forma interminable, con sólo acoplamientos sucesivos de diferentes familias instrumentales.

Esta obra causa la impresión de un macizo bloque de piedra algo toscamente labrado pero de una gran fuerza y majestad, en que la idea central sólo aparece hacia el medio de la obra. Luego de un largo proceso de elaboración y síntesis. Lo más característico es su instrumentación, para la cual Harris trata las tres grandes familias de la orquesta en forma completamente separada: si nosotros abrimos su partitura en cualquier página, siempre encontraremos tres grandes bloques o divisiones, uno correspondiente a las maderas, otro a los metales y el tercero a las cuerdas.

Hablando del carácter americano de su estilo a mi entender se deriva quizás de ese mismo gusto por las grandes masas instrumentales y los grandes desarrollos, que caracteriza a muchos otros compositores de ese país; al mismo tiempo que el empleo de algunos giros melódicos característicos. En cuanto al ritmo, por lo general es también macizo e insistente, diferenciándose en esto fundamentalmente del de Copland.

La música de William Schuman tiene varios puntos de contacto con la de Harris, del mismo modo como Walter Piston se acerca más bien a Copland. Pero tanto Schuman como Piston son mucho menos americanos en su lenguaje musical.

Cuando se habla de Schuman, siempre se hace mención a su fuerza; se le considera casi como el "superhombre" de los compositores norteamericanos. Su orquesta es siempre cargada como la de Harris, con la diferencia de que en lugar de esas tres grandes divisiones que encontramos en éste, en aquél éstas se multiplican. Además tiene un gusto especial por el empleo de formas clásicas antiguas en general poco usadas en los géneros sinfónicos, como passacaglias, fugas, corales, etc. Su Tercera Sinfonía, por ejemplo, consta de dos partes: la primera es una Passacaglia y Fuga, la segunda un Coro y Tocata. Quizás el defecto mayor de esta obra es un abuso de elaboración, y una exagerada rigidez formal, tan severa y poco ágil y tan falta de ima-



ginación que el oyente casi va adivinando lo que va a venir a medida que oye la obra, lo que le quita bastante novedad e interés.

Una de sus obras más felices es la Obertura Festival Americana, construida sobre una célula de dos notas con un ritmo típico americano, tomada, según su propia expresión, de un grito muy frecuente entre los estudiantes neoyorkinos.

Queda ahora hablar de Walter Piston, que se diferencia fundamentalmente de los dos compositores anteriores en su extraordinaria medida y buen gusto musical, y por ser el menos americano de los cuatro mencionados.

Como Copland, se preocupa fundamentalmente de la claridad y precisión del lenguaje, lo que logra tanto como él.

Desgraciadamente, no conozco de él obras suficientes como para poder extenderme sobre su estilo, pero en general me impresiona como el más musical de todos los compositores norteamericanos, aunque el menos nacionalista. Sus influencias más marcadas son quizás Stravinsky y los franceses.

Aunque sea muy poco lo que pueda decir de él, no puedo dejar de citarlo debido al gran concepto que me inspira su música.

HECTOR A. TOSAR ERRECART



C I N E

ENCRUCIJADA DE CINE Y PINTURA

La danza y el cine son las únicas artes que disponen del tiempo como de una dimensión suplementaria; las únicas que, moviendo en el tiempo sus valores, ordenando formas y escandiendo compases, logran una como fusión de plástica y música, ajena a toda otra arte que uso figuraciones visivas para manifestarse.

La danza mueve en un espacio real, formas reales, estableciendo vínculos entre éstas y aquél, conjugando uno y otras merced a una real interacción incesante; el cine mueve en un espacio ficticio, accesible por una sola dirección, formas ficticias que no son sino zonas planas de sombra y de luz. Pero danza y cine tienen un devenir que no es ilusorio sino verdadero; ambas trascurren, y ese trascurrir es condición forzosa de su existencia; ambas existen como artes sustantivas por virtud de aquella coordenada suplementaria que les brinda una como fuga de la cárcel dimensional donde nuestro espacio geométrico encierra todas las artes figurativas, amarrándolas a sus coordenadas ineludibles. Sin esa dirección temporal, especie de cuarta dimensión que permite huir del espacio, la danza deja de existir instantáneamente y el cine cae en el reposo inerte de la fotografía.

Pero en la estabilidad de la pintura — mejor diría en la atemporalidad —

y en las dos únicas direcciones de su espacio, o en la atemporalidad de la estatuaria y en las tres direcciones del suyo, puede existir también un tiempo escondido, preso en las inexorables lindes materiales, cuya emoción quisieron infundirnos los artistas de todas las épocas; un tiempo fingido pero patente, como es fingida y patente la tercera dimensión perspectiva en aquellas artes que disponen de dos.

Sólo el cine es capaz de salvar los valladares de esa ficción y trasponer ésta a una realidad inmediata; sólo el cine puede prestar a ese tiempo simulado una condición auténtica, desprendiéndole de los límites espaciales que le contenían y dándole un efectivo curso cronológico; sólo el cine, pues que sólo él goza de tan segura y prolija potencia analítica a la vez que de esa maravillosa facultad de aprehender en los menudos cuadros de sus películas los más sutiles contrapuntos del Espacio y el Tiempo. El *Relato sobre un fresco* de Luciano Emmer y Enrique Gras ha venido ahora a darnos una prueba más de todo esto.

Las plásticas fijas usaron de mil subterfugios y de mil astucias para atrapar el movimiento, siquiera fuese un fugacísimo instante de su perenne fluir; usaron de mil materiales diferentes; persiguieron sin tregua la insalvable emoción dinámica que se aniquilaba al quedar sujeta en la materia, dejando sólo el recuerdo de algo terminado o la inminencia de algo no comenzado aún. La forma, el color, el dibujo, el acorde de los volúmenes, el juego de la luz sobre los planos, las mil añagazas que siglos de ejercicio hicieron hábiles, sirvieron al hombre como de trampas donde apresar el ave prófuga. Pero siempre escapaba, dejando sólo una huella en las obras que procuraban traducir, con artimañas torpes o destrisimas, el inefable sentimiento de su vuelo.

Sólo un remedo del movimiento, sólo su sombra, quedaba en los colores y en las líneas y en las masas donde el hombre quería encerrarlo. Sólo un engañoso tris de su constante e irrestañable carrera. Y ese interín subitáneo, enajado en el espacio, anonadado en el tiempo, aparecía despojado de lo que era su esencia misma, trasmudado a otra dimensión donde había de quedar petrificado para siempre.

La magia de la luz que encendía un como fulgor patético en la epidermis de las estatuas; los juegos de la modenatura, capaces de simular un estre-

mecimiento en las superficies arquitectónicas; la ardentía de los colores, que anegaba las imágenes en una vibración llameante ¿qué fueron sino artificios destinados a promover aquella emoción dinámica? ¿de qué se valieron sino de la apariencia de algo capaz de transecurrir? ¿qué querían, en fin, sino convocar por caminos inesperados y, diría, de soslayo, la efusión del algo mutable y cèlebre?

Yo dije en algunas indagaciones sobre el movimiento y su expresión, con qué furioso afán infatigable el hombre persiguió la paradoja de encerrarlo en cualquiera de las plásticas fijas. No caben ahora los ejemplos que entonces cupieron, pero cabe sí el recuerdo de las tretas más audaces, o más ingeniosas, o más ilustres. Cabe la mención de ciertas estratagemas con que el hombre intentó retener el ágil latido que escapaba, como un agua escurridiza, de entre sus dedos.

A veces el movimiento quiso comunicarse a través de la exacta repetición de un motivo, como en tantos relieves y pinturas egipcias o asirios, donde las figuras —remeros, bailarinas, plañideras, soldados— traducen, con distribución iterativa, la idea de un ritmo en el tiempo; allí donde se rompe la simetría de la repetición, el ritmo semeja encenderse y cobrar un íntimo brío que aflora en ondulaciones graciosas o turbulentas. A veces se agrupan en el marco espacial acciones diversas en lugar y momento (el ardid, caro a la abstracción de los futuristas, era ya familiar a aquellos remotos artesanos): un mismo espacio cobija acciones que no fueron simultáneas, acoje *tiempos* diversos y los paraliza, ofreciéndolos en una simultaneidad que se dirige a la imaginación y sugiere la idea de una secuencia narrativa. Mil ejemplos pueden hallarse en Sakara, en Tebas, en Kalaj, en Dur-Sarrukin.

A veces la acción se pulveriza en un sistema de imágenes, o en una sucesión de momentos de su decurso, merced a un procedimiento casi filmatorio. Así en un fresco de Knosos, donde tres figuras señalan las etapas sucesivas del salto de una tauromáquia; así en una tumba de Beni Hasán, donde un largo friso reproduce las mínimas fases de una lucha; así en algunas pinturas de primitivos trecentistas y cuatrocentistas — Stephan Lochner, Simone Martini — donde el vuelo de los ángeles se desbarata en las actitudes de varios ángeles sucesivos. A veces la secuencia se corta por etapas — episodios, diría — dislocándose en fragmentos mayores entre los cuales el artista escege los que juzgan más elocuentes para expresar su mudo discurso; así

en el cuadro de Fra Angelico que cuenta, en menudas escenas, la historia de los mártires Cosme y Damián.

Por múltiples caminos, múltiples y frágiles, pero con no menos laboriosa obstinación, la estatuaría buscó romper la quietud a que su compacta materia, y su propia función, la condenaban. La escultura griega prestó un torpe volar a la arcaica Victoria de Delos, sujetándola a tierra por la leve fimbria de su ropaje y echando al aire sus pies calzados con alados talares; dió un vuelo raudal y glorioso a la de Samotracia enfiéndole en torno una armoniosa tempestad de pájaros flameantes. La escultura barroca agitó una vehemente propulsión en cuerpos y vestiduras, escamoteó los confines, simuló una palpitation tornátil bajo las superficies, diseminó los planos, hizo correr las líneas de un lado a otro, en carreras febriles, como persiguiendo un soplo huidizo.

Y otro tanto hizo la pintura barroca cuando voló la luz de un lado, violentamente; cuando quebró el orden natural y el equilibrio del color, cuando se rebeló contra el cuadrángulo del marco y prodigó los escorzos y las directrices oblicuas; procurando con todas sus fuerzas una tensión pujante, una palpitation apasionada y transitoria. No hay más que recordar las borrascosas composiciones de Rubens; no hay más que recordar los cielos del Greco, llenos de nubes encabritadas, desgarradas, que enseñan por entre sus crispaduras la carne azul del cielo.

El entusiasmo luminista del romanticismo no fué, al fin y a la postre, sino exaltación de un *pathos* vital, expresión del sentimiento del instante, llamamiento al ímpetu, al efecto tremante y veloz. Y cuando la luz de los impresionistas privó con total privanza en el microcosmos bidimensional del cuadro, ella también se hizo, de cierto modo, vehículo de un impulso, puesto que fué su temblor cambiadizo, su irisada vibración variante, protagonista de aquella pintura. Huyghe habla de un "contrapunto" y una "dinámica" del color. Contrapunto, dinámica: mudanza siempre.

Y esa mudanza perpetua fué la máxima ambición de aquellos pintores futuristas que quisieron, con designio pugnaz y afanoso, apoderarse, como nadie, de la velocidad. "Nosotros buscamos un estilo del movimiento — decían en su manifiesto parisiense de 1912 — queremos reproducir no un instante fijo del movimiento universal sino el movimiento mismo". Por eso inauguraron artificios expresivos, como las *líneas-fuerza*, y usaron con desbordada libertad de otros, ya usados por los impresionistas y los cubistas; por eso también los títulos de sus cuadros — *Dinamismo* de Russolo, *Penetración*

dinámica de un automóvil de Balla, *Jeroglífico dinámico del Bál Tabarin*, de Severini — confiesan el anhelo de vértigo que los poseía.

Pero acaso no haya en todo el arte universal ejemplo más eminente ni más luminoso de un tiempo escondido, de una latente capacidad de suceder, como el friso de las Panateneas. Ni las figuras de la columna trajana, ni el friso de las *apsaras* de Angkor, ni las multitudes de los dramáticos tímpanos góticos, tienen, a la vez que tan profunda euritmia, tan lúcida y potente y majestuosa facultad de trascurrir. La mirada puede seguir este largo río de vida tal que si le fuese dada la milagrosa aptitud de ver la sagrada procesión como en los días felices de Atenas. Palpita una impresión de partida inminente en el extremo que aún no ha salido del Cerámico y fluye un hondo fervor religioso del que llega ya a la cima augusta donde aguardan los dioses, benignos y serenos, codeándose con los ciudadanos de Atenas. A todo lo largo de la acompasada teoría corre el secreto hechizo del movimiento, preso sin duda, pero infuso en los cuerpos de las casi seiscientas figuras que parecen escapar de su cárcel de piedra para echarse a andar como en la realidad de sus días próceres. La vista que la sigue a lo largo de sus 150 metros, recorriéndola en secuencia ordenada, le da sin quererlo una ineludible condición temporal, pues que las figuras se presentan sucesivamente y salen del espacio a nuestro encuentro en un como remedo de salir del tiempo. Acaso nunca el tiempo, encadenado en inertes formas; dió a nuestros ojos más bella ni más inmediata ilusión de evadirse; acaso nunca el hombre expresó en el espacio, con más puro lenguaje, inmovilizándolo para siempre, un ritmo móvil, temporario y perecedero.

"Cuando observo en las iglesias franciscanas las largas sucesiones de frescos que cuentan la historia de Cristo o la de los santos, pienso que la concepción que en el siglo XIV se tenía de la pintura; era, ni más ni menos, la de un cine popular". Estas palabras de Piero Bargellini merecen ser recordadas ahora que Enrico Gras nos trae a Montevideo la versión cinegráfca de *La vida de Cristo* del Giotto. Cine, ciertamente, "palabras pintadas", como les llama el mismo Bargellini, para quienes no sabían leer; cine popular para multitudes, destinado a ilustrar y a edificar, contando los milagros de la hagiografía o los grandes hechos del Evangelio. Pero cine donde un engañoso suceder se inmoviliza en la quietud de muros, tablas y telas.

Como en todas las narraciones de las plásticas fijas, también en éstas el

espacio ha de contener al tiempo, y la distancia ha de fingir un transcurso. Mas al ir de un episodio a otro, de una a otra escena, de uno a otro detalle, el ojo crea la temporalidad y determina la secuencia, casi como la determina en el libro el ojo del que lee. Sólo falta quien le trace el camino, quien le señale las etapas, quien sintetice ante él el movimiento.

Y ésta es la función que el cine cumple con acuidad y fuerza de concepción inimitables, que sólo él puede cumplir pues que sólo él dispone de un tiempo verdadero. El guión cinematográfico, y luego el *travelling* de la cámara, recorren con la más delicada exactitud las veredas por donde suele perderse la curiosidad vagabunda; los enfoques de primer plano arrancan a los detalles su máxima osadía expresiva; el *flash* reconstruye mágicamente el movimiento desmenzado. Y un tiempo real marca un compás real a las figuras, según evidencias precisas y profundamente calculadas. Así las pinturas descubren el curso temporal que escondían y —si puedo decirlo— echan a andar ante nuestros ojos con un brío que sólo imaginábamos; así adquieren la coordenada que nunca poseyeron y esa inusitada dimensión que en ellas era sólo fantasmal apariencia.

Luciano Emmer y Enrico Gras, autores del *Relato sobre un fresco* y *El Paraíso Terrenal*, bellas películas que el mismo Enrico Gras nos ha mostrado y comentado, pretenden algo más que componer documentales de la pintura con mayor o menor habilidad connotativa, con mayores o menores propósitos de divulgación; pretenden hacer cine, usando los elementos dramáticos de los frescos de la capilla Scrovegni y del cuadro de Jerónimo Bosco como de argumentos y de autores, ordenándolos según un encuadre fílmico, y manteniendo sin cesar el designio cinemático de exponer aquellos elementos según un tránsito cronológico y psicológico que promueva en ellos un nuevo patetismo. No hay finalidad puramente didáctica, ni mero prurito de análisis, en las exploraciones de Emmer y Gras hay finalidad y prurito cinematográficos, bien que el análisis y la divulgación y la didáctica obtengan también su beneficio en esta aventura.

En ningún momento tales películas intentan mejorar al Giotto o al Bosco, como acaso pensaron algunos desventurados; menos aún pretenden sustituir por una serie de fotogramas, mañosamente escandidos, la contemplación directa de obra alguna. Pero quieren denodadamente ser cine y lo son: quieren ofrecer a la cinegrafía y a la pintura una inédita enrejada donde encontrarse, y la trépan muy hábilmente: quieren, en suma, y sin

alarde metafísico, ensayar la reversibilidad de Tiempo y Espacio, y hallan en las artes plásticas el más fértil campo para tan apasionante ejercicio, y en la máquina de filmar el más sutil y dócil y poderoso instrumento.

Los antecedentes de estas películas apenas merecen recordarse: poseen una condición meramente documental y desempeñan un papel, si valioso a veces, mucho más restringido, y, sobre todo, menos intrínsecamente cinegráfico. Existe una cinta de Jean Lods sobre Maillol y otra de François Campanaux sobre Matisse; existen muchas otras, sobre muchos muscos y galerías. Pero ninguna de ellas, ni las trivialmente descriptivas ni las enfadosamente doctas, pretenden brindar más que una cómoda información al espectador lejano, un modo tele-visual de conocer algunas inaccesibles obras de arte.

Yo pienso que el *Relato sobre un fresco* y *El Paraíso Terrenal* traen al cine un estilo de investigación de la pintura que antes no conocíamos, o conocíamos mal; una manera de indagación capaz de advertir no solamente ese tiempo recóndito, y que ahora se manifiesta mágicamente, sino tantas otras maravillas ignoradas por tantos ojos: el invisible y sólido esqueleto de la construcción, la razonada conexión de las masas, las medidas y proporciones matemáticas que rigen el cuadro y de cuya contemplación inteligente dimanan tan puras satisfacciones mentales. La lente cinematográfica es capaz, mejor que palabra o grafismo alguno, de perseguir, como rastreando una pista, las intenciones del pintor, así las ideológicas como las puramente plásticas; es capaz de analizar la íntima osatura de una obra como de sintetizar el proceso de sus vestiduras formales; es capaz de restablecer sus directrices, reconstruir sus procesos, resumir sus melodías y hacerlas resonar con inaudita potencia. Los recursos del cine pueden concentrar nuestra atención en un punto o aventarla por mil caminos múltiples y divergentes; pueden hacernos viajar vertiginosamente por todos los meandros del más complicado arabesco; pueden detenernos ante el inesperado pasmo de un ignorado y mínimo detalle.

La cámara manifestó cómo la mano de Herodes traza una básica línea de composición; cómo el espacio se hace silencio en torno de los pávidos apóstoles; cómo una compacta trabazón, concéntrica y radiante, sustenta la estructura del *Descendimiento*; cómo se distribuyen las figuras todas de estas estampas bíblicas: con sencilla concierto en Giotto; con derróche imaginífero, frondoso y misterioso, en Jerónimo Bosco. Pero la cámara manifiesta igualmente, con vívida osadía develadora, el mundo de las expresiones y las pasiones de los personajes, el mundo de las ideas y los sentimientos de los pin-

tores: el dolor de las mujeres de Jerusalén, el llanto de los ángeles, el helor de Judas, la crueldad de un sayón; y también el vasto sentido ultraterreno de la Pasión de Cristo, y también la aventura prodigiosa de Adán y Eva perdidos en el asombro de un paraíso superrealista.

No esbo decir en este corto artículo todo cuanto estos andares exploratorios de Emmer y Gras por los ámbitos de las artes plásticas, permiten prever y desear; todo cuanto el cine puede revelar de la pintura; todo cuanto puede descubrirle secretos e investigar procedimientos; todo cuanto puede dar no sólo de cronológica existencia a su tiempo latente, sino de palpable inmediatez a sus escondidas texturas y a sus secretos psicológicos; todo cuanto puede acercar sus bellezas a los ojos y el entendimiento y el corazón de los hombres.

Yo pienso, además, que estas películas tienen una entera significación cinegráfica: sus autores, ya lo dije, quieren hacer cine, y no defraudan esa voluntad ni la menoscaban supeditándola a los otros fines. Si ellas son penetrantes búsquedas picturales, son también hechuras de una lúcida cinegrafía, en la cual la pintura es sujeto, y objeto la película. Son rotundamente, satisfactoriamente, cine, un cine que, a inmejorable título y como esperanza vaticinio, quisiera llamarle ahora *de vanguardia*.

Obstinadamente las plásticas fijas buscaron la tensión dinámica. Empeinadamente persistieron en el paciente ensayo de todas las finezas y todas las pericias del pensamiento y de la mano para correr sin descanso tras el fluido volátil, tras el minuto prófugo que huye siempre. Maquinaron los más arduos y los más osados y los más delicados ingenios: arrojados todos, añagazas para iludirnos, sin lograrlo nunca pues que nuestros ojos traicionaban a nuestra ilusión al quedar detenidos en la permanente materia de los signos. Persiguieron tenazmente el trago impalpable, pero jamás llegaron a asirlo; jamás cogieron a plena mano aquel fugaz instante, aquella dinámica que muere al detenerse, como una agua escurridiza hecha helado cristal.

Sólo pudieron capturarlo cuando inventaron las imágenes del cine, que tenían, como ningunas, un perpetuo devenir; sólo le vieron animarse en sus obras cuando aquellas imágenes se lanzaron a volar desde el seno de su frágil

material materia fotográfica y se fueron, envueltas en la luz de los proyectores, a desplegar ante los hombres la anhelada maravilla del movimiento.

Ahora se entrecruzan, penetrándose, los mundos de la plástica fija y la móvil; las imágenes del cine ensayan sus ritmos pulsátiles sobre los ritmos estáticos de la pintura, y ésta devela la callada moción que escondía como una música secreta. A Enrico Gras y a Luciano Emmer debemos esta dichosa enervada. Y pues que ambos cinegrafistas se dicen, con orgullo legítimo, autores de películas documentales —aunque sus obras rebasen generosamente las habituales lindes del género— quépales la satisfacción de haber alcanzado cabalmente una meta harto más remontada y difícil de cuanto en general se piensa. Por eso les cabe también las palabras que, en 1946, les dedicó Pierre Kast, atribuyéndoles "La respetuosa voluntad de hacer vivir intensamente unas obras que están muertas para tantos hombres, y de enseñar a tantos que lo ignoran, las posibilidades que se ofrecen a sus miradas."

JOSE MARIA PODESTA



LA MASCARA Y EL ROSTRO

"¡Tan cerca soy de mí y tan lejos vivo de lo racional!"

Calderón

"LA mejor máscara es el rostro", pensaba Nietzsche.

¿El rostro es la máscara del hombre porque enmascara una calavera: porque es la máscara de la muerte? Máscara de cristal, por dentro; de sangre, por fuera.

"APRENDE a ser el que eres", afirmó Píndaro. Y nuestro Calderón, al paño: aprende a ser el que sueñas. A ser el que sueñas y no a soñar el que eres, como hacen todos: "todos sueñan lo que son — aunque ninguno lo entiende". No entienden que sueñan porque no entienden lo que son: su sueño de vida; por soñar lo que son en vez de soñar lo que no son. "El hombre que vive sueña lo que es..." nos dice el poeta: "hasta despertar". Sueña el rico que es rico y el pobre que es pobre: y no al revés.

Segismundo sueña despierto porque cree soñar lo que no era. El hombre que se despierta soñando, como Segismundo, deja de ser el que era para aprender a serlo de nuevo; para aprender a ser el que sueña; para despertar, avivando el seso, su propia alma dormida. Al contemplar lo pasajero de su sueño, lo efímero y fugitivo de él, una sola verdad le queda entre los dedos del recuerdo: la del amor. Y por ese hilillo sutilísimo va sacando el ovillado afán de su alma soñadora, hasta prenderlo o aprenderlo de su propio pensar interrogante. Somos lo que soñamos ser cuando no soñamos lo que somos, sino lo que no somos; haciéndonos sueño de verdad la verdad del sueño. La máscara de lo soñado moldea nuevamente el rostro vivo y lo trasfigura en su divina y sobrenatural transparencia. La máscara de la muerte, por la sangre, vuelve a colorearse de nueva, inmortal vida. Y si todavía soñamos que soñamos, como nos dice Novalis, es, porque estando tan cerca del despertar, el sueño se defiende a sí mismo, defendiéndonos con su presencia: que el sueño es guardián del que duerme y no le deja despertar mientras él puede: el sueño de la vida. Porque "todo lo que vemos cuando estamos despiertos, añade el griego, es muerte, como todo lo que vemos cuando dormimos y soñamos es sueño". Aprende a ser el que eres hasta dejar de serlo. Aprende a ser sueño, como el Segismundo calderoniano: hasta despertar, para serlo dejándolo de ser.

UN sueño saca otro sueño como un clavo saca otro clavo.

"TODO lo que no es claro no es francés", dice la famosa frase de Rivarol. Luego todo lo que no es oscuro, o claro-oscuro, no es español.

TENER verdad no es lo mismo que tener razón. Puede ser todo lo contrario. Es lo que nos enseña Cervantes en el QUIJOTE. Para poder tener verdad hay que dejar de tener razón. Esta ética, poética

y política de la burla, puede parecerse a la esencia o quinta-esencia del pensamiento irracional cervantino; el eje o núcleo o médula de toda la poesía mejor española: la de Cervantes y de Lope; como la de Quevedo y San Juan y Santa Teresa y Calderón; lo que tan puramente vió, sintió, pensó, vivió, expresó o expresó Unamuno. Don Miguel no quería razonar el goce ni gozarse en la razón, ni dolerse de ella, ni razonar tampoco el sufrimiento. "Verdad y vida, pues, y no razón ni goce", me escribía, diciéndome: "Son mi diuisa". Que fué también su hado; su más libremente aceptado destino de hombre, de *nada menos que todo un hombre*: al aprender a serlo hasta dejar de serlo; dejándolo de ser por sacrificar la pasión, a la vida; la razón, a la verdad: como Don Quijote. Como Cervantes.

LA obra de arte, como la criatura humana, nace de irracionalidad y muere de intelectualismo. La muerte es lo más intelectual de todo; lo único enteramente y exclusivamente intelectual; la razón de ser de la vida. Los derechos del entendimiento, de la inteligencia, cuando lo son razonadores o racionales, son, en definitiva, los derechos de la muerte a la vida; acaso los derechos más sagrados. El intelectual absoluto defiende esos derechos mortales como si hiciera de la Muerte la Dama de sus pensamientos. El intelectual absoluto cruza por nuestro mundo, aventurero del sueño de vivir, como la imagen y figura genial grabada por Durero del Caballero de la Muerte. Mide, ese Caballero, como el mismísimo Diablo, por el rasero de la muerte la vida; y por el de la razón, la verdad.

LAS dialécticas de la razón no tienen forma paradójica porque no lo son del pensamiento. Las dialécticas de la pasión no tienen otra forma que la paradójica porque, al serlo, se piensan vivamente y se verifican de ese modo. Un pensamiento sin paradoja es como un amante sin pasión, pensaba Kierkegaard. "La paradoja es el nombre que los tontos le dan a la verdad"; decía el gregui-parisino Moréas. La paradoja es para el pensamiento como un paracaídas; porque lo salva del peligro, provocándolo paradójicamente. Es naturalmente peligroso pensar en paradojas, como es peligroso arrojarse al vacío en paracaídas; pero es mucho más peligroso lo

contrario: pensar sin ellas; arrojarse al aire sin paracaídas como al apasionado pensar sin paradojas. Pensar sin paradojas es arriesgarse a romperse definitivamente la cabeza. Lo único que no es peligroso, en definitiva, es no pensar. Y no volar.

"LAS artes hice mágicas volando", nos dejó dicho con ese maravilloso verso, Lope de Vega. Las artes mágicas del vuelo: el canto, el baile, las corridas de toros españolas, como el toque de improvisación que acompaña al que canta hondo en la guitarra, son artes mágicas del vuelo sin huella o trazo literal que señalen su ruta para repetirse: artes puramente analfabetas. Por eso se dieron y aun se dan en España, singularmente, el baile flamenco y gitano, que lo es morisco, o, sencillamente, andaluz; el canto hondo, sin transcripción musical posible, como el rasgueante acompañamiento de la guitarra que lo alienta o frena; las corridas de toros en que la vida improvisación del toreo, señalada con trazos de razón tan precisos, trasciende y supera en cada instante de su ser, que es parecer vano, la propia definición o figuración racional que aparentemente lo crea: subrayando aún más todavía, cruelmente, su propia evidencia o revelación luminosa con la oscura presencia invisible de la muerte que, impetuosa, como el toro, lo hace posible, lo sostiene, y paradójicamente lo afirma con su propia negación enmascaradora. El canto y el baile andaluz parecen juntarse en la figura luminosa y oscura del torero y el toro; de la razón y la pasión; de la verdad y de la vida; para jugarse, definitivamente, a cara y cruz, todo eso: el todo por el todo. Ninguna representación figurativa como ésta, típicamente espiritual, analfabeta; del toreo español, andaluz, asume con emoción y belleza tan pura el misterio eternamente fugitivo del arte: el del hombre mismo, rostro de vida que es máscara de muerte. Extasis del vuelo son estas mágicas virtudes del canto y baile; inquietud y sosiego juntos; que en el arte birlibirlológico o birlibirlomágico de torear se nos expresan o exprimen tan exhaustiva y apuradamente, dándonos la fórmula barroca de lo español más vivo y verdadero con su mejor y más depurada elegancia. Y precisamente porque se hace misterio luminoso de lo más oscuro; secreto a voces, y hasta a gritos; don de aire y claridad, entre sombra y sol, tan evidente, que sólo nos dejan en el alma, airosa y airada, encendida, vacía de todo por llenarse de todo con

su garbo, la invisible, imposible, invencible, majeza o majestad de la vida, pasando, traspasando la sombra trasparente de la muerte con su angélico vuelo. "Lo que nos queda" — según el decir del barroquísimo y torerísimo soneto calderoniano — "es lo que no nos queda". El alma, con su arte mágica de salir volando, cantando, bailando, torcando, en el cante, en el baile, en el torco: *ole con ole y con ole*; es decir, nada. Es decir nada que no es lo mismo, que es todo lo contrario, que no decir nada.

VER para creer. Oír para dudar.

DESDE el gran Bach hasta Beethoven, la música, el canto y el baile, fueron siempre juntos como amigos inseparables. Fué la *Tercera Sinfonía* la que los separó; empezando por abrir entre ellos hondas simas de sombra, oscuros abismos de soledad y de silencio. "Yo me entiendo y bailo solo", parecía decirnos Beethoven, cuando, en realidad, ni se entendía ni bailaba de ninguna manera. Pero le dió a la Música una nueva Poesía, como el Romanticismo le había dado, desde Chateaubriand a Baudelaire, a la Poesía, una nueva Música. Beethoven descubrió o inventó la música romántica porque fué el primero que la hizo cuestión de sí misma: cuestión o problema total poético y no solución visual, parcialmente cantada, bailada o cantada. Beethoven pasó el contrabando poético de la soledad y del silencio por las fronteras espaciales de la geometría musical, cantante, sonante y bailarina. Por eso nos parece que la música de Beethoven, cuando se calla, se tapa los ojos. La de Chopin, se muerde los labios.

PARECE que la Filosofía o Metafísica, para existir de veras, tiene que salirse por la tangente. El padre y maestro atormentado de todo el existencialismo contemporáneo, Kierkegaard; con sus tres etapas consabidas, la estética, la ética y la religiosa, se sale paradójicamente por la última, la fe religiosa, como Heidegger parece querer salir por la primera, por la poesía. Estas dos líneas tangenciales, las de la poesía y la

religión, la fe religiosa y la fe poética, por las que la interrogante metafísica o filosófica se les escapa a esos angustiados, si son dos líneas tangenciales, y aunque lo sean paralelas, o por serlo, se escaparán para encontrarse en lo infinito; para cruzarse al fin: para encontrar la Cruz.

EL Siglo XVIII, decía Malraux, que había encontrado en las ideas, para el hombre, un estimulante tan vivo como el de la mujer. Del XIX podría tal vez decirse que encontró en la mujer una ilusión tan estimulante como una idea. Y del XX, cuya primera mitad vivimos, qué ha hecho con las tres cosas: mujeres, ideas e ilusiones, uno de sus *cock tails* peores: ¿para embriagarse estúpidamente hasta el suicidio? ¿para alcoholizarse hasta un *delirium tremens* aniquilador del hombre mismo? ¿para no pensar, ni sentir, ni querer, ni esperar ya nada? El signo mágico de nuestro tiempo sigue siendo esa *cala de galla* enloquecedora o estupidizante como un inaudito cenereo. "Todo lo demás es silencio". Tras ese silencio mortal en el que se totalizaron todas las demasías lo único que todavía resuena para nuestros oídos es la risa de Shakespeare. Por el enorme inelés parece reírse un pueblo entero, entero y verdadero, del fracaso imperial de su nación. Como por nuestro Quevedo, silenciosamente, se le ríen los huesos a la imperial nación española en la tumba. Y es que ni en España, contra lo que pensó Menéndez Pelayo, pudo la máscara de una nación oculta, moldeándola a su antojo, la faz, el rostro verdadero de un pueblo herido. Parece que los pueblos, para poder arrancar de veras sus propias máscaras nacionales, tienen que fastidiar su rostro humano deformándolo: como, según nos decía tan certeramente Maritain, hizo Maquiavelo con el hombre al desenmascararlo. Hoy vemos ese trágica danza mortal, macabra, de las máscaras nacionalistas, despegadas de sus propios rostros populares ensangrentados, por habérselas tenido que arrancar violentamente; y sin poder mostrarnos, todavía, un semblante verdaderamente humano, hasta que esas, sus más vivas heridas dolorosas, no cicatricen.

LA poesía desenmascara la vida de verdad enmascarándola de transparencia.

JOSE BERGANIN

4 de mayo de 1948. — Montevideo.



POR LA PAZ DE LA RESPONSABILIDAD DEL CREADOR, Y DE LA PAZ

Cuando el inquietante movimiento *dada* salido, de contragolpe, del horror de la primera guerra mundial, blandía el más absoluto de los nihilismos en términos de "humor" o repudio hacia el arte y los ideales puros de la vida, y un gran escritor, hoy premio Nobel, argumentaba que con buenos sentimientos se hace mala literatura, se aducían ideas en extremo peligrosas, ideas provenientes de artistas e intelectuales que con no poca inconsciencia auspiciaban la anarquía en la conducta del creador, de consecuencias graves para la cultura.

En los recientes años, nuestra época lacerante sirvió a aventureros desorbitados, políticos sanguinarios, gentes de un declarado amoralismo. La consigna "La humanidad necesita hombres fuertes"... prosperó. Y este ingenuo pensamiento no comprendía que, detrás de esos tipos de hombres, como acción natural, debía sobrevenir la organización del crimen en masa, la violencia y la guerra. Con harta facilidad se olvidaba que los malos pensamientos e incluso los equívocos sentimientos, conducen a una inmediata o media-

ta aplicación de sus impulsos, al desvarío y a la locura no fértil ni dramática y sí nefasta, anuladora.

Quiero aludir en primer término al destino actual del arte, de la pintura particularmente, esa sutil concepción profetista que parece estar en la raíz de los grandes cambios de visión de los tiempos modernos. ¿Qué ocurre con este arte? Agotadas sus corrientes renovadoras, se encuentra en estado de indudable postración: los jóvenes no obtienen aún la fórmula esperada de un efectivo renacimiento. Cubismo, expresionismo y surrealismo, viven a través de artistas insignes, mas ¿hace concebir optimismos la simple repetición de sus aportes, aportes pendientes de una posible resurrección del espíritu del hombre, de una verdadera ubicación terrena y extraterrena de la persona humana? La segunda guerra mundial ha sido ganada por naciones cuyo desarrollo plástico es escaso. La pintura, en Estados Unidos y en Rusia, ocupa en la historia de la plástica de nuestros días —en cuanto al signo de su valor estético permanente— grados de interés bastante poco considerable. Italia, Francia, España, los Países Bajos —tierras de grandes artistas— se debaten entre hondas crisis y los problemas derivados del hecho preponderante social cotidiano superan los atavos artísticos. ¿Y la novela, esa especie de poema épico que resume los dinámicos tiempos nuevos? Los novelistas o narradores de esos países están constreñidos a hurgar entre náuseas —Sartre, *Kopull*— de donde emergen individuos depravados, cínicos o adventicios. Claro, la influencia en este punto de la literatura novelística norteamericana, es notoria. Sólo que de la novela de Estados Unidos —como lo hace notar Guillermo de Torre— se desprende un factor de instintivismo, etapa anterior a la conciencia, mientras, en los escritores europeos, predomina una suma de inteligencia causada de sobrellevar su carga lúcida. Los "monstruos" imaginados o intuídos por el *medium* Picasso asumen rotunda vigencia en la psiquis colectiva de nuestro tiempo. ¿Y la poesía? Quedan los mensajes eminentes de los poetas inspirados y de autoerítica severa —Poe, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Valéry— sin que el libre pensamiento de los surrealistas y sus hallazgos de sutiles imágenes aprehendidas en el camino de la aventura poética libre, alcancen a recrear un mundo de ordenación ideal. Filósofos, psicólogos y sociólogos examinan los arduos proble-

mas de nuestra existencia individual y pública, y ayudan a investigar incluso el sentido de nuestras imposibilidades. La figura del *este* Whitman, está aclarando tal vez la existencia creadora de algún oscuro hacedor...

No obstante todos los destellos de desintegración en el cambio esencial que presenciamos de modo todavía subterráneo, surge una nueva valoración del hombre. El arte abstracto —me atengo a su alta escala de vaticinio— sueña con una expresión universal y los buscadores-rabdomantes quieren rescatar esa dimensión venturosa, fundamento del mensaje de la poesía inmortal. Es probable que se llegue a un entendimiento sobre la base de ciertos principios incommovibles. Así, la anticipadora, la vanguardista pintura, se adelanta con sus frutos de ardor y esperanza: las sabias lecciones de la geometría, el plano, el volumen, la medida, consustanciadas con la forma y el color, han de alentar, en su integrada marcha, una cabal síntesis del mundo, soñado mundo de las existencias puras.

II

Se oye a tantas inteligencias agoreras discurrir sobre derrumbe y caos... Entiendo, empero, que cada vez debemos creer con más ahincado amor en un pequeño núcleo de creadores, isla inextinguible: aquéllos que frente a César han elegido a Dios, o, más humildemente, los que frente al mal han elegido el bien. Esa pequeña columna semioculta que, como el árbol bíblico, habrá de crecer irrumpiendo desde la tierra hacia la luz.

¿Cómo ese sentimiento ha ido formándose —o deformándose— en los primeros hombres hasta llegar al hombre contemporáneo? ¿A qué zonas del ser pertenece? Cuando alguien —Cain— creyó por un movimiento de inferioridad que debía matar, otro —Abel— creyó por un imperativo de sublimidad que debía loar la naturaleza divina. El antiguo hecho se renueva en grávidas horas, se corporiza en jerarquizados matices. La resurrección de Abel ha de alentar el advenimiento de un entrevisto hombre nuevo.

III

¿La responsabilidad del artista, del creador? Esa responsabilidad es una e indivisible en la vida y en el arte. En el ancho caudal del pensamiento federativo universal, se ubica el móvil constructor. Una comunión territorial

tendrá necesariamente que apoyarse sobre la verdad y la belleza de ideales que han de coincidir con el sueño de los profetas, de los santos, de los héroes, de los poetas, o, en un plano más accesible a las mayorías, con una visión del justicia, de respeto humano, de tolerancia y comprensión de todos y cada uno, hacia la unidad por sobre las diferencias. Artista, artesano, hombre de vida privada trascendida a la sociedad, o gobernante, ¿cómo no vivir sentimientos coincidentes en una responsabilidad ética, no un abandono, ni un "no me importa", y sí un espíritu de articulación social que supere los egoísmos de los días actuales? ¿No es ésta una grande, una inmensa tarea?

Esta concordia y hermandad han de estar ordenándose en algún rincón de la tierra, y en nuestro corazón esperanzado.

Sólo en espíritus de éste linaje puede ser cierta la paz.

ROMUALDO BRUGHETTI

UN LLAMADO EN FAVOR DE LA NIÑEZ

Estamos perdiendo el verdadero sentido de las cifras. Rodeados por cantidades abrumadoras, vamos olvidando que toda cifra es una suma, que toda suma es un conjunto de unidades, y que las unidades son, al fin, las que cuentan. Habitados a pensar tan sólo en cifras cuando hablamos de ejércitos y cruces, olvidamos a menudo la intransferible unidad humana que contienen: la persona.

Así también, cuando nos dicen que miles de niños murieron en la guerra y que millones de niños necesitan hoy de nuestra ayuda, tendemos rápidamente a refugiarnos en el campo neutro de los números, y a olvidar que tales cifras están integradas por rostros individuales y manos pequeñas; que cada uno de esos niños — *cada uno* — se ha parecido o se parece a nuestros hijos y a nuestros pequeños hermanos.

Quizá sea ésta una natural defensa de nuestra sensibilidad. Porque si debiéramos enfrentar una suma de dolor estrictamente proporcional al dolor que nos circunda, nuestra capacidad afectiva quedaría desbordada. Tenemos así una protectora insuficiencia para la excesiva acumulación de sufrimiento. Y también nuestra imaginación nos ofrece su auxilio, negándose por lo general a reproducir el hecho relatado con la misma intensidad del hecho vivido.

Evitemos sin embargo que un mal uso de estas útiles defensas, un uso abusivo, nos vaya sumiendo en la indiferencia y el egoísmo. En países alejados de la guerra como el nuestro, quizá sea preferible procurar la agudeza y no la atrofia de nuestra sensibilidad para el sufrimiento. Porque de esta sensibilidad depende, en gran parte, la vigencia de un valor que anda por ahí, muy manoseado, pero que hay que mantener incólume: la solidaridad.

La Organización de las Naciones Unidas realiza actualmente una campaña en favor de los niños desvalidos del mundo, destinada a obtener que todos contribuyan a socorrerlos mediante el haber de un día de trabajo. "Nuestra colecta — dicen — ayudará a salvar la distancia que existe entre lo que estos niños tienen ahora y lo que necesitan como un mínimo humano esencial. En muchas regiones, la alternativa entre la ayuda y la necesidad es el abismo de la propia muerte".

La UNAC (*United Appeal for Children*) nos informa que hay 50 millones de niños en Europa y 64 millones en China que necesitan ayuda inmediata. Nos enteramos, asimismo, de realidades como éstas: que la leche contenida en un cuentagotas es el promedio de la ración diaria de los niños en ciertos sectores de Varsovia; que la comida que habitualmente se destina a un perro sería más abundante y de mejor gusto que la que obtienen en conjunto ocho niños de algunas partes de Atenas. Y nos formula esta tremenda pregunta: "¿Ha tropezado usted con más de veinte cadáveres de niños, en su camino, al regresar a su casa por la noche?"

Entre el material que distribuye la UNAC previamente a su campaña, hay varios documentos de interés, algunos de los cuales deseamos transcribir parcialmente.

En primer lugar, algunas palabras del Dr. Andrés Eloy Blanco, Ministro de Relaciones Exteriores de Venezuela, pronunciadas al inaugurar el Comité Nacional del Llamamiento pro Niños Desvalidos. Dijo así:

"Es preciso salirle al paso, cuanto antes, a una versión que pudiera llegar a esparcirse en el público: la de que los fondos que se recojan deben ser dedicados exclusivamente a niños venezolanos, que pueden necesitarlos más. Esta versión tenemos que rechazarla porque es indigna de Venezuela. El pueblo venezolano salió siempre con el arma al hombro al paso de cualquier mal o cualquier opresión, dondequiera que estuviera, sin preguntar si con ello beneficiaría solamente a los venezolanos. El niño es nuestro heredero directo en cualquier parte que se encuentre. Cuando se pide para el niño se pide para todos nosotros, porque pedir para el niño es pedir para perpetuarse sobre la tierra".

En efecto, es necesario combatir de raíz esa primera voz del egoísmo que suele sonar en todos los países y que utilizan tantos nacionalismos miopes: esa voz que tiene expresión concreta en el dicho, viejo y vulgar, de que "la caridad bien entendida empieza por casa".

Desconfiemos de esta caridad de perímetro tan corto. Sin desconocer nuestras propias realidades, alcemos la vista y miremos alrededor. Observemos, por ejemplo, la miseria que nos describe el escritor noruego Odd Nansen, que la ha visto en su propia casa:

"Cuando viajé por el continente europeo, durante tres meses, vi a muchos de esos niños. Vi niños cuyo crecimiento se había detenido porque su cuerpo no había recibido el alimento necesario. Niños de trece años, del tamaño de ocho. Niños que estaban sentaditos, apretujados, desnudos, en temperaturas inferiores al cero grado, en casas sin calefacción, esperando al único miembro de la familia, al que le había tocado el turno de usar las únicas ropas de que disponían en conjunto, y que había salido a buscar alimentos para todos. Familias de las que varios miembros habían muerto de tuberculosis y cuyos sobrevivientes aguardaban pacientemente que les llegara su hora. Niños que no conocían los gozos de la niñez, que jamás habían comido una sola cena completa o tenido un juego completo de ropa, que no conocían otra cosa fuera de la lucha por mantenerse con vida".

Y dice luego el mismo Nansen:

"Yo mismo he prometido a muchos camaradas en su lecho de muerte en los campos de concentración — o cuando marchaban a ser fusilados — que nosotros nos encargáramos de sus familias. Les prometí que nosotros, si sobrevivíamos, dedicaríamos todo nuestro esfuerzo a socorrer a las víctimas del mundo entero, a fin de rebacer el mundo sobre la base de los principios por los cuales ellos daban su vida. Que ése sería el primer deber — y el más sagrado — que cumpliríamos cuando llegara la paz. Murieron con esa fe".

El texto es de por sí elocuente. Quizá no debiéramos decir nada más. Queremos sin embargo agregar algunas palabras.

Estamos exhortando con estas líneas a intelectuales y artistas, y a lectores cultos, a colaborar con el llamado en favor de la niñez. Todo ser humano tiene una deuda con la niñez desvalida porque, de algún modo, es responsable del mundo que tenemos. Pero, especialmente, todo hombre culto. Cuanto más inteligente, cuanto más sensible, más responsable. Apelamos a esta responsabilidad: a la responsabilidad ética del hombre culto (1). No olvidarla. No cacamotearla. No traicionarla.

(1) Romualdo Brughetti se ocupa en este mismo número de la responsabilidad ética del creador. Ver págs. 68 y siguientes.

Ya sabemos que no es fácil conmover a nuestro mundo con problemas sentimentales de la guerra y la niñez. El dolor y la muerte de "los ancianos, las mujeres y los niños" es ya una frase muy repetida en las crónicas de guerra. Ha terminado por insensibilizar a muchos. Ha terminado por convertirse en un lugar común. Encierra sin embargo una realidad desgarradora. No es una frase inventada por los cronistas y los locutores. Ha sido cierto.

Si no somos capaces de soportar la tremenda acumulación de sufrimiento que significaría un enfrentamiento lúcido con los desastres de la guerra, si hemos terminado por atrofiarnos a fuerza de ser pasivos testigos del horror, si nuestra sensibilidad se anestesia frente a la multiplicación de los números y no sabemos ya qué significan miles de niños muertos ni millones de niños que urgentemente necesitan nuestra ayuda, olvidemos todas las cifras, y volvámos primariamente a la unidad, en un modesto aprendizaje de la solidaridad por el dolor:

Pensemos entonces que ha muerto un niño, solamente un niño, pero que es aquél que amamos entrañablemente.

JULIO BAYCE



LIBROS

LA POESIA DE CARLOS DENIS MOLINA

En torno a "Tiempo al sueño"

Marginando un hueco que no puede nombrar, se levanta, este mundo poético casi anodado por su fidelidad a sensaciones de misterio, unidad, no existencia y olvido. Se obtiene la impresión de que un profundo silencio ocupa el centro de estos breves poemas: casi todos ellos buscan un espacio absolutamente invisible. Las palabras, lejos de atacar directamente, bordean sin cesar esa presencia inhumana y silenciosa, acusan los sitios que la esperan o aquéllos por donde ella ha ya pisado. Son palabras a las que uno no debe aproximarse mucho: simplemente, orientan, aunque parezcan a veces fijar la sensación o definirla. Como el reflejo del sol sobre el agua en movimiento, gozan de algo así como de una pura momentaneidad.

No extraña las sospechas que esta obra despierta en lectores impacientes. Nos entregamos naturalmente a juzgar como una nadería esa presencia de lo invisible en los demás. Las producciones que él suscita se desnaturalizan bajo la luz del día. Palabras utilizadas con la velocidad de los vislumbres y con una necesaria aporiedad, pasan luego a un mundo que las define en rígidas imágenes y las intercambia cual monedas. No es nada extraño ver un hermetismo artificial, en esa fértil impotencia que el poema trama con sus presentimientos, suscitando y eludiendo, una materia que muere apenas da una imagen de sí misma, porque propiamente vive de su ausencia.

No obstante, nuestra literatura muestra en este libro, una de sus aventuras más peligrosas, lúcidas y empujadas.

Igrecada raíz
que de infortunio
se multiplica:
suerte insaciable
porque transcurra
todo lo vivo y sin turno:
falta memoria de los espejos

.....
es posible
binómico sonido
de un mismo cuerpo:
sin duda, está ocurriendo
dos-impar
de tanto haber sido Uno.

.....
sordomudo al borde de los encuentros.

En este abusivo contacto del misterio, las sensaciones terrestres vivan como de un modo no viviente, se hacen reflejos de esa presencia invisible. El asombro y el miedo, las dos únicas antenas, indagan en la tiniebla y procuran revelarla como algo actuante y carnal. Se eluden las imágenes: sólo hay gestos que se asombran de sí mismos, desarraigados de su sistema, milagrosamente vivos en el vacío. La expresión es siempre cautelosa y abstracta, pero sin el aislamiento que caracteriza a la abstracción: es una forma invisible, intensamente fiel a una intuición desierta, y si no puede comunicarnos una imagen, trasmite en cambio un estremecimiento, una tensión y una melodía.

El espíritu está lejos de ser sentido aquí como la realidad más profunda: la conciencia es una fabricación, y la vida *simula* vivir nutriéndose de algo exterior a ella misma. Ante esta certidumbre, el recuerdo, el deseo y el sueño, considerados como creaciones del misterio, retornan a su verdadera naturaleza de fantasmas. Son imágenes primitivas y solitarias que nos revelan lo que podíamos llamar nuestra unidad más profunda, de una manera entrevista pero evidente. No depende de nosotros la vitalidad de estas imágenes, su condición de inmortales, su caprichosa recurrencia, y el milagro de esa virginidad que se repite sin gastarse. Tampoco está en ellas la razón de su fuerza: son algo así como los símbolos que arbitrariamente elige el misterio para vivirlos. Las sentimos con sus intenciones infinitas como las realidades primeras de nuestro ser: y merced a ellas seguimos siendo nosotros mismos a través de los cambios. Pero a cuánta costa fidelidad de la emoción nos obliga la idolatría de estas imágenes, cuántos seres y cosas se habían perpetuamente en el ensueño, por aquella casual intervención del misterio que en un día cualquiera eligió a uno de ellos y le hizo su símbolo.

Del mismo modo se destruyen en esta experiencia poética, el sueño, el deseo, el amor.

¿Qué le pedías tú a la muerte
cuando mi piel no te daba sino agujeros,

¿Por qué, si más profundo y auténtico es un impulso, más se le siente como ciego instrumento de lo ajeno y lo extraño? En la medida en que más somos nosotros mismos, más nos sentimos dentro del misterio que crea a través de nosotros. Colocados en este trance, no extraña que los sentimientos existan con una existencia al revés, porque no nacen de la vida tendiendo a lo invisible sino que es lo invisible quien los engendra y les presta un momentáneo sorprendido reflejo de la tierra. No obstante, nuestra individualidad resiste y existe de algún modo, ¿pero dónde ha de afirmarse, si buscar su raíz significa afuñarse su vida misma? "Vuelo oscuramente — por no tener sitio ni raíz en ninguna parte", se multiplica esta idea y resuena largamente en diversos sitios de la obra.

He pasado muchas noches
en una,
gritando
lejos de mí, en la piedra;
he llamado en grietas
para verme,
para sentir la sangre mía
que corre,
que oscuros setas
la beben y devuelven;
he caldo en mi cuerpo
para saberme.

El misterio que anteriormente era revelado mediante una suspensión de la conciencia, cambia ahora de centro, se enmascara y reaparece en esa presencia igualmente hermética que es la vida silenciosa del cuerpo. Nuestro cuerpo, ese "animal que viaja" siente correr dentro de sí los pensamientos; días, meses y años, es usado sin cesar por un torrente de deseos que lo cargan de poderes y de fiebre.

¿Pero qué es lo que realmente permanece en nuestros órganos o en nuestros miembros de toda esa vida del espíritu? ¿Al día siguiente de un sentimiento huracanado, los tejidos que pueblan nuestro cuerpo guardan acaso la menor evanescencia mental de todo aquello?

Sólo noticias
de haber pasado por allí,
sólo un leve movimiento
que me identifica,
sólo un cabello de la muerte,
un hilo de la vida, un hueso
del mundo
y un sitio vacío
de los días.

Nos fatiga el perpetuo engaño de los pensamientos, que mueren sin ser físicamente la hoja o la piedra para las que han sido engendrados; y comenzamos a estimar que la única



verdad mediante la cual permanecemos, es la de nuestro cuerpo. Siervo sin memoria, aunque un poeta pueda reconocer otro ser en cada una de sus pestañas, histrión olvidadizo, presta su vida sin entender, a los fantasmas — las solas creaciones del espíritu —; podemos hasta destruirlo, pero él seguramente ni se entera.

Una vez que el espíritu ordena sobre nuestro cuerpo, sigue a su orden, una inmediata y como fugitiva autosupresión, un no querer o no poder pensar más; se confía a lo invisible, se libra a la aventura que protagoniza nuestro cuerpo, y nos sobrecega la certidumbre de que en ese instante nos vive el pleno azar. ¿No prueba acaso que tenemos que atravesar un medio absolutamente extraño, cada vez que producimos una de nuestras imágenes sobre la superficie de la tierra, cada vez que este vivo misterio del cuerpo nos semeja?

Avanzo
por la distancia
de mi mano al sueño.
Oh separaciones,
espacio inmenso
del cuerpo
en su raíz inusitada.
Poder emprender
semejante viaje,
atreverse a copiar
tanta sangre, tantas
noches ciegas.

Sin embargo, en nuestro cuerpo nos reconocemos de algún modo: sobre este silencioso animal que envejece flota algo así como un vaho de nuestra identidad. ¿Por qué aparece, entonces, en los versos siguientes, como la más punzante y devoradora manera del olvido? Existir al borde del no ser es existir de la manera más profunda, y el instante en que más me siento a mí mismo, es aquí en que menos me reconozco.

No hay nada.
Es él
que busca la mano en su índice.
No hay nada.
Nada.
Pasando de la sombra
al espejo,
familiar a los umbrales,
fuera del tiempo,
el cuerpo
es niebla de su abismo.

La obra está dividida en tres tiempos: Tiempo de Vivir, Tiempo de Morir y Tiempo de Renacer. ¿De qué modo puede renacer un espíritu empeñado en anularse, obediente a presencias que volatilizan toda forma, donde la menor intención humana, no acaba de pre-

cisarse cuando ya es sentida como irreal? El poema VIII de la última parte es el que mejor consolida esta resurrección.

Ahora es él quien te pide que lo lleves:
tierra, pueblo humilde:
ahora es él el cautivo de tus campanarios:
plaza, infancia descalza:
ahora es él el del viaje
con un viento de pájaros
que olvida lágrimas:
ahora es él de nuevo en el aire,
abriendo puertas, resituado el paso,
más joven, dulcemente condenado
a olvidar cenizas, otoños desechados.
ahora es él sin límites en otra carne.

Yo entiendo esta resurrección como una renuncia. El autor vuelve a todas aquellas negadas sensaciones que configuraban en el niño. Es que no podía ser de otro modo: aunque sólo las juzgamos como causales espejos del misterio, una hoja de árbol vista determinada vez, la tierra de un camino de nuestro pueblo sentida en cierto instante, nos da milagrosamente la idea perenne de nosotros mismos, nos insertan completos en el mundo, que también en ese instante completamente comprendemos. Para sentirnos, tenemos que repetirnos en ellas, o en algo que de cierto modo reproduce lo que hemos experimentado junto a ellas.

ahora es él, puntual al cuerpo,
obediente a la sangre, habitado,
distante de peligros; ahora es él:
el resucitado
que no se asombra de nada,
que espera el trueno, el rayo, el relámpago,
la mano, el desengaño,
y palpa sobre mi cuerpo
su recuerdo de la tierra.

La resurrección se apoya después en esa silenciosa cámara de olvido que es nuestro cuerpo. ¿No es contradictorio pretender renovarse sobre tanta sangre sin intención alguna, sobre tantas separaciones intermedias entre la mano y el sueño, sobre ese personaje desconocido que obedece al espíritu, pero en su propia obediencia lo excluye? Pero no hay contradicción, porque ahora se ha renunciado a saber, y únicamente resta vivir. La aventura de esta inhumana indagación toea a su término. ¿Qué validez tiene cada forma del deseo o del sueño, cada jubilosa antigua imagen donde vibra nuestro ser todo entero, cuando lo sometemos a la experiencia del misterio? Tal es la pregunta esencial. En su presencia se volatilizan todas las creaciones del espíritu. La resurrección consiste, en ser vivido por el misterio sin pretender entenderlo. Desde entonces, todo lo que ha de ocurrir naturalmente, ocurrirá de una manera prodigiosa:

La silla se va muy lejos:
no hay madera en la madera misma:

Un objeto puede sentirse de este modo cuando olvidamos toda memoria acerca suya, cuando no se utiliza como reflejo propio o instrumento de nuestro impulso: en el instante mismo en que dejamos de vivir frente a una cosa, o sea de probar en ella nuestras posibilidades. Además, aparece este objeto libre y produciéndose a sí mismo, desvinculado de todo orden, porque la conciencia que crea las relaciones ha sido suprimida.

oigo que alguien golpea en mi puerta
sin advertir que no hay nadie:
pienso en tus manos
y temo que al tocarlas se me caiga el cuerpo:
desde aquí tu rumor se apaga
y queda latiendo una hoja que hace llorar.

En el último poema, se recogen los diversos motivos del libro, y flotan en una pura melodía de languidez memoriosa.

No sé hasta dónde
por el otoño caen las hojas,
No sé hasta dónde
por el niño estoy ausente.
No sé hasta dónde
de agonía
es tierno este desorden
de poblar la tierra
con sus propios seres.
No sé hasta dónde
por el corazón la muerte nos pertenece.
No sé hasta dónde
del mundo soy inocente.

Estos dos últimos versos enjuician la peligrosa y terca aventura. ¿Hasta dónde la vida queda de la unidad puede convivir con la vida sin destruirla? Se insinúa la sombra de un remordimiento, de un orgullo culpable o desesperada desobediencia. Finalmente, de algún modo se renuncia, y se comprende que las cosas todas son absolutamente frágiles, pero que sin embargo resisten con una inocente inmortalidad. En todas ellas, hasta en las más humildes, la vida cada día forma y repite un eterno y frágil milagro.

¿Cuál es el significado de algo? ¿No significa nada la tierra? ¿No significan nada los cielos grises y los páramos cubiertos de cardos? ¿No significa nada un viejo caballo que sacan a pacer? Si nada significan, sólo hay que añadir otra verdad: que todo no significa nada". (Chesteron).

DOMINGO LUIS BORDOLI

CUATRO LIBROS SOBRE EL ESTE

Como la estructura de nuestro Estado, la literatura nacional es una literatura unitaria. Pareceríamos demasiado chicos para una diversificación regional, para un diálogo de diferencias. Se diría que sólo pudiéramos dar, provincialmente, una única voz.

Sin romperla, dentro de esta unidad cabe lo dual: campo y ciudad. Para el primero, lo gauchesco, lo nativista; lo autóctono residen siempre en un agro sin precisiones geográficas, sin color o sabor distintos. Apenas si se individualizan: el Cerro Largo de Zavala Muniz y de la evocación de "Chico Carlo"; una Lavalleja de Morosoli y de Dossetti. "La ciudad" es Montevideo, siempre, casi siempre. (Aunque no olvidamos el San José de Paço, Española y esa impar devoción a un barrio —"Vills" anexada— que es la de Luis Bonavita por su Restauración, por su Unión).

Zonas y departamentos recién se despliegan laboriosamente en un concurso: "Romancero del Uruguay" y algunas páginas —no siempre literarias— ensayan precisiones sobre ciertas comarcas de mayor personalidad: Alfredo Lepro, "Frontera"; Camilo Urueña González (Cerro Largo); Carlos Seijo, "Maldonado y su región"; Morosoli, ya aludido, indaga espíritu y cuerpo del sector minuano.

De todo el país, el Este es el que parecería destinado a mejor fortuna. Es el más recorrido por ojos extraños —los que mejor ven—. Tiene un pasado augerente de lucha de Imperios y de aventura y secreto corsario. Junta campo, mar, palmar y sierra, vida cosmopolita y todo un archipiélago de antiguos decires y formas.

Cuatro libros, recientemente aparecidos, se agregan ya a esta verificación, a este tránsito de la sensación, el recuerdo y la esperanza.

Dos elementos agrupa Miguel Víctor Martínez en "*LOS FANTASMAS DE SANTA TERESA*" (Montevideo, 1947): la notación, variada y precisa, del paisaje teresiano, y la evocación de dos figuras que desfilaron por él: Don Pedro de Ceballos y el obispo Lué, el de la Revolución de Mayo.

La unión de estas líneas se realiza por medio de diversos artificios: una voz rememorativa "honda, lejana, como de otro mundo", una mano que abre muros, las llamas de una estufa, los domingos, los sueños, el mar. Todos ellos son demasiado serviciales, dan respiros, hacen cuarto intermedio cuando el relato es largo.

Hecha esta reserva, digamos que los metales aleados son de buena ley. Martínez conoce y quiere entrañablemente las piedras y arenas de Santa Teresa, y sabe comunicar este cariño. Las prefería cuando eran salvajes, de acceso difícil, parapetadas atrás de caminos intransitables. Hoy le irritan el turismo bullicioso y distraído, que perturba la grave soledad, y la restauración flamante, que ha estropeado la melancolía de la ruina. Su mirada, aguda, puntual, ensaya aquí un registro de todas las horas del día, un poco a la manera impresionista de Monet.



Las estampas de Ceballos y Lué están trabajadas con cierta intención escultórica, que las hace a ratos excesivamente solemnes (Aunque es claro que fantasmas y voces no deben alternar en tren demasiado campechano y coloquial y que un virrey y un obispo no se expresan, en actos de servicio o meditaciones trascendentes, con desgarrada picardía.)

Ceballos y Lué tienen en este libro una fina calidad heroica y resistente, algo de esa común grandeza que suelen cobrar las figuras epilógicas —un Severo, un Ovuna— de los Imperios que se deshacen. (Y en el retrato del obispo han sido captadas, con no frecuente inteligencia, las distintas posturas políticas ante la Revolución de Mayo.)

Se nota en esta obra de Martínez, una progresión en el oficio de escritor respecto a la anterior, "*Santa Teresa de Rocha*". Cabría objetarle el abuso de la palabra "cosa", en función indefinitiva (págs. 13, 13B, 15B y 176). No deben ir a un libro multítilo de conversación. Y ésta es sucedáneo de la inefabilidad y báculo de la pereza.

Una observación final: el contacto de Ceballos y Lué con la Fortaleza fué excesivamente breve y episódico. Si bien el Espíritu sopla donde quiere, tal vez M. V. Martínez hubiera estado acertado en hablar de "los fantasmas de Santa Teresa".

Un simpático espíritu de fe y de comprensión anima este libro necesario.

Pertenece a la historia de la arquitectura, "*SAN FERNANDO DE MALDONADO*", de Fernando Capurro (Montevideo, 1948). Apartado de la Revista de la "Sociedad de Amigos de la Arqueología", constituye por sí, en sus casi doscientas páginas, un libro cabal.

Capurro integra con Juan Giuria, Carlos Pérez Montero y Elzeario Boix el poderoso grupo de hombres que se han dedicado a la investigación de nuestra arquitectura histórica. Había publicado —hace años ahora— un completo trabajo sobre la Colonia de Sacramento. En el presente volumen, bien escrito y bien organizado, reitera un mismo método y empeño.

Introducen en la materia una historia de la región, en la que se utiliza ampliamente el trabajo de Ricardo Caillet Boix y un capítulo que es ojeada de conjunto sobre "La ciudad", en el que emplea muy bien, dejándoles por lo general la palabra, el testimonio de los viajeros —algunos poco conocidos—: John Luccock, D'Obigny y Saint Hilaire y José M^o Cabrer y Diego de Alvear.

Clasifica la arquitectura fernandina en "militar", "religiosa" y "civil", dividiendo esta última en "colonial" y "patricia", que así llama Capurro la de nuestra época independiente hasta 1850. Estudia también la fortaleza de Santa Teresa y cierra el volumen con una conferencia sobre la evolución de los estilos arquitectónicos en el Uruguay, interesante pero demasiado sumaria. (Lo que nos trae a la memoria un plan detallado y completísimo que Boix había preparado sobre este tema y que no sabemos si estará en vías de cumplir.)

R. Francisco Mazzoni en "*SENDA Y RETORNO DE MALDONADO*" (Montevideo, 1947) recoge varios años de labor periodística en el suplemento montevidiano de "El Día", la que, agrupada, tiene una visible unidad.

Dividida en "Arquitectura", "Biografías", "Historia Natural", "Paisaje" y reflexiones

finales ("Fui y seré Maldonado"). trata de abarcar todos los aspectos de la realidad fernandina.

Lo más vivo e importante de la obra de Mazzoni consiste en su intento de resurrección, apasionado, nostálgico, de un estilo de vida, de habitación y de sociedad, que pudimos calificar de "tradicional-hispano-criollo".

Para el autor este estilo comprende, entre otras cosas, la adecuación de lo arquitectónico a los materiales y naturaleza americana (ideas de Guido y de Noel), la restauración de las viejas artesanías, el redescubrimiento del paisaje, de la sencillez y del reposo.

Podría decirse que en este alegato sirve Mazzoni a demasiados señores. Primero, al espíritu señor turístico. Es la preocupación que se condensa en lemas como el de "la almohada del reposo para los muchedumbres fatigadas", y que es inseparable de un cierto deslumbramiento ante el progreso material.

Sirve también a un gusto legítimo, pero intrascendente, por el pasado pintoresco y diferenciado. Ve hasta aquí con ojos de coleccionista, simpáticamente predatorios para su "casa-museo". Es la inclinación de un alma naturalista y espiritual, un poco vagorosa.

Sirve, por último, más intuitiva que, conscientemente, a una magna dirección. Que es la que ve en ese estilo de vida tradicional-hispano y criollo algo más que dólida reviviscencia, que acotado islote o antecámara atractiva. Es la que sabe que hay más auténtica modernidad, más eternidad, inalienable en una actitud de equilibrio del hombre con su medio, con su cuerpo, con su pasado y su naturaleza, que en un módulo vital dictado por la máquina y el poder, con todas sus excisiones y sus mutilaciones. En la pág. 18 dice Mazzoni: "Hay aquí el misterio, sentido de una vida que fué el insustituible valor de una tradición hispánica, adaptada a la existencia, inseparable de diaria conquista de los primeros pobladores: un "tono" colonial en las cosas y en las almas. Este germen que muestra su fuerza ante las cosas gastadas — el cementerio no ha sido modernizado: las costumbres familiares se mantienen con el prestigio del poder, y el lenguaje correcto, aún de acento antiguo y de viejas palabras — son algo más que detalles. Aquí vibra una tradición, esto no se hace ni rehace por millones que se destinan para levantar las fachadas caídas. Es éste el teatro mayor y su pérdida se torna tanto más visible y dolorosa, cuando se observa el afán de los jóvenes, cuyo limpio sentimiento, busca la razón de sus afectos y no halla sino dudas y ruinas".

Esta tercera visión, que podría tener por lema el famoso aforismo de "tradición, es lo que resiste", se acerca a una inclinación, ya candalosa, del pensamiento americano. Mallea, Martínez Estrada, Cónal Feijó, Gilberto Freyre (sobre todo en el prólogo a "Casa Grande y Senzala") están en ella. Y entre nosotros, con dosis spengleriana excesiva, Alvaro de Figueroa.

Mazzoni maneja mejor lo sencillo que lo trabajado, aunque están bien ciertos "fortísimos" como la página alucinada de la visita a Lobos (p. 210). No es feliz, a veces, en lo sentimental (fin de la p. 142); su párrafo largo suele ser entredado (págs. 48 y 49).

Tiene muchas referencias interesantes sobre cosas y personajes: Antonio Lussich, Acuña de Figueroa, Garibaldi, Darwin, Francisco Aguilar, las viboras, los tibtones, el sentir literario del 80, la lanza criolla y el lenguaje regional.

El libro de Antero Urioste: "ENSAYO DE UNA BIBLIOGRAFIA, CARTOGRAFIA E ICONOGRAFIA DEL DEPARTAMENTO DE ROCHA, 1516-1945" (Montevideo, 1947) vale lo que valen una paciencia benedictina, una precisa técnica, una entrañable devoción del hombre a su contorno.

Se trata de una tarea de muchos años, realizada impecablemente y con amor, terminada más allá de la muerte y previniéndola. (El autor, bibliotecario del Consejo de Enseñanza, dejó un legado para que se publicara.)

Los capítulos "Algo de historia general" y "Breve Historia de Rocha" dan el primer cuadro de la historia nacional en cuanto el álea rochense interfiere con ella; el segundo, la evolución —puertas adentro— de este departamento que creó la ley de 1880.

Siguen 575 fichas bibliográficas, 105 cartográficas y 476 iconográficas (las dos últimas secciones ordenadas por años).

El catálogo de mapas, sobre todo, es de extraordinario interés, dado que muchas de las piezas fichadas son cartas generales del país o de zonas más extensas, y la cartografía rochense es así cartografía nacional.

Además este libro, de materia tan concreta e impersonal, nos pone en contacto con un espíritu modesto y claro, de rara transparencia. Una figura en la que se cruzan un poco de aquellos hidalgos de casino de provincia, historiadores de linajes locales, retratados por Azorín, y el exacto catalogador de la bibliotecaria moderna. Todo un magnífico ejemplo en un panorama intelectual donde son tónicas la improvisación, la insipiente, el aliento corto.

CARLOS REAL DE AZUA



"Café" (óleo)

Cândido Portinari

EXPOSICIONES

Abril - Mayo de 1948

SALÓN DE LA COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES. — Exposición de un mural de Cândido Portinari titulado "Primera Misa en Brasil". Se expusieron también dibujos y bocetos en color para dicho mural y 20 dibujos y pinturas sobre escenas de trabajo del Brasil.



"Bodegón" (carbón)

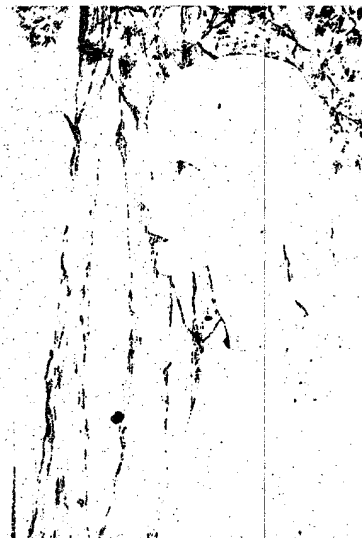
Hans Platschek

ATENEIO DE MONTEVIDEO. — En el Salón Ramírez: Exposición de Rafael Mandelzweig, patrocinada por la Bene Brith Oriental. — En el Salón de Exposiciones: 11 óleos, 11 gouaches, 6 pasteles, 7 dibujos y 2 collages, de Hans Platschek.



"La rama" (aguafuerte) Raúl Veroni

"ARTE BELLA". — ABRIL: 9 grabados de *María Carmen*, y 8 grabados de *Raúl Veroni*. — MAYO: Exposición de pañuelos artísticos de Asher según diseños de *Matisse, Dérain, Cocteau, Laurencin, Bérard, P. Flores, Domínguez, Clavé, John Piper, Henry Moore, Sutherland, Vaughan, Tunnard*.



"Niña" (punta seca) *María Carmen*

GALERIA MORETTI. — ABRIL: 20 óleos y 5 acuarelas de *Franco Morrica*. — MAYO: Exposición de 62 obras del *Sindicato Libre de Pintores y Grabadores del Uruguay*.

ASOCIACION CRISTIANA DE JOVENES. — Exposición de obras de *V. H. Guidoboni*.



Miguel Ángel (óleo)

Joaquín Torres García

AMIGOS DEL ARTE. — Exposición de 41 pinturas de Joaquín Torres García. El 25 de mayo Julio Payró dictó una Conferencia sobre la pintura de Torres García.

GALERIA BERRO. — ABRIL: Oleos del pintor español José Frau. — MAYO: Oleos y aquarelas de Ernesto Armani, Noël Quintavalle, Arturo De Luca.



"El concierto" (óleo)

Jacobo Jordaens (1593-1678)

— Exposición de Otoño: Oleos de Jacobo Jordaens, Carlo Dolci, William Hogarth, Constant Troyon, Carmelo de Arzadun, José Cúncu, Carlos De Santiago, Marie Laurencia.

INDICE

PRIMERA PARTE

	Pág.
Grandeza y miseria del absurdo, por <i>Daniel Rops</i>	5
Los criterios de verdad, por <i>José Babini</i>	10
Carta de París, por <i>Michel Braspart</i>	15

SEGUNDA PARTE

POESIA

Poema de Adviento, por <i>Eduardo Lozano</i>	19
--	----

NOVELA Y CUENTO

Mur (cuento), por <i>Felisberto Hernández</i>	30
---	----

MUSICA

Música entre los prisioneros, por <i>Maro Pincherle</i>	37
Actuales corrientes musicales en los Estados Unidos, por <i>Héctor A. Tosar Errecart</i>	43

CINE

Enerucijada de cine y pintura, por <i>José María Podestá</i>	53
--	----

LA MASCARA Y EL ROSTRO

por <i>José Bergamín</i>	62
------------------------------------	----

POR LA PAZ

De la responsabilidad del creador, y de la Paz, por <i>Romualdo Brughetti</i>	68
Un llamado en favor de la niñez, por <i>Julio Bayce</i>	72

LIBROS

- La poesía de Carlos Denis Molina. En torno a "Tiempo al sueño", por
Domínguo Luis Bordoli 76
Cuatro libros sobre el Este, por *Carlos Real de Azúa* 82

- EXPOSICIONES — Abril y mayo 86

GRABADOS

- El Descendimiento, de *Giotta*. Reproducción de un fresco de la Capilla
Seróvegni en Padua. Esquema estructural y directrices cinegráficas
correspondientes a la película "Relato sobre un fresco", de *Emmer*
y *Glas* Hoja suelta
"Café" (óleo), de *Cándido Portinari* 86
"Bodegón" (dibujo), de *Hans Pilschek* 87
"La rama" (aguafuerte), de *Raúl Veroni* 88
"Niña" (punta seca), de *María Carmen* 89
Miguel Angel (óleo), de *Joaquín Torres García* 90
"El concierto" (óleo), de *Jacobo Jordaens* (1593-1678) 91

VINETAS

- de *Adolfo Pastor* 19, 30, 37, 53, 62, 68 y 76

El número 4 de ESCRITURA se terminó
de imprimir el día 11 de Junio de 1948
en los talleres gráficos: "Gaceta Comercial"
Plaza Independencia 717
Montevideo