

24/13

ESCRITURA

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



EN ESTE NÚMERO:

JOSE BERGAMIN, JULIAN BAUTIS-
TA, JUAN JOSE MOROSOLI, JOSE
LUIS ROMERO, CLARA SILVA,
SUSANA SOCA.

NOTAS de Manuel Flores Mora, Clotilde Luis
Giselda Zatti.

NO
FOTOCOPIAR

9

NOVIEMBRE DE 1950
MONTEVIDEO

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

Ejemplar: \$ 1.20
Suscrip. 5 num. \$ 5.00
Suscrip. 10 num. \$ 10.00

Ejemplar: \$ 4.00
Suscrip. 5 num. \$ 17.00
Suscrip. 10 num. \$ 34.00

Suscrip. 5 num.: 3 dolares
Suscrip. 10 num.: 6 dolares

DESPUES DEL TEATRO

O DEL CINE

CONCURRA A

LA VASCONGADA



DESDE EL COPETIN
A LA MERIENDA

LARRIERUX, GARD & CIA.

Importadores - Tejidos y Roperia

Hilo "MONEDA"

Rincon 676

Tel. Etc. 8 00 41
Ventas 8 00 42

SEMANA FIN DE MIES

le brinda siempre un precio amigo en cada oferta, para
comprar mejor en nuestro

DEPARTAMENTO DE HOMBRES

sub-suelo

entrada independiente por Convencion


Culbanière
UNA TRADICION DE BUEN GUSTO
18 DE JULIO Y CONVENCION

S. A. FABRICA URUGUAYA DE ALPARGATAS

El origen de la S. A. Fabrica Uruguaya de Alpargatas se remonta a fines del siglo pasado, pues fue fundada el 1.º de Septiembre de 1890. En sus comienzos fabrico exclusivamente alpargatas, las alpargatas «Knott» y luego fue anexando otros artefactos. Hoy su linea de productos cuenta con varios modelos desde la sencilla alpargata hasta las finas telas de seda artificial, que por su calidad, cobran a la fabrica entre las primeras de la Industria Nacional.

INDUSTRIA ACTIVA Y PAIS PROSPERO

TE HORNIMAN

ENVASADO PARA PROTEGER SU ALTA CALIDAD

SIEMPRE FRESCO

Campiglia y Sommaschini S.A.

ESTABLECIMIENTO FOTOMECANICO

SAN JOSE. 1118 AL 26
TEL. 8.985. 9255. 9256. 9257.

ANEXO:
CALLE TREINTA Y TRES 1263
TEL. 88080

I. N. L. A. S. A.
LAMINACION DE HIERRO

BARROS ARANA 5431

TELEF. 5 3872

Dice LIN YUTANG
EN "LA IMPORTANCIA DE VIVIR"

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

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

BICICLETAS

REDUCEE

LA MEJOR BICICLETA
DE LA GRAN BRETAÑA

DISTRIBUIDORES

CASSARINO HNOS. S. A.

GALICIA 1069
MONTEVIDEO

E
N
A
C

TRABUCATI & CIA.

ARTICULOS DE FERRETERIA Y DEL HOGAR

25 DE MAYO 676
MONTEVIDEO

Teléfono 8 39 09

Clases de Dactilografía Sistema al Tacto

Clases Limitadas a 12 Alumnos

Con Modernas Máquinas "HALDA"

Diplomas Otorgados por

H. OSWALD COATES S. A.

SARANDI 469

TEL. 8 24 09 9 04 90

Superior en todo sentido...

AUTOMOTO
LA BICICLETA
DE LOS CAMPEONES



IMPORTADORES: VARELA RADIO & Cia. CERRO LARGO 900 - MONTEVIDEO

SALA, IRIARTE, BOFILL S. A.
HIERROS EN GENERAL

Barrolomé Mitre 1550
Cajón de Fichas

Teléfono: 9 28 51

E
N
A
C
D

Arte Bella

Reproducciones artísticas de obras famosas

Libros y objetos de arte - Exposiciones

CUAREIM 1389 casi 19 de Julio

Teléfono 9 30 61

Librería "ATENEA"

GONZALEZ RUIZ & Cia

Colonia 1263 casi V.

Teléfono 8 32 00

Librería de "Salamanca"

Un palacio de la cultura universal

Ofrecemos un selecto surtido de novelas, poesía, teatro, ensayos literarios etc. en español, inglés, italiano y francés.

Créditos en 40 mensualidades

Barrolomé Mitre 1382

Teléfono 9 27 49

SUSCRIPCIONES

	5 NÚMEROS	10 NÚMEROS
EN EL URUGUAY	\$ 5.-	\$ 10.-
EN LA ARGENTINA	\$ 17.- (terc.)	\$ 34.-
OTROS PAISES	3 dol.	6 dol.

Fecha:

Señor Administrador de ESCRITURA:

Sírvase suscribirme por cinco números (del número diez números)

al número () a esta revista, cuyo importe abonaré por giro, cheque, al contado, (tachar la indicación inútil.)

FIRMA

Nombre
Dirección
Teléfono

ESCRITURA

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

Año IV Montevideo, Noviembre de 1950 N.º 9

SUMARIO

PARTE I

La crisis medieval, por José Luis Romero. — Tiempo del mar y Tiempo de la resaca (poemas), por Susana Sosa. — Málusina y el Espío (2do. acto), por José Bergamín. — La caja de los selidos, por Ciriaco Siles. — Una cura (cuento), por Juan José Morosoli. — Panorama de la música en España, por Julián Bautista.

PARTE II

Exposiciones. — Exposición Gardi Reino, Martín, Pacja, Platschek, por Ciriaco Siles. — Exposición "Dr. Martí a nuestra casa", por Gladys Zari. — Edgardo Ribera, por G. Z. — Nuevos pintores, por G. Z. — "Lirios Un libro de poemas de Pasetyo, por Manuel Flores Mora. — "Conductor" de Seready Cabrera, por H. F. M.

GRABADOS

Mujer y naturaleza muerta (óleo), de Miguel A. Pereda. — Futuro y hoy (óleo), de Vicente Martín. — El astrolabero (óleo), de Hans Platschek. — Misterios (óleo), de Oscar García Reina.

VINETAS

de Adolfo Pastor

TODAS LAS COLABORACIONES SON INEDITAS Y EXCLUSIVAS
PARA "ESCRITURA", SALVO EXPRESA MENCION EN CONTRARIO
PROHIBIDA LA REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL SIN
MENCIONAR SU PROCEDENCIA

ESCRITURA

Puyol 1646, Montevideo, Uruguay.

Teléfono: 50.13.19

CONSEJO DE REDACCION

Julio Bayce (Redactor responsable), Hugo Balzo, Adolfo
Pastor, Isabel Gilbert de Pereda, José María Podestá, Carlos
Real de Azúa

COLABORACION PERMANENTE

de José Bergamín

CORRESPONSABLES LITERARIOS

En Buenos Aires: Romualdo Brughetti
En París: Michel Braspart

LA CRISIS MEDIEVAL

La crisis que pone fin a la Primera Edad de la cultura occidental —la mal llamada Edad Media— e inaugura la modernidad, constituye uno de los temas más apasionantes que puedan ofrecerse al historiador de nuestros días. Largo sería explicar las causas, pero baste señalar que aún no está resuelto el duelo planteado entre los múltiples elementos culturales con que aquella Primera Edad construyó la peculiaridad occidental, y que la crisis a que nos referimos realiza entre ellos la primera discriminación. Aparentamos que no era fácil, porque la occidentalidad es por naturaleza un producto de hibridación de varias tradiciones culturales. De allí la herencia de los procesos esclavocultores, y de allí también la vasta herencia de profusos —no exentos de estolidez— que entorpecen el conocimiento de la Primera Edad, que es para el Occidente la edad de las geneas.

El examen de la crisis que me propongo desarrollar no quiere ser —ni podría ser— exhaustivo. Apenas constituye un primer balance en una larga investigación y podría considerarse como un programa de trabajo. Eso solo para mí las proposiciones que siguen. Pero han sido modificadas la sustitución como para ofrecerlas a quienes apasionan el tema, que escape a la mera erudición y se inserta en el vasto conjunto de las preocupaciones sobre nuestro destino. Requisito éste, como es bien sabido, que otorga la jerarquía más alta al tema histórico.

Por encima de las múltiples variantes regionales y temporales, hay una duda en la vida medieval, durante un largo lapso, una duda que parece predominar: un estilo revelador de cierta coherencia interior, un sistema de constantes que presta cierta unidad al conjunto diverso y mutable. Pero en cierto momento, al finalizar el siglo XIII en ciertas regiones y al comenzar el XIV en otras, empieza a advertirse con bastante claridad que aquella coherencia interior tiende a desvanecerse y que los tiempos asumen los ras-

ENSA
NOVE
ARTE
CINE
GRAFI

es típicos de una crisis. El sistema de las formas reales y de los ideales de vida parece dislocarse, se afirma la heterogeneidad frente al sistema de contenidos, y aun lo aparentemente antológico muestra su divergencia cuando esdrújulos sus estratos profundos, como si se hubiera perdido totalmente el criterio unificador antes vigente. La contradicción sucede a la coherencia, como en todas las crisis; y en esta crisis transcurren los siglos XIV y XV en la Europa occidental, sin que se logre salir de ella hasta el siglo siguiente. Se sale de ella, en efecto, para ingresar en la modernidad, algunos de cuyos rasgos predominantes emergen de sus laberintos y conservan, por mucho tiempo el aire tumultuoso que la caracteriza.

Como es obvio, la crisis estimula el espíritu crítico, y un examen atento —capaz de sobrepassar las meras formas verbales— permite prontamente descubrir los testimonios inmediatos que quedan de aquélla en los contemporáneos. Acompaña a la crisis medieval una conciencia de la crisis. Lo que antes parecía inmutable comienza a presentarse bajo el signo de una esencial historicidad, y el tránsito de unas formas a otras parece arder más la atención que sus esencias y contenidos: no se ha reparado suficientemente en un Dante historicista. Al mismo tiempo, el espectáculo de la mutación suscita en cada uno diversas reacciones, según se comience a preferir la percepción de lo antiguo, el cambio como forma vital, o nuevas formas ideadas con mayor o menor alarde de fantasía. Pero todos aquellos que perciben la crisis y adquieren la preocupación —casi obsesiva a veces— de descubrir sus rasgos, señalan de una u otra manera sus caracteres, aun cuando aspiran a negar su significación y trascendencia, y revelan los secretos del tiempo tanto por lo que dicen como por lo que callan. Tal es el caso —entre otros muchos y en diversa medida— de Jean de Meung, de Dante Alighieri, de Balmundo Lilio, de Pedro López de Ayala, de Geoffrey Chaucer, en cuyas obras hallamos sembradas multitud de sutiles y penetrantes observaciones sobre la peculiaridad crítica de la realidad.

A la implecía certidumbre de la perfección ha seguido un vago pero profundo desasosiego que despierta el sentido histórico, y muy pronto una rara capacidad para analizar el presente en función del proceso que llega hasta él y arranca de él. Obsérvense cualesquiera de las obras de aquellos autores, u otras que sería largo enumerar, y se verán surgir con mayor o menor nitidez —pues será necesario disipar las coberturas— los signos de esta nueva actitud referida a la realidad. "Something is rotten in the state

of Denmark", hubiera podido decir alguno de ellos, y acaso agregar: "O my prophetic soul!", porque con las agudas y precisas observaciones se cruzan las anticipaciones clarividentes. La perspectiva de la crisis objetiva se enturbece, pues, con las refracciones que provocan los testimonios de los contemporáneos, de los que se puede deducir la intensidad dramática de la vibración humana del fenómeno.

Origen de la crisis. — Ciertamente, la crisis se manifiesta de modo inequívoco en el plano de la realidad en la primera mitad del siglo XIV, y asume entonces los caracteres de una típica crisis economicosocial, según se ha señalado, a través de tres series de fenómenos: crisis financiera, crisis financiera y monetaria y crisis demográfica. Pero es evidente que el fenómeno es más amplio —pues se extiende, hacia zonas menos precisas— y de más profundas raíces. Aun en el plano de la realidad —como señalaremos luego— se nota una profunda transformación de las formas de la vida política que está insinuada ya al desmenuzarse aquellas tres series de fenómenos economicosociales; y fuera de él, hay una acentuada disensión en el plano de los ideales de vida, en cuanto a aquellos que antes creían habían las formas de la realidad proporcionando aquel sistema de constantes capaz de dar cierto aire de coherencia a la múltiple diversidad regional y temporal.

Desde cierto punto de vista, el origen de la crisis se esconde, a mi juicio, en el peculiar proceso de constitución de la cultura medieval, y no es sino el resultado del juego de sus elementos. Analicemos esta idea, aun a riesgo de extremar su alcance, y como un planteo provisional susceptible de múltiples correcciones y afinamientos.

Lo que llamamos el sistema de constantes que revela la coherencia de la vida medieval durante varios siglos, no es expresión de un todo unitario de la vida sino de un tono predominante en ciertas regiones de la Europa occidental, que se impone con mayor o menor eficacia sobre el resto. Geográficamente, y muy a grandes rasgos, esas regiones corresponden a Portugal y Castilla, Francia central y septentrional, Inglaterra, los Países Bajos y la Germania con Bohemia, Austria y Hungría; culturalmente corresponden a aquellas en que, predominando una concepción fuertemente teórica del mundo, se desarrollan eminentemente la épica, la escolástica y el arcaísmo, si se prefiere, a aquellas en que prevalecen por largo tiempo los elementos

germánicos en el complejo romano-cristiano-germánico, que constituye la cultura medieval. Podríamos llamar a esta zona la "Media luna de tierras atlánticas".

Dentro de su marco se sitúa aquella otra zona que recibe durante largo tiempo sus influencias, aún sin penetrar profundamente, y que está integrada, siempre a grandes rasgos, por Cataluña y Aragón, Languedoc, Provenza o Italia. Podríamos llamar a esta zona la "Media luna de tierras mediterráneas". En ella parecen prevalecer los elementos romanos y se muestra muy pronto una concepción naturalista del mundo; pero acaso lo que mejor la caracteriza son los fenómenos de contacto de culturas que allí se producen, en virtud de su proximidad a las zonas de irradiación de las culturas bizantina, musulmana y judía y de su aptitud para recibir esas influencias y elaboradas.

Ahora bien, en tanto que la "Media luna de tierras atlánticas" desarrolla una entre las varias direcciones que surgen potencialmente el complejo cultural romano-cristiano-germánico, y alcanza en ella una notable capacidad expresiva, hasta dar la impresión de una lograda plenitud cultural, se desarrollan lentamente en la "Media luna de tierras mediterráneas" otras posibilidades supuestas en el mismo complejo pero de distinto signo. En la "Media luna septentrional", el rasgo decisivo de la creación medieval es la presencia del trasmundo en constante y virtual interrelación con el mundo sensorial. Ese trasmundo es multiforme y diverso. Se impone a través de la experiencia mística del cristiano, a través del sentimiento mágico del germano, o a través de la poesía activación de lo misterioso que anhela en el cielo. El paraíso cristiano vale como la misteriosa Avalon donde reposa, y aguarda, el rey Arturo, o como el umbrío territorio que pueblan los entrafos los genios y las hadas. Antes de toda precisión, antes de todo dogma, el trasmundo vibra en el espíritu medieval de la "Media luna de tierras atlánticas", como resultado de una experiencia metafísica, cognoscitiva o poética. La realidad y la irrealidad se confunden y se entrecruzan perpetuamente, y el prodigio parece revelar lo ignoto y escondido tras la superficie del mundo sensible. Allí la verdadera realidad es una integración de realidad sensible y de realidad activada. De esta curiosa interpenetración del mundo y trasmundo surge la peculiaridad de tantas ideas medievales, secreto a su vez de tantas cabales expresiones de su cultura.

Ese espíritu se impasta transitoria y superficialmente en la "Media lu-

na de tierras mediterráneas", pero desde muy temprano se asiste allí a un lento proceso de recreación de ciertas formas de vida y de cultura de sentido auténtico respecto a aquel y en las que se notan acentadas reminiscencias de la tradición romana e influencias más o menos profundas de las culturas en contacto. Allí no predomina la coherencia, sino que se advierten impulsos vitales orientados hacia su inmediata satisfacción, que recoge generalmente un estímulo o una tradición para desarrollarlos según ciertas espontáneas direcciones del espíritu. En ciertas circunstancias —de tiempo y de lugar— aparece un insustituido interés por el conocimiento empírico de la realidad; en otras es una peculiar forma de vida orientada hacia valores tradicionales y canalizada, con rápida adopción, dentro de nuevos —y antiguos— marcos económicos y políticos; en otras es una creación literaria de sorprendentes contenidos éroticos; en otras es una religiosidad de tipo místico en otras es un estilo arquitectónico —el románico— lo que canaliza las nuevas inquietudes.

Ahora bien, sobre la "Media luna de tierras mediterráneas" se ejerce, a partir del siglo XIII, una entérgica coacción inspirada por el espíritu de las tierras atlánticas. Piénsese en la persecución de las llamadas herejías y en el complejo alcance que tiene la represión de la de los cátaros en el mediodía francés; piénsese en la persecución del espíritu comunal y del individual espíritu burgués, encabezada por Federico I o Federico II; y piénsese en la sostenida hostilidad del papado respecto a este último. Si a primera vista sorprenden ciertas contradicciones, es porque con frecuencia cada uno de los elementos de realidad implica en el momento crítico un haz entrecruzado de ideales de vida. Las contradicciones —la contradicción viva que es, por ejemplo, Federico II, o la que representan las burguesías griegas— son el resultado inevitable del proceso espontáneo en que se elaboran las diversas formas de vida, sin sujeción a sistema alguno y con acumulación de victorias y nuevos ideales. Pero, tan contradictorios como parecen ciertos rasgos del espíritu que anima los múltiples ensayos que sobre distintos planos de la vida se realizan en la "Media luna de tierras mediterráneas", gana ciertos caracteres que preannuncian su ulterior ordenación dentro de una concepción coherente: elementos de tradición romana —suhybrantes en fuerzas que accidentalmente se oponen— y elementos, de tradición celtogermánica, se funden para ensayar en una estructura híbrida presidida por una concepción naturalista.

del mundo que se opone a la concepción teística que predomina en la "Media luna de tierras atlánticas".

Obsérvese bien que sólo se pretende señalar el predominio de ciertos acentos. En cada una de las dos grandes zonas de la Europa occidental se describen grupos insulares que no se acuerdan con su contorno o revelan un ritmo anacrónico con respecto a él. No falta en la "Media luna de tierras mediterráneas" la insinuación del espíritu teístico, pero como en el caso del franciscanismo, se orienta o saca su fuerza del ámbito septentrional; y en otros movimientos místicos surge inequívocamente una acentuación individualista que descubre su legítimo emparentamiento con otras concepciones no católicas.

Tampoco faltan en la "Media luna de tierras atlánticas" los signos de un avance espontáneo de la concepción naturalística; pero sólo la crisis habría de proporcionar vigor y entre tanto se mantiene el predominio de la concepción teística, tan potente como para irradarse e impregnarse sobre la zona mediterránea.

Precisamente la crisis se produce en el momento en que los elementos culturales originarios de la "Media luna de tierras mediterráneas" empiezan a adquirir vigor y a insinuar ligeramente sus líneas de coherencia; fracasan sus ataques frontales — el del catolicismo, el del ateísmo epicúreo, el del concenimiento empírico; el del erotismo orfíaco; el de la autocracia orientalizante; el de las comunas burguesas — la concepción naturalística con escayes místicos individualistas comienza a amansarse y a ganar subrepticamente terreno. Sus embates adquieren peculiar violencia en la "Media luna de tierras mediterráneas" hasta el punto de que sus elementos sobranjan en el agitado mar de la crisis; y en la "Media luna de tierras atlánticas", aunque llegan amortiguados operan una disolución tan enérgica que provocan la crisis y animan con ella la antigua hegemonía que su espíritu ejercía sobre todo el occidente europeo.

A partir de entonces — esto es, de fines del siglo XIII o principios del XIV — la antigua sensación de homogeneidad y coherencia que ofrecía la cultura medieval comienza a disiparse, tal como lo acusan entre otros agudos espíritus vigilantes que he señalado y el sentido de la existencia empieza a adhirarse soltado por polos opuestos. Cuando los últimos escolásticos comienzan a distinguir eficazmente el mundo de la fe y el mundo del conocimiento, se está operando en la conciencia unadme la discriminación entre

realidad e irrealidad. La crisis comienza y se advierte de inmediato en el plano de las formas reales de vida, en el que las fuerzas que representan direcciones encontradas obran sin coacción en el sentido señalado por sus propios impulsos; y en el plano de los ideales se inaugura una atroz bisbetización de la adecuación entre lo tradicional y lo renovador que supone una etapa de neutralización entre lo uno y lo otro.

Aspectos de la crisis. — Desde se advierte más inequívocamente la crisis de las formas reales de vida es en el colapso de las dos grandes instituciones representativas de la concepción ecuménica: imperio y papado; revidados las dos de una misma actitud, pero oponiéndose en cuanto al ejercicio de la potestad; imperio y papado declinan hasta caer estrepitosamente en una plena desnaturalización de su sentido originario, de la que no logran evadirse hasta el siglo XVI, con Carlos V el primero y con la reforma tridentina el segundo. Las fechas significativas son la caída de los Suardes para el imperio y el fracaso de Bonifacio VIII para el papado. Después de esos acontecimientos se asiste al interregno alemán, a la insurrección de los intentos revivificadores de Enrique VII y Luis IV, a la Bula de Oro, al traslado del papado a Avignon, al Cisma de Occidente, al movimiento conciliar, para no citar sino los episodios más sobresalientes. Todo ello prueba la impotencia e inadecuación de ambas instituciones como estructuras de poder frente a la realidad económico-político-social, y al debilitamiento de la concepción ecuménica como integración de lo real y lo irreal, de lo terrenal y lo espiritual.

Pero el hecho tiene otras proyecciones. En cuanto esgruemas eminentes de la convivencia político-social, el imperio respondía a una deliberada voluntad de perpetuar la tradición romana por sobre una realidad que se había transformado radicalmente. En cambio, por entre los pilares de su arquitectura, habían aparecido, como formas políticas emergentes de la realidad, los señores y las magnáticas feudales primero y las comunas poro después. De estas formas, por proterrea acomodación, debía salirse hacia la del estado territorial, tanto en las monarquías que procuran sustituir su estructura feudal por otra burocrático-burguesa (Felipe el Hermoso), como en los señores que se incorporan nuevas áreas de valor económico (Borgoña, Flandes) o en las comunas que aglutinan los territorios circundantes (Poderencia-Toscana).

Cuando estas formas comienzan a madurar, la crisis se manifiesta en este plano a través de la incoherencia entre los esquemas tradicionales — cultos y desprovistos de sentido, pero puramente por perpetuarse aun a cambio de mutaciones más o menos profundas, como los del imperio, el papado o el orden feudal — y las immatureas y desdobladas pero vigorosas formas emergentes de la realidad. Las aspiraciones imperiales de Enrique II Plantagenet, los conflictos del imperio y el papado con las comunas y con los nacientes estados nacionales (de Juan sin Tierra, de Felipe Augusto, de Federico II) anticipan el duelo mortal y decisivo entre Homiaco VIII y Felipe el Hermoso, punto crítico en este proceso.

La crisis, pues, se desencadena al tornarse necesaria la abolición de posiciones entre las formas tradicionales y las nuevas. De ella saldrá un fortalecimiento de las formas directamente emergentes de la nueva realidad político-económico-social — los estados territoriales — y un debilitamiento del imperio — que tiende a transformarse en estado nacional alemán. — del papado, que marcha hacia una limitación dentro de su carácter de potestad espiritual, y del orden feudal, que se convierte poco a poco en un sistema esdorable.

Obrío es decir que todo este proceso se relaciona estrechamente con otro más complejo, y de más difícil determinación por cierto, que es el ascenso de la burguesía a partir de la reactivación de la vida económica del Medioderido en el siglo XI. Desde entonces — digamos, desde la olembra niforma y normanda contra los musulmanes — hasta principios del siglo XIV, la actividad económica crece incensablemente y ofrece renovadas ocasiones de enriquecimiento a nuevos grupos que, en virtud de esa circunstancia, modifican su situación social e introducen importantes transformaciones en el seno de las monarquías feudales, de las grandes señorías y especialmente en el ámbito de la competencia del imperio y el papado: Alemania e Italia. La población crece notablemente, se agrupa de distinta manera tanto desde el punto de vista geográfico como desde el punto de vista social, y se introducen en el sistema tradicional de ideales de vida otros nuevos y a primera vista inconciliables que motivan en primer lugar, y hasta cierto punto, aquellas mutaciones ya señaladas en el orden político; en segundo lugar la importante transformación económica tanto en lo referente al régimen de producción como en lo referente al régimen de consumo y al financiero; y en tercer lugar, y sobre todo, una imprevis pero entera renovación de los ideales

culturales y de las tendencias espirituales en la que se reorgan y valorizan ciertos elementos que desarrollándose más rápidamente y mejor en la "Mediana luna de tierras mediterráneas", inciden luego con diversa intensidad sobre la "Veñia luna de tierras atlánticas".

Los rasgos fundamentales de esa renovación de ideales y de tendencias espirituales son varios y diversos, y se desarrollan con distinta gradación en los distintos planos de la vida y de la creación. En primer término, se advierte la disociación de la identidad realidad-irrealidad que había caracterizado la creación medieval hasta el siglo XIII, particularmente en la "Veñia luna de tierras atlánticas". A partir de las primeras etapas del ascenso de la burguesía, y sobre todo a partir del desencadenamiento de la crisis a principios del siglo XIV, el mundo de la realidad se circunscribe más y más y adquiere un definido perfil que lo diferencia y lo opone al de la irrealidad; se aloja ahora en este último tanto el conjunto de las creencias como el de las creaciones fantásticas que arrancan de una inquietud estética. En el fondo, la disociación de la identidad realidad-irrealidad supone una crisis del trascendentalismo y origina un tránsito del patetismo trágico de la Ilusión al patetismo dramático de la desilusión y el pesimismo humano.

En segundo término se comprende la acentuación de un territorialismo racial, más profundo y de más indiscutible vigencia que todas las fórmulas y convenciones que impone la estructura trascendentalista de la religión. Se inaugura una era de desarrollo del sentimiento profano y con él de un hedonismo acentuado que se manifiesta en la preeminencia acordada a los gozos sensuales y al predomnio asignado a los valores económicos. En tercer lugar se nota el avance más o menos empujado de una concepción naturalista del mundo, introducida a veces a través de formas caberías y filididose, por ejemplo, a través de concepciones panteístas. De ella depende en gran parte el interés por el conocimiento empírico de la realidad, tanto en sus elementos como en el sistema de sus relaciones, y a ella se refiere, precisamente, en uno de sus polos la dirección empirista que se inicia desde el siglo XIII. Y en cuarto lugar se advierte una insipiente y creciente estimación del individuo, así que la disolución de los vínculos tradicionales en el plano social tiende a poner en evidencia como única realidad por encima de las jerarquías y los estamentos.

En el transcurso de la crisis, las influencias y las reacciones se cruzan en cada uno de los ámbitos sociales y culturales hasta crear durante

el período en que se manifiesta un heterogéneo y complejo conjunto de actitudes. La ausencia de un sistema de estructuras líberas, a los distintos elementos culturales de frentos y contrapesos, pero los abandona también a sus solas posibilidades. Un afán de volver a captar el sentido del universo comienza a insinuarse, acompañado de los primeros signos de la duda y el pesimismo.

La reacción frente a la crisis. — Si la crisis se insinúa ya a través de la resistencia que la "Media luna de tierras mediterráneas" opone a las influencias que le llegan de fuera, a medida que esa resistencia se acrecienta y se precipigan los principios que la mueven, la crisis se torna más grave y la "Media luna de tierras atlánticas" contrastada organizando un significado cada vez más estricto a la idea de la necesaria vigencia de un orden universal. Esta idea —observese bien— no solamente no emerge de la realidad como una intención forzosa sino que, por el contrario, la contradice fundamentalmente. La realidad medieval es multiforme, pletórica y prodigiosamente rica, de modo que sobrepasa todos los esquemas, los cuales no provienen sino de una restringida elección de elementos con desdén de otros muchos. Pero como la idea del orden universal arranca de un *a priori* indiscutible —la concepción teística— y se nutre de exigencias prácticas —la necesidad de reaccionar contra una ofensiva que compromete esa concepción—, parece necesario extraírmala y llegar por vía deductiva hasta sus últimas consecuencias, de modo que puede afirmarse que la idea de que el mundo integra con el trasmundo un orden universal donde nada carece de sentido constituye el más extraordinario alarde del genio especulativo medieval, realizado en el momento en que alcanza su mayor poderío intelectual, esto es, durante el siglo XIII, y especialmente en la "Media luna de tierras atlánticas".

La idea de la necesaria vigencia de un orden universal implícita, pues, la impostación sobre la experiencia de un cláseo sistema concebido racionalmente, con la misma defendida intuición del equilibrio entre las partes que revela la estructura de una catedral gótica. Y bajo la presión de este sistema, puede decirse que la realidad pierde transitoriamente su significación hasta el punto de ser el sistema impostado y no ella lo que se divisa a la distancia. Esto es la idea del orden medieval: una ilusión, una quimera referida a la realidad y a la irrealdad, al mundo y al trasmundo a un tiempo, pero sostenida con tal energía que adquiere el carácter de una verdadera

creación capaz de incorporarse a la realidad misma, en virtud de la coherencia de razón y de voluntad que obra en ella.

Esta vasta creación intelectual saturada de sentido polémico —la idea de un orden universal tal como aparece en Santo Tomás, en Dante Alighieri, en Raimundo Lulio, y tal como la sostiene vehementemente un Domingo de Guzmán— resulta admirable por su perfección formal, con su concepción organicista del cuerpo social con su régimen de las dos espatas, con sus jerarquías inviolables, con su férreo sistema de valores, con sus canales estrictos de peados y de virtudes, con sus petrificados esquemas de "oradores, defensores y labradores" que se repite todavía en pleno siglo XV, y todo ello enmarcado dentro de un estereotipado cuadro del trasmundo que adquiere, a medida que se acentúa la actitud de la polémica, un realismo más marcado y dramático.

Observese bien que los más altos y agudos defensores de esta tesis política, inspirada en un principio vigente en la "Media luna de tierras atlánticas", provienen por el contrario de la "Media luna de tierras mediterráneas". Era en estas donde la crisis se advertía de manera más clara y donde mejor podía desarrollarse el avance de la acción ideológica que ejercían los distintos arrauques de la naciente concepción naturalista; y era en ellas donde el naciente espíritu burgués comenzaba a proveer de eficacia práctica a esa concepción.

La idea de la necesaria vigencia de un orden universal fue, pues, la primera reacción que se manifestó frente a la crisis, promovida por la sensación de peligro que producía la irrupción de tantos elementos diversos y contrarios; a la concepción teística como surgían en la tumultuosa renovación operada en el espíritu de la "Media luna de tierras mediterráneas". Durante algún tiempo pudo haber mella en los espíritus por el prestigio de esa perfección formal; pero cuando ese prestigio fue insuficiente, la reacción asumió formas más directas y puso al servicio de la defensa de la idea del orden universal y de la concepción teística que la alimentaba, el brazo armado para el aniquilamiento del espíritu renovador en sus portadores. Mientras las predadoras hacían alardes de elocuencia sistematizada para impedir que se borrara de las mentes el espantoso recuerdo del arripitar de las llamas consumiendo los cuerpos condenados; los pintores, profetas de la presividad para dar realidad sensible a los "espejos de pontonaría"; y mientras los místicos hacían insuperables evocaciones del infinito amor con que

la infinita bondad de Dios esperaba a las almas puras, la Inquisición hacía prodigios de severidad. Y sin embargo también la represión física resultó inútil con el tiempo. El sublime encanecimiento que contunda la realidad y la irrealdad estaba roto, y la realidad estaba con una fuerza irrepresentable. Por cierto que ese mismo rigor intelectual de la concepción del orden había contribuido a quebrar aquel encantamiento, y sin duda contribuyó también al mismo fin la persecución física. Se advirtió en ella un signo de la debilidad de la concepción que defendía, y sobre todo se la vio contaminada por el haz de los intereses terrenales y al servicio de fuerzas hostilidades que constataban la negación de la esencia misma de los principios que decían defender. De tal modo que no hizo sino arruinar las dudas y estimular el espíritu inquisitivo y crítico, orientándolo hacia una actitud empírica, hasta que el torbellino de la crisis arrastró la idea misma del orden universal disolviéndola en un amargo pesimismo.

La reacción decimonónica y la reacción práctica contra el espíritu renacentista que desentendaba la crisis encendió una contraofensiva de este género. Vuelto en el primer ataque frontal, se enmascaró y se introdujo seriamente en el seno de actitudes eclécticas que caracterizarían los siglos octavo y noveno. Para obviar el peligro, abandonó las cuestiones últimas—que constituían irremisiblemente a la izquierda—, y se entregó al análisis y al desarrollo de ciertos aspectos concretos y circunstanciales de la nueva problemática, según su propia y libre inspiración y sin perjuicio de mantenerse adhiriendo al sistema de fórmulas a cuya defensa se aplicaba la reacción. De aquí el carácter ornamental, casi decorativo, de la cultura de los siglos XIV y XV. Se vive y se crea de un modo tal que en sus enfoques y desarrollos parciales manifiesta una flagrante contradicción interna con las imponentes estructuras petrificadas y vacías en que esos desarrollos se alojan. Una vasta retórica esconde, por prudencia, el insospechado alejamiento del pensamiento renovador; los intereses económicos, las inquietudes artísticas, los anhelos de poder y de gloria, las tentaciones del orgullo y de la soberbia, los apetitos estéticos, la conciencia del valor del individuo, todo ello y muchas cosas más se enajenan y se disipan bajo una aparente ortodoxia, traicionada por cierto en cada palabra, en cada actitud, en cada forma de la conducta. La metáfora del dominante a quien el pintor representa arrodillado al pie de la imagen, simboliza la actitud pero enmascarada mutación de valores. La ortodoxia se embobrecer cada vez más de contenidos, y cada vez más aparece como un ordenado

conjunto de fórmulas sin sentido. Entonces comenzará ese vasto esfuerzo que va desde Savonarola hasta el conde de Treto y Felipe II para revitalizar el esfuerzo tan gigantesco como fútil que, al tiempo que provoca nuevas reacciones, barroquiza la cultura occidental sobrecargándola de arduas tareas para evitar el derrumbe de las estructuras formales.

He aquí un esquema, provisional por cierto, de cómo entiendo la crisis medieval, promovida por la irrupción de una de las dos corrientes que marcan de la alta Edad Media en un mundo dominado por la otra. La que opera la crisis bien podría ser llamada "la otra Edad Media", porque el hábito ha sido ignorarla, o suponía inexistente o insignificante. Pero fútil, crítica y rica. De su acción sobre la cuadrícula de la cultura de la alta Edad Media debía surgir la crisis primera y luego la moderada, que no es lo esencial sino la plena conciencia de la problemática que descubre la baja Edad Media, en el curso de su dramática crisis.

Adrogué, febrero de 1950.

JOSE LUIS HOWEHO

TIEMPO DEL MAR

El mar se mueve en mí, incesante, tranquilo.
El mar avanza al borde de los ojos desiertos
sin las cosas que amaban. Adonde vuelvo, vuelve
entre olas de azul quemado, como el alba
de mis desastres. Tuvo su impetuoso color
la espada que subió del filo de una puerta,
y oblicuamente firme su brillo dividía
el corazón sin mengua, en la ignorancia entero.

Diez años y diez años después la espada sube
en azul de tormenta. Adonde vuelvo, vuelve
y la punta del día con ella me acaricia.

Aunque mis sueños trenzan sus coronas de abetos
para las fiestas de los que duermen,
no las puedo alejar ni me llegan sonidos,
voces ni lejanías de brasas y de fuentes.
Con otros ojos sigo las huellas de mi ausencia
y el color de la llama en chamuscados bosques
donde los ojos míos ya no quieren mirar.

Sin sueños el desvelo y desvelado el sueño,
adonde llego, sólo llega el mar que no duerme,
y su fría embriaguez vela por la apagada
lengua de fuego ardiente en pasados otoños.

* Tiempo del mar y tiempo de la resina forman parte de la serie de poemas líricos
"Tiempo de volver".

TIEMPO DE LA RESINA

Hay un sendero corto, hay un sendero corto
entre la mira oculta de los pinos
la que en el aire incesantemente bebo
y el perfume caído en la memoria mía
y nunca derramado, háy un sendero corto.
No lo puede cruzar, no lo puede cruzar
este presente sueño tocado por mis manos
que cien sueños de ausencia modelarían...

Aquí la unión del labio y su lejana hierba,
de la resina viva y mi deseo último
de sentir la mano que me apenas cubría
en la encendida noche, la noche sin espacio
para el aire, las curvas y las hojas...

Ya sigo a la resina transvehorada y aquí
donde un sol escondido irradiaba y quema
su inagotable vino y por él se eleva
el olor del follaje fresco y verde
como si caminara por los senderos
de un pino adolescente se eleva
Avanza la resina en el viento
Por la más lenta respiración
ligeramente siempre se eleva
como el aire del pino
el uno por el otro...

Busco el sabor
en las hojas de...

y tibio como el ámbar rodeaba el joven cuello.
Ahora a la arboleda detenida ya vuelvo
y el perfume camina en lugar mío
y la transporta y la abandona entera
cada vez más secreto. Quizá a la medianoche
entre las piedras vuelva a encender el silencio
y hasta el oscuro aroma yo pudiera llegar
si estrechara mi sombra los veranos no vistos
hacia los cuales vino a tientas y sin mí.

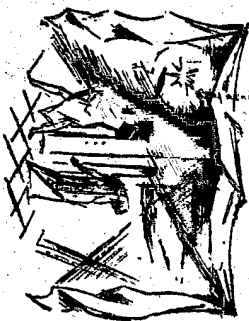
Alguien me dejó sola delante de las hojas
como delante de una muerte que no fué mía
y empecé a caminar buscando nuevos nombres
para las mismas hojas.

En ellas respiré la entera vida
en ellas desde lejos la muerte respiraba.
¡Si yo pudiera ir hasta el oscuro aroma
y respirar en ellas otra vez
la inocencia del gozo y la melancolía,
de una violenta vida, anticipada muerte!

Sólo me acercaría a la resina viva
si pudiera cruzar en medio de la noche
este sendero corto atravesado
por un tronco marchito como una vieja seda.

SUSANA SOCA

20



MELUSINA Y EL ESPEJO

UNA MUJER CON TRES ALMAS

Y

PORQUÉ TIENE CUERNOS EL DIABLO

ACTO II

PERSONAS que figuran en este segundo acto.

MELUSINA	GUSTAVO.
MINUTISA, camarera de Melusina.	LA CABEZA DE MELUSO.
CLAVEL.	EL DIABLO - POLICINELA.
MARAVILLA.	EL ESPEJO - ARBECUN.
ESTRELLA.	EL HACHERO JEAN.
FEDERICO.	Una muchacha que baila.
ALBERTO.	MUSICOS Y COMPARSAS ENMASCARADAS.

(*) El Acto I se publicó en el N.º 8.

21

ESCENA I

(Una plaza. Al fondo, una Iglesia. A los lados, casas, en las que habrá tres ventanos y tres puertas practicables. En primer término, a la derecha, una reja, y a la izquierda, una fuente.)

Está aconteciendo. Tante una campana con toque de Misa de alba. En el fondo, MELISSA, vestida de toros y manta de chida, con negros crepines, le acompaña MINUTISA, vestida de encantado. Luego, ESTRELLA, MARAVILLA y CLAVEL, en las ventanas; y en las puertas FEDERICO, ALBERTO y GUSTAVO. Duerne ARLEQUIN, medio recostado contra el tronco de la fuente.)

MELISSA, MINUTISA, ARLEQUIN: Inega EL DIABLO, ESTRELLA, MARAVILLA, CLAVEL, FEDERICO, ALBERTO, GUSTAVO y COMPAÑEROS. Música y canto teatro.

MELISSA. Minos de amor me tiende con el día el orgaño mortal de lo lejano,

al estruendo, con verso ciudadano, horizontes de muda pedrería.

Sábrega de luz la cara lejána,

que hiere el sol con resplandor liviano como chava en la palma de mi mano el destino invisible su portía.

Quisiera asirme al hilo que me tiende la agonizante luz de la alborada,

asíndome al temblor de sus alhores;

que cuando siento el rayo que me prende, por destellos de luz encadenada,

me guino en el alán de sus fulgores.

MINUTISA. El alba es una agonía que sé desangra en las flores,

con aroma de colores y color de melodía. Yo no sé qué pasaría si no hubiera rubicundos: pero ¡juha más temblores!

CLAVEL.

en el himno de su vuelo
asumió por el cielo
la alondra que canta alhores.

(En la ventana)

La tierra viste de brumas
la despenza de sus oros;
como hacen risa los llores,
y la mar desbace espumas.

MARAVILLA.

(A la ventana)

La pradera florecida
rompe en sonrisa tu llanto:
todo renace al encanto
venturoso de la vida.

ESTRELLA.

(A la ventana)

Trina mejor sus primores
la alondra que el rubicón.
Todo te dice: el amor
es amor de los amores.

CANTO.

Flores y pájaros son
espejo de los amores:
unos eco de colores;
-otras, olor de canción.

MINUTISA.

La luz es como un lamento
que se desgrana en la altura,
palpitante de ternura
y musical sentimiento.

Si la nube, con el viento,
vela su sangre encendida,
no le apagará la vida
al velarnos su ilusión,

que así vela el corazón,
con el llanto, lo que olvidá.

CLAVEL.

(En la ventana)

El amor de los amores
es al amor del amor
lo que el pájaro cantor
a los pájaros cantores.

MARAVILLA. (En la ventana)

Lo que el olor de las flores
es el olor de una flor;
y la red del pesador
a los peces de colores.

ESPIRELLA. (En la ventana)

Lo que es el sol a las solas
si los apaga de estrellas,
cuando no refleja en ellas
la luz de sus arboles.

CANTO.

Floras y pájaros son...

MINUTISA.

El viento es correel sin brida
que, con impetu violento,
arrebata al pensamiento
alma, corazon y vida.
Si la luz estremecida,
no remansa su temblor
tan solo podrá el amor,
temeroso de su muerte,
arrebatarle a la muerte
estrella, pájaro y flor.

(Se retiran del balcón MINUTISA y MELUSINA.)

GLAVEL.

(En la ventana)

La Iglesia que se levanta
sobre los prados en flor,
es bandera del amor
que a los cielos se alabanta.

MARAVILLA.

(En la ventana)

¡Tirana de cada día,
no nos tires más tirones
tiranos tirabuzones
sin tanta tintaneria!

ESPIRELLA.

(En la ventana)

La campana: ¡tín, tán, tón!
repica incesantemente.

CANTO.

responde: ¡toton, totón!
El conserro, conserrente,

Floras y pájaros son...

(Corriendo cada una su ventana desaparecen las tres. ARLEQUIN se levanta, desprendiéndose, al tiempo que sale por la puerta del Palatio Melusina. MINUTISA, vestida toda, como estaba de rojo encendido, y lorida la cabeza con mantilla o mantileta o velo negro y gris. ARLEQUIN se precipita a su paso.)

ARLEQUIN.

Minutisa, dime, di,
¿la donde vas tan de prisa?

MINUTISA.

Voy a Misa.

ARLEQUIN.

Vas a Misa,
Minutisa,
vestida de carmesí?

MINUTISA.

Si, que sí.

ARLEQUIN.

Pues, ¿cómo así
en mirecoles de ceniza?

MINUTISA.

Como así.

ARLEQUIN.

La llama que es un rubí
si se deshace en el viento
se hace polvo ceniciento.
Y yo, porque soy rojiza,
me emmascaro de ceniza.

MINUTISA.

¿Por qué así?

ARLEQUIN.

Porque Indecisa,
Indecisa,
Minutisa,
se prende la llama en ti?

MINUTISA.

¡Ay de mí!

ARLEQUIN.

¡Pues no te avisa?

MINUTISA.

¡Me estoy nutriendo de risa!

ARLEQUIN.

¡Minutisa carmesí!

MINUTISA.

¡Ni contigo ni sin ti
mi vida tiene remedio:
sin ti, me muerdo de teñido;
contigo, de freñido.

ARLEQUIN.

¡Ay de tí!

MINUTISA.

(Entre en la Iglesia)

ARLEQUIN.

¡Ay de mí!

(Hace una pirueta como rematando una actitud de baile y queda inmóvil. Sale de la Iglesia, al entrar MINUTISA en ella, el DIABLO-POJIBHI-NEJLA, vestido de monja, con grandes toros, de las que le salen por la cabeza los enormes cuernos. Lleva un libro y un rosario muy grandes. Al salir, con exageradas espantosas, se santigua repetidamente.)

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.

DIABLO.

¡Lo que me quedó por ver,
al Diablo haciéndose efímero!
¿Cuándo, lagarto, deuces
el ser por el parecer?
¿Pues no es que jareza Diablio
quien se sifna y se persigna?
No, si, entienda el enigma
de los cuernos y el establo.
Nació Cristo, al parecer,
entre una mula y un puey,
para no parecer Rey,
pues no lo quería ser.
Y de ese modo, al nacer
junto a cuernos de fortuna,
con sus alientos le acuna
el animal temeroso,
dándole como al espeso,
los dos cuernos de la luna.
¿Que te extraña que al Diablio,
nacido de los infernos,
le hayun salido los cuernos
desde que miré al establo?
Y porque mira al establo
de la santísima cuna,
como el que mira a la luna
poniendo los ojos fierros,
Diablio al que le sale cuernos,
es Diablio que se vacuna.
¿Y porqué, vistes con toros
y apariencias de monjio?
Al que se muere de frío
todas las toros son poetas.
¿No eres el fuego que abrasa?
Con que a mi mismo me hielio;
que la esperanza de cielo
nunca pasó por mi casa.

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.
DIABLO.
ARLEQUIN.
DIABLO.

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.

DIABLO.

¿Cómo de la Iglesia sales?
Hablando, entrando primero,
¡Eres el porrofilhero
mayor que han visto mortales!
Acostumbro, en casos tales,
porrofillear las toros,
tomando vítreos toros,
y haciendo, con esa hechura,
de su locura epifura,
si las consecuencias toros.
¡Son toros conventuales
las que toros con tu trato,
tratando, tan de barato,
las locuras virginales?
¿Y eso te parece mal?
Al tantear tantos tientos,
no traio, troto con vientos,
y es cosa muy natural
que si cuentas paren cuentos
contando con tantos vientos
me vuelva conventual.
¿No eres el trata-con-vientos
de más alcahetera?
Lo seré mas todavía
con distrases centientos.
¿Quién en la Iglesia te metió?
¿Y en dónde me meterás
mejor, ni mas me valdrás
mi eredito de alcahete?
Va ardiendo como un cohete
el que se quemas de prisa;
porque se muere de risa
de lo que al cielo promete.

(Sale MINUTISA de la Iglesia, dirigiéndose hacia la puerta del Faldón, de donde salió. Lleva una enorme cruz de concha en la cabeza, otra en la frente, y en el pecho otra.)

MINUTISA.

(Al Diablio)
¿Es señor o señora,
o tal vez madre ahijada,
la que Haman Doña Tresa,
y también Doña Zambona?

DIABLO.

MINUTISA.

DIABLO.

MINUTISA.

No, niña, yo no soy esa señora Doña Zarcona: pero tú, ¿verdad, soplona, señora Doña Favosa? Si no es pavosa de pava sino pavosa de fuego, yo soy esa, desde luego, porque abrase como lava. Lava de fuego no lava porque es mancha contenta: o huela de amor saurienta como grillote de esolava. Pues esa señal no es mía. Señora Doña Ganiza. Yo soy noche espantadiza que se esculula en el día.

(*Entra en el Palacio*)

DIABLO.

(*La Arlequin que se rie exageradamente, volviéndose por la cintura.*)

DIABLO.

¡De qué ries, espejuelo? De la alondra que te hechiza, empolvando de ceniza hasta la capa del cielo. ¡Ya del Carnaval me espanto por su máscara de tria: que la Cuarema, de prima, me trae la enya de llanto! Cuarema por Carnaval, es careta por careta: todo es una misma, treta que hace a la Muerte inmortal. Que se llote o que se ría, la misma máscara advierte que terminan con la muerte el dolor y la alegría. Son iguales, por mortales, con diversos pareceres, penitencias y placeres, cuaremas y carnavales.

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.

DIABLO.

ARLEQUIN.
DIABLO.

ARLEQUIN.
DIABLO.
ARLEQUIN.

¡Y el Diablo predicador que predica uno por ciento! ¿Si predico lo que siento moralizo lo peor? ¿Ye precisas de moralista? ¿Cómo no, si es la moral ciencia del bien y del mal y yo soy su especialista? ¿Pues espiritualista? No. Soy espiritual: que no suela ser igual. Yo al árbol del Paraíso, que era manzano de vino, lo hice moral, de immoral. Eso te descredita si lo confiesas ahora: que la mancha de la mora con otra verde se quita. Pon verde, que es pon y quita, pues si la ponos madura, la manzana que más dura, por más dura que la mora, es más cristiana señora, si sabe que no perdura. ¿Manzanas te desayunas? Y con manzanas me cenó: cuando cenémas no peno porque me quedo en ayunas: que siempre son otras unas las que manzanen más. ¡Muy esotérico estás! Con hambre de carne y hueso. Pues te quedaris en eso, porque no las cenaras.

(*Salen*)

(*Con música carnavalesca y funeral, pasa por la escena el enterrero de DON ANTRERO, mascarada grotesca, en la que figuran frailes y monjes, entre ellos, con hábito gris de franciscano, ARLEQUIN, que se separa del grupo cuando indaga el diablo, habiendo entrado en escena sólo después del resto de la mascarada, procurando no ser notado.*)

MUSICA.

(Bate y canto). (La dice y bate una muchacha.)

Don Antreño!
 ¡El sol salió!
 ¡Quién me vio,
 si soy reflejo,
 palomita del espejo?

¿Quién me vio?
 ¿Quién no me vio?
 ¿Quién se ha visto como yo?

Don Antreño,
 se hizo viejo;
 y aunque hincó el entrecejo,
 entre cejas se quemó;
 ¡por los ojos se perdió!

¿Quién lo vio?
 ¿Quién no lo vio?

¡Si ya sólo es un pellejo!
 ¡Viva y muera Don Antreño!
 ¡Viva y muera como yo,
 que no soy más que un reflejo,
 palomita del espejo!

¿Quién me vio?
 ¿Quién no me vio?
 ¿Quién se ha visto como yo?

(Mientras se hace el canto y bate y va pasando la procesión entrasunt y carnavalesca, ARLEQUIN, encapuchado con hábitos gris, se dirige a las tres puertas, haciendo como indica el diálogo.)

FEDERICO.

(Aparece en la primera puerta a que llama ARLEQUIN.)

ARLEQUIN.

¿Mensaje de Melusina?

FEDERICO.

Se advina.
 ¡Por tu mano me lo envía!

ARLEQUIN.

¡Y no volaron tus pies?
 ¡A lo ves.

(Le da un trocito de espejo.)

FEDERICO.

Pues si veo para creer,
 y creq para advertir,
 ¡será cosa de mirar
 lo que ya es cosa de ver!

ARLEQUIN. Y entender.
 FEDERICO. ¿Cómo?
 ARLEQUIN. Al leer
 el espejo que te di.
 FEDERICO. El espejo dice así:

(Mirándolo como si lo leyera)

"Soy yídrio, no soy cristal:
 naéi del aire y la llama:
 me teme quien no me ama:
 ¡rompeme es mala señal!"

(ARLEQUIN hace una pirueta y se va en busca de otra puerta, mientras FEDERICO dice para sí.)

La cosa se va complicando
 —yo ya no sé si lo entiendo—
 ¡tendré que seguir mintiendo
 para seguirme engañando?

ALBERTO.

(Aparece en la puerta.)
 ¡Melusina te envió!

ARLEQUIN.

¡Me mandó!
 ¡Y esto te dio para mí!

(Toma el trocito de espejo que le da ARLEQUIN.)

ARLEQUIN.

¡Para tí!
 Luego sí
 Melusina te lo dió.

ARLEQUIN.

¡Será por sí o por sí no?

ALBERTO.

¡Qué se yo!
 ¡Soy yo quien puede saberlo!

ARLEQUIN.

Y creero.
 Ya tú ves que sí lo creó,
 pues lo leo:

(Mismo juicio de antes.)

"Mira sin mirarte en mí:
 que si tanto lo desean,
 verás, aunque no lo creas,
 cuando no miras por tí."

ALBERTO.

(Para sí)
 Esto se va complicando
 —yo ya no sé si lo entiendo—

¡Vendré que seguir nutriendo
para seguir suspirando?

GUSTAVO.
(Abriendo su puerta)

¡Melusina a mí le envía?

ARLEQUÍN.
¡Pues me fíjal!

GUSTAVO.
¡Fidelidad es tu lema!

GUSTAVO.
¡Tu mensaje no es verdad!

ARLEQUÍN.
¡Míad y míad!

GUSTAVO.
¿Quién te tiene por cintero?

ARLEQUÍN.
¡Inigo claro se imagina

GUSTAVO.
que te tiene Melusina!

GUSTAVO.
¡Y si te tiene te da!

ARLEQUÍN.
¡Ahí está!

(Le da el trocito de espejo)

GUSTAVO.
¡Lo creé porque lo veo!

ARLEQUÍN.
Y si lo ves y lo crees,

GUSTAVO.
¿qué es lo que ves?

ARLEQUÍN.
Lo que leo.

(Mismo juego de antes)

“No podían tíros ni estoques
atravesar mi ilusión;

yo no tengo corazón:
tú, intrame y no me toques”

(Mismo juego, para sí.)

La historia se va intrincando

—yo ya no sé si la entiendo—

¡Vendré que seguir viviendo
para seguir esperando!

(Mientras termina este juego, en que ARLEQUÍN, después del último
doblamiento ha vuelto al grillo camuflado y sigue a éste, con música y baile
profesionalmente procesional, se hace la)

MUTACION

ESCENA II

(SALA DEL PALACIO MELUSINO. Ventanas con cortinas corridas
que dejan trasparantar una débil luz a la que se portan, sobre una mesa, la
CABEZA cortada de Melusina; como en los trances de prestidigitación por un
juego de espigas. Tiene los ojos cerrados como si durmiese. Se oye, fuera
el canto de la escama anterior, que va extenuándose en lejania, y luego, el
tambido de la campana. Después unos golpes, como si se tirara en la puerta
de la habitación. La Cabeza de Melusina, al oírlos, abre los ojos y dice:)

LA CABEZA. ¡Adelante!

(Entre el barbero Juan, llevando su estuche con los cuernos de su oficio)

EL BARBERO. ¿Da el señor su permiso?

GABEZA. Descorre las cortinas y la sala queda iluminada con
claridad de día)

BARBERO. (Descorre las cortinas y la sala queda iluminada con
claridad de día)

CABEZA. ¿Cómo ha desamansado el señor? ¡Ha dormido bien?

Yo, ya, no duermo nada, Juan, desde que no tengo más
que cabeza. No hago más que pensar, pensar... (bostezo)

Pues eso no es bueno.

(Mientras le prepara, afilando la navaja)

¿No cree el señor que se veía mejor ahora dejándose la
barba?

Juan, tú tienes un preguicio bilioso sobre los decañi-
dos. Quieres hacerme una cabeza artística, una cabeza de
fantasa o de Holofernes recién cepillado...

(Mientras le cepilla.) No crea el señor. No lo olvi-
e con esta intención. Sabe el señor que no soy, jufo,
un señor quintero que le recorte un poco el pelo?

¡El señor quintero que le recorte un poco el pelo?

También, pero no mucho. ¡Y es qué barros cepillos ten-
go? Despejame la frente. Pompe los dientes ahí; no, un
poco más arriba; ¡mo dientes nada!

Nada señor. ¡Pues que quería que sintiese?

No hazes caso, Juan. Son ilusiones; mías.

De ilusiones se vive, señor.

Cuando no se vive de verdad. Cuando se vive de ver-
dad, de ilusiones se muere.

¡Y a qué llama el señor vivir de verdad?

A vivir como vivo ahora, desde que no tengo más que
cabeza.

BARBERO. No diga eso el señor, que siempre tuvo mucho entendimiento.

CABEZA. ¡Dichosamente! ¿Acaso no me queda otra cosa?

BARBERO. El señor es un verdadero intelectual.

CABEZA. ¿Qué recuerdo me queda? Tendría que hacer de tripas corazón para dejar de serlo; y no tengo ni tripas ni corazón, como ves.

BARBERO. Pero nadie podría decir que el señor haya perdido la cabeza.

CABEZA. Eso es lo malo, Juan. Eso es mi mal. Mi pena y mi castigo. Tú habrás oído decir muchas veces que alguno ha perdido la cabeza por una mujer. Pues lo mío es muchísimo peor: no habérmela perdido; habérmela encontrado.

BARBERO. ¿Y por una mujer?

CABEZA. Por una mujer, que se ha empeñado en conservármela.

BARBERO. ¿Cómo ha sido eso?

CABEZA. Pues como lo estás viendo. Para él no tengo secretos. Te diré el que me tiene de este modo.

BARBERO. ¿No se siente bien el señor?

CABEZA. Solo puedo pensarme. Te diré lo que pienso, Juan: pero prométame guardarme el secreto.

BARBERO. Es secreto profesional, señor.

CABEZA. Pero antes dime, Juan, ¿qué piensas tú de la moral y de la vida?

BARBERO. Que la moral, señor, es la cosa más hermosa de la vida.

CABEZA. ¿Por qué lo dices?

BARBERO. No soy yo quien lo digo. El señor sabe que eso lo dice Borestein al empezar el primer cuento del Dramatón.

CABEZA. Pero la vida, desdichadamente, no es un cuento del Dramatón.

BARBERO. Desdichadamente, señor.

CABEZA. Ni la moral tampoco.

BARBERO. Desdichadamente.

CABEZA. ¿A ti te pareció cosa de enojo una mujer fiel a su marido toda la vida; fiel con una fidelidad inquebrantable?

BARBERO. Sí, señor. Digo, no señor. ¿Qué quiere el señor que le diga?

CABEZA. Quiero que me digas lo que sientes, Juan, tú que puedes sentirlo. Porque esa mujer es la mía.

BARBERO. No siento decirlo al señor. Lo felicito.

CABEZA. Pues no me felicites, Juan, porque ésa es mi desdicha.

BARBERO. ¿Por qué señor?

CABEZA. Porque la fidelidad de Melusina es la que me tiene de cabeza, como me ves. Por eso te hice tantearme la frente, por la ilusión de que pudiera brotarme el primer capullo delator de la única cosa que puede salvarnos de este estado, que sería su amoroso engaño. Almoramos Melusina me sea fiel vivire de este modo. Ya te dije que ésa es mi pena y mi castigo. Cuando Melusina traiciona su fidelidad a este amor mío, desesperado, mi cabeza pierde la vida y el habla que ahora ves que tiene. Tengo que pedirte un favor, Juan, para el que te he contado todo esto. Quiero que me ayudes a lograr que Melusina me engañe.

BARBERO. ¿Y no me atrevería señor?

CABEZA. No seas tonta. No se trata de que me engañe contigo. Para que yo encuentre mi descanso, y pueda dormir eternamente, sin pensar ni hablar como ahora, que es una terrible tortura, mi mujer tiene que engañarme por lo menos tres veces; y engañarme de veras.

(Sorpresa, mientras le saca la cara y acaba de darle golpe el pelo)

BARBERO. Pues, ¿cómo es eso?

CABEZA. Porque Melusina tiene tres almas y no basta que me engañe con una sola; tiene que engañarme con las tres. Tiene que engañarme por amor del amor con que me ha designado.

BARBERO. Si entiendo lo que dice el señor, tengo que engañarle con toda el alma.

CABEZA. Con todas sus almas.

BARBERO. Bueno. Eso, lo mismo es. Porque una mujer siempre tiene alma para todo. Cuando no un alma para todos, y para cada uno.

CABEZA. No me entiendo, Juan. Te digo que Melusina sólo tiene tres almas que aún siendo distintas, me profesan un solo y único amor verdadero y fiel.

BARBERO. Las mujeres siempre son así, como dice el señor: cuando aman a uno, nunca quieren a otro. Yo creo, con perdón del señor, que no hay mujer enamorada que sea infiel a su amor. La mujer no es infiel más que cuando se es infiel a sí misma.

CABEZA. Tienes una filosofía de peluquero.

BARBERO. El señor no quería decir de charlatan.

CABEZA. Dije de peluquero; porque el peluquero filósofo habla siempre de espaldas al espejo.

BARBERO. Eso sí que es verdad, señor. Nosotros siempre le hablamos a la gente en la cara.

CABEZA. Y las gentes prefieren no entender unas verdades tan poco honrosas o espequeatitas: por desearlas. Pero yo sí, Juan. Y creo que tienes razón en lo que dices de la fidelidad femenina. Desdichadamente lo sé por experiencia; por esta dolorosa experiencia que te estoy contando.

BARBERO. El caso es que el señor quisiera que su respetabilísima señora esposa, Doña Melusina, le engañase; y lo hiciera con sus tres almas a la vez. ¿A la vez o sucesivamente? Lo mismo me daría; con tal de que me engañase las tres veces. O que me engañase, del todo.

BARBERO. Es que, como el señor sabe, y yo antes le decía, la mujer siempre que quiere a uno, quiere a uno. No es como nosotros, los hombres, que siempre que queremos a una, queremos a otra.

CABEZA. Eso es también verdad de peluquero. Como la de que cuando queremos a otra es porque queremos a una. Pero esa es otra.

BARBERO. No me hagas tíos. La que yo te pido es que me ayudes para conseguir que Melusina se enamore de otros y eniente de ese modo mi amor. Sin ella enterarse, por supuesto, pues, si lo supiera, ya no me enganaría.

CABEZA. Comprendo, señor. El señor quiere hacerse el tonto. Es lo habitual.

BARBERO. Y he pensado en que tengo tres amigos, magníficos amigos, que son los individuos para el caso; pues los tres aman a Melusina.

BARBERO. También es lo acostumbrado, señor. Los amigos son los mejores colaboradores para eso. Sin decirlo, claro.

CABEZA. Claro que sin que ellos lo sepan. Por eso he empezado por charlos aquí, para tenderles una trampa. Además, Melusina tiene tres amigos... Pero la dificultad no está en ellos, ni en ellas, sino en ella.

BARBERO. Déjeme a mí hacer, el señor. Yo conozco a una endiablada Celestina que nos facilitará la tarea.

CABEZA. Pues tráemea también, con sigilo.

BARBERO. Sí. Pero antes hazme un pequeño favor.

CABEZA. El señor dirá.

36

CABEZA. Por ahí debe haber una caja con cigarras y otra con cigarrillos. Cógelo tú un cigarrillo, o más, los que quieras; fímatelo uno, y dame un cigarrillo a mí.

BARBERO. Gracias, señor. Pero no me parece correcto...

CABEZA. ¡El qué! ¿encender ahora tu cigarrillo? No seas majadero. Si es que necesito la ceniza.

(Enciende el peluquero su cigarrillo poniéndole en los labios a la cigarrera encendido también. Finan. Pausa.)

BARBERO. El señor dirá para qué quiere la ceniza.

CABEZA. Para que la tomes en un dedo y me hagas con ella una cruz en la frente.

BARBERO. No sé si debo.

CABEZA. Sí, hombre, sí. No seas suspensitoso.

(El Barbero lo hace)

BARBERO. ¡Algo más, señor!

CABEZA. Nada. Ya tengo mi tablete completa para hoy. Que no olvides mi encargo.

BARBERO. Despede el señor.

(Sale el Barbero Juan)

(Entran MELUSINA, seguida de MINUTISA y EL DIABLO, de monja, como en la escena anterior, y ALBEQUIN de fraile franciscano; ambos llevan un corto encendido, y al oscurecerse la escena, sin decir nada, se colocan a los lados de la Cabeza, de Melusina, poniendo los cirios en un candelero, uno a cada lado de la Cabeza.)

MELUSINA. ¡Hay mucha luz aquí. Corre las cortinas, Minutisa.

(MINUTISA lo hace y queda la sala oscurísima como al principio, pero iluminada con los cirios.)

CABEZA. ¡Duermes, Conrado!

MELUSINA. (esperanzado) ¿Me has olvidado, Melusina?

CABEZA. No, sino por el fiel amor que te tengo.

MELUSINA. (desesperado) Gracias, Melusina. Yo también pienso que te amo (bostezo).

CABEZA. ¡Lo pienso, nada más!

MELUSINA. Ya no tengo corazón para sentirlo.

37

MELISSINA. (suspirando) ¡Ay!, ¡no siento mi amor en tu boca! ¿No es tuya mi vida?

(Yo a besarte como dice y ARLEQUIN pone su mano ante la boca de la Cabeza, besando MELISSINA la mano de ARLEQUIN.)

CABEZA. ¿No ves una cruz en mi frente?

MELISSINA. Yo también la llevo. Déjame que bese mi cruz en ti. ¡Mi alma es sólo tuya!

(Mismo juego de antes, al hacerlo, se interpone la mano de ARLEQUIN que MELISSINA besa.)

CABEZA. Yo he cruz en tu frente y en tu pecho, pero no en tus ojos Melusina.

MELISSINA. ¡Alfreda! ¡Si es tuyo mi corazón!

(Se le acerca, intendingo besarle en los ojos y se repite el mismo juego, interponiéndose ARLEQUIN y volviendo a besar su mano MELISSINA.)

CABEZA. De amo, Conrado: con alma, corazón y vida.

MELISSINA. Yo pienso Melusina que sigo amando. Pero, hasta cuando, Melusina?

CABEZA. Hasta que se cumpla mi venganza en quienes me han quitado tu vida, tu alma y tu corazón.

MELISSINA. ¿Vengandote también en mí, Melusina?

CABEZA. No, Conrado, sino en quienes te hicieron a ti de muerte. ¿Que quieras hacer, Melusina?

MELISSINA. ¿Ya lo verás!

(Hace una seña a MINUTISA y esta se dirige al centro de la estancia donde colocó, ante la mesa, y tres a cada lado, seis sillas iguales; luego va a la puerta, haciendo entrar a CLAVEL, ESTRELLA, y MARAVILLA, seguidos de ALBERTO, FEDERICO y GUSTAVO, que entran sin decir nada, colocándose, según ante el catalizador de un fanera, cada uno ante su silla, en pie, hasta que lo indique el diálogo. MELISSINA se coloca detrás de la mesa, que tiene a cada lado un crio encendido y al DIABLO, de monja, y a ARLEQUIN, de frodo, tamboriles, haciendo como si rezaran; MINUTISA sale de escena, figurando que cierra la puerta al salir.)

MELISSINA. Os he reunido aquí para que escuchéis por la boca viva de Conrado, cuya cabeza está presente, cuál es su última voluntad; que ha de ser cumplida por vosotros a riesgo de vuestra propia vida. Podéis comprar vosotros mismos que no hay engaño en esto, preguntando a la Cabeza de Melusina lo que queráis, y acercándonos a ella para ver que lo es, en efecto, su cabeza misma, tal como la conocisteis en vida...

(Los seis se acercan sucesivamente a la Cabeza, que les va saliendo por sus nombres conforme llegan.)

CABEZA. ¡Hola, Clavel! Buenos días Estrella; salud Maravilla; ¡qué bonitas estás con vuestro disfraz encantado!; esa mis bonitas que amohe en el baile de mascarar. Y vosotros, Federico, Alberto y Gustavo, ¿habéis olvidado ya, con el sueño, la triste posibilidad de esta madrugada? Ya veís que no estaba borracho, sino muerto; tan muerto como lo estoy ahora; aunque mi cabeza os habla todavía, para poder deciros lo que he pensado, y que espero que vosotros cumpliréis, si no queréis veros en la difícil situación mía, que es una tortura que no os deseo...

(Los seis se retiran estupefactos, al oír la Cabeza hablando y MELISSINA con su gesto les hace sentir.)

CLAVEL. (en voz baja a MARAVILLA y ESTRELLA) ¡Qué cosa más rara! ¡Y el caso es que está más guapo así! Debe tener el cuerpo debajo de la mesa; Melusina es una encantadora encantada; ¡ya os lo diré yo!

MARAVILLA. (lo mismo) Sería una lastima que no tuviese cuerpo ninguno. No envió a Melusina, si es verdad que no tiene más que la cabeza.

ESTRELLA. (lo mismo) No digas eso; me dir muy mala para a Verás como es una trampa de los dos para asustarnos y que hagamos lo que ellos quieren.

ALBERTO. ¿Qué piensas de esto, Federico?

FEDERICO. Que Melusina es más lista de lo que yo pensaba. Ya lo veis. Todo esto ha sido invención suya. Pero no puedo ni figurarme lo que se propone.

GUSTAVO. A mí me parece que todo esto es lo más inverosímil que podemos imaginarnos; porque no tiene truco ni engaño alguno; porque es, sencillamente, si misteriosamente, verdad.

MELISSINA. Lo que Conrado ha pensado es una cosa muy sencilla y muy feliz para vosotros. Consiste simplemente en que os caséis...

(Los seis se levantan como muridos por un resorte y dicen a la vez)
LOS SEIS.
¡Como?
¡No asustaros! ¡Verdad, Contrado, que ese es tu pensamiento!

(La Cabeza hace signos afirmativos)

LOS SEIS.
MELUSINA.

GUSTAVO.

MELUSINA.

MANAVILLA.

CLAVEL.

MELUSINA.

ESTRELLA.

MELUSINA.

IAS TRES.

MELUSINA.

FEDERICO.

MELUSINA.

GABEZA.

ALBERTO.

MELUSINA.

GUSTAVO.

MELUSINA.

MARAVILLA.

MELUSINA.

(como antes) Pero, ¿cómo?
(con naturalidad) ¡Cómo va a ser! Por parejas. De dos en dos. Cada uno con toda una. Pero ya lo suponemos nosotros. Pero las parejas serían de libre elección?

¡Eso vendrá después, Gustavo. Vamos poco a poco. ¿Qué os parecen las bodas?
¡Y si nos pareciera mal!

¡Tratadís en su lugar la hora.
Los seis. Tendrís bodas mortales.
¿Por qué?
(con gravedad) Porque sois los asesinos de Contrado Meiso.
¿Tu nos denunciarías a todos?
(resolida) Sí.
¿Esto es un chantaje, Melusina? Pero no puedo admitir tu intención.

¡Preguntásela a Contrado.
(para sí) ¡Cómo si lo supiera yo! *(bostezo)* Lo que Melusina os propone me parece muy razonable. Es lo que yo pensaba... hace tiempo... lo que sigo pensando ahora.
¡Y vamos a elegir pareja nosotros o ellas?
Lo echaríais a suerte. Tratándose de bodas el mejor acierto depende siempre del destino.

Por mi parte, acepto la propuesta, encantado.
Eres un caballero, Gustavo, no podré esperaros menos de vosotros dos.

(FEDERICO y ALBERTO dicen que sí con la cabeza)

¿Qué decís vosotros?

(Hablan entre sí, ellas, de modo imperceptible)

MARAVILLA. *(en voz baja a las otras dos)* Hay que ganar tiempo. Nosotras decimos también que sí.

MELUSINA.

GUSTAVO.

MELUSINA.

FEDERICO.

MELUSINA.

ALBERTO.

MELUSINA.

ESTRELLA.

MELUSINA.

GABEZA.

MELUSINA.

ALBERTO.

MELUSINA.

GUSTAVO.

MELUSINA.

MARAVILLA.

MELUSINA.

MELUSINA.

MELUSINA.

MELUSINA.

MELUSINA.

MELUSINA.

(Toma de la mesa la pistola el punal y el vaso, que estaban al lado de la Cabeza cortada, y se acerca a otra de escena)

Estas son vuestras armas. ¿Cuál eliges Gustavo?

El veneno, si viene de tu mano.
Viene de la mano de Maravilla, tu futura esposa. Ahora entre el punal y la pistola tendrías que elegir vosotros dos a ciegos. Vendarlos los ojos.

(Lo hacen ESTRELLA y CLAVEL)

¡Formaros de la mano vuestras novias.

(Los da a las dos la pistola y el punal, mientras las bucean, como jugando a la gallina ciega, FEDERICO y ALBERTO, encontrando FEDERICO a CLAVEL, que tiene la pistola y ALBERTO a ESTRELLA que tiene el punal)

¿Y qué hacemos con esto? *(señalando a las armas)*
(con ironía) Vosotros sabéis. ¡Guárdaoslos por sí, ahora. Son nuestro regalo de boda. ¡Verdad, Contrado!

(La cabeza asiente, y bostezo)
(Antes de salir van dejando sobre la mesa los tres pedacitos del espejo roto que tenían FEDERICO, ALBERTO y GUSTAVO. MELUSINA se los va poniendo ante el rostro, sucesivamente, a ESTRELLA, CLAVEL y MARAVILLA que se miran en ellos contemplándose la cara y el pelo. Luego salen lentamente los seis, empurrados, como se hizo en el acto anterior y sin decir palabra. Entra MINUTISA, que les abre la puerta y se queda en escena, esperando órdenes de MELUSINA.)

Tu venganza me parece excelente, Melusina: sobre todo por la idea de las bodas. Pero no acuerdo a comprometerte, ni admitir lo que te propones.

Ya lo verás. Descansas ahora, si puedes, hasta la noche para que tengas la cabeza enteramente despejada.
¡Si no tengo otra cosa, Melusina! *(bostezo)*
Después que es desposo.
(al oído de la Cabeza) No hagas caso del fraile: es de pega. Hazme caso a mí. Yo soy quien te envié el pedo queo.

¡Déjame ahora, Melusina: quiero rezar con estos pentiteones que me has traído. *(bostezo)*
Minutisa y yo vamos a preparar la fiesta.
(Salen MELUSINA y MINUTISA)

ARLEQUIN.

(Quitándose el hábito y apareciéndose con su traje de Arlequin.)
Mírate en este espejo Meluso, ¿qué ves?

(Le ofrece los tres pedazos del espejo rotos.)

CABEZA.

¡Yo a Melusina!

DIABLO.

¿Entera o parte?

CABEZA.

¡Entera, tal como es!

ARLEQUIN.

¡Entonces, estamos salvados!

CABEZA.

¿Por qué?

DIABLO.

¡Porque Melusina volverá a tener una sola alma cuando pierda definitivamente la cabeza; en cabeza, quiero decir: ¡lo entiendes!

CABEZA.

¡Creo que sí! ¡Pero y yo?

ARLEQUIN.

¡Te dejarás de padecer este suplicio, dejarás de ser Cabeza encantada!

CABEZA.

¿Melusina me engañará?

ARLEQUIN.

¡Ya has empezado a engañarte!

CABEZA.

(contestándole) ¿Qué dices? ¡No me engañas tú!

DIABLO.

(Quitándose las tocas y los cuernos que colorea triunfalmente sobre la Cabeza de Meluso, y ríndosele de Po-histrada, se da un tajo a otro, visiblemente satisfecho, hasta que encuentra una boquilla y unas copas, que llena, dándole una a ARLEQUIN y otra a la Cabeza que la bebe de un trago. Con la copa en alto.)

ARLEQUIN.

¡Por Melusina engañadora!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

(No mismo).

¡Por el alma tonta de Melusina inmortal!

ESCENA III

MUTACION

(Otra sala del Palacio Meluso, con puerta abierta a un jardín. Es mediodía. En el jardín se ve a MINUTISA rodeada de flores. En el interior, a MELUSINA, hablando en voz alta. Cuando la suave música se acaba, quedando disimulada en el fondo, dice MELUSINA.)

MELUSINA.

Un cuerpo con tres almas parecía la imagen viva de mi sentimiento, cuando, por extremaría el pensamiento, como un cristal de hielo la rompía; niere que se derriete con el día; nibe de polvo que deslice el viento; apesado resuelto centenario del fuego en que el amor me consumía; ahora pulsán mis dedos su latido en el oro lejano de mi llanto, que es sombra que se muere con la llama; como si el corazón, estremecido, no tuviera más voz de su quebranto que la que le sumedece lo que ama.

MINUTISA.

(Entrando con un gran manojo de flores recién cortadas)

MELUSINA.

Aquí tienes, Melusina, las flores que me encargaste; ¡líceas de encantadas llamas; cenizas al apagarse! Las flores, con ser las flores, son el veneno del aire. Amores que un solo amor partió en tres almas amantes haciendo una sola, sombra la luz de sus claridades: sds, amores, como flores cortadas, que, al marchitarse, se juntan en un ardor. Y en un color se reparten, niendosé para hacerse el ansia de separarse; como los cinco sentidos, con sentido semejante, en un alma que los reúne y un cuerpo que los separa; pues parten del corazón para volver a encontrarse juntos en el pensamiento que no puede separarse. ¡Sombras sds de la mudanza, sentidos tan desiguales que mente para los ojos

lo que escuchando olvidáis!
Sabor de un solo saber
que sólo sabe ignorarse.
Tacto de un latir, pulsado
en el olor de la sangre
que palpita a flor de piel
cuando empieza a deshojarse.
¡Ay flores, que con ser flores,
sois el veneno del aire!
Amores sois de un amor
herido por empujarse
en seguir del corazón
las oscuras volidades.
No es flor la del alma mía
si sus aromas espanteo
y sus colores marchito
cuando sus pétalos abre;
que siendo flor esparcida,
semilla de tantos males,
no alienta con el amor
herida de parte a parte:
que respirar por la herida
no es respirar, es ahogarse.
¡Ay flores, que con ser flores,
sois el veneno del aire!

(Se oye fuera, hacia el lado del jardín, que se supone da a calle o plaza de la ciudad, un fuerte rumor, cada vez más intenso y amenazador, conforme va avanzando la escena)

VOCES.

(dentro)

MELUSINA.

¡Muera, Melusina, muera!
Porque ha matado su amor.
(o MINUTISA)

VOCES.

¡Que dice, alborotador,
ese rumor allá fuera!

MINUTISA.

¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!
¡Señora, si es un clamor
que dice de esta manera:
muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

MELUSINA.

Pues no lo dice mejor
que yo misma lo dijera:

MINUTISA.

¡muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!
No es vuestro riesgo morir
estar aquí prisionera:
hay que buscar la manera
de escapar a ese furor.

VOCES.

(dentro)

MELUSINA.

Porque ha matado su amor:
¡muera, Melusina, muera!
El amor que me delata,
volviéndome la esperanza,
me devuelve la esperanza
si la vida me arrebatara:
quiere el querer que me mata
diciéndolo sin temor,
cuando lo dice mejor
que yo decirlo pudiera:

VOCES.

(dentro)

MELUSINA.

¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!
¡Ay de mí! que estuve
más amante que amorosa,
si enclavada de celos,
por enojos, enojada,
no pudiendo de casada
decir lo que ese clamor,
ahora lo escuchó mejor
que yo decirlo supiera:

VOCES.

(dentro)

MELUSINA.

¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!
Si muera, muera la estrella
apagada con el día:
muera con la noche fría
la flor desmayada en ella:
muera la apariencia bella
espejada en su fulgor,

cuando me dibe mejor
que yo decirlo quisiera:
¡miera, Mestisa, miera,
porque ha matado su amor!

*(Sale MELUSINA por la puerta del jardín, y al tiempo que va a seguir
la MINITISA, entran por otra puerta interior, el DIABLO, ARIEQUIN
y EL ESPEJO-ARIEQUIN, en plan de fuga, con sacos de mano y ensaca
de volte o medio cerrar, cogiéndoles las cosas que contienen, y muy preci-
pitados y asustados. Queda MINITISA en escena.)*

ARIEQUIN.

¡A dónde fue tu señora?

DIABLO.

¡Hay que huir a toda prisa!

ARIEQUIN.

¡Ni un minuto, Minitisa,
podemos perder ahora!

DIABLO.

¡Antes que se acabe el día
van a quemar el palacio!

ARIEQUIN.

No es cosa de andar despacio.

MINITISA.

¡Quién armó esta algarabía?

ARIEQUIN.

¡Quién iba a ser! ¡un harnero!

MINITISA.

Cosa muy puesta en razón,
que si es calva la ocasión
la tropiece un peluquero.

ARIEQUIN.

Ocasión que ni pintada,
pues por los pelos la atrapa.

MINITISA.

Si empalme lo que tapa,
lo será pintapareda.

DIABLO.

¡No digas tanta simplica!

MINITISA.

Mestisa, ¿dónde está?
Securo que no sabrá
dónde tiene la cabeza.

ARIEQUIN.

¡La cabeza! ¡Pegao tuera
que se me hubiese olvidado!

MINITISA.

¡Pues dónde está el descolado?

*(Salen los tres corriendo, cogidos de las manos y con todas sus cachitas-
chas, por la puerta del jardín por donde se marchó MELUSINA, mientras
se oye más fuerte y cercano el amonizador ruido de fierro, viéndose las lla-
mas y el humo que surgen a cercar el Palacio, y cac. etc.)*

TELÓN

FIN DE LA ESCENA III Y DEL

ACTO II

(Continuará)

JOSÉ BERGAMIN.

46

LA CAJA DE LOS SÓLIDOS (*)

Aquel monte de eucaliptos que la niña tenía que arroyar todos las
mañanas, era como un lugar de encantamiento entre su casa y la escuela.
Allí nadie exigía de ella ser más que una niña vagando entre los árboles.
Los altos troncos acogíanla favorablemente como ángeles tutelares de la ma-
ñana. Apreñados y oscurés, admitían a contraluz expectantes actitudes,
gestos ámbros y amicales, una edificación de vida vegetal aparentemente silves-
tre. Entre tronco y tronco un espacio de luz, una ventana abierta a la bre-
vedad de una nube, un semitono al paisaje del viento. Formaban barras, ca-
lles cerrándose estrechamente en la perspectiva de un cielo distante y deso-
lorido. Y aunque esta distancia producía una sensación de soledad, la niña
no sentía angustias ni tampoco miedo, sino una paz ligera, un sosiego in-
definible.

El monte estaba lleno de ramores, de reflejos, de gritos lejanos. A ve-
ces, después de una tormenta, un tronco derribado cerraba el camino. En-
tre las hojas musitas y quemadas pendían como tramos, nidos abandonados
con las esferas de los huevos rotas, y pichones muertos, sin los padres. Al
pie de los eucaliptos se extendía una colina de hormigueros, de una tierra
rojiza y brillante al sol. Aparecían en la mañana, ordenados y limpios, co-
mo un enserto, sin un desordenamiento en la tierra, sin un errático alon-
dado, indefensos y sálidos en su misteriosa arquitectura. El innumerable
gusajo de las hormigas, subía y bajaba por los troncos, recorría las avercías
en un infatigable trabajo, cogitativo y silencioso. Cada hormiga llevaba en sí,
como un penachito oscilante, lo minúsculo, lo liviano del monte: hojitas,
briznas, pelusillas. El viento sacudía los altos ramajes produciendo un tra-
nor rítmico y constante de voces, como aquellas que cantaban en los coros
de la Iglesia en el mes de María. La niña creía que los árboles conversaban

(*) Capitulo de un libro en preparación.

47

entre sí, contándose la vida del monte, el nacimiento de las hojas, los pájaros que anidaban, el miso a la noche, la luna y sus fantasmas. Arrojábale, al pasar, semillas perlimpadas. El suelo se llenaba de ellas y la niña las recogía en los bolsillos de su delantal.

El monte respiraba un olor familiar y limpio de botica y pastillas de eucalipto, como aquellas para la tos, que guardaba la vieja tía en una cajita de lata. La tierra enflaquecía por el arduo trabajo de lag ratas, no tenía flores ni casi pasto. Levantadas en una contorsión violenta, en una actitud topográfica, rompían la tierra, ya desmantelada, arrastrando todo lo que no fuera su propia sustancia, su propia savia. La niña caminaba lentamente, con cuidado, para no pisar el largo conyey de las hormigas; para no pisarlas, pero también porque levantaban bajo los pies, produciendo un crujido desagradable como de azúcar, que la irritaba. Gustábale más andar sobre las hojas, en los lugares en que el monte hacía pequeños declives, se habían acumulado por las sucesivas estaciones y por los vientos, formando viejos lechos amarillos, blandos. Sobre esta hojarasca, Laura hundía sus pies, procliniendo un ruido seco y crepitante. Habían desaparecidas viboritas, insectos, lagartijas. Arriba, el monte encerraba como una algre jaula, la vida de los pájaros.

La niña hacía allí su libre y fugitivo aprendizaje de infancia. Sin responsabilidades, se sentía elevada a su rango de niña. Era tan pequeña como el más pequeño objeto. Como una hoja, como un insecto, como un pájaro. Una fiebra apocárita en la gran sinfonía vegetal del monte. No había gritos. No había palabras. Ni la tomaba su madre violentamente de la mano, para hacerla testigo de aquellas escenas. Ni se ordenaba su atención para los amargos asuntos familiares. No había enertos cerrados, ni volas encendidas para las almas del purgatorio. Ni frente a un implacable pizarro, tan alto que Laura tenía que ponerse en puntas de pie para alcanzar su centro, se debía bajo severas miradas, en una división en que el goceante nunca tenía nada que ver con el dividiendo. Ni sentada largo rato con un pedazo de tela entre las manos, se ahorría en una quietud desesperada, haciendo una vinilla de ocho hilos. Pero más que el pizarro y la vinilla, sobresalía ciertas mananas, una vez fría y cortante: —"Laura, trae la caja de los sólidos."

Sobre un banco era depositada una caja cuadrangular, con tapa cerrada, que no encerraba un misterio maravilloso como aquellos cajones de la

eternada de cajas en el cuarto de su madre, sino un misterio frío y duro que nada decía a la imaginación. Laura amaba aquella cómoda. Sobre un alto espejo mortuio, sostenido por dos columnas retorcidas y rematadas por perzillas sobresalía una cabeza de indio, esculpida en madera, bajo un tocado de plumas, entre flores y frutos, reflejando su perfil herméptico y lejano en un mármol rosado. El mármol tenía vetas oscuras y tibias y tibias, como una red de venas gruesas y sensibles. El espejo era tan alto y tan verde y tan profundo, como la copa de los eucaliptos; y contenía la vida de la casa, su inquietud nerviosa, las corrientes alteras de sus emociones, los rostros pálidos, como los eucaliptos, el paisaje de las nubes y las tempestades.

Los cajones, con sus talladas firtimallas y sus pifias, se abrían pausadas y profundas, con un olor antiguo a madera, a seguidos de alhucema, a resacaos; un olor que era para Laura, el del misterio mismo; y que perduraba en ella, desde siempre, sin memoria, como incorporado a su sangre. Allí estaban los alhucemes de ncar cerrados con un broche de plata, con unos frutes y pálidos, el sombrero en la mano; ● niñas, mirándola desde sus encajas desvanecidas. Un caja con tapa de cristal, guardaba un abanico de encaje blanco, amarillado por el encierro; tenía atravesado como un pensamiento melancólico un ramo de miosotis. Y cajas y cajitas, y cartas, atadas con cintas; y un mantón negro con grandes ramos rojas, de la abuela, cuando iba a la ópera; y un handerlin de raso verde con pequeños arroyos quemados en los bordes y una inscripción: "Regimiento 4.º de Infantería". Pero lo que más encantaba a Laura era aquel libro grande, guardado religiosamente, que, algunas noches de calma, la vieja tía leía en alta voz.

—"Entonces el Emperador Constantino recibió de manos de un mensajero arrodillado, fragmentos de la Santa Cruz, sobre un paño de brocado, que le enviaba la Reina Elena desde Jerusalén..."

Las páginas ornamentadas con grandes marismitas gráficas, graves y pensativas, en la tapa polirromada, semejante a un vitral o a un mosaico, un Rey alafzado e imitado, bajo una capa pluvial de sutuosos colores, sostenía en la mano una cruz. A sus pies, una serpiente, levantada una cabeza agonzante.

Pero esta caja de los sólidos sólo encerraba una realidad hostil. Se corría la tapa y aparecían, helados, despiadados, el rombo, el cubo, el cono, la esfera... Sobresalía de angustia la niña iba tomando aquellos objetos entre sus manos y depositálos en los bancos. Su mano no percha más que

una superficie lisa, sin calor, sin olor, sin abandono. No eran cosas. No eran como una piedra, como una hoja, ni siquiera como una pizarra. De entre todos, la esfera era la que le producía un estorpo más particular. Como si se hubiera oscurecido el sol de repente, la voz de la maestra decía: —"Es un cuerpo engendrado por la revolución de un círculo, girando sobre sí mismo".

—"La revolución de un círculo..." La niña se extraviaba en el laberinto de los ángulos, de las aristas, en una abstracción simple y profunda y en tantas líneas y círculos como encerraba la esfera. "Laura, no te distraigas, respite..." decía la voz golpeando con la regla en el puzete. Entonces la niña se aplicaba sobre aquellos objetos, los miraba entre sus manos y repetía maquinalmente: —"Girando sobre sí mismo..." Si hubieran tenido un color, rojo o verde, un sonido, una vibración, Laura hubiese hasta aceptado el testimonio glorioso de un cuerpo engendrado por la revolución de un círculo. Era peor que la noche entrando por la ventana, la noche aque-lla que se parecía a la hermosa y patética, diosa india con muchos brazos y calizas y piermas que ella había visto en un libro de figuras. O al Dominó negro que sentada en el comedor de su casa se ahuchaba, con una patilla de colores. Ella se sentía huir en la esfera como cuando se cayó en aquel pozo de cel. De improvisto se vio arrastrada en un remolino, en un vértigo blanco. Se asía, desesperadamente a sus paredes. Ni un agujero, ni una hendidura, ni un verde. Todo era blanco. Blanco. Y ella un cuerpo blanco girando sobre sí misma. Y el cielo como un agujero negro visto desde un embudo. La boca como un agujero de desesperación, gritando. Sin salida.

Pero a veces la clase admiraba categorías de monte. Sobre las desensaradas maderas se extendían, grandes mapas. Y países exóticos. Y grandes ciudades blancas atravesaban el viejo patio de baldosas coloradas y se detenían en el umbral trayendo su carga de misterio. Un mar azul jugaba a ser entre los bancos. Y palmeras, cocodrilos y falsos, y nombres fabulosos: el Caribe, Mar de las Antillas, Saigón, Horneo, abrían la tienda polifonema de la fábula. Ahora la niña, con una regla en la mano, señalaba: Mar de la China. El mar arrojaba perlas redondas y estruendos, como uvas marinas, para que la niña hiciese su collar.

Y no era necesario, ahora, que el escenario se quecase violentamente a oscuras, para que dos cortinas silenciosamente corridas, y unos reflectores

hábilmente colocados, dieran al espectador la ilusión de un tiempo transcurrido. Ni que vivos ni muertos mezclados en un primer plano angustiados, dieran la confusión de ese tiempo, en la frontera de la tierra o en la ilusión de las cortinas. Ni era necesario talar el monte de escalifijos y levantar en su lugar una casa, para darle al tiempo vejez o movimiento; o un grisado común en la continuidad del pensamiento. No. El tiempo había tenido sólo un acortarse en las ropas de Laura, en las mudanzas del vestido. Entre estas dos Lauras —la de ahora y aquella, sosteniendo con su débil, poderoso tallo, la afirmación desesperada, la fatálidad de existir. El pelo estaba iraní; detenido en el tiempo, sin variantes. Las dos trenzas negras sobre la nobleza del rostro; antes, sneltas sobre la espalda; ahora, cruzadas sobre la cabeza. Y una pollera larza y amplia ceñida a las verdaderas sinistritia al lado delantal. Y un libro, "Les Jettres" de Marcel Proust, a la carpeta lozada de verde, con una etiqueta con letras rojas "Escuela Terna. N.º 99" y al libro "Adelante". Lo que había transcurrido era lo circunstancial. Y, claro que había tiempo transcurrido. Laura casi podía palparlo. Ahora vivía en una casa, de departamentos, las ruidosas decenas de la clase media. Tenía teléfono y calefacción. No había cerros, con campanillas azules; las calles estaban asfaltadas. Tripulaban ómnibus. Todo, a lo largo, estaba lleno de pequeñas y grandes invenciones para la estabilidad del mundo normal, mecanizado; para su quehacer, su afán y su muerte.

Estaba también el tiempo de las estaciones. Primavera. Verano. Otoño. Invierno. Se podía tirar el reloj por la ventana y entonces la casa que daba sin tiempo, en un estado puro, rodando en el espacio. Pero el tiempo de la angustia, de las ilusiones, del miedo, de la miseria, de la ubereza, del amante del orgullo, estaban como al principio, en su antigüedad presente, en la línea secreta, en el espesor del mundo. "Y pondré vuestros ojos sobre mí, tierra y vuestra tierra como bronce".

Y esa mañana, o ésta, o aquella, Laura se dirigía como otras veces a un punto determinado, que no era la escuela, precisamente. Y por una rápida mutación de la escena, ya no era el monte de escalifijos, el lugar de encuentro entre su casa y la escuela. Ahora lo exterior la golpeaba dolorosamente, le gritaba la tonanía violentamente de las manos y la había participando en el vértice de la calle. Ahora era sólo su casa, el refugio en que ella se sustentaba a sí misma; creaba con los objetos circundantes, la torre, el mar

los retratos y los libros, describía las cosas, las transformaba, haciendo el aprendizaje de los sueños. Ahora se levantaban rascaídos sobre las casas, y acentuadas sobre las avenidas del silencio, bocinas, autómóviles, ómnibus entre nubes de benzina ahuyentando a los venteros. El poeta decía:

"Yo era un escritor nocturno; que pasó parte de su existencia pegado a las paredes, en una noche vacía. Ahora soy feliz. Debemos andar por en medio de la calle al encuentro de la vida."

—Yo también vivía en una torre—dijo Laura—. Ahora salgo a la calle. Me incorporo a la vida. ¿Soy feliz?... En una esquina quedaban los últimos solicitantes de un expediente de leche. Desde el adarar formaban la larga cola, mujeres pálidas y flacas, jovencitas, hombres, niños desnutridos y descalzos, en las manos botellas, jarras de aceite aholladas. Al sol al viento, a la lluvia, tanto daba. Pero por esa esquina pasaban los autos largos, brillantes, veloces, como un río de soberbia, último modelo, *made in U.S.A.* Adelante, calefacción, aire acondicionado.

Atravesaba un barrio residencial. Casas magníficas orientadas al sol. Ventanas cortinas de muselina, jardines, hammams para el ocio vago. "Sirevientes" con delantal y cofias blancas secalan a pasar perritos atreídos como fidos egipcios. Los perritos, enfermos de tedio, de falta de acoplamiento y de distinción, levantan la patita junto a los árboles. Pero en los terrenos al fondo de las casas, ranchos de techos de zinc, inclinados, hundidos, servían de guarida a criaturas sucias y famélicas, el vientre hinchado de frutas verdes, un perro sarnoso junto a las piedras. La llamaban.—"Señorita, señorita; ¿me trajo los polvorones?"

—¿Soy feliz? ¿Por qué, qué hago yo.—se dijo Laura— en medio de estas fuerzas tan dispares, entre estos minutos inconciliables de circuncisos e incircuncisos, yo, mujer, en la incertidumbre de mí misma, sin Dios, sin condiciones de apostol ni de santa, desconfiando de mí misma, de la literatura, de mis pensamientos?... ¿Hago limosna? Soy pobre, ¿qué hago con eso? Asisto a un Congreso y oigo los desahogos verbales de algunos que arreglan el presente, el pasado y el futuro, desde su asiento. Y este mismo parate —pensó— con sus fuentes, sus árboles y sus pájaros, este jardín maravillado, en que —como ella había dicho— la mañana meca de las intermencías de las nubes, ¿no es ligeramente sospechoso de literatura? Entre aquel monte de encantamiento, en que ella hacía su aprendizaje de infancia y este

jardín urbano, ¿no se habían acumulado los amores, los libros, los viajes, la sensibilidad dirigida y exacerbada?

Entró el Instituto. Grandes mapas colgaban también de las paredes blancas y lisas. El Caribe, y el Caribe, y el Mar de la China, y las perlas redondas y carnosas como uvas marinas?... Y ahora el Profesor iba señalando otras muchas verdes o rojas o negras. Selvas vírgenes alimentando entre sus miasmas el zumbido del mosquito. Hongos de carnación secreta y blanda, entre los coqueiros, lluvias, humedades, soles, fiebres. Y el hamacho de los perros en los corredores; y el colayo, sobre el pupitre, hinchándose en una muerte larga, rayándole de cetera paciencia entre sus tejidos.

Saló del Instituto. —Salgo a la calle. Me incorporo a la vida. ¿Soy feliz? Dió un salto y retrocedió, tropezando con un cajón de tomates, que rodaron por la vereda. Los frenos de un auto chirriaron violentamente. Desde dentro una voz iracunda le gritó: —"¡Alé, estúpida, loca, loca, ¿qué que vas pensando!..." En que iba pensando? Se levantó con ira, bajo las miradas semicoléricas, "semiburtones del puestero. ¿En que iba pensando? —"Si no lo vuelvo a pensar me muero en esta esquina". Se dispuso a cruzar la calle. Pero en ese momento el varita dentro el tránsito. Ómnibus y tranvías pasaron, inclinados por el peso de la gente colgada en las plataformas y los estribos. Una espesa cortina de nafta, se le metió entre las piernas, la boca y la nariz. Un carro de leche pasó entre un resillar de ruidos y caliente. Bajo el sol de enero, los olores se calaban, se confundían, se palpaban a las columnas, a los faroles, a las piernas, a las hermanas, combaban con la estridencia de sus nombres: benzina, bosta, vecina, sudores, el olor indistinto, anónimo, progresista y desesperante de la calle. —"En que iba pensando!..." Se detuvo magnánimamente en una víbriera. Pizarrones pámoros de lotería. El peso argentino a 0.19. El dólar a 3.80. "No debe más. Compró un número. Aquí está su suerte. Su suerte..."

Revisó todos sus pensamientos como una caja de cartas antiguas. No sé... Su suerte... ¿Este o aquel? "No dude más... compré aquí..." Y subitamente, un silencio. Como esos silencios que había sentido caer verticalmente a la anochecida en Río de Janeiro. ¿Por qué se acordó...

Se salió del tumulto de la Avenida Beiramar y al entrar en las pequeñas calles adyacentes, la quietud era tan sibilina que se creía andar con los oídos tapados, sobre algodones. Y con el silencio súbito, cada cosa volvió a

su lugar, a su origen, a su orden, a su paz, a su olor. Un olor sin aparatas, sin asociaciones, sin reminiscencias. El olor sin olor de los ángulos, de las líneas, de los puntos. Del como. Del cuadrado. Y, así de la esfera...

"Laura, repite: la esfera es el cuerpo engendrado por la revolución de un círculo que gira sobre su diámetro..."

Y Laura niña, que había atravesado un monte de euclípticos entre las hojas, sobre las hormigas, repetía, asustada, defendiéndose de la nada con su instinto de vida. Y Laura mujer se hundía ahora en el éxtasis abstracto de aquel círculo engendrado de sí mismo. Sin mí, sin ti, sin ellos. Y el ellos, y el tú y el mí, los pronombres personales de la carne, del dolor, de la ilusión, del miedo, se fundían en una ola blanca y derrada, una ola girando sobre sí misma, un diámetro, una esfera, una forma detenida entre el pensamiento y la memoria. Algo más antiguo que la calle, que la ciudad, que el mundo, que el sonido golpeando en las bóvedas del silencio. Más antiguo que todo lo manifestado. La caja de los sólidos.

CLARA SILVA.



UNA CURA

—Ir a buscar un hombre cogotudo como Montstedeca luego de haber andado como era púbrico... consultando Doctores y Especialistas, era una cosa seria. Por eso Abella entro disculpándose.

—Si han puesto mano en él, yo no tengo la culpa, dijo. Correa, el enfermo, era medio caudillo. Y rico para mejor.

—Fueron "los de la departamental"... terminó. Montstedeca pareció conformarse con la explicación. Contestó sencillamente.

—Y... a veces acertan...

—Preguntó después...

—¡Y en resumidas cuentas, qué caraban!

—Nada.

—¡Nada! ¡Y el hombre se los va!... ¡Lando!

—Dicen que no le encuentran nada. Eso es lo que dicen después de andar con papeles y análisis y fotografías. Nada.

Abella espera la decisión de Montstedeca. Este callado ha quietado pensando, la cabeza levantada mirando al techo. Tras un silencio largo vuelve a preguntar:

—¿Hicieron "análisis" de la ropa?

—No. No han hecho. Ni siquiera han torado la ropa.

—Bueno, dijo, vamos. Si podemos hacer algo, haremos...

...

Ahora está sondeando a Correa. Quiere saber las cosas por boca de él. Claro que sabe mucho del hombre. De la vida que hace en la estancia vieja, donde no hay una sola mujer. Pero lo que sabe es por boca de otros.

La enfermedad empezó la noche que fue a lo de "La Colorado". El iba allí una vez por mes. A veces antes, si ella le avisaba "que tenía alguna cosa que valía la pena".

El era un sesentón fuerte, de pesetezo corto y grueso y pelo levantado. Siempre fue buen diente. Del estómago no sufrió nunca. Dormir, dormía donde se acostara y "casi al vapor".

Pero aquella noche volvió de la ranchada como había ido. Luego de pasar vergüenza, porque no se había portado como se tiene que portar un hombre que se acuesta con una mujer. Llegó a su casa con la frente apretada. Se acostó y en vez de dormir comenzó a clamar.

—Oisma, que empezaba al amanecer, la vela y terminaba con el día... Pinguitanga que siguió hasta hoy...

Proseguía.

—A los tres días volví al rancho, a desengañarme...

—Uno no se va a hacer viejo de golpe, dijo... Una vela se apaga de golpe, pero se consume de a poco. ¿Es así o no es así?

...La muchacha se había ido. Pasó un circo con unos pueblitos, y un brasileño que trabajaba con unos mozos le prometió hacerla artista y se la llevó...

—Eso, ¿a los cuántos días jué?, preguntó Montescocra.

—A los tres.

....

Tres días pasó Montescocra encerrado con las ropas de Correa.

Alguna vez entraba Abella a ofrecerle comida.

—Don Montes, ¿no se le anima a un asadito?

—Vayusé, contestaba éste.

Y señalando las ropas agregaba:

—¿Demasiado asno tengo con este bruto misterio!

A los tres días partió hacia el rancho del sueco.

....

Lo esperaban ansiantes Abella y Correa.

—Y?

—No está hijo que andemo bien...

Abella se dirige a Correa.

—Entonce pronto está como nosotros...

—No está hijo no quiere decir que esté ceira, responde Montescocra.

Esto detiene la conversación.

Don Montes deja que el silencio se espese y apriete los hombres. Al fin

añalara:

—La enfermedad se fue con el circo...

—Parece ramularse de golpe. El, tan callado se pone baruliento, palmea

al enfermo:

—Ahora, dice, vamo a comer los tres... Precisamo comer y clamar...

La matrugada los encuentra hablando fuerte. El asado y la cañal pone

locuz al grupo. Montescocra no tiene por qué negar que está hecho de

esperanzas...

—Ahora, dice, cuando yo digo esto quiero decir mucho...

Con el día partió siguiendo las huellas del circo.

....

A los cinco días volvió. Había encontrado la enfermedad. Con el hijo una sobrina, pues se necesitaba una mujer que conociera el rollo "para dar a horas ciertas los remedios".

....

Correa mejoraba. No había duda. El hombre comía y dormía. Comaba la mujer que era una especialidad para eso.

Hacían meses los cuipros.

Buen asado. Buen vino carlón. Gallinas. Pasaos de hijo. Café.

Alguna vez Abella —medio "atobado"— dejaba caer alguna frase potente.

Montescocra se dirigía a la sobrina:

—Retrese, le decía. Y al compañero suelto de lengua:

—Si compadre... Entre la gente hay que ser boca limpia, decía Correa.

Se ponían un escañadiente en la boca —como en los buñoles— y se iban

a descansar la comita.

....

Aquella mañana Correa encontró a Montseleoca empuñando para partir. Se asombró.

—¿Qué le pasa Don Montes? Nada. Se iba.

—Foy casi de agreso, aquí... Además, del pueblo, "lo pelan". También ahí había enfermos.

—Pero cristiano, responde Correa, ¡de agreso!... ¡Estaba vivo por culpa de él y salta con eso! Además él podía pagar cualquier plata. ¡Había plata mejor gastada que en la salud!

Montseleoca se achica, humilde:

—Taría de Dios en salvarse... Para a agradecerle el trato. La confianza.

—¡Isé se me entregó... Su casa ha sido un hotel... Faltó poco para terminar la cura, además. Le dejó la sobrina. Cuando las ropas que vistió la noche de la ligadura "avisen la cura" el vendrá por la muchacha. Y termina:

—Vine a ver un muerto y dejó un amigo... ¿Tate o no taré contento? Correa lo despide conmovido.

•••

Don Montes llega a lo de Abella, a quien encuentra misterioso.

—Han pasado cuatro meses sin noticias... ¿Eh está preocupado. Por eso viene.

—¿No mejoré el hombre? ¡Está enferma la muchacha!

Abella sigue callado, disparando con los ojos de la presencia del curandero.

—Tendrá que pensar en alguna desgracia... Abella, do golpe salta de su timidez, en un estertor por sacarse de arriba la revelación.

•••

—¡Dejéme amigo!... ¡entre los dos han hecho una barbaridad bárbara!

Don Correa tiene dos hijos. La sobrina está cada día más buena moza. El matrimonio es de buena vida. Dos veces han hecho venir un auto del pueblo para ir al biógrafo.

Montseleoca es el que administra todo.

—¡Qué quiere, dice, dejó la mechinca!... Uno se cansa de salvar gente, y uno también es dueño de tener sus expansiones...

JUAN JOSÉ MOROSOLI



PANORAMA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA

No quisiera que pudiera parecer que me propongo realizar una investigación con pretensiones históricas a través de la producción musical de mi país, escritor que, por otra parte, estaría fuera de lugar y además, resultaría pedante, pues excedería en mucho las posibilidades de mi erudición. Solamente trataré de hacer un breve inventario acerca de una serie de hechos, muchos de ellos por mí vividos, y de personas que han existido, algunas de las cuales he tenido la oportunidad de conocer personalmente, todo ello en los últimos veinticinco o treinta años.

Como todas las cosas a que voy a referirme, se producen en un lapso que transcurre entre dos fechas igualmente sangrientas e históricas: el desastre de Cavite (1898) y la guerra civil española (1936). La primera marca una ruta ascendente en el terreno de las letras y las artes (y, por lo tanto, también en la música): España, desangrada y sangrada, emertrase en sí misma. La otra, por el contrario, hace que sus valores se despartan por el mundo. Estos dos hechos, igualmente dolorosos, son de resultados diametralmente opuestos: el primero, salvable, recuperador; el segundo, aniquilante, disolutor, disolutor.

Pero, retrocedamos unos pasos. España es uno de los países que cuenta con una tradición musical erudita de la más alta jerarquía (aunque no haya sido así reconocida siempre por algunos historiadores). Además posee un acervo musical popular que puede considerarse como uno de los más ricos y variados del mundo, si no el que más. Por otra parte, el pueblo de España es un pueblo cantor. Carta

luña, Castilla, Vascongadas, Navarra, Asturias y Galicia, Levante y Andalucía, son ricos venenos de cantos y bailes populares con personalidad propia. ¡Qué ha pasado, entonces; qué fenómeno pudo producirse para que se quebrase un determinado momento la trayectoria gloriosa iniciada por Alonso X, el Sabio, con sus famosas *cantigas*?

No es éste el lugar ni say yo el llamado a discurrir las razones que hayan podido contribuir a ello. El caso es que al llegar al Siglo XIX, se produce un vacío en la creación musical erudita de mi país. Si bien en otras artes y en las letras, puede considerarse que la producción desciende algo de su elevado nivel, en ese momento, no se produce, sin embargo, un colapso tan evidente como en la música. En ese Siglo acontece la caída, el derrumbamiento total, del otrora poderoso Imperio español, y el país se desangra en fructíferas guerras civiles. Políticamente es un siglo nefasto; pero los hechos que se produjeron en este orden son importantes y obligaron a los españoles a mirar hacia dentro de su patria. Lo que, en cierto modo, resultó beneficioso. En el terreno de la música fué un siglo anodino, nulo. La moda del "bel canto" italiano invadía el país (música herencia de la visita de Farinelli durante el siglo anterior). Es interesante observar que, si bien la presencia en nuestra historia musical, la del célebre "castrato" fué perjudicial, pues introdujo en mi país la afición al *gorgorio* y a la melodía dulzona de "cantos". En este ambiente, nada propio por cierto, sólo algunos de los cultivadores de la "tonalitia" creaban un género de música con carácter de "raza": Estere, Grimand, Laseña, Misón, Rosales, Alorri, etc., al final del Siglo XVIII. Mas no nos hagamos ilusiones; estas obras, no obstante su valor y el mérito de su entronque con la tradición popular española, no pasaban de ser pequeñas piezas de divertimento escénico, ligeras y graciosas, sin duda; pero sin categoría superior ni relación alguna de parentesco, en cuanto a su valor de arte elaborado, con los polifonistas españoles del renacimiento, ni con los vihuelistas del Siglo XVI.

Sin embargo, no se debe exagerar sobre la falta de valores musicales en el Siglo XIX, porque en él se registran algunas importantísimas figuras: Hilarión Eslava, (1807-78); Antonio Asenjo Barbieri, (1823-94); y Felipe Pedrell, (1841-1922). Sin hablar de los que, aunque nacidos en ese siglo, su producción más importante se verifica en el actual.

Las tres figuras citadas son el punto de partida del resurgimiento del arte musical español. Tres eruditos, además de artistas creadores de gran mérito. Sin estos tres pilares, la música actual española no existiría.

Hilarión Eslava fué autor de óperas, música religiosa y de importantes métodos de enseñanza (su *Tratado de la Composición*, aparecido hacia 1860), significaba un positivo avance de la pedagogía musical en aquella época. Su obra de investigador culmina con la publicación de una importantísima antología de la música sacra española, titulada *Libro Nuevo-Hispana*.

Antonio A. Barbieri, como es bien notorio, no sólo era un eminente y erudito investigador, cuyos esfuerzos se vieron coronados con la publicación del llamado "Cancionero de Palacio", — *Cancionero Musical Popular Español de los Siglos XV y XVI*—; sino también autor de zarzuelas de calidad escénica, continuador de una tradición musical española de raíz popular que se deriva directamente de los "tonaliteros" de la época goyesca.

El gran maestro Felipe Pedrell es el verdadero y auténtico iniciador de la escena moderna española. A sus valiosos aportaciones como creador en el terreno de la ópera, hay que añadir su extraordinario esfuerzo de musicólogo, consagrando a reunir en los ocho volúmenes de su *Hispaniae Schola Voca-Socra*, el tesoro de nuestros polifonistas, y el no menor cuerpado en los cuatro tomos de su *Cancionero Musical Popular Español*. Pedrell ha sido, también, consejero de algunos de los más destacados creadores de la música moderna española.

A partir de estas tres figuras señeras de nuestra música, este arte comienza a desarrollarse sin interrupción hasta nuestros días. Dos ramas se derivan: la de la música sinfónica y dramática y la de la música llamada popular, que sigue los senderos de la zarzuela *barbierista*. La primera progresa gradualmente, mejorando de día en día su calidad; mientras que la zarzuela, que alcanza hacia fines del pasado siglo su época de mayor esplendor (salvo algunas de las obras de José Serrano y de Amado Vives), en una tremenda degeneración, cuyos resultados son ciertos odiosos "pastiches", que nada tienen que ver ya con la "zarzuela", en los cuales el público soportaba una música del más deplorable gusto, que no tienen el menor contacto con sus gloriosos antecesores. El género armoniza en un localzad asperoso de mercantilismo en el que se cultiva y explota el gusto más grosero de un público de bajísimo nivel cultural y de instintos primarios.

• • •

Como algo, al final del siglo XIX la "zarzuela" alcanza su momento más brillante.

A partir de los primeros zarzuelistas del siglo, pesando por Emilio Arri-

ta, (que fue Director del Conservatorio Nacional de Madrid, y autor de varias zarzuelas de éxito, entre ellas *Martha*, que todavía se representa con cierta frecuencia en España y América para presentación de tenores), y el marqués Joaquín Gaztambide, además de otros de menor importancia, llegamos a lo que se podría llamar "la edad de oro" de la zarzuela española. (1890-1900), momento en el cual se presentaron reunidos en el firmamento teatral madrileño, como luminosa constelación, las cuatro figuras más representativas del género, —erectos aparte del gran Barbieri, su maravilloso antecesor—: Federico Chueca, Jerónimo Jiménez, Tomás Bretón y Ruperto Chapí.

Si se quisiese hacer una definición, con el objeto de diferenciarlos entre sí, de estos cuatro músicos tendríamos que decir lo siguiente: el de preparación más deficiente, técnicamente hablando, es Chueca, un hijo del pueblo de Madrid, en el que se reúnen la "chispa" y el ingenio. Falta, me había acordado a este músico, tenía su obra en gran estima y hablaba de él con respeto y admiración. El genitro Jiménez poseía toda la auténtica gracia de su tierra. Bretón fue de ellos, el que alcanzó tal vez el éxito más pronto, con su celebre *Verbena de la Paloma*. Este músico fue Premio de Roma y al final de su vida Director y Profesor de Composición del Conservatorio Nacional de Madrid. Y, por último, el más culto, más inteligente y yo diría: vería a decir más genial: Ruperto Chapí.

No voy a hacer una exaltación de la "zarzuela", género que considero de baja categoría artística; pero no se puede hablar de la música en España durante el siglo XIX sin detenerse en algunas consideraciones sobre éste que entones aún podía llamarse *arte*.

La música en España, durante dicho siglo, se limitaba casi exclusivamente a la manifestación teatral. Comienza con el auge de la "tonadilla" y termina con la culminación del *género chico*. Un siglo de "zarzuela". Esta nació y muere con él.

El mérito de estos cuatro artistas más arriba mencionados, —que no debo ser repetido—, estriba principalmente en la gracia y el acierto de su inventiva melódica. La armonía que ellos utilizan es la que se deriva naturalmente de la melodía. No hallaremos complicaciones polifónicas en su música, y si algún elemento contrapuntístico aparece en algunos momentos, es bastante simple, pero lleno de naturalidad. Además, ellos han sabido crear temas de carácter popular (para vez han utilizado el sistema de transplante directo del cancionero al pentagrama) basados en ritmos y modalidades de la más auténtica estirpe española, y han logrado imprimirles todo el gracia hispánica, o bien la hostilidad o la emoción, caracteres de nuestra música

popular, y, sobre todo, el sabor y la autenticidad. A veces han caído en un cierto egotismo; sobre todo en algunos días; pero nunca en la afectación, que les habría desligado de la tradición popular. Alguno de ellos, —sobre todo Chapí— han sabido conducir sus "antonomias", con mano maestra a través de un campo modulatorio lleno de interés, encerrando dentro de su aparente sencillez, verdaderos hallazgos geniales.

Dentro de su modesta estructura, sencilla y sin pretensiones, algunas de estas obras son dignas, sin embargo, por su nervio y el encanto de su gracia especial, de atraer la atención incluso de los espíritus más cultivos y exigentes. *Las nocitas del barrio*, de Chueca; *La boda de Luis Alonso* de Jiménez; *La Verbena de la Paloma*, de Bretón; y *La Revoltosa*, de Chapí, son cuatro obras maestras en su género que a través del tiempo han conservado su perfume, su frescura y su alegría cantiva, las cuales, bien presentadas, con una entendeda interpretación y dirección escénica, pueden constituir un espectáculo de cierta categoría.

De estos cuatro autores que acabo de citar, los —Bretón y Chapí— dedicaron también sus esfuerzos a la música sinfónica, dramática (óperas) y de cámara. El éxito fácil y remunerador del "género chico" no satisficó sus ambiciones de artista y sintieron la necesidad de llevar a cabo una obra con de más ambiciosas proporciones sacriificando generosamente una gran parte de su esfuerzo a la música de categoría superior.

No puede decirse, ciertamente, que en este otro aspecto de su labor creadora hayan alcanzado el nivel que hubiera sido de desear, ni lograron rivales a la altura que en el otro género. No crearon, por cierto, obras maestras como en la "zarzuela"; pero sería injusto dejar de reconocer el mérito al esfuerzo por ellos realizado, sobre todo en la ópera, y buscarles un cierto valor a sus obras realizables, sin duda, en monumentos verdaderamente ilustres para la música de esa categoría en España.

En este terreno, Bretón compuso algunas *Suites*, música de cámara y varias óperas, entre las cuales, aparte de *La Dolores*, —zarzuela transformada por él mismo en ópera más tarde—, hay que destacar *Carita*, que obtuvo un gran éxito en Barcelona; *Los Amantes de Teruel*; y, por último *Toboré*, que se estrenó en Madrid, en el Teatro Real y que fue su última producción dramática.

Chapí hizo, también, algunas *Suites*, varios cuartetos de arco, (unos extraordinario y sin precedentes en nuestro país), y óperas de muy elevada

factura, entre las cuales, *Cire y Margarita la Tornera*, que se estrenó en el Teatro Real, de Madrid, el día antes de su muerte.

Más arriba he señalado que el verdadero iniciador del resurgimiento musical español y, por lo tanto, de la escuela —si así puede llamársela ya— moderna española, es Felipe Pedrell.

Ya estáis echadas las bases: Estava, Barbieri, Pedrell. El primero aporta una labor importante de investigador y pedagogo que equilibra el valor de su propia producción (desde luego, ésta, inferior en importancia); el segundo contribuye también con su esfuerzo de musicólogo a poner de manifiesto, señalándolo a la luz pública, uno de los temas más grandes de la música de todos los tiempos: el *Cancionero de Pedrell*, y marca ritos nacionales, entrando su producción con la de sus antecesores; ilustres, los "tonadillos", extrayendo su música de la savia popular; pero inventándola, no pesándola directamente del *cancionero* a sus partituras. Mislo genial que no ha sido bien apreciado por todo el mundo y tampoco continuado por algunos de los más prestigiosos autores españoles. En cuanto a Felipe Pedrell, el investigador incansable, fue un ilustre compositor y consejero de algunos de los músicos españoles de la actualidad. Sus principales óperas son: la trilogía *Los Pirineos* (*Los Pirineos*) y *La Catedral*. Manuel de Falla, en su homenaje, Pedrell, había incluido en *La Catedral*. Y, es curioso, casi todos ellos pertenecen al canto popular gallego. (Algunos, por lo menos, los he podido identificar en su *Cancionero* como tales).

Los tres ilustres musicólogos echaron las simientes —*cultura, orientación, creación de una escuela*—, que había de fructificar en segunda con la aparición de dos artistas excepcionales: Isaac Albéniz y Enrique Granados. Sus obras son harto conocidas, y hasta su vida. Sin embargo, algo queto añadir por mi cuenta.

Albéniz y Granados alcanzaron rápidamente categoría universal. Su producción es abundante, principalmente sus obras pianísticas, —caso nada extraño ya que se trataba de dos extraordinarios ejecutantes—, aunque también hicieron óperas. Como joyas de la literatura musical española figuran la famosa *Siete Iberia*, de Albéniz y *Goyescas*, de Granados.

El más genial de los dos, es, sin duda alguna, Albéniz.
Estos dos grandes músicos eran catalanes. Cataluña, es una de las regio-

64

nes de España en que más arraigado está, desde tiempo inmemorial, el espíritu regionalista. Pero estos dos extraordinarios artistas no consiguieron "extranjero" al resto de la península; hicieron verdadero arte nacional. Su regionalismo se sabe despojar de rasgos locales, —provinciales, hispanos, en fin—, se venían las ropas de otras regiones y por esto sus obras cobran categoría universal; por lo que tienen de emancipación del estilo localista. No por eso pierden su carácter, puesto que, a través de la fachada folclórica de otras regiones, conservan ciertos rasgos que denotan su proveniencia: guatemaliana, reorganizamiento, en suma, un cierto barroquismo. Toda la Andaluza, la Navarra o el Madrid que encontramos en la *Iberia* de Albéniz, son vistas a través de un espíritu bien catalán. Su estilo recargado es similar al que se encuentra en ciertas obras arquitectónicas, por esa época, en su tierra. También puede ello achacarse a otros orígenes, aunque remotísimos. Albéniz Tal vez, entonces, ese hiperbarruismo que distingue el estilo *albaniziano*, sea la herencia de unos antepasados acostumbrados al brillo fastuoso de los edificios de Córdoba, de Damasco o de Bagdad.

Del teatro de Albéniz nada se ha sobrevivido, salvo *Pyritia Jimiera*, que se representa de vez en cuando en Bruselas y en París. Ciertamente que en este género no alcanzó el nivel que en su obra pianística.

Otro tanto sucede con Granados. De este compositor pertenecerán su *suite* para piano *Goyescas* y algunas de las deliciosas *Danzas Españolas*: de su teatro nada quedará. Porque su ópera *Goyescas* está sacada de su obra inmóvil, para piano (y no ésta de aquélla, como algunos creen) y firmados entre otros intentos teatrales, hizo otra ópera: *María del Carmen*, que se presentó, según creo, en Barcelona, Madrid y Valencia, sin ninguna personalidad. Esta vez el músico se inspiró en un tema levantino (valenciano, no catalán). Pero en su obra más importante, *Goyescas*, y en las canciones, hasta sus temas en la *pintura goyesca*, —Goya a pesar de su origen andaluz, es un pintor madrileño; se forma en Madrid, vive en Madrid y pinta, en fin, Madrid—, y en las "tonadillas" y "tranas" que son también, como las *madrigales* y *chispeos* de los cuadros de Goya, madrileños.

Granados fundó una importante escuela de música en Barcelona, dedicándose a la enseñanza del piano y en la cual se han formado artistas de gran valía.

Considero a estos dos músicos como antecesores de Manuel de Falla, —y de la generación de él—, a pesar de no haber entre ellos y estos más que

65

una diferencia de diez o quince años. Casi podrían considerarse, por lo tanto, contemporáneos; pero el hecho de haber desaparecido aquellos aun muy jóvenes, me inclina a situarlos como de una generación anterior. Albéniz murió en el año 1909 a los 49 años; (fallecidos en 1916, a la misma edad. En este lapso es cuando Falla comienza a producir sus obras más importantes: 1909, *Cuatro Piezas Españolas*; 1915, *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España*.

Hemos llegado a Manuel de Falla, la figura más representativa de la música moderna española, heredero directo de Albéniz y Granados; descendiente de Pedrell y Barbieri; restaurador definitivo de la gran tradición musical erudita de la España de las *Cantigas*, de los polifonistas de los siglos XV y XVI, etcétera, etcétera.

Pero, hagamos un parentesis antes de continuar. Conviene establecer un orden para mejor exponer las cosas sin salirse de las *fronteras naturales*.

• • •

España está formada por distintas regiones con una fuerte y diversa personalidad musical, originada por las modalidades propias de su folklore, tan especial en cada una de ellas y tan rico y variado en todas. Esto ha dado origen al nacimiento de cuatro *ramas*: la *vieja*, la *andaluza*, la *leonesa* y la *castaleña*. En otras regiones, como Galicia, Asturias, Castilla, la Vieja, Extremadura, Aragón y Navarra, la riqueza del canto popular no es menor que en aquellas; pero no se ha producido todavía una actividad en la composición erudita que pueda ser tenida en cuenta, al menos de una manera relativamente representativa y mucho menos con carácter independiente.

A estas cuatro *ramas* aludidas, hay que añadir el núcleo "central" que se produce en el punto de convergencia de las más importantes actividades culturales del país: es decir, Madrid, capital de la península.

Establezco estas cinco *ramas* porque existen verdaderas diferencias en sus estilos, porque responden a necesidades regionales y, en fin, porque se desarrollan, en cierto modo, de una manera muy particular e independiente cada una de ellas. Todo contribuye a hacerlas diferenciarse: su folklore, su paisaje, la luminosidad o brumiosidad de su cielo; sus costumbres tradicionales, y, hasta, si hacemos caso a algunos de los más apasionados defensores de los "separatismos", el origen de su cultura, etc., etc. Y también porque las cuatro *primeras* son cultivadoras de sus cantos y de los ritmos de sus danzas

populares, de una manera bastante "focalista"; y la última, la del centro, es más *univocística*. — también por razones de ambiente, y, sobre todo, porque no siente anhelos de tipo "regional" que tengan que ser exaltados, como en las otras, con carácter "nacionalista"; es decir, "autonomista".

De las cuatro *ramas* "regionales", la más importante es la catalana cuyo gran patriarca es Felipe Pedrell. Aparte otras razones que no son del caso es claro que tenía que ser así. Barcelona es el centro de actividades culturales y artísticas más importante de todas las provincias españolas; exceptuando Madrid, naturalmente, puesto que la capital de España es el punto de convergencia de toda la península; mientras que Barcelona lo es únicamente de la región catalana. Siendo Barcelona una ciudad muy cosmopolita (no olvidemos que su puerto es uno de los más importantes del Mediterráneo), centro de una de las regiones más ricas de la península, no es extraño que haya contado siempre con una actividad artística de primer orden. Su Teatro del Liceo ha sido escenario de importantes manifestaciones musicales, donde se han representado las óperas más interesantes, algunas antes que en Madrid, y por su sala se han visto desfilas intérpretes y directores de orquesta del mayor prestigio internacional. Sus coros son famosísimos. En cada barriada existe una agrupación coral que es algo así como un establo de los grandes coros Clavé, y su notable "*Orfeón Catalán*", fundado por Lluís Millet y Amadeo Vives, tiene una merecida fama que ha trascendido las fronteras de España. Y por último, la *Orquesta Pau Casals*, fundada, dirigida y sostenida por ese incomparable artista, generoso mecenas de su propio arte, desarrolló, desde su fundación, una labor digna de las más entusiastas alabanzas. También ha contado con grupos de cámara de gran jerarquía, como el "*Quarteto Barcelona*", el "*Quarteto Rembrandt*", etc. No voy necesito añadir los nombres de tantos y tan extraordinarios intérpretes como se han formado en Cataluña.

Entre Pedrell y los más jóvenes, —aparte Albéniz y Granados— hay algunos otros; entre ellos, A. Vives, cultivador de la zarzuela y autor de unas interesantes *Canciones Epigramáticas*; Moren, autor de algunos obras líricas y, sobre todo, de encantadoras canciones y danzas de carácter popular; y, por último, Jaime Pahissa.

Este notable músico y cultísimo profesor, es uno de los valores más representativos del movimiento musical catalán. En él hallamos dos modalidades: su estilo romántico, descendiente del wagnerismo y del Pedrell, con intenciones "nacionalistas"; y sus experiencias más audaces, que cristalizan

en la *Sinfonía Interrompida*, dada a conocer en Barcelona en 1926 y en Madrid en 1927, dirigida por el mismo. Si este intento lo hubiera realizado un músico centroeuropeo se habría formado inmediatamente una escuela en torno suyo; pero en España no era permitido ningún ensayo de esa naturaleza, y fuera de nuestro país no se toleraba a los músicos españoles más actividad creadora que la basada en las castriñelas y la panderoza. España no había pasado de ser, todavía, más que el país pintoresco de Menéndez y buena parte de culpe de ello tienen los que han cultivado ese pintoresquismo con fines literarios, creando una música de fácil exportación.

Tanto de ser objetivo en este artefacto, principalmente porque quiero que esté presidido por un criterio informativo y no crítico. No se crea, por lo tanto, que entío juicios apasionados, como tampoco pretendo ser justo en mis apreciaciones; no por modestia, desde luego, sino porque quiero despojarme de mis preferencias, las cuales podrían influir perjudicialmente en el logro del objetivo que persiguen estas líneas. No estoy, pues, haciendo crítica, aunque pueda parecerlo; proorro, por lo tanto, situarme a gran distancia de los hechos y de las obras, olvidándome de que yo también soy, —o trato de serlo, al menos—, músico.

La *Sinfonía Interrompida* de Pahissa, cuando la escuché en Madrid (1927), me causó una profunda impresión. Si me gustó o no, es lo de menos. Pero inmediatamente me di cuenta de que aquella obra tenía las siguientes cualidades: un teso de hair del "nacionalismo" (obscuro y tan en boca por aquella época); un intento, también, de encontrar una rita personal (no quiero decir un *sistema*), que no se ganta las huellas del romanticismo wagneriano-strussiano, ni del impresionismo francés, ni del ultrarromanticismo ni del microtonalismo centroeuropeos. Se trata, pues, de algo muy personal. Tampoco era, por cierto, solamente un *experimento* caprichoso, sino que daba la impresión de ser una obra bien meditada y perfectamente elaborada. Con ella, Pahissa entraba de lleno en el mundo abstracto de la música pura, tal vez en el mejor momento de su vida, en plena madurez (a los 46 años), cuando ya se debe dar por terminado todo período de influencias ajenas.

Habría sido, creo yo, de trascendental importancia para la música de Cataluña, que Pahissa hubiera continuado por ese camino, pues conociendo su talento, su gran cultura y sus indiscutibles dotes de creador, hubiera llegado a encontrar, sin duda, el camino conducente a un *sistema* propio perfectamente organizado, de acuerdo con el momento evolutivo de nuestros tiempos y asimilable al temperamento latino, en contraposición a otros *sistemas*.

que se adaptan mal a la manera de "ver" y sentir la música de las costas mediterráneas, acostumbradas a la claridad y al contorno luto de las cosas. Jaime Pahissa reside en Buenos Aires desde 1937, fecha en que se alejó de su querida tierra natal. Alterna su actividad de compositor con la de pedagogo, conferencista y director de orquesta.

De entre los más jóvenes, capitaneados por Roberto Gerhard, se destacan, este, Federico Mompou, José Vallés y J. Homas. Los demás los considero de menor importancia.

Gerhard, hijo de padres suizos y suizo él mismo por decisión propia, nació y se formó en Cataluña. Fue, según creo, el último discípulo de Felipe Pedrell, pero en seguida se trasladó a Viena, donde permaneció seis años, entrando a formar parte de la capilla *schonbergiana*, practicando el sistema de los doce sonidos cultivado por Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton von Webern. Pero a su regreso a la luminosa y bien "atmosferada" Cataluña, Gerhard desechó el *sistema*, retornando a las fuentes de la popularidad catalana. El espíritu de su viejo y momentáneamente olvidado maestro se impuso a la nefasta influencia centroeuropea. (Como se ve, el compositor realiza un "viaje", una trayectoria, a la inversa de los grandes genios de origen "nacionalista": Stravinsky, Bartók, Falla; que empujados por la *fora* para llegar a lo universal. Este itinerario a la inversa de lo que sería lo natural, tiene el grave inconveniente de que, en vez de encontrar la *obra universalista* raíces nacionales, sucede que la obra *localista* las conserva y las refuerza, y se corre el riesgo de que con ello se pierda el contacto con la tradición nacional.

Mompou, que ha vivido casi siempre en París, es autor de una hermosa producción, exclusivamente pianística. Se distingue por su exquisita intuición armónica. Su obra es impresionista, pero acusa una personalidad muy fuerte.

José Vallés es uno de los más jóvenes músicos catalanes cuyos obras hayan trascendido más allá de las fronteras nacionales. Una muy interesante *Sinfonía* fue ejecutada en los Festivales Internacionales de la S.M.C. los de 1937, si no recuerdo mal), obteniendo un señalado suceso.

J. Homas (como el anterior, si no estoy muy equivocado) ha estudiado con Gerhard. De Homas conozco de vista una obra de *largo ritmo* (romanticas con las de los años vieques de su profesor) que acababa un gran dominio del "mañter". Creo que se pueden esperar cosas interesantes de este joven músico.

De lo que haya podido surgir en Cataluña después de 1939 no tengo

noticias claras. El hecho de que se hayan estrenado en el Teatro Liceo de Barcelona dos operas de autores jóvenes, para mí enteramente desconocidos: Xavier Montsalvatge y Surlinchi Wrokonu, no quiere decir nada. Puede tratarse simplemente de eminentes ésteras, sin otras proyecciones que las puramente limitadas al mayor o menor éxito local.

JULIAN BAEVISTA.

(Continuará).

70



Mujer y naturaleza muerta (Óleo)

Miguel A. Paraja

EXPOSICIONES

EXPOSICION O. GARCIA REINO — VICENTE MARTIN — MIGUEL A. PAREJA — HANS PLATSCHEK. — Comisión Nacional de Bellas Artes.

Pocas veces el arte nacional nos ha ofrecido, como en el presente caso, una demostración tan cumplida de lo que es la pintura en sus más nuevos aspectos: pocas veces hemos sentido como allí ante esa obra, una tan apremiante invitación a meditar sobre la significancia y detrazos de las más recientes formas del arte.

Pues si estos cuatro pintores tienen en común algo que los conjuntará, pese a sus varias diferencias, es algo que no el mereo impulso a diversas cosas diversas de las que hasta hoy se hicieron entre nosotros, — lo que no deja de ser legítimo y hasta necesario — sino el hecho de haber capzado cuál es esa significancia del arte, y trazar los caminos que le están abiertos. Creo que insistir sobre los puntos de concurrencia de nuestros cuatro artistas, es el mejor modo de comprenderlos, así en sus cautos de contacto como en sus líneas divergentes.

Vn pensamiento coincidente — acaso informalizado — enlaza a todos los artistas in-

71

valores de este medio siglo último en plástica como en literatura, pensamiento que se vincula a ser una misma cosa, si los caminos han de llevar a los fines.

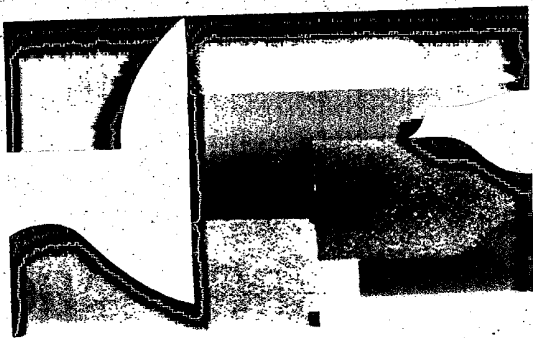
No hay duda — está a la vista de todos — que el arte ha sufrido un vuelco considerable desde los comienzos del siglo a 30'. En mutación profunda — desconcertante para los más — no se ha ocurrido porque sí, ni ha sido novedoso capricho de artistas empañados en soñar y despirar, como todavía hoy algunos creen. Responde a causas muy honradas. Las mismas que vienen modificando todo nuestro vivir y nuestro actuar. No es tan sólo consecuencia de las guerras, ni del pesimismo o desesperación, por ellas engendradas; cosa ésta que se comprueba fácilmente si se tiene en cuenta que tal mutación comenzó quince o veinte años antes de la primera gran guerra.

Adaptándose con mucho a las alteraciones — paralelas, aunque posteriores — de las esencias de vida, el arte que llamamos nuevo o moderno, analiza esos cambios, los preannuncia y busca de expresarlos, antes aún de que ellos se hayan consolidado.

Después sobrevienen: en la cultura universal justifican por todo el pensamiento primero, de orden general, lo notamos en el giro experimentado por todo el pensamiento científico y filosófico, el cual se ha vuelto indagador de la verdad por encima de toda fe o creencia religiosa, lo que a su vez ha determinado el hecho de que la tónica dominante de nuestro tiempo sea de carácter profundamente mental, tónica que se refleja en el arte como en toda otra actividad. El segundo, de orden particular al arte, se refiere a sus fines, efectos y al lenguaje que debe usar para cumplir esos fines. Estos se han formado íntimamente, al punto que sus objetivos están situados más en la mente que en el mundo: o de otro modo, que tocan de expresar la idea antes que la materia. No es éste un hecho exclusivo de las artes plásticas; también la literatura ha dejado de ser naturalista para reflejar hacia las inherencias e intencionalidades de la existencia humana y a sus mutuas conexiones. Plástica y literatura siguen la línea general del pensamiento filosófico y científico, cada día más avanzada, cada día más estratificado de los secretos, así de la materia, como del alma.

A su vez el instrumento de expresión, al adecuarse a esos nuevos propósitos, se ha transformado, originando la confusión en el espectador, obligado ahora a intervenir con su inteligencia, tanto como con su sensibilidad e intuición, a fin de poder interpretar lo que se le dice en tan inusitado modo; obligado a sentir su pobreza, a permanecer en actitud, antes pasiva, por una de mediación activa.

Tengamos presente que el arte es un modo de conocer y es un lenguaje. Modo de conocer distinto del de las ciencias, por las facultades que intervienen y por su particular objetivo; lenguaje diverso del que aquellas emplean (que es el usual); especialismo para cada arte y sometido a otras normas. Los elementos de este lenguaje — sonido, imagen o palabra — están sujetos a las leyes del estilo (uso artístico), de la poética (medida y ritmo) de la retórica (técnica), mientras en las ciencias obedece a la precisión, la dicción científica, la lógica, cuando más directa y exacta; mejor. En arte, por el contrario, la dicción industrial y aun oscura, favorece las resonancias emocionales y despierta la intuición. De tal modo que, trasladando del discurso científico, la posición del oyente o lector, es casi completamente receptiva, en tanto que en el artista, existe un verdadero campo espiritual entre el artista y su público, campo que fuerza a éste a ser tan activo como receptivo.



Fruto y botellas (dino)

Vicente Martín

La novedad consiste entonces, en que los destinos del arte, al desdoblarse, han sido queritudon, así como el mejor que lo impulsa y su programa de acción. Y por ende, su lenguaje. Redimido de toda intención documental o informativa a la que antes estuvo sometido, por obra de diversos inventos y circunstancias (fotografía, reportaje), que han obligado sobre sí esas cargas, el arte se ha tornado libre e individual. No ha dejado ni de ser en algún modo, documento o testimonio de su época, más no ya como reflejo de las fases extremas del vivir, sino como trazado de sus más íntimas inquietudes. Un finísimo de universalidad lo empuja a anexarse los territorios de la vida espiritual y así en cierta medida, los datos metafísicos: un invento de síntesis y de reconstrucción, descripción del análisis previo de los componentes necesarios a toda síntesis. De allí que el lenguaje sobre

una reducción, fragmentación, alteración y trasposición de sus elementos constitutivos, extráidos de la realidad material significativa. Y aún a veces, con total desdén de ésta, busca sus elementos inspiradores en las creaciones exclusivamente mentales: matemáticas o geométricas (caso del arte abstracto), manteniendo, sin embargo, aún en este caso, un débil nexo emocional con la materia, mediante la sugerencia que de ésta pueden contener aquellas figuras. Pero en tanto que este último camino parece cerrado (limitación del número de figuras abstractas, y limitación de sus posibles combinaciones), el arte que toma sus elementos figurativos, iniciales de la realidad material, ve dilatarse ante sí un campo ilimitado de posibilidades para expresarse, con evidente Enriquecimiento de su lenguaje.

Novedad palpable en la obra de nuestros cuatro pintores, que han comprendido o sentido, que si el arte ha de ser índice de su tiempo y no mera reiteración de tiempos fenecidos, debe ante todo aprestar y traducir la tónica dominante de la hora en que se produce. Y esta tónica es hoy, ya lo dije, de índole esencialmente intelectual.

Más próximo Martín del lenguaje abstracto, no cumple empresa el vinculo con las formas esenciales de la materia. En vez de valores de los objetos circundantes, con lo cual obtiene un acortamiento más humano y bárbaro hogareño, que no consiguita con la representación única de las sólidas figuras creadas por el hombre, insistentes por lo demás en la realidad: ni en la naturaleza ni en los objetos elaborados, es lo que le una estricta perfección geométrica.

Más dado a la trasposición, Paraja altera las formas en procura de una intensidad dramática. Más roza, desmenuzadas y contrariadas esas formas en Platschek, desvían el lenguaje hacia el hitismo o el humorismo de lo íntel. Más cercano aparentemente a la materia, García Rêno, escasa aquí en deformaciones, conduce su discurso, mediante un sutil proceso, hacia la docencia política. En todos ellos notamos las características del nuestro lenguaje.

Hoy como ayer, el incentivo del arte es el de revelar el germen de su tiempo, cosa que le obliga a modificar en cada hora su escritura para mejor expresarlo. Y a partir el punto de mira fue la belleza de las formas, sea en su objetiva presencia, sea en sus imaginados arquetipos (clásico griego y renacentista); o fue la fidelidad a las figuras, así de la naturaleza como del hombre (naturalismo); o fue el sentimiento religioso (gótico); hoy altera un propósito más complejo y ambicioso, ya que, libre como antes dije, de sus anteriores fines informativos, se enfrenta, sin temores secundaristas, a la exclusiva expresión del estilo de su contemporaneidad.

Este estilo, medularmente intelectualista, es el carácter común más flagrante en estos cuatro pintores. Sirviendo a la demostración de ese nuestro actual modo de vida, sus idiomas pictóricos adquieren un tinte de indagatoria, de apasionada búsqueda, que constituye el segundo signo común que los reúne. Pero, por supuesto, tal prebúsqueda se somete — de otro modo no podría ser, tratándose de artistas libres de fingimientos — a las posibilidades, técnicas y ambientales, a todo ser complejo, difícilmente discernible, que hace de cada persona lo que es; y define su particular individualidad. Son esos rasgos propios de cada cual los que los separan y dan unidad, y tono a la obra de cada uno, bastándole inconformable con la de los otros, sin llegar a boerrar empresa, es algo que les es común, que los ata y los hermana.



El antediluviano (dibujo)

Hans Platschek

Si hemos de buscar filiaciones dentro del arte moderno (quiero decir, el de este nuestro siglo que llevamos corrido), habría incluídos en una u otra de las dos grandes corrientes que, atravesando del maestro de Aix, parecen definir todo el arte actual: la que pone de preferencia su atención en formas y estructuras (cubismo y sus derivados), y la que convence con mayor ahínco en la expresión de los sentimientos y sus gestos reveladores que a nuestros ojos revisten las cosas y sus movimientos (fauvismo, expresionismo, futurismo).

En la primera es dado incluir a Martín, en la segunda a Platschek. Un apéndice más reciente de la pintura, busca suar casi dos formas, es decir, trata de construir la expresión sobre la estructura (como en parte lo hizo el futurismo, aprovechando las vitelas hacia del cubismo y la libertad e intuición del expresionismo) y en ella incluíamos a Paraja y a García Rêno.

Martín y Platschek son, como los dos polos opuestos del arte moderno. Todo creado en la perfección de la forma, el primero; todo vuelto hacia sus fantasmagoras animadas, el segundo. Caracteres ambos: pero de una creación dirigida a contrarios objetivos. Cabe al otro el uno, romántico el otro. (Usa estos términos en lo que consulto es su más recto

sentido: orden cerrado y orden abierto.) Más abstracto sin duda, Martín, en cuanto parte de las grandes leyes cónicas que rigen las armonías, proporciones y equilibrios, así de los órbitas como de los átomos. ¡Y qué densa, sofozada pasión la de ese arte, casi pitagórico, casi esotérico, en su depurada limpieza, en su adecuada matemática, en su volutaaria fidelidad y perfección de crisis! Directamente emparentado con el pitirino que funde la Orziant, es un ejemplo acabado, para el espectador ansioso de clasificaciones, de una de las dos grandes corrientes antes señaladas.

La otra, la representada Platshch. En él, la forma, lejos de cerrarse sobre sus elementos esenciales, como en Martín, se abre en el fin de abarcar el total contenido del alma. Más próximo al hombre, por lo tanto, y también más intrínsecamente barroco. No es Platshch, por supuesto — por algo han andado los años — un depresamente genuino de Nolde, de Munch o del Puente pero obedeciendo al mismo intento de abrir y decomponer las formas para mejor servir a la expresión. El expresionismo por la misma extensión enorme de su abstruso propósito, ha recurrido a tan variados y múltiples medios de enunciación, que se halla en camino de inundar todo el campo de la pintura; y lo hará, siempre que sepa aprovechar sobre la estructura sólida que le dio el cubismo y florecer sobre ella, como el capullo sobre la rama, sin la cual caería al suelo. Así, Platshch, no se atiene a la mera dispersión de los elementos que integran una forma dada (su objetivo del momento); sino que luego, en el acto de la recomposición — arbitraria y personalísima — vuelve a hallar el orden (un orden, el suyo), sin el cual no habría estructura ni cuadro, entrando juiciosamente en las leyes de la armonía y la adecuación. Pero adecuación y armonía, sometidas — así en el color, la línea y el plano — a la íntima intención de lo que quiere articular.

En Parça y en García Retno, hallamos ejemplo de los modos conjuntos, derivados de las dos ramas pitagóricas.

García Retno, que fue expresionista en cuanto fue fauve (forma francesa de aquella rama; como aquí el término expresionismo en su acepción específica, no en la concreta, que corresponde a una determinada escuela alemana), apoyó ahora, en favorismo en modos devotos del cubismo. El favorismo primario no rompió la forma, ni la decomponer; la deformó y exageró en algunos de sus elementos. García Retno atempera aquí grandemente la deformación y busca la estructura, encasillada dentro de cierta geometría, a la manera de algún período de Picasso reiterado por Peponnet. Es decir, retoma, él también, a una más evidente ordenación. Más lírico, más imbuído de juvenil poesía, elude el dolor contemporáneo en una exaltación hacia las áreas de la fantasía, sutilmente iluminada por trazos, a que educadas rectas. Su temático, cuando buscada en fortísimos, inventados mitos, la dice con gracia levemente humorística, como con pudor, ante extremos que pudieran hacia la levanza; cuando tomada de angustias, naturalistas, escapando a lo documental en un planterar problemas de tiempo y de movimiento que la devienen hábilmente a los procesos mentales propios de su arte. Las tintas, savas y balzaporas, se refuerzan imperceptiblemente con el uso del alfilero semihilo, que les quita lo que de blando pudieran olvidar.

En tanto, Parça, acrecenta y enriquece una geometría anterior, de magníficas tintas neutras, levantando el color en procura de ábreas armonías. La capitalidad se acerca al alfiler más y más de las retinas propios del realismo descriptivo (de los que siempre usó en pava medida). Un sincretismo evidente: un cruz el pined, más a los trazos evada-



Misericordias (dibujo)

Oscar García Retno

dores de la expresión, que a los delirantes de la forma; un abandono casi total de la racionalidad en beneficio de un planismo casi exento de sombras; un confiar la delibíndica del relieve — a la oposición de las tintas; y un establecimiento de los contornos subrayados, no según los perfles propios de los ábricos, sino en la ligazón de sus fragmentos, de modo de configurar una suerte de escritura mental, un arabesco con visos de confidencia, hacen de la obra de Parça, uno de los más típicos, más dados de modernidad. Sobre ese órbita, que complace al espectador por sus inherentes alucinatades, sablamente dominadas, capta un dramatismo, muy en consonancia con el sentir actual, con la vibración dolorosa que invade los oídos de hoy. En toda su obra, llamamos una progresión continua hacia formas y maneras cada vez más opulentas, y más próximas de las refinadas adquisiciones de la pintura.

Solo he querido mostrar, con lo dicho, cómo los autores de esta muestra resuman el

certa medida, la isonomía del arte actual, sirviendo de ejemplo, no sólo de las fundaciones, estables que lo informan y sus presentes pintores, sino además, de los posibles destructores que este arte señala.

El arte de hoy va en busca de un orden que responda a las grandes transformaciones del siglo. La aventura que está corriendo, lejos de ser la romántica aventura de antaño, de éxtasis y miedo a la vida; lejos de ser el hundirse y alzarse a una imposible quinta, imaginando eventos proyectados en un futuro caprichosamente concebido, o en un pasado histórico añoradamente compuesto, es la aceptación del mundo actual tal como él es, en su fealdad y su belleza; y es sobre todo, la aspiración generosa a poner orden en la expresión de ese mundo, a buscar un orden razonable para el cúmulo de imágenes que nos asaltan, nos solicitan de continuo y nos amuegan: un orden nuevo, que responda a la verdad, sin falsamientos ni pódas. No ya el encerrarse en antiguas fábulas, sino el entrar en las cosas para decirles en su auténtica realidad, que no es exclusivamente ni la de la naturaleza, ni la del ideal romántico, sino una realidad total, hecha tanto de las percepciones de los sentidos, como de los esquemas mentales; de lo abstracto y de lo concreto; del tiempo y del movimiento y de la estabilidad; del equilibrio y del desequilibrio; de la dura ascensión y de la fluctuante vida; de la pasión y de la razón y de la secreta entrada; una total, íntegra realidad, que nada desdén y nada desduda, pero en cuya expresión hay que poner orden. Y es ese orden nuevo el que el arte anda buscando hoy. Esa es la más notoria aventura que va corriendo: la aventura del orden.

CIOTILDE LUISI

COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES. — Exposición "DE MANET A NUEVE TROS DIAS"

El antecedente de una exposición realizada en Buenos Aires en julio de 1949 bajo el mismo título y la observación del catálogo de la misma, nos autorizaban a esperar, de esa que se ha llevado a cabo en Montevideo durante el mes de agosto una verdadera función educativa cumplida tanto por la selección de las obras como por el sentido histórico representado por la inclusión de autores pertenecientes a toda la escuela o tendencias que hayan tenido legítima vigencia en el período que abarca la obra de Manet y la de los más jóvenes pintores franceses.

En el catálogo de la exposición realizada en Buenos Aires se prohibían, con todo, dos o tres asuntos inaplicables; entre los grandes pintores de fines del siglo XIX, la de Seurat, tan importante para el estudio del proceso de generalización de las formas que se inicia en las posturas del impresionismo hasta desembocar en la explícita voluntad de los cubistas; entre los contemporáneos, la del surrealismo, que pese a su carácter repudiable, en mayor o menor grado, no dejó de constituir uno de los fenómenos pictóricos más esclarecidos de nuestro tiempo; entre los novísimos pintores de Francia, las muestras de la tendencia neo-realista, algunos de cuyos mejores representantes ya han merecido en su país los honores de integrar galerías públicas. Olvidásemos que también faltaba Canguin.

En la exposición que acaba de realizarse entre nosotros, casi ausentes, han sido azares por otras todavía más peligrosas: no han figurado aquí ni Canguin ni Van Gogh.

Como podían justificarse estas exclusiones? Si el título de la exposición hubiera sido otro, menos ambicioso, nos habríamos conformado con el débil — tan escaso en nuestro medio — de contemplar originales de antañosos maestros y de nuevos pintores desconocidos. Habríamos olvidado, quizá, lo más verdaderamente que se encuentra representado en sus "Parisienses disfrazados de Argelinos", obra de su primera época (un infeliz por el ejemplo de Diderot) y tan distante de su posterior y propia creación cubista. Habríamos pasado por alto que Picasso que Manet, estuvieran tan pobremente representados. No habríamos observado las lagunas producidas entre los exponentes de los fines de los pertenecientes a la escuela de París, de los más nuevos. Pero no, podíamos olvidar que esta exposición estaba armada bajo el signo de una lección de cosas, y convenida bajo el patrocinio de las autoridades gubernamentales y oficialmente celebrada de Francia. Es posible que existan razones de orden material que justifiquen la ausencia de las mejores obras de cada artista representado. Sigue siendo injustificable el criterio de selección.

Quedan, no obstante, pláceres inolvidables en el recuerdo de quienes visitaron esta muestra: un Brague diamantino; un Manet tan cargado de poesía como un perfume caprichoso, tan cargado de audacia y novedad (para su tiempo) como una proclama revolucionaria; un pequeño retrato de Manet en el cual está contenida toda la Pintura; unos extraños raros bocetos de Villard, verdaderos himnos a la vida. Y otros, y otros más.

Entre los más jóvenes, cuya casi general tendencia a un academicismo indolente que intenta volver a recorrer el camino andado desde hace más de treinta años por los pintores de tendencia abstracta — ya estudiados en otro lugar, dos excepciones señalaban un rumbo favorable a la nueva pintura francesa: uno de ellos, Bernard Buffet, nos pareció el más viviente, el más fresco, el más capaz de enfrentarse entusiastamente con los problemas de concreción plástica y finalidad de comunicación de la pintura. El otro, Jean-Marie Colmettes, más intelectual y limitado, es sin embargo un verdadero pintor que en el "sereno" cuerpo con la forma y la materia pictórica sabe tramar sobre el monstruo de la información de lo indefinido, por medio de un equilibrio a la vez sabio y espontáneo que le permite verse hace como un verdadero constructor.

Sería vano ponerse a considerar, sin las obras a la vista, las debilidades de los más. La imposibilidad de un juicio definitivo sobre obras de artistas que se adelantan muy lentamente representados. Quedan estas líneas como testimonio de una larga contemplación.

GISELDA ZANI

EDGARDO RIBEIRO, en AMIGOS DEL ARTE.

Hace ya tiempo que Edgardo Ribeiro no realizaba entre nosotros una exposición individual. Radicado en la ciudad de Minas donde ejerce una eficaz docencia pictórica, ha estado mucho tiempo ausente de nuestros salones. El tiempo suficiente para que hayamos

podido establecer, ante esta nueva muestra. La certidumbre de su consecución con el camino pictórico elegido desde su iniciación, y los progresos realizados en el sentido de un mayor encuentro con la propia personalidad.

En dicha muestra, solamente dos o tres telas se hallaban realizadas según las normas consuetudinarias. Las demás — en su mayoría paisajes de los alrededores de Miras y de la ribera misma — muestran cómo el pintor se ha lanzado por caminos de observación directa y traducción propia de la realidad a excelentes términos pictóricos. Algunos tonos y líneas empleados por Ribeiro son ahora más ricos, más cálidos y tienen una calidad expresiva que es acentuada por la caligrafía dinámicista que también ha ganado en docencia sin perder nada del acritismo primitivo.

Sobre todo en los paisajes, podemos contemplar un Ribeiro maduro, fuerte y equilibrado, saliendo victoriosamente de una etapa experimental de cuya sinceridad da prueba la prolongada duración de la misma, y el vigor honrado de su producción actual.

G. Z.

NUEVOS PINTORES. — ANGEL DAMIAN, en Arte Bella. — BORG HELGREN, en Amigos del Arte.

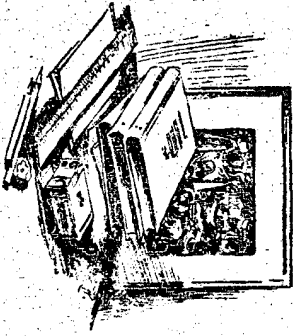
Angel Damian, que nos fué referido en una exposición de discípulos de Miguel Pereira, presentó altamente una muestra individual en la galería de la calle Carim. Este pintor muy joven sorprende por dos cosas muy desiguales en nuestro ambiente artístico: una temática popular, local, urbana, ubicable en el tiempo y en el espacio, como cosa meridiana verdadera y de ahora — recordamos que desde Egusi y Baradas los indios que pueden haberse realizado en este sentido han sido más bien evocaciones de la temática de aquellos dos pintores que simplemente y solapadamente incorporan un sentido mágico y libertino a los temas cotidianos sin restar a estos nada de su esencia real.

Sus cuadros son comovedores por la gracia lírica, por la fuerza y a veces muy audaz intimidad que contienen. Pero es bueno decir que Damian nunca se olvida de pintar cuando representa. Ha obtenido ya una tonalidad propia, inconfundible, ubicada en materia cromática y nocturna. Como es muy difícil evocar lo pictórico en palabras, permite reproducirle y nocturnos. Como es muy difícil evocar lo pictórico en palabras, permite reproducirle y nocturnos. Como es muy difícil evocar lo pictórico en palabras, permite reproducirle y nocturnos. Como es muy difícil evocar lo pictórico en palabras, permite reproducirle y nocturnos.

Parcemos hablar demasiado de los temas de Damian. No habríamos de ellos ni un segundo, si no estuvieran expresados, estricatamente, en buena pintura. La expresión de su pintura está severamente contenida por una voluntad de transfiguración que, sin embargo, no mata nunca su contenido emotivo. Hasta las telas que denomi-

na "Objeto", por tratarse de construcciones ideales que no llevan consigo ningún recuerdo de formas vivas en la vida real, tienen una carga afectiva indudable que se expresa en las calidades de la materia, en la armonía de los tonos minerales y sombríos, en la dirección de los trazados. Una línea pasión por la forma en sí, anima todas las obras contenidas en esta muestra: habría que ser muy insensible para no percibir los grados de elaboración que se establecen desde aquellas telas donde la representación es más directa hasta las que nos habíamos más arriba y que alcanzan una calidad de puro objeto plástico. Pintor de raza, Helgren nos recuerda — en el sentido en que usaba Valéry este verbo — con la sobria y serena ganancia de tonos que él prefiere, y que, cuando ya se han afirmado en el recuerdo las fuertes formas que los sustentan, quedan cambiando en armonía profunda y persistente.

G. Z.



LIBROS

UN LIBRO DE POEMAS DE PASSEYRO

Da un viaje por el Viejo y el Vecísimo Mundo — Europa y Oriente — nos trae Ricardo Passeyro este libro de poemas, firmados en Estambul, Praga, París, El Cairo, Roma, Beyrouth... Como no ha fallado ya quien con tonica coña obsecra el detalle, vale la pena sentirlo desde ya, recreando como primer caracteristica del libro esta de ver, si no dentro de viaje, más y mejor, fruto de viaje.

El juvenil, el infantil (si qué decir que en el más crecido sentido) Passeyro nos da en los pocos poemas de su *Pisgarras por las cosas*, con el movimiento directo que le es propio, no el extracto, ni tampoco la última palabra poética de su experiencia de extrajánica en varias y viejas regiones del mundo, sino simplemente (más y mejor siempre) algo un poco de lo mundo que sintió al vivirlo: esa mínima parte que la premura de viajar y de abrir los ojos permitió que apuntara en sus papeles sudicos de poeta verdadero:

"Yo estaba solo.
Era en la Mala Strana, en la calleja
del Oro.
Ojos, pupilas temidas, veladas venturanas
hijas del aire, vigilaban

La desnuda sombra de mi sombra
cortada por las piedras."

o en otro lado:

"Primavera de Praga, primavera
para el Mokdava, para el río azul..."

Da antiguo es sabida, creo, y hasta en cosas debe seguramente andar, la diferencia entre el que vive su tierra y el que viaja. No porque el viaje, los viajes, cambien al hombre sino al resto, porque el hombre cambia para viajar. En un sitio puede vivir el hombre sobre su aplomo, sobre su inmovilidad, sobre su fe absoluta. Para viajar en cambio necesita inmediatamente de su miedo, de su temblor. Y esto es el libro de Passeyro, no en vano llamado distintamente en Roma y Venecia, en El Cairo y Beyrouth: se entrecruzan en él las "fuerzas de su viaje sobre países que son suyos no síndolos. Y desembocan todas, por ser camino de temor y temblor, en el otro viaje, o mejor, en la otra llegada de Passeyro, no a un país sino a este mundo que los contiene a todos, con su "infinito", sus "ojos", su "vidrio", sus "espaldas", su "humor", su "arriete", sus "líneas del agua", sus "gotas", sus "y sus "cañales". Poemas sobre todas estas cosas, o más precisamente, por todas estas cosas, como poema su *Pisgarras*.

Y en el aire de todo — que es en esta poesía, como en los viajes, lo que más importa — va notando, cobrando cuerpo y fisiología poética, esa postura auténtica de cantar cada cosa desde su borde, entrando a ella en primera llegada, como a país nuevo y extranjero.

Poesía de descubrimiento y de primer amor con cada cosa presente Passeyro por ella, a ese género más alto de poesía que conquistó su lenguaje, insistentemente desliza entre el lenguaje de todos los otros hombres. Y que lo siguen, olvidándolo, sin pregonarse por su valor o no valor según los mercados mundiales de esa crítica rezagada por definición siempre veinte años en todos los figurines del arte.

La cultura, la muchísima (trama que hasta parece ninguna) cultura de Passeyro amiguita así toda posible existencia de pedantería y trascende, por la vía de esta suprema experiencia de cultura que es el viaje, y el miedo y el temblor del que viaja — y mira mientras aprende, y llega más que renuncia — hacia ese estado de gracia en que una cultura personal puede ser abandonada a su propio crecimiento, salva del volubimiento también que salva, sin peligro de ahogar el alma que la sustrata, ese estado de gracia en que la cultura se levanta desde el fondo del hombre frente a las cosas y desde el fondo de las cosas sustrata delante del hombre, pero sin estorbar nunca, como cartón opaco, entre uno y otras.

Creado por milagro de viaje poético, Passeyro llega así una vez más, por una última vez que se hace la primera de todas, hacia las cosas por las que queda. Y su comentario es decir poético es el inaugural, el directo de la poesía viva y caminante.

"¡Cuanta paciencia, qué paciencia, qué paciencia
la de los espigeros!"
dice, como si viera y repitiera por primera vez ("de algún modo es cierto e incluso es cierto para nosotros, lectores) en los espigeros.
"El peso de la tarde se recibe en los ojos."

llego, por lo que tiene de revolución hasta el hueso mismo de la poesía, de rigo y perfección casi absolutas) es lo cierto que se nos han ido convirtiendo ambos de a poco en las casi exclusivas fuentes de "retórica" en la hoja aséptica, con que se evitaba, encarecida y pone fronteras y vallas la poesía más joven de nuestra América española.

Casi diríamos que es posible a esta altura del siglo ir sentando las reglas y la gramática de lo que diríamos "diáctico meridiano" o "vallesiano", como fue posible antes establecer todos los rumbos previsible del diáctico gongorino y del modernista, que tan poco y nada, tenían que ver con los monumentales Gongora y Darío como no fuera el salir de ellos, sin responsabilidad de ellos.

No comprendamos, que no se vea que es por este camino por donde toda poesía y hasta toda posibilidad misma de poesía se angustia, al abandonar el lenguaje de todos. Un poeta, si lo es, no puede hablar más que en dos lenguas: la exclusiva suya o la de todos. Y todo lo que implique abandono a la vez de estas dos vías, para optar por la tercera de un diáctico retórico, es suicidio visible.

Con datos indubiables, con un sentimiento de la poesía y de su angustia comprobable hasta en los menos logrados poemas de su libro es Sarandy Cabrera sin embargo víctima de esta vía muerta del diáctico: poeta que se traduce sobre la fuente misma de su obra, al lenguaje de otro encerrándose por retórica ajena, perdiendo el hilo de su propio manual bajo la empuje — ¡y casual! — de algo en lo que él podría creer con la mayor fe pero con lo cual está por probarse que tenga una relación fatal. Y aunque su caso es el caso del neudista, como del vallesiano, como del menos profuso loquazano o machadiano.

Diríamos que es tarea perfectamente asquible separar en su obra lo que es poesía inevitable, (que Cabrera tenía que hacer o revelar) de lo que es poesía dialéctica, traducción de simple pensamiento o posibilidad lógica al sistema de signos y maneras establecidos de Nueva.

A veces es las dos cosas, y es entonces que llegamos al nudo mismo del error poético: camuflaje moral que indignamos. Cuando no hay pensamiento o posibilidad simplemiente (se podría hacer una poesía al hombre que se muere recordando un niño de su infancia, se podría hacer una poesía con lo que sentí al volver — en casa...) sino auténtica angustia indistinguible.

Un ejemplo tal vez nos ayude más que ninguna otra cosa: el poema "Memoria".

Techo de la confianza, negra arremolinada
escalera de cedro que entonces conducía
hasta el sueño, hasta el claro reposo sin espanto,
Vigias aguas oscuras recitadas
símbolos de coñacero rosado y framboleno
hena caída de los días y de las balizas horas
y de las estaciones del tiempo perseguido...
Y más abajo:
"Rinco de penas, archabais baldosas
pingües de los frutos, de arañales orinas
y de pequeñas flores consumidas y ajadas
de ligarto."

En sí, como en casi todos los otros poemas del libro, lo bueno frente a lo absoluto, mente fabricable, valeroso y muerco.

El verso estropeado que seguramente dió origen al poema ("escalera de cedro que entonces conducía...") es, como la raíz visible, el arranque del poema, con una calidad finalista perdida luego, en la máquina del diáctico echado a caminar, a completar, a llegar al fin. Desde el caso al séptimo verso desaparece todo matiz de poesía verdadera y el poema, según dice, se precipita por el desprecioso del más previsible neudismo, con todo su dedit cosas desahucadas a fuerza de no proponerse decir nada.

Cuando más abajo reaparece la línea auténtica del poema, en tres maravillosas palabras que rompen el tamaje retórico ("rinco de penas") es en segunda para volver a perderse en los más comunes lugares comunes del diáctico padecido: con toda su mercediosa puerquería ("ajudados orinas"), con adjetivos que parecen siempre por el mismo camino automático ("pequeñas flores"), con todo su abandono del poeta personal Sarandy Cabrera.

Y así una y otra vez, perdiéndose poema a poema, y reestándose como poeta en fragmentos y versos aislados que aseguran una obra posible y victoriosa, o su posibilidad cuando abunda, marcha el resto del libro. Con versos tan de alguna cuarta o quinta vez, fénix en la tierra como

"cuando en mi dormitorio con las horas
con su acompañado también herido..."
el segundo de los cuales repite basta en el detalle inconfundible de los acentos, versos como-
cidos hasta de las piedras en la obra de Pablo Neruda.

Y con palabras tan inconfundibles por el giro en que se las usa como ser perturbando
mo "cayó" de "cayó a mí, como una epígrafe social" de Cabrera, contestado, autómata, típicamente
por la reponencia de un verso más ilustrar en el alma del lector menos cultivado: "como el
paso el hecho..."

No hay por qué abundar en ejemplos que cualquier lector por desvergo que sea en-
contrará hasta el cansancio: vicio de los sacerdotos gerendos neudistas ("cavador",
"destuyéndose", para solucionar cualquier verso o poema que no se sabe terminar) y
vicio de ellos por demás usados participio pasivos como adverbios, arcaísmos procedidos por el
de inconfundible artículo indeterminado ("un día espasmo, estremecido...") o por el
potencial ("mi prodigio venido...") mi soledad ganada...
Tiene Sarandy Cabrera, junto a un talento innegable de poeta, una vastedad vital
una capacidad de oblitivar sobre toda y cada una de las cosas, una fuerza que garantiza
el poeta entero y de verdad. Es, pena que desdiga a esta pobreza, a esta ramazón, a esta
obra muerta.

Una simple lectura de su libro *Conducto* basta para ver hasta donde roba uno y vive
en las páginas la larga tirada dialéctica el largo período de estilo neudiano. Y es fatal (es
fatal para nosotros cuando menos) llegados a este punto, dolerosos de nostalgia por la au-
sencia de esa transparente certeza que ha sido siempre el mejor atributo de la mayor poesía
de nuestra lengua.
De los átomos verso, madre
de ver cómo los metra el aire...
dice en alguna parte Lopez.

He ahí lo que de acuerdo a nuestro más sincero sentir y entender falta a la expresión con que se viene el talento de Sarandy Cabrera en este libro del que estamos hablando. Eso: venir de los flamaos, venir de sí mismo, venir de Lope de San Juan de Biquere, acabo más adensados a su alma y a las mayores y mejores dimensiones de su espíritu que este sistema de signos al uso, donde no se aboga entranamente por lo demás, según hemos visto.

Sabemos lo aparentemente arbitrario de este no perdido consejo. Se dió en efecto que queremos hacer de Sarandy Cabrera un poeta a nuestro gusto y no al suyo. Y bien, sí, por supuesto.

M. F. M.

INDICE

PART E I

La crisis medieval por José Luis Romero	5
Tiempo del mar y Tiempo de la resina (poemas), por Susana Sosa	18
Melusina y el Espejo (2.º acto), por José Bergamín	21
La caja de los escritos, por Clara Sílva	47
Una cura (cuento), por Juan José Morasoli	53
Panorama de la música en España, por Judith Bauñista	59

Página

PART E II

Exposiciones.	
Exposición García Reino, Martín, Pareja, Platschek, por Clotilde Luisi	71
Exposición "De Minut a nuestros días", por Giselda Zant	75
Edgardo Ribera, por G. Z.	79
Nuevos Pintores, por G. Z.	80
Libros.	
Un libro de poemas de Pasero, por Manuel Flores Mora	82
"Conductos", de Sarandy Cabrera, por M. F. M.	84

GRABADOS

Mujer y naturaleza muerta (óleo), de Miguel A. Pareja	71
Printero y hotelas (óleo), de Vicente Martín	73
El astrónata (óleo), de Hans Platschek	75
Máscaras (óleo), de Oscar García Reino	77

VINETAS

de Adolfo Pastor	21, 53, 59 y 82
----------------------------	-----------------

El número 9 de ESCRITURA se terminó
de imprimir el día 15 de enero de 1951
en los talleres gráficos "Cartera Comercial"
Plaza Independencia 717
Montevideo