

ESCRITURA

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

EN ESTE NUMERO:

JOSÉ BERGAMIN, JULIÁN BAUTISTA,
JUAN JOSÉ MOROSOLI, JOSÉ LUIS ROMERO,
CLARA SILVA, SUSANA SOCA.

NOTAS de Manuel Flores Mora, Ciriaco Luis
Giselda Zani.

NO
FOTOCOPIAR

9

NOVIEMBRE DE 1950
MONTEVIDEO

**ENSAYO - CRÍTICA - POESÍA
NOVELA y CUENTO - MÚSICA
ARTES PLÁSTICAS - TEATRO
CINE - POR LA PAZ - LIBROS
GRABADOS • ILUSTRACIONES**

Ejemplar: \$ 1.20

Suscrip. 5 núm. \$ 5.00

Suscrip. 10 núm. \$ 10.00

Ejemplar: \$ 4.00

Suscrip. 5 núm. \$ 17.00

Suscrip. 10 núm. \$ 34.00

Suscrip. 5 núm.: 3 dólares

Suscrip. 10 núm.: 6 dólares

DESPUES DEL TEATRO
O DEL CINE

CONCURRA A

LA VASCONGADA



DESDE EL COPETIN
A LA MERIENDA

BNUHAP/E491950C1

Campiglia y Sommaschini S. A.

ESTABLECIMIENTO FOTOMECANICO

•

SAN JOSE, 1112 AL 26

86965 - 92525 - 92526 - 92527

ANEXO:

CALLE TREINTA Y TRES 1263

TELEF. 85050

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

BARROS ARANA 5431

TELEF. 5 3872

S. A. FABRICA URUGUAYA DE ALPARGATAS

EL origen de la S. A. Fábrica Uruguaya de Alpargatas se remonta a fines del siglo pasado, pues fué fundada el 1.º de Setiembre de 1890. En sus comienzos fabricó exclusivamente alpargatas, las alpargatas «Rueda» y luego fué anexando otros artículos. Hoy, su línea de productos cuenta con varios renglones; desde la sencilla alpargata hasta las finas telas de seda artificial, que por su calidad, colocan a la fábrica entre las primeras de la Industria Nacional.

INDUSTRIA ACTIVA, PAÍS PRÓSPERO

TE HORNIMAN

ENVASADO PARA PROTEGER SU ALTA CALIDAD

SIEMPRE FRESCO

TRABUCATI & C^{IA}.

ARTÍCULOS DE FERRETERÍA Y DEL HOGAR

25 DE MAYO 1967
MONTEVIDEO

Teléfono 8 39 09

Superior en todo sentido...



AUTOMOTO

**LA BICICLETA
DE LOS CAMPEONES**

IMPORTADORES VARELA RADIO & C^o. CERRO LARCO 999 - MONTEVIDEO

Dice **LIN YUTANG**

EN "LA IMPORTANCIA DE VIVIR":

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

TOME USTED TAMBIEN EL

BUEN CAMINO FUMANDO

Amarellinho J. M.

BICICLETAS

RUDGE

**LA MEJOR BICICLETA
DE LA GRAN BRETAÑA**

DISTRIBUIDORES

CASSARINO HNOS. S. A.

**GALICIA 1069
MONTEVIDEO**

Arte Bella

Reproducciones artísticas de obras famosas

Libros y objetos de arte - Exposiciones

CUAREIM 1359 casi 18 de Julio

Teléfono 9 30 61

Librería "ATENEA"

GONZALEZ RUIZ & Cia

Colonia 1263 casi Yi

Teléfono 8 32 00

Librería de "Salamanca"

Un paisaje de la cultura universal

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

Créditos en 10 mensualidades

Bartolomé Mitre 1382

Teléfono 9 27 49

SUSCRIPCIONES

	5 NUMEROS	0 NUMEROS
EN EL URUGUAY . . .	\$ 5.-	\$ 10.-
EN LA ARGENTINA . . .	\$ 17.- (arg.)	\$ 34.-
OTROS PAISES	3 dól.	6 dól.

Fecha:

Señor Administrador de ESCRITURA:

Sírvase suscribirme por cinco números (del número

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

.....
FIRMA

Nombre

Dirección

Teléfono

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

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

Bartolomé Mitre 1550
esquina Piedras

Teléfono: 9 28 51

**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

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
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 resina (poemas), por *Susana Soca*. — Melusina y el Espejo (2do. acto), por *José Bergamín*. — La caja de los sólidos, por *Clara Silva*. — Una cura (cuento), por *Juan José Morosoli*. — Panotama de la música en España, por *Julián Bautista*.

PARTE II

Exposiciones. Exposición *García Reino*. *Martín Pareja*, *Platschek*, por *Clo-tilde Luisi*. — Exposición "De Manet a nuestros días", por *Giselda Zani*. — *Edgardo Ribeiro*, por *G. Z.* — Nuevos pintores, por *G. Z.* — Libros, Un libro de poemas de *Paseyro*, por *Manuel Flores Mora*. — "Conducto" de *Sarandy Cabreta*, por *M. F. M.*

GRABADOS

Mujer y naturaleza muerta (óleo), de *Miguel A. Pareja*. — Frutero y botellas (óleo), de *Vicente Martín*. — El astróloga (óleo), de *Hans Platschek*. Máscaras (óleo), de *Oscar García Reino*.

VIÑETAS

de *Adolfo Pastor*

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

CORRESPONSALES 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 ofrecérsele 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 construye la peculiaridad occidental, y que la crisis a que nos referimos realiza entre ellos la primera discriminación. Agreguemos que no era fácil, porque la occidentalidad es por naturaleza un producto de hibridación de varias tradiciones culturales. De allí la lentitud de los procesos esclarecedores, y de allí también la vasta maraña de prejuicios —no exentos de estulticia— que entorpecen el conocimiento de la Primera Edad, que es para el Occidente la edad de las génesis.

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 son para mí las proposiciones que siguen. Pero han sido meditadas lo suficiente como para ofrecerlas a quienes apasione el tema, que escapa 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 sin duda en la vida medieval, durante un largo lapso, una tónica que parece predominar, un estilo revelador de cierta coherencia interior, un sistema de constantes que presta cierta unidad al conjunto diverso y mudable. 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-

gos 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 constantes, y aún lo aparentemente análogo insinúa su divergencia cuando escudriñamos 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 sobrepasar 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 atraer 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 perpetuación de lo antiguo, el cambio como forma vital, o nuevas formas ideadas con mayor o menor alarde de fantasía. Pero todos aquéllos 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 aspiren 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 Raimundo Lulio, 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 implícita 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 entrecruzan las anticipaciones clarividentes. La perspectiva de la crisis objetiva se enriquece, pues, con las refracciones que provocan los testimonios de los contemporáneos, de los que se puede deducir la intensidad dramática, 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 económico-social revelada, según se ha señalado, a través de tres series de fenómenos: crisis frumentaria, 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 desencadenarse aquellas tres series de fenómenos económicosociales; y fuera de él, hay una acentuada distorsión en el plano de los ideales de vida, en cuanto a aquéllos que antes encuadraban 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, aún 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 tono universal de la vida sino de un tono predominante en ciertas regiones de la Europa occidental, que se imposta 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 aquéllas en que, predominando una concepción fuertemente teística del mundo, se desarrollan eminentemente la épica, la escolástica y el gótico, o, si se prefiere, a aquéllas 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 e Italia. Podríamos llamar a esta zona la "Media luna de tierras mediterráneas". En ella parecen prevalecer los elementos romanos y se insinúa muy pronto una concepción naturalística 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 elaborarlas.

Ahora bien, en tanto que la "Media luna de tierras atlánticas" desarrolla una entre las varias direcciones que suponía 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 variada interferencia 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 poética adivinación de lo misterioso que anida en el celta. El paraíso cristiano vale como la misteriosa Avalón donde reposa y aguarda el rey Arturo, o como el umbrío territorio que pueblan los endriagos, 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 adivinada. 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 imposta 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 antitético respecto a aquél y en las que se notan acentuadas 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 recogen generalmente un estímulo o una tradición para desarrollarlos según ciertas espontáneas direcciones del espíritu. En ciertas circunstancias —de tiempo y de lugar— aparece un inusitado interés por el conocimiento empírico de la realidad; en otras es una peculiar forma de vida orientada hacia valores terrenales y canalizada, con rápida adecuación, dentro de nuevos —y antiguos— marcos económicos y políticos; en otras es una creación literaria de sorprendentes contenidos eróticos; 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 enérgica 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 incipiente 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 güelfas— 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 viejos y nuevos ideales. Pero, tan contradictorios como parezcan ciertos rasgos, el espíritu que anima los múltiples ensayos que sobre distintos planos de la vida se realizan en la "Media luna de tierras mediterráneas" acusa ciertos caracteres que preanuncian su ulterior ordenación dentro de una concepción coherente: elementos de tradición romana —subyacentes en fuerzas que accidentalmente se oponen— y elementos de tradición exógena, se funden para cuajar en una estructura híbrida presidida por una concepción naturalística

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 descubren 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 lejano 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 proporcionarle vigor, y entre tanto se mantiene el predominio de la concepción teística, tan potente como para irradiarse e impostarse 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; fracasados sus ataques frontales — el del catarismo, el del ateísmo epicúreo, el del conocimiento empírico, el del erotismo ovidiano, el de la autocracia orientalizante, el de las comunas burguesas — la concepción naturalística con escapes místicos individualistas comienza a enmascararse y a ganar subrepticamente terreno. Sus embates adquieren peculiar violencia en la "Media luna de tierras mediterráneas" hasta el punto de que sus elementos sobrenadan 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 anulan 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 aquellos espíritus vigilantes que he señalado, y el sentido de la existencia empieza a adivinarse solicitado 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 unánime 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 afanosa búsqueda 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. — Donde 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; reveladoras 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 lograrán 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 Staufén para el imperio y el fracaso de Bonifacio VIII para el papado. Después de esos acontecimientos se asiste al interregno alemán, a la frustración de los intentos reivindicatorios 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 esquemas 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 señoríos y las monarquías feudales primero y las comunas poco después. De estas formas, por progresiva 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 señoríos que se incorporan nuevas áreas de valor económico (Borgoña-Flandes) o en las comunas que aglutinan los territorios circundantes (Florencia-Toscana).

Cuando estas formas comienzan a madurar, la crisis se manifiesta en este plano a través de la incoherencia entre los esquemas tradicionales — caducos y desprovistos de sentido, pero pugnando por perpetuarse aun a cambio de mutaciones más o menos profundas, como los del imperio, el papado o el orden feudal — y las inmaduras y desdibujadas 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 Bonifacio VIII y Felipe el Hermoso, punto crítico en este proceso.

La crisis, pues, se desencadena al tornarse necesaria la absolución 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 esclerosado.

Obvio 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 reactivización de la vida económica del Mediterráneo en el siglo XI. Desde entonces — digamos, desde la ofensiva pisaná y normanda contra los musulmanes — hasta principios del siglo XIV, la actividad económica crece incesantemente 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 los grandes señoríos 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 imprecisa pero enérgica renovación de los ideales

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

Los rasgos fundamentales de esa renovación de ideales y de tendencias espirituales son varios y diversos, y se descubren 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 "Media 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 comprueba la acentuación de un terrenalismo radical, 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 goces sensuales y al predominio asignado a los valores económicos. En tercer lugar se nota el avance más o menos enmascarado de una concepción naturalística del mundo, introducida a veces a través de formas eclécticas y filtrándose, por ejemplo, a través de concepciones panteísticas. 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 insinúa desde el siglo XIII. Y en cuarto lugar se advierte una inesperada y creciente estimación del individuo, al 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 entrecruzan 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 libera a los distintos elementos culturales de frenos y controles, 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 acentúa y se propagan los principios que la mueven, la crisis se torna más grave y la “Media luna de tierras atlánticas” contraataca otorgando un significado cada vez más estricto a la idea de la necesaria vigencia de un orden universal. Esta idea —obsérvese bien— no solamente no emerge de la realidad como una inferencia forzosa sino que, por el contrario, la contradice fundamentalmente. La realidad medieval es multiforme, proteica 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 extremarla 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 implica, pues, la impostación sobre la experiencia de un ciclópeo sistema concebido racionalmente, con la misma delicada 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 irrealidad, 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 coincidencia 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 espadas, con sus jerarquías inviolables, con su férreo sistema de valores, con sus cuadros estrictos de pecados 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 trasundo que adquiere, a medida que se acentúa la acritud de la polémica, un realismo más marcado y dramático.

Obsérvese bien que los más altos y agudos defensores de esta tesis polémica, 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 éstas donde la crisis se advertía de manera más clara y donde mejor podía descubrirse el alcance de la acción deletérea que ejercían los distintos arranques de la naciente concepción naturalística; 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 fué, 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 hacer mella en los espíritus por el prestigio de su perfección formal; pero cuando ese prestigio fué 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 los predicadores hacían alardes de elocuencia sistematizada para impedir que se borrara de las mentes el espantoso recuerdo del crepitar de las llamas consumiendo los cuerpos condenados; los pintores, prodigios de expresividad para dar realidad sensible a los “espejos de penitencia”; 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 encantamiento que confundía la realidad y la irrealdad estaba roto, y la realidad tentaba con una fuerza irreprimible. 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 vió contaminada por el haz de los intereses terrenales y al servicio de fuerzas bastardas que constituían la negación de la esencia misma de los principios que decían defender. De tal modo que no hizo sino aguzar las dudas y estimular el espíritu inquisitivo y crítico, orientándolo hacia una actitud empirista, hasta que el torbellino de la crisis arrastró la idea misma del orden universal disolviéndola en un amargo pesimismo.

La reacción doctrinaria y la reacción práctica contra el espíritu renovador que desencadenaba la crisis engendró una contraofensiva de este último. Vencido en el primer ataque frontal, se emascaró y se introdujo sabiamente en el seno de actitudes eclécticas que caracterizarán los siglos críticos. Para obviar el peligro, abandonó las cuestiones últimas —que conducían irremisiblemente a la hoguera—, y se entregó al análisis y al desarrollo de ciertos aspectos concretos y circunscriptos de la nueva problemática, según su propia y libre inspiración y sin perjuicio de mantenerse adherido 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 alcance del pensamiento renovador; los intereses económicos, las inquietudes eróticas, 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 encubren y se disfrazan bajo una aparente ortodoxia, traicionada por cierto en cada palabra, en cada actitud, en cada forma de la conducta. La metáfora del donante a quien el pintor representa arrodillado al pie de la imagen, simboliza la radical pero enmascarada mutación de valores. La ortodoxia se empobrece 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 concilio de Trento y Felipe II para revitalizarlas, esfuerzo tan gigantesco como falaz que, al tiempo que provoca nuevas reacciones, barroquiza la cultura occidental sobrecargándola de arbotantes 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 manan 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 suponerla inexistente o insignificante. Pero fluía enérgica y rica. De su acción sobre la cuadrícula de la cultura de la alta Edad Media debía surgir la crisis primero y luego la modernidad, que no es en 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.

JOSÉ LUIS ROMERÓ

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 imperioso 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 alcanzar ni me llegan sonidos,
voces ni letanías 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 inéditos
Tiempo de volver.

TIEMPO DE LA RESINA

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

Aquí la unión del labio y su lejana hierba,
de la resina viva y mi deseo último
de sentirla de nuevo, el que apenas cabía
en la encogida noche, la noche sin espacio
para el aire, las caras y las hojas...

Ya sigo a la resina transverberada y ágil
donde un sol escondido irradia y quema
su inagotable vino y por él se confunden
el olor del follaje fresco y su propia llama,
como si caminaran juntos en la raíz
de un pino adolescente, se hacen uno y siguen.
Avanza la resina en el viento del mar.
Por la más lenta apresurado el viento,
ligeramente sigue y se transforma en ella
como el aire del labio en el aire del labio
el uno por el otro una vez nada más.

Busco el sabor antiguo que cien veces gustado
en las hojas de nuevo sorprendía

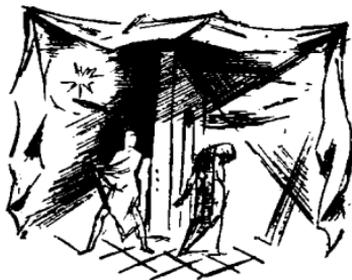
y tibio como el ámbar rodeaba el joven cuello...
Ahora a la arboleda detenida ya vuelvo
y el perfume camina en lugar mío
y la transporta y la abandona entera
cada vez más secreto. Quizá a la medianoche
entre las piedras vuelva a encender el silencio
y hasta el oscuro aroma yo pudiera llegar
si estrechara 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.



MELUSINA Y EL ESPEJO
O
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 - POLICHINELA.
MARAVILLA.	EL ESPEJO - ARLEQUIN.
ESTRELLA.	El barbero JUAN.
FEDERICO.	Una muchacha que baila.
ALBERTO.	

MUSICOS Y COMPARSAS ENMASCARADAS.

(*) El Acto I se publicó en el N° 8.

ESCENA I

(Una plaza. Al fondo, una Iglesia. A los lados, casas, en las que habrá tres ventanas y tres puertas practicables. En primer término, a la derecha, una ventanal o balcón y puerta del Palacio de Meluso: frente a él, en primer término a la izquierda, una fuente.)

Está amaneciendo. Tañe una campana con toque de Misa de alba. En el balcón, MELUSINA, vestida de tocas y manto de viuda, con negros crespones: la acompaña MINUTISA, vestida de encarnado. Luego, ESTRELLA, MARAVILLA y CLAVEL, en las ventanas; y en las puertas: FEDERICO, ALBERTO y GUSTAVO. Duerme ARLEQUIN, medio recostado contra el pilón de la fuente.)

MELUSINA, MINUTISA, ARLEQUIN: luego EL DIABLO, ESTRELLA, MARAVILLA, CLAVEL, FEDERICO, ALBERTO, GUSTAVO y COMPARSAS. Música y canto dentro.

MELUSINA. Manos de amor me tiende con el día
el engaño mortal de lo lejano,
al cerrarme, con cerco ciudadano,
horizontes de muda pedrería.

Sangra de luz la clara lejanía
que hierde el sol con resplandor liviano
como clava en la palma de mi mano
el destino invisible su porfía.

Quisiera asirme al hilo que me tiende
la agonizante luz de la alborada,
asiéndome al temblor de sus albores;
que cuando siento el rayo que me prende,
por destellos de luz encadenada,
me quemó en el afán de sus fulgores.

MINUTISA. El alba es una agonía
que se desangra en las flores,
con aroma de colores
y color de melodía.
Yo no sé qué pasaría
si no hubiera ruisseñores:
pero pulsa más temblores

en el himno de su vuelo
asumida por el cielo
la alondra que canta albores.

CLAVEL. (*En la ventana*)

La tierra viste de brumas
la desnudez de sus oros;
como hacen risa los lloros,
y la mar deshace 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 ruiseñor.
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 olvida.

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 al olor de una flor;
y la red del pescador
a los peces de colores.

ESTRELLA. (*En la ventana*)
Lo que es el sol a los soles
si los apaga de estrellas,
cuando no refleja en ellas
la luz de sus arboles.

CANTO.

Flores y pájaros son...

MINUTISA El viento es corcel sin brida
que, con ímpetu violento,
arrebata al pensamiento
alma, corazón y vida.
Si la luz estremecida,
no remansa su temblor
tan sólo podrá el amor,
temeroso de su suerte,
arrebatarle a la muerte
estrella, pájaro y flor.

(Se retiran del balcón MINUTISA y MELUSINA.)

CLAVEL. (*En la ventana*)
La Iglesia que se levanta
sobre los prados en flor,
es bandera del amor
que a los cielos se adelanta.

MARAVILLA. (*En la ventana*)
¡Tirana de cada día,
no nos tires más tirones
tiranos tirabuzones
sin tanta tintanería!

ESTRELLA. (*En la ventana*)
La campana: ¡tín, tán, tón!
repica incesantemente.

responde: ¡tolón, tolón!
El cencerro, consecuente,

CANTO.

Flores y pájaros son...

(Cerrando cada una su ventana desaparecen las tres. ARLEQUIN se levanta, despezándose, al tiempo que sale por la puerta del Palacio Meluso. MINUTISA, vestida toda, como estaba, de rojo encendido, y tocada la cabeza con mantilla o manteleta o velo negro y gris. ARLEQUIN se precipita a su paso.)

ARLEQUIN. Minutisa, dime, dí,
¿a dónde 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 miércoles de ceniza!
MINUTISA. Como así
la llama que es un rubí
si se deshace en el viento
se hace polvo ceniciento.
Y yo, porque soy rojiza,
me enmascaro de ceniza.
ARLEQUIN. ¿Por qué sí?
MINUTISA. Porque indecisa.
ARLEQUIN. ¿Indecisa,
Minutisa,
se prende la llama en ti?
MINUTISA. ¡Ay de mí!
ARLEQUIN. ¿Pues no te avisa!
MINUTISA. ¡Me estoy muriendo de risa!
ARLEQUIN. ¡Minutisa carmesí!
Ni contigo ni sin ti
mi vida tiene remedio:
sin ti, me muero de tedio;
contigo, de frenesí.
MINUTISA. ¡Ay de ti!
(Entra 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-POLICHINELA, vestido de monja, con grandes tocas, de las que le salen por la cabeza los enormes cuernos; lleva un libro y un rosario muy grandes. Al salir, con exagerados espavientos, se santigua repetidamente.)

- ARLEQUIN. ¡Lo que me quedó por ver,
al Diablo haciéndose cruces!
- DIABLO. ¡Cuándo, lógico, deduces
el ser por el parecer?
- ARLEQUIN. ¡Pues no es que parezca Diablo
quien se signa y se persigna?
- DIABLO. No, si entiendes el enigma
de los cuernos y el establo.
Nació Cristo, al parecer,
entre una mula y un buey,
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 esposo,
los dos cuernos de la luna.
¡Qué te extraña que al Diablo,
nacido de los infiernos,
le hayan salido los cuernos
desde que miró al establo?
Y porque mira al retablo
de la santísima cuna,
como el que mira a la luna
poniendo los ojos tiernos,
Diablo al que le sale cuernos
es Diablo que se vacuna.
- ARLEQUIN. ¡Y porqué vistes con tocas
y apariencias de monjío?
- DIABLO. Al que se muere de frío
todas las tocas son pocas.
- ARLEQUIN. ¡No eres el fuego que abrasa?
- DIABLO. Con que a mí mismo me hielo;
que la esperanza de cielo
nunca pasó por mi casa.

ARLEQUIN. ¡Cómo de la Iglesia sales!
 DIABLO. Habiendo entrado primero.
 ARLEQUIN. ¡Eres el perogrullero
 mayor que han visto mortales!
 DIABLO. Acostumbro, en casos tales,
 perogrullar las tocas,
 tocando virgenes locas,
 y haciendo, con esa hechura,
 de su locura cordura,
 si las consecuencias tocas.
 ARLEQUIN. ¡Son tocas conventuales
 las que trocas con tu trato,
 tratando, tan de barato,
 las locuras virginales?
 DIABLO. ¡Y eso te parece mal?
 Al tantear tantos tientos,
 no trato, troto con vientos;
 y es cosa muy natural
 que si cuentas paren cuentas
 contando con tantos vientos
 me vuelva conventual.
 ARLEQUIN. ¡No eras el trata-con-vientos
 de más alcahuetería?
 DIABLO. Lo seré más todavía
 con disfraces cenicientos.
 ARLEQUIN. ¡Quién en la Iglesia te mete?
 DIABLO. ¡Y en dónde me meterías
 mejor, ni más me valdría
 mi crédito de alcahuete?
 Va ardiendo como un cohete
 el que se quema de prisa;
 porque se muere de risa
 de lo que al cielo promete.

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

MINUTISA. *(Al Diablo)*
 ¡Es señora o señorona,
 o tal vez madre abadesa,
 la que llaman Doña Tiesa,
 y también Doña Zumbona?

DIABLO. No, niña, yo no soy esa
señora Doña Zurróna :
pero tú, ¡serás, soplona,
señora Doña Pavesa !

MINUTISA. Si no es pavesa de pava
sino pavesa de fuego,
yo soy ésa, desde luego,
porque abraso como lava.

DIABLO. Lava de fuego no lava
porque es mancha cenicienta ;
o huella de amor sangrienta
como grillete de esclava.

MINUTISA. Pues esa señal no es mía,
Señora Doña Ceniza.
Yo soy noche, espantadiza,
que se escabulle en el día.

(Entra en el Palacio)

DIABLO. *(A Arlequín que se ríe exageradamente, doblándose por la cintura.)*

¡De qué ríes, espejuelo !
De la alondra que te hechiza,
empolvando de ceniza
hasta la capa del cielo.

DIABLO. ¡Ya del Carnaval me espanto
por su máscara de risa ;
que la Cuaresma, de prisa,
me trae la suya de llanto !
Cuaresma por Carnaval,
es careta por careta ;
todo es una misma treta
que hace a la Muerte inmortal.
Que se llora 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,
cuaresmas y carnavales.

ARLEQUIN. ¡Y el Diablo predicador
que predica uno por ciento!

DIABLO. ¡Si predico lo que siento
moralizo lo peor!

ARLEQUIN. ¡Te precias de moralista?

DIABLO. ¡Cómo no, si es la moral
ciencia del bien y del mal
y yo soy su especialista?

ARLEQUIN. ¡Eres espiritualista?

DIABLO. No. Soy espiritual;
que no snele ser igual.
Yo al árbol del Paraíso,
que era manzano de viso,
lo hice moral, de inmoral.

ARLEQUIN. Eso te desacredita
si lo confiesas ahora:
que la mancha de la mora
con otra verde se quita.

DIABLO. Pon verde, que es pon y quita,
pues si la pones madura,
la manzana que más dura,
por más dura que la mora,
es más cristiana señora.
si sabe que no perdura.

ARLEQUIN. ¡Manzanas te desayunas?

DIABLO. Y con manzanas me ceno;
cuando cuaresmas no peno
porque me quedo en ayunas;
que siempre son otras unas
las que manzanean más.

ARLEQUIN. ¡Muy esotérico estás!

DIABLO. Con hambre de carne y hueso.

ARLEQUIN. Pues te quedarás en eso,
porque no las catarás.

(Salen)

(Con música carnavalesca y funeral pasa por la escena el entierro de DON ANTRUJEJO, mascarada grotesca, en la que figuran frailes y monjas, entre ellos, con hábito gris de franciscano, ARLEQUIN, que se separará del grupo cuando indique el diálogo, habiendo entrado en escena algo después del resto de la mascarada, procurando no ser notado.)

MÚSICA.

(Baile y canto) (Lo dice y baila una muchacha)

¡Don Antruejo!

¡El sol salió!

¡Quién me vió,

si soy reflejo,

palomita del espejo!

¡Quién me vió!

¡Quién no me vió!

¡Quién se ha visto como yo!

Don Antruejo,

se hizo viejo;

y aunque frunció el entrecejo,

entre cejas se quemó:

¡por los ojos se perdió!

¡Quién lo vió!

¡Quién no lo vió!

¡Si ya sólo es un pellejo!

¡Viva y muera Don Antruejo!

¡Viva y muera como yo,

que no soy más que un reflejo,

palomita del espejo!

¡Quién me vió!

¡Quién no me vió!

¡Quién se ha visto como yo!

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

FEDERICO.

(Aparece en la primera puerta a que llama ARLEQUIN)

¡Mensaje de Melusina!

ARLEQUIN.

Se adivina.

FEDERICO.

¡Por tu mano me lo envía!

ARLEQUIN.

Se diría.

FEDERICO.

¡Y no volaron tus pies!

ARLEQUIN.

Ya lo ves.

(Le da un trocito de espejo)

FEDERICO.

Pues si veo para creer,

y creo para adivinar,

¡será cosa de mirar

lo que ya es cosa de ver!

ARLEQUIN. Y entender.
FEDERICO. ¡Cómo!
ARLEQUIN. Al leer
el espejo que te dí.
FEDERICO. El espejo dice así:

(Mirándolo como si lo leyera)

"Soy vidrio, no soy cristal:
nacé del aire y la llama;
me teme quien no me ama;
¡romperme es mala señal!"

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

La cosa se va enredando
—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!

ALBERTO.

¡Y esto te dió para mí!

(Toma el trocito de espejo que le da ARLEQUIN)

ARLEQUIN.

¡Para ti!

ALBERTO.

Luego, si

Melusina te lo dió,

¡será por sí o por si no?

ARLEQUIN.

¡Qué sé yo!

ALBERTO.

¡Soy yo quién puede saberlo?

ARLEQUIN.

Y creerlo.

ALBERTO.

Ya tú ves que sí lo creo,
pues lo leo:

(Mismo juego de antes)

"Mira sin mirarte en mí:
que si tanto lo deseas,
verás, aunque no lo creas,
cuando no mires por ti".

ALBERTO.

(Para sí)

Esto se va complicando
—yo ya no sé si lo entiendo—

¿tendré que seguir sufriendo
 para seguir suspirando?
 GUSTAVO. *(Abriendo su puerta)*
 ¿Melusina a mí te envía?
 ARLEQUIN. ¡Pues me fia!
 GUSTAVO. ¿Fidelidad es tu lema?
 ARLEQUIN. Mi pamema.
 GUSTAVO. ¿Tu mensaje no es verdad?
 ARLEQUIN. Mitad y mitad.
 GUSTAVO. ¿Quién te tiene por entero?
 ARLEQUIN. Quien yo quiero.
 GUSTAVO. Luego claro se imagina
 que te tiene, Melusina.
 ¿Y si te tiene te da?
 ARLEQUIN. ¡Ahí está!

(Le da el trocito de espejo)

GUSTAVO. ¿Lo creeré porque lo veo?
 ARLEQUIN. Y si lo ves y lo crees,
 ¿qué es lo que ves?
 GUSTAVO. Lo que leo:

(mismo juego de antes)

"No podrán tiros ni estoques
 atravesar mi ilusión;
 yo no tengo corazón:
 tú, mírame y no me toques".

(Mismo juego, para sí:)

La historia se va intrincando
 —yo ya no sé si la entiendo—
 ¿tendré que seguir viviendo
 para seguir esperando?

(Mientras termina este juego, en que ARLEQUIN, después del último diálogo ha vuelto al grupo enmascarado y sigue a éste, con música y baile grotescamente procesional, se hace la)

MUTACION

ESCENA II

(SALA DEL PALACIO MELUSO. Ventanales con cortinas corridas que dejan transparentar una débil luz a la que se percibe, sobre una mesa, la CABEZA cortada de Meluso; como en los trucos de prestidigitación por un juego de espejos. Tiene los ojos cerrados como si durmiese. Se oye fuera el canto de la escena anterior, que va extinguiéndose en lejanía, y luego, el tañido de la campana. Después unos golpes, como si se dieran en la puerta de la habitación. La Cabeza de Meluso, al oírlos, abre los ojos y dice:)

LA CABEZA. ¡Adelante!

(Entra el barbero Juan, llevando su estuchito con los enseres de su oficio)

EL BARBERO. ¡Da el señor su permiso!

CABEZA. Descorre las cortinas, Juan, para que veamos.

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

CABEZA. ¿Cómo ha descansado el señor? ¿Ha dormido bien?
Yo ya no duermo nada, Juan, desde que no tengo más que cabeza. No hago más que pensar, pensar, . . . (bosteza)

BARBERO. Pues eso no es bueno.

(Mientras le prepara, afilando la navaja)

CABEZA. ¿No cree el señor que se vería mejor ahora dejándose la barba?

Juan, tú tienes un prejuicio bíblico sobre los degollados. Quieres hacerme una cabeza artística: una cabeza de Bautista o de Holofernes recién ejecutado. . .

BARBERO. (Mientras le enjabona) No crea el señor. No lo dije con esa intención. Sabe el señor que no soy judío.

CABEZA. ¿El señor quiere que le recorte un poco el pelo?
También, pero no mucho. ¿Ves qué largos cabellos tengo? Despéjame la frente. Ponme los dedos ahí; no; un poco más arriba; ¿no sientes nada?

BARBERO. Nada señor. ¿Pues qué quería que sintiese?

CABEZA. No hagas caso, Juan. Son ilusiones mías.

BARBERO. De ilusiones se vive, señor.

CABEZA. Cuando no se vive de verdad. Cuando se vive de verdad, de ilusiones se muere.

BARBERO. ¿Y a qué llama el señor vivir de verdad?

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

- BARBERO. No diga eso el señor, que siempre tuvo mucho entendimiento.
- CABEZA. ¡Entendimiento? ¡Acaso no me queda otra cosa?
- BARBERO. El señor es un verdadero intelectual.
- CABEZA. ¡Qué remedio me queda? Tendría que hacer de tripas corazón para dejar de serlo; y no tengo ni tripas ni corazón, como ves.
- BARBERO. Pero nadie podrá decir que el señor haya perdido la cabeza.
- CABEZA. Eso es lo malo, Juan. Ese 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 habérla perdido: habérla 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 ti no tengo secretos. Te diré el que me tiene de este modo.
- BARBERO. ¡No se siente bien el señor?
- CABEZA. No me siento de ninguna manera. No puedo sentirme. Sólo puedo pensarme. Te diré lo que pienso, Juan; pero prométeme guardarme el secreto.
- BARBERO. Es secreto profesional, señor. Prometido.
- 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 Boccaccio al empezar el primer cuento del Decamerón.
- CABEZA. Pero la vida, desdichadamente, no es un cuento del Decamerón.
- BARBERO. Desdichadamente, señor.
- CABEZA. Ni la moral tampoco.
- BARBERO. Desdichadamente.
- CABEZA. ¡A ti te parecerá cosa de cuento una mujer fiel a su marido toda la vida: fiel con una fidelidad inquebrantable?
- BARBERO. Sí, señor. Digo, ño 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 decirselo al señor. Le felicito.
- CABEZA. Pues no me felicites, Juan, porque ésa es mi desdicha.

BARBERO.
CABEZA.

¿Por qué señor?

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 salvarme de este estado, que sería su amoroso engaño. Mientras Melusina me sea fiel viviré de este modo. Ya te dije que ésta es mi pena y mi castigo. Cuando Melusina traicione su fidelidad a este amor mío, desesperado, mi cabeza perderá 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.
CABEZA.

Yo no me atrevería señor...

No seas idiota. 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.

BARBERO.

(Sorprendido, mientras le seca la cara y acaba de arreglarle el pelo)

CABEZA.

Pues, ¿cómo es eso?

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 desengañado.

BARBERO.

Si entiendo lo que dice el señor, tiene 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 entiendes, 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 querrá decir de charlatán.

- CABEZA. Dije de peluquero; porque el peluquero filosófico 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 lisonjeras o especulativas: por descaradas. 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.
- BARBERO. Pero ésa es otra.
- CABEZA. No me hagas líos. Lo que yo te pido es que me ayudes para conseguir que Melusina se enamore de otros y engañe de ese modo mi amor. Sin ella enterarse, por supuesto, pues, si lo supiera, ya no me engañaría.
- BARBERO. Comprendo, señor. El señor quiere hacerse el tonto. Es lo habitual.
- CABEZA. Y he pensado en que tengo tres amigos, magníficos amigos, que son los indicados para el caso; pues los tres aman a Melusina.
- BARBERO. También es lo acostumbrado, señor. Los amigos son los mejores colaboradores para eso. Sin decirselo, claro.
- CABEZA. Claro que sin que ellos lo sepan. Por eso he empezado por citarlos aquí, para tenderles una trampa. Además, Melusina tiene tres amigas... Pero la dificultad no está en ellos, ni en ellas, sino en ella.
- BARBERO. Déjame a mí hacer, el señor. Yo conozco a una endiablada Celestina que nos facilitará la tarea.
- CABEZA. Pues tráemela también, con sigilo.
- BARBERO. ¿Puedo retirarme ya, señor?
- CABEZA. Sí. Pero antes hazme un pequeño favor.
- BARBERO. El señor dirá.

CABEZA. Por ahí debe haber una caja con cigarros y otra con cigarrillos. Coge tú un cigarro, o más, los que quieras; fúmate uno, y dame un cigarrillo a mí.

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

CABEZA. ¡El qué!: ¡encender ahora tu cigarro! No seas majadero. Si es que necesito la ceniza.

(Enciende el peluquero su cigarro poniéndole en los labios a la Cabeza el cigarrillo encendido también. Fuman. 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 susperticioso.

(El Barbero lo hace)

BARBERO. ¡Algo más, señor!

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

BARBERO. Descuide el señor.

(Sale el Barbero Juan)

(Entran MELUSINA, seguida de MINUTISA y EL DIABLO, de monja, como en la escena anterior, y ARLEQUIN de fraile franciscano; ambos llevan un cirio encendido, y al oscurecerse la escena, sin decir nada, se colocan a los lados de la Cabeza de Meluso, 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 oscurecida como al principio, pero iluminada con los cirios.)

¡Duermes, Conrado!

(La Cabeza abre los ojos y bosteza; MELUSINA se arrodilla ante ella)

CABEZA. ¡Perdóname!

MELUSINA. *(esperanzado)* ¡Me has engañado, Melusina!

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

CABEZA. *(decepcionado)* Gracias, Melusina. Yo también pienso que te amo *(bosteza)*.

MELUSINA. ¡Lo piensas, nada más!

CABEZA. Ya no tengo corazón para sentirlo.

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

(Va a besarle, como dice, y, ARLEQUIN pone su mano ante la boca de la Cabeza, besando MELUSINA la mano de ARLEQUIN).

CABEZA. ¿No viste una cruz en mi frente?

MELUSINA. 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 MELUSINA besa).

CABEZA. Veo la cruz en tu frente y en tu pecho, pero no en tus ojos Melusina.

MELUSINA. ¡Mírala! ¡Si es tuyo mi corazón!

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

Te amo, Conrado: con alma, corazón y vida.

CABEZA. Yo pienso Melusina que sigo amándote. Pero, ¿hasta cuándo, Melusina?

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

CABEZA. ¿Vengándote también en mí, Melusina?

MELUSINA. No, Conrado, sino en quienes te hirieron a ti de muerte.

CABEZA. ¿Qué piensas hacer, Melusina?

MELUSINA. ¡Ya lo verás!

(Hace una seña a MINUTISA y ésta se dirige al centro de la estancia donde coloca, ante la mesa, y tres a cada lado, seis sillas iguales; luego va a la puerta, haciendo entrar a CLAVEL, ESTRELLA, y MARAVILLA, seguidas de ALBERTO, FEDERICO y GUSTAVO, que entran sin decir nada, colocándose, como ante el catafalco de un funeral, cada uno ante su silla, en pie, hasta que lo indique el diálogo. MELUSINA se coloca detrás de la mesa, como si fuese a hacer un juego de prestidigitación con la Cabeza Encantada, que tiene a cada lado un cirio encendido y al DIABLO, de monja, y a ARLEQUIN, de fraile, inmóviles, haciendo como si rezaran; MINUTISA sale de escena, figurando que cierra la puerta al salir.)

MELUSINA. 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 ries-

go de vuestra propia vida. Podéis comprobar vosotros mismos que no hay engaño en esto, preguntando a la Cabeza de Meluso lo que queráis, y acercándoos 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 saludando por sus nombres conforme llegan.)

CABEZA. Hola, Clavel; buenos días Estrella; salud Maravilla; ¡qué bonitas estáis con vuestro disfraz ceniciento!; casi más bonitas que anoche en el baile de máscaras. Y vosotros, Federico, Alberto y Gustavo, ¡habéis olvidado, ya, con el sueño, la triste pesadilla de esta madrugada! Ya véis que no estaba borracho, sino muerto; tan muerto como lo estoy ahora; aunque mi cabeza os hable 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 parlante, y MELUSINA con un gesto les hace sentar.)

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 escamoteadora endiablada, ¡ya os lo decía yo!

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

ESTRELLA. *(lo mismo)* No digáis. A mí esto me da muy mala espina. Veréis cómo 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 véis. 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.

MELUSINA. 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 movidos por un resorte y dicen a la vez)

LOS SEIS. ¡Cómo!
MELUSINA. ¡No asustaros! ¡Verdad, Conrado, que ése es tu pensamiento!

(La Cabeza hace signos afirmativos)

LOS SEIS. (como antes) Pero, ¡cómo!
MELUSINA. (con naturalidad) ¡Cómo va a ser! Por parejas. De dos en dos. Cada uno con cada una.
GUSTAVO. Eso ya lo suponemos nosotros. Pero las parejas ¿serían de libre elección?
MELUSINA. Eso vendrá después, Gustavo. Vamos poco a poco. ¡Qué os parecen las bodas!
MARAVILLA. ¡Y si nos pareciera mal!
MELUSINA. Tendréis en su lugar la horca.
CLAVEL. ¡Los seis!
MELUSINA. Los seis. Tendréis bodas mortales.
ESTRELLA. ¡Por qué!
MELUSINA. (con gravedad) Porque sois los asesinos de Conrado Meluso.
LAS TRES. ¡Tú nos denunciarías a todos!
MELUSINA. (resuelta) Sí.
FEDERICO. ¡Esto es un chantage, Melusina! Pero no puedo adivinar tu intención.
MELUSINA. Pregúntasela a Conrado.
CABEZA. (para sí) ¡Como si lo supiera yo! (bosteza) Lo que Melusina os propone me parece muy razonable. Es lo que yo pensaba... hace tiempo... lo que sigo pensando ahora.
ALBERTO. ¡Y vamos a elegir pareja nosotros o ellas!
MELUSINA. Lo echaréis a suerte. Tratándose de bodas el mejor acierto depende siempre del destino.
GUSTAVO. Por mi parte, acepto la propuesta encantado.
MELUSINA. Eres un caballero, Gustavo; no podrá esperarse menos de vosotros dos.

(FEDERICO y ALBERTO dicen que sí con la cabeza)

¡Qué decís vosotras!

(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. *(Toma de la mesa la pistola el puñal y el veneno, que estaban al lado de la Cabeza cortada, y se adelanta a mitad de escena).*

GUSTAVO. Estas son vuestras armas. ¿Cuál eliges Gustavo?
El veneno, si viene de tu mano.

MELUSINA. Viene de la mano de Maravilla, tu futura esposa. Ahora entre el puñal y la pistola tendréis que elegir vosotros dos a ciegas. Vendarles los ojos.

(Lo hacen ESTRELLA y CLAVEL)

Tomarlos de la mano vuestras novias.

(Les da a las dos la pistola y el puñal, mientras las buscan, como jugando a la gallina ciega, FEDERICO y ALBERTO, encontrando FEDERICO a CLAVEL, que tiene la pistola y ALBERTO a ESTRELLA que tiene el puñal.)

FEDERICO. ¿Y qué hacemos con esto? *(señalando a las armas)*

MELUSINA. *(con ironía)* Vosotros sabréis. Guardarlas por si acaso. Son nuestro regalo de boda. ¿Verdad, Conrado?

(La cabeza asiente, y bosteza)

(Antes de salir van dejando sobre la mesa los tres pedazos 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 componiéndose la cara y el pelo. Luego salen lentamente los seis, emparejados, 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.)

CABEZA. Tu venganza me parece excelente, Melusina: sobre todo por la idea de las bodas. Pero no acierto a comprenderla, ni adivino lo que te propones.

MELUSINA. Ya lo verás. Descansa ahora, si puedes, hasta la noche, para que tengas la cabeza enteramente despejada.

CABEZA. ¿Si no tengo otra cosa, Melusina! *(bosteza)*

ARLEQUIN. Despejo que es despejo.

DIABLO. *(al oído de la Cabeza)* No hagas caso del fraile: es de pega. Hazme caso a mí. Yo soy quien te envió el peluquero.

CABEZA. Déjanos ahora, Melusina; quiero rezar con estos penitentes que me has traído. *(bosteza)*

MELUSINA. Minutisa y yo vamos a preparar la fiesta.

(Salen MELUSINA y MINUTISA)

ARLEQUIN. *(Quitándose el hábito y apareoiendo con su traje de Arlequín.)*

Mírate en este espejo Meluso, ¿qué ves?

(Le ofrece los tres pedazos del espejo unidos)

CABEZA. Veo a Melusina.

DIABLO. ¿Entera o parte?

CABEZA. Enterita, tal como es.

ARLEQUIN. ¡Entonces estamos salvados!

CABEZA. ¿Por qué?

DIABLO. Porque Melusina volverá a tener una sola alma cuando pierda definitivamente la cabeza; tu cabeza, quiero decir: ¿lo entiendes?

CABEZA. Creo que sí. ¿Pero y yo?

ARLEQUIN. Tú dejarás de padecer este suplicio, dejarás de ser Cabeza encantada.

CABEZA. ¿Melusina me engañará?

ARLEQUIN. Ya ha empezado a engañarte.

CABEZA. *(contentísima)* ¿Qué dices? ¿No me engañas tú?

DIABLO.

(Quitándose las tocas y los cuernos que coloca triunfalmente sobre la Cabeza de Meluso, y apareiando de Polichinela, va de un lado a otro, visiblemente satisfecho, hasta que encuentra una botella y unas copas, que llena, dándole una a ARLEQUIN y otra a la Cabeza que la babe de un trago. Con la copa en alto.)

¡Por Melusina engañadora!

ARLEQUIN. *(lo mismo)* ¡Por el alma única de Melusina inmortal!

(La Cabeza ríe, ARLEQUIN da piruetas, y el DIABLO-POLICHINELA, tambaleándose como un borracho, parodia con ritmo de baile el tañido de la campana, que vuelve a oírse ahora).

DIABLO. ¡Tín, tón, tán, tén, tón, tán, tén, tón, tán...!

MUTACION

ESCENA III

(Otra sala del Palacio Meluso, con puerta abierta a un jardín. Es mediodía. En el jardín se ve a MINUTISA cogiendo flores. En el interior, a MELUSINA, pulsando un arpa. Pausa larga. Cuando la suave música se acalla, quedando difuminada en el fondo, dice MELUSINA:)

MELUSINA.

Un cuerpo con tres almas parecía
la imagen viva de mi sentimiento,
cuando, por extremarla el pensamiento,
como un cristal de hielo la rompía;
nieve que se derrite con el día;
nube de polvo que deshace el viento;
apagado rescoldo ceniciento
del fuego en que el amor me consumía:
ahora pulsán mis dedos su latido
en el eco 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 enmudece lo que ama.

MINUTISA.

(Entrando con un gran manojo de flores recién cortadas)

Aquí tienes, Melusina,
las flores que me encargaste:
¡luces de encendidas 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:
sóis, amores, como flores
cortadas, que, al marchitarse,
se juntan en un aroma
y en un color se reparten,
uniéndose para hacerse
el ansia de separarse;
como los cinco sentidos,
con sentido semejante,
en un alma que los junte
y un cuerpo que los separe:
pues parten del corazón
para volver a encontrarse
juntos en el pensamiento
que no puede separarles.
¡Sombras sois de la mudanza,
sentidos tan desiguales
que mentís para los ojos

MELUSINA.

lo que escuchando olvidáis!
Sabor de un solo saber
que sólo sabe ignorarse.
Tacto de un latir, pulsado
en el olor de la saugre
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 empeñarse
en seguir del corazón
las oscuras veleidades.
No es flor la del alma mía
si sus aromas esparce
y sus colores marchita
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 rumoreo, cada vez más intenso y amenazador, conforme va avanzando la escena)

VOCES. *(dentro)*
¡Muera, Melusina, muera!
Porque ha matado su amor.
MELUSINA. *(a MINUTISA)*
¡Qué dice, alborotador,
ese rumor allá fuera?
VOCES. *(dentro)*
¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!
MINUTISA. ¡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:
¡muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

MINUTISA. No es vuestro riesgo menor
estar aquí prisionera:
hay que buscar la manera
de escapar a ese furor.

VOCES. (*dentro*)

Porque ha matado su amor:
¡muera, Melusina, muera!

MELUSINA. El amor que me delata,
volviéndome la venganza,
me devuelve la esperanza
si la vida me arrebató:
quiero el querer que me mata
diciéndolo sin temor,
cuando lo dice mejor
que yo decirlo pudiera:

VOCES. (*dentro*)

¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!
¡Ay de mí! que enamorada,
más amante que amorosa,
si en celada de celosa,
por engañosa, engañada,
no pudiendo de casada
decir lo que ese clamor,
ahora lo escucho mejor
que yo decirlo supiera:

VOCES. (*dentro*)

¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

MELUSINA. 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 dice mejor
que yo decirlo quisiera:
¡muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

*(Sale MELUSINA por la puerta del jardín, y al tiempo que va a seguir-
la MINUTISA, entran por otra puerta interior, el DIABLO-POLICHINELA
y EL ESPEJO-ARLEQUIN, en plan de fuga, con sacos de mano y enseres
de viaje a medio cerrar, cayéndoseles las cosas que contienen, y muy precipitados y asustados. Queda MINUTISA en escena)*

ARLEQUIN. ¿A dónde fué tu señora?
DIABLO. ¡Hay que huir a toda prisa!
ARLEQUIN. ¡Ni un minuto, Minutisa,
podemos perder ahora!
DIABLO. ¡Antes que se acabe el día
van a quemar el palacio!
ARLEQUIN. No es cosa de andar despacio.
MINUTISA. ¿Quién armó esta algarabía?
ARLEQUIN. ¿Quién iba a ser? ¡un barbero!
MINUTISA. Cosa muy puesta en razón,
que si es calva la ocasión
la tropiece un peluquero.
ARLEQUIN. Ocasión que ni pintada,
pues por los pelos la atrapa.
MINUTISA. Si empeluca lo que rapa,
lo será pintiparada.
DIABLO. ¡No digáis tanta simpleza!
Melusina, ¿dónde está?
MINUTISA. Seguro que no sabrá
dónde tiene la cabeza.
ARLEQUIN. ¡La cabeza! ¡Bueno fuera
que se me hubiese olvidado!
MINUTISA. ¡Pues dónde está el degollado?
ARLEQUIN. ¡Lo llevo en la sombrerera!...

(Salen los tres corriendo, cogidos de las manos y con todos sus cachivaches, por la puerta del jardín por donde se marchó MELUSINA, mientras se oye más fuerte y cercano el amenazador ruido de fuera, viéndose las llamas y el humo que empiezan a cercar el Palacio, y cae el).

TELON
FIN DE LA ESCENA III Y DEL
ACTO II

(Continuará)

JOSÉ BERGAMIN.

LA CAJA DE LOS SÓLIDOS (*)

Aquel monte de eucaliptos que la niña tenía que atravesar todas 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 mañana. Apretados y oscuros, adquirían a contraluz expectantes actitudes, gestos dulces y amicales, una condición de vida vegetal alegremente silvestre. Entre tronco y tronco un espacio de luz, una ventana abierta a la brevedad de una nube, un semitono al pasaje del viento. Formaban largas calles cerrándose estrechamente en la perspectiva de un cielo distante y descolorido. Y aunque esta distancia producía una sensación de soledad, la niña no sentía angustias ni tampoco miedo, sino una paz ligera, un sosiego indefinible.

El monte estaba lleno de rumores, de reflejos, de gritos lejanos. A veces, después de una tormenta, un tronco derribado cerraba el camino. Entre las hojas mustias y quemadas pendían como trapos, nidos abandonados con las cáscaras 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, como un caserío, sin un desmoronamiento en la tierra, sin un granito abandonado, indefensos y sólidos en su misteriosa arquitectura. El innumerable pueblo de las hormigas, subía y bajaba por los troncos, recorría las avenidas en un infatigable trabajo, continuo 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 rumor rítmico y constante de voces, como aquéllas que cantaban en los coros de la Iglesia en el mes de María. La niña creía que los árboles conversaban

(*) Capítulo de un libro en preparación.

entre sí, contándose la vida del monte, el nacimiento de las hojas, los pájaros que anidaban, el miedo a la noche, la luna y sus fantasmas. Arrojábanle, al pasar, semillas perfumadas. 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 aquéllas, para la tos, que guardaba la vieja tía en una cajita de lata. La tierra enflaquecida por el arduo trabajo de las raíces, no tenía flores ni casi pasto. Levantadas en una contorsión violenta, en una audaz topografía, rompían la tierra, la desmantelaban, arrasando todo lo que no fuera su propia sustancia, su propia savia. La niña caminaba lentamente, con cuidado, para no pisar el largo convoy de las hormigas; para no pisarlas, pero también porque reventaban bajo los pies, produciendo un crujido desagradable como de azúcar, que la erizaba. 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 amarillentos, blandos. Sobre esta hojarasca, Laura hundía sus pies, produciendo un ruido seco y crepitante. Hufan despavoridas viboritas, insectos, lagartijas. Arriba, el monte encerraba como una alegre 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 tierna apoyatura 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 cuartos cerrados, ni velas encendidas para las almas del purgatorio. Ni frente a un implacable pizarrón, tan alto que Laura tenía que ponerse en puntas de pie para alcanzar su centro, se debatía bajo severas miradas, en una división en que el cociente nunca tenía nada que ver con el dividendo. Ni sentada largo rato con un pedazo de tela entre las manos, se aburría en una quietud desesperada, haciendo una vainilla de ocho hilos. Pero más que el pizarrón y la vainilla, sobrecojía ciertas mañanas, una voz fría y cortante: —“Laura, trae la caja de los sólidos.”

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

cómoda de caoba 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 movable, sostenido por dos columnas retorcidas y rematadas por perillitas, sobresalía una cabeza de indio, esculpida en madera, bajo un tocado de plumas, entre flores y frutos, reflejando su perfil hermético y lejano en un mármol rosado. El mármol tenía vetas oscuras y tiernas y tibias, como una red de venas jugosas 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 alternas de sus emociones, los rostros pálidos, como los eucaliptos, el pasaje de las nubes y las tempestades.

Los cajones, con sus talladas guirnaldas y sus pías, se abrían panzudos y profundos, con un olor antiguo a madera, a saquitos de alhucema, a recuerdos; 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 álbumes de nácar cerrados con un broche de plata, con niños tristes y pálidos, el sombrero en la mano; o niñas, mirándola desde sus encajes desvanecidos. Una caja con tapa de cristal, guardaba un abanico de encaje blanco, amarfilado 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 rojos, de la abuela, cuando iba a la ópera; y un banderín de raso verde con pequeños agujeros quemados en los bordes y una inscripción: "Regimiento 4.º de Infantería". Pero lo que más encantaba a Laura era aquel libro grandote, 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 Jerusalem..."

Las páginas ornamentadas con grandes mayúsculas góticas, graves y pensativas. En la tapa, policromada, semejante a un vitral o a un mosaico, un Rey alargado e impávido, bajo una capa pluvial de suntuosos colores, sostenía en la mano una cruz. A sus pies, una serpiente levantaba una cabeza agonizante.

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... Sobrecogida de angustia la niña iba tomando aquellos objetos entre sus manos y depositándolos en los bancos. Su mano no percibía más que

una superficie lisa, sin calor, sin color, 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 estupor 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, repite...”, decía la voz golpeando con la regla en el pupitre. 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 glacial de un cuerpo engendrado por la revolución de un círculo. Era peor que la noche entrando por la ventana, la noche aquella que se parecía a la hermosa y pavorosa diosa india con muchos brazos y cabezas y piernas que ella había visto en un libro de figuras. O al Dominó negro que, sentado en el comedor de su casa se abanicaba con una pantalla de colores. Ella se sentía hundir en la esfera como cuando se cayó en aquel pozo de cal. De improviso se vió arrastrada en un remolino, en un vértigo blanco. Se asía desesperadamente a sus paredes. Ni un apoyo, 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 adquiría categoría de monte. Sobre las descascaradas paredes se extendían grandes mapas. Y países exóticos. Y grandes elefantes blancos 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 faisanes, y nombres fabulosos: el Caribe, Mar de las Antillas, Saigón, Borneo, abrían la tienda policromada de la fábula. Ahora la niña, con una regla en la mano, señalaba: Mar de la China. El mar arrojaba perlas redondas y carnosas, como uvas marinas, para que la niña hiciese su collar.

Y no era necesario, ahora, que el escenario se quedase 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 angustioso, 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 eucaliptos y levantar en su lugar una casa, para darle al tiempo vejez o movimiento; o un episodio común en la continuidad del pensamiento. No. El tiempo había tenido sólo un acontecer 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 fatalidad de existir. El pelo estaba igual: detenido en el tiempo, sin variantes. Las dos trenzas negras sobre la morenez del rostro; antes, sueltas sobre la espalda; ahora, cruzadas sobre la cabeza. Y una pollera larga y amplia ceñida a las caderas, sustituía al blanco delantal. Y un libro, "Les lettres" de Marcel Proust, a la carpeta forrada de verde, con una etiqueta con letras rojas "Escuela Urbana, N.º 20" 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 ratoneras decentes de la clase media. Tenía teléfono y calefacción. No había cercos con campanillas azules; las calles estaban asfaltadas. Circulaban 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. Tac-tac-tac. Y el reloj, como el almanaque, iba dejando caer sus horas. Primavera. Verano. Otoño. Invierno. Se podía tirar el reloj por la ventana y entonces la casa quedaba 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 úlcera, del amante, del orgullo, estaban como al principio, en su antigüedad presente, en la línea secreta, en el espesor del mundo. "Y pondré vuestros cielos como 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 eucaliptos, el lugar de encantamiento entre su casa y la escuela. Ahora lo exterior la golpeaba dolorosamente, le gritaba, la tomaba violentamente de las manos y la hacía participar en el vórtice 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, descubría las cosas, las transformaba, haciendo el aprendizaje de los sueños. Ahora se levantaban rascacielos sobre las casas, avenidas sobre las avenidas del silencio, bocinas, automóviles, ómnibus entre nubes de beneína ahuyentando a los venteveos. 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 expendio de leche. Desde el aclarar formaban la larga cola, mujeres pálidas y flacas, jovencitas, hombres, niños desnutridos y descalzos. en las manos botellas, latas de aceite abolladas. 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.* Adentro, calefacción, aire acondicionado.

Atravesaba un barrio residencial. Casas magníficas orientadas al sol. Ventanales, cortinas de muselina, jardines, hamacas para el ocio vacío. “Sirvientitas” con delantal y cofias blancas sacaban a pasear perritos afeitados como ídolos egipcios. Los perritos, enfermos de tedio, de falta de acoplamiento, y de distinción, levantaban 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 piernas. 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 mundos inconciliables de circuncisos e incircuncisos, yo, mujer, en la incertidumbre de mí misma, sin Dios, sin condiciones de apóstol 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 parque —pensó— con sus fuentes, sus árboles y sus pájaros, este jardín maravillado, en que —como ella había dicho— la mañana nacía de las intermitencias 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 en el Instituto. Grandes mapas colgaban también de las paredes blancas y lisas. ¡Y Saigón, 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 manchas verdes o rojas o negras. Selvas vírgenes alimentando entre sus miasmas el zumbido del mosquito. Hongos de carnación secreta y blanda, entre los cocoteros, lluvias, humedades, soles, fiebres. Y el lamento de los perros en los corredores; y el cobayo, sobre el pupitre, hinchándose en una muerte larga, cayéndole de certera paciencia entre sus tejidos.

Salió 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: —“Idiota, estúpida, bocaabierta, ¿en qué vas pensando?...” ¡En qué iba pensando? Se levantó confusa, bajo las miradas semicoléricas, semiburlonas del puestero. ¿En qué iba pensando? — “Si no lo vuelvo a pensar me muero en esta esquina”. Se disponía a cruzar la calle. Pero en ese momento el varita detuvo el tránsito. Omnibus 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 ropas, la boca y la nariz. Un carro de leche pasó entre un rechinar de ruedas y de ejes. El caballo dejaba sobre el asfalto un reguero amarillo y caliente. Bajo el sol de enero, los olores se calaban, se confundían, se trepaban a las columnas, a los faroles, a las piernas, a los nervios, componían con la estridencia de sus nombres: bencina, bosta, verdura, sudores, el olor indistinto, anónimo, progresista y desesperante de la calle. —“En qué iba pensando?...” Se detuvo maquinalmente en una vidriera. Pizarrones números de lotería. El peso argentino a 0.19. El dólar a 3.80. “No-dude más. Compre un número. Aquí está su suerte. Su suerte...”

Revisó todos sus pensamientos como una caja de cartas antiguas. “No dude... Su suerte...” ¡Este o aquél? “No dude más... compre aquí...”. Y súbitamente, un silencio. Como esos silencios que había sentido caer verticalmente a la anochecida en Río de Janeiro. ¡Por qué se acordó!...

Se salía del tumulto de la Avenida Beiramar y al entrar en las pequeñas calles adyacentes, la quietud era tan súbita 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 apoyaturas, sin asociaciones, sin reminiscencias. El olor sin olor de los ángulos, de las líneas, de los puntos. Del cono. Del cuadrado. Y, ¡ay! 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 eucaliptos 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 cerrada, 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 Montesdeoca luego de haber andado —como era público— consultando Doctores y Especialistas, era una cosa seria. Por eso Abella entró 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.

Montesdeoca pareció conformarse con la explicación. Contestó sencillamente:

—Y... a veces aciertan...

Preguntó después:

—¿Y en resumidas cuentas, qué carculan?

—Nada.

—¿Nada? ¡Y el hombre se les va!... ¡Lindo!

—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 Montesdeoca. Éste callado ha quedado pensando, la cabeza levantada mirando al techo. Tras un silencio largo vuelve a preguntar:

—¿Hicieron “analis” de la ropa?

—No. No han hecho. Ni siquiera han tocado 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 fué a lo de "la Colorada". Él iba allí una vez por mes. A veces antes, si ella le avisaba "que tenía alguna cosa que valía la pena".

Él era un sesentón fuerte, de pescuezo corto y grueso y pecho levantado. Siempre fué buen diente. Del estómago no sufrió nunca. Dormir, dormía donde se acostara y "casi al caer".

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 cismar.

—Cisma que empezaba al apagar la vela y terminaba con el día... Tinguítanga 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 pruebistas, y un brasilero que trabajaba con unos monos le prometió hacerla artista y se la llevó...

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

—A los tres.

• • •

Tres días pasó Montesdeoca encerrado con las ropas de Correa. Alguna vez entraba Abella a ofrecerle comida.

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

—Vayasé, contestaba éste.

Y señalando las ropas agregaba:

—¡Demasiado asao tengo con este bruto misterio!...

A los tres días partió hacia el rancho del suceso.

• • •

Lo esperaban anhelantes Abella y Correa.

—¿Y?

—No está lejo que andemo bien...

Abella se dirige a Correa.

—Entonce pronto está como nosotros...

—No está lejo no quiere decir que esté cerca, responde Montesdeoca.

Esto detiene la conversación.

Don Montes deja que el silencio se espese y aprete los hombres. Al fin aclara:

—La enfermedad se fué con el circo...

—Parece reanimarse de golpe. Él, tan callado se pone barullento, palmea al enfermo:

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

La madrugada los encuentra hablando fuerte. El asado y la caña pone locuaz al grupo. Montesdeoca no tiene por qué negar que está lleno de esperanzas...

—Miren, 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 él llegaba una sobrina, pues se necesitaba una mujer que conociera el reloj "para dar a horas ciertas los remedios".

• • •

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

Hacían mesa los cuatro.

Buen asado. Buen vino carlón. Gallinas. Pasas de higo. Café.

Alguna vez Abella —medio "adobado"— dejaba caer alguna frase picante.

Montesdeoca se dirigía a la sobrina:

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

—Cuando ella esté, me hace el favor...

—Sí compadre... Entre la gente hay que ser boca limpia, tercia Correa.

Se ponían un escarbadiente en la boca —como en los hoteles— y se iban a descansar la comida.

• • •

Aquella mañana Correa encontró a Montesdeoca emponchado para partir. Se asombró.

—¿Qué le pasa Don Montes?

Nada. Se iba.

—Toy casi de agregao aquí... Además, del pueblo "lo pedían". También allí había enfermos...

—Pero cristiano, responde Correa, ¡de agregao!...

¡Estaba vivo por culpa de él y salía con eso! Además él podía pagar cualquier plata. ¿Habría plata mejor gastada que en la salud?

Montesdeoca se achica, humilde:

—Taría de Dios en salvarse...

Entra a agradecerle el trato. La confianza.

—Usté se me entregó... Su casa ha sido un hotel...

Falta poco para terminar la cura, además. Le deja 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 dejo un amigo... ¿Taré o no taré contento? Correa lo despide conmovido.

• • •

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

—Han pasao cuatro meses sin noticias... Él está preocupado. Por eso viene.

—¿No mejoró el hombre? ¿Está enferma la muchacha?

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

—Tendré que pensar en alguna desgracia...

Abella, de golpe salta de su timidez, en un esfuerzo por sacarse de arriba la revelación.

—¡Dejemé amigo!... ¡entre los dos han hecho una barbaridá bárbara!...

• • •

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

Montesdeoca es el que administra todo.

—¡Qué quiere, dice, dejé la medicina!... 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 incursión con pretensiones históricas a través de la producción musical de mi país, cuestión 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.

Casi 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 engañada, enciérrase en sí misma. La otra, por el contrario, hace que sus valores se desparramen por el mundo. Estos dos hechos, igualmente dolorosos, son de resultados diametralmente opuestos: el primero, saludable, regenerador; el segundo, anemizante, diseminador, disolutorio.

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 reconocido 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. Cata-

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

No es éste el lugar ni soy yo el llamado a discriminar 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 descende 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 fraticidas 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 (nefasta herencia de la visita de Farinelli durante el siglo anterior). Es interesante observar que, si bien la presencia en la península de un creador como Domenico Scarlatti fué beneficiosa para nuestra historia musical, la del célebre "castrato" fué perjudicial, pues introdujo en mi país la afición al *gorgorito* y a la melodía dulzona de "salón". En este ambiente, nada propicio por cierto, sólo algunos de los cultivadores de la "tonadilla" creaban un género de música con carácter de "raza": Esteve, Grimaud, Laserna, Misón, Rosales, Moral, etc., al final del Siglo XVIII. Mas no nos hagamos ilusiones; estas obritas, 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 *Lira Sacro-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 excepcional, continuador de una tradición musical española de raíz popular que se deriva directamente de los "tonadilleros" de la época goyesca.

El gran maestro Felipe Pedrell es el verdadero y auténtico iniciador de la escuela moderna española. A sus valiosas aportaciones como creador en el terreno de la ópera, hay que añadir su extraordinario esfuerzo de musicólogo, consagrado a reunir en los ocho volúmenes de su *Hispaniae Schola Musica Sacra*, el tesoro de nuestros polifonistas, y el no menor encerrado 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 *barbieresca*. 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, —tanto en el género *grande* como en el *chico*—, cae, en lo que va del presente (salvo algunas de las obras de José Serrano y de Amadeo 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 soporta una música del más deplorable gusto, que no tienen el menor contacto con sus gloriosos antecesores. El género agoniza en un lodazal asqueroso 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 digo, al final del siglo XIX la "zarzuela" alcanza su momento más brillante.

A partir de los primeros *zarzuelistas* del siglo, pasando por Emilio Arrie-

ta. (que fué Director del Conservatorio Nacional de Madrid, y autor de varias zarzuelas de éxito, entre ellas *Marina*, que todavía se representa con cierta frecuencia en España y América para presentación de tenores), y el navarro Joaquín Gaztambide, amén 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 encuentran reunidas en el firmamento teatral madrileño, como luminosa constelación, las cuatro figuras más representativas del género. —cuestión aparte del gran Barbieri, su madrileño 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. Falla me había conocido a este músico, tenía su obra en gran estima y hablaba de él con respeto y admiración. El gaditano Jiménez poseía toda la auténtica gracia de su tierra. Bretón fué, de ellos, el que alcanzó tal vez el éxito más rotundo, con su célebre *Verbena de la Paloma*. Este músico fué 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 me atrevería 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 entonces 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". Ésta nace y muere con él.

El mérito de estos cuatro artistas más arriba mencionados, —que no debe ser regateado—, estriba principalmente en la gracia y el acierto de su invención 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 (rara vez han utilizado el sistema de trasplante directo del cancionero al pentágrama) basados en ritmos y modalidades de la más auténtica estirpe española, y han logrado imprimirles todo el gracejo chispeante, o bien la nostalgia o la emoción, característicos de nuestra música

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

Dentro de su modesta estructura, sencilla y sin pretensiones, algunas de estas obritas son dignas, sin embargo, por su nervio y el encanto de su gracia especial, de atraer la atención incluso de los espíritus más cultivados y exigentes. *Las mocitas 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 fragancia y su alegría cautivante, las cuales, bien presentadas, con una cuidada interpretación y dirección escénica, pueden constituir un espectáculo de cierta categoría.

De estos cuatro autores que acabo de citar, dos —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 satisfacía sus ambiciones de artista y sintieron la necesidad de llevar a cabo una creación de más ambiciosas proyecciones sacrificando 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 rayar 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 negarles un cierto valor a sus obras, realizadas, sin duda, en momentos verdaderamente difíciles 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 óperas más tarde—, hay que destacar *Garín*, que obtuvo un gran éxito en Barcelona; *Los Amantes de Teruel* y, por último *Tabaré*, que se estrenó en Madrid, en el Teatro Real y que fué su última producción dramática.

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

factura, entre las cuales, *Circe* 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 están echadas las bases: Eslava, Barbieri, Pedrell. El primero aporta una labor importante de investigador y pedagogo que eclipsa 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, sacándolo a la luz pública, uno de los tesoros más grandes de la música de todos los tiempos: el *Cancionero de Palacio*, y marca rutas nacionales, entroncando su producción con la de sus antecesores ilustres, los “tonadilleros”, extrayendo su música de la savia popular; pero inventándola, no pasándola directamente del *cancionero* a sus partituras. Atisbo 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, fué un ilustre compositor y consejero de algunos de los músicos españoles de la actualidad. Sus principales óperas son: la trilogía *El Pirinéus* (*Los Pirineos*) y *La Celestina*. Manuel de Falla, en su homenaje *Pedrelliana*, devoto recuerdo al que fué su maestro y consejero, utiliza temas que Pedrell había incluido en *La Celestina*. 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 raíz hispana*—, que había de fructificar en seguida con la aparición de dos artistas excepcionales: Isaac Albéniz y Enrique Granados.

De estos dos grandes músicos españoles, nada habría que decir. Sus obras son harto conocidas, y hasta su vida. Sin embargo, algo quiero 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 *Suite 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-

nes de España en que más arraigado está, desde tiempo inmemorial, el espíritu regionalista. Pero estos dos extraordinarios artistas no consideraron "extranjero" al resto de la península; hicieron verdadero arte *nacional*. Su regionalismo se sabe despojar de resabios *locales*, —provincianos, lugareños, en fin—, se *visten* 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 folklórica de otras regiones, conservan ciertos rasgos que denotan su procedencia: exuberancia, recargamiento; en suma, un cierto barroquismo. Toda la Andalucía, 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 solía decir que él era moro, y así lo pregona, en efecto, su apellido: *Al-ben-iz*. Tal vez, entonces, ese lujo ornamental que distingue el estilo *albeniziano*, sea la herencia de unos antepasados acostumbrados al brillo fastuoso de los califatos de Córdoba, de Damasco o de Bagdad.

Del teatro de Albéniz nada le ha sobrevivido, salvo *Pepita Jiménez*, 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 perdurarán su *suites* para piano *Goyescas* y algunas de las deliciosas *Danzas Españolas*; de su teatro nada quedará. Porque su ópera *Goyescas* está sacada de su obra homónima para piano (y no ésta de aquélla, como algunos creen). Granados, entre otros intentos teatrales, hizo otra ópera: *María del Carmen*, que se presentó, según creo, en Barcelona, Madrid y Valencia, sin ninguna resonancia. Esta vez el músico se inspiró en un tema levantino (valenciano, no catalán). Pero en su obra más importante, *Goyescas*, y en las canciones, busca sus temas en la pintura *goyesca*. —Goya a pesar de su origen aragonés, es un pintor madrileño; se forma en Madrid, vive en Madrid y pinta, en fin, Madrid—, y en las "tonadillas" y "tiranías", que son también, como las *majas* y *chisperos* 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 éste—, a pesar de no haber entre ellos y éstos más que

una diferencia de diez o quince años. Casi podrían considerarse, por lo tanto, contemporáneos; pero el hecho de haber desaparecido aquéllos aun muy jóvenes, me inclina a situarlos como de una generación anterior. Albéniz muere en el año 1909 a los 49 años; Granados 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 paréntesis 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 *vasca*, la *andaluza*, la *levantina* y la *catalana*. En otras regiones, como Galicia, Asturias, Castilla la Vieja, Extremadura, Aragón y Navarra, la riqueza del canto popular no es menor que en aquéllas; 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 brumosisidad 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 "localista", y la última, la del centro, es más *universalista*, — también por razones de ambiente, y; sobre todo, porque no le sienten 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 desfilar 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 célula de los grandes coros Clavé, y su notable "*Orfeo Catalá*", fundado por Luis Millet y Amadeo Vives, tiene una merecida fama que ha traspasado 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 "*Cuarteto Barcelona*", el "*Cuarteto Renacimiento*", etc. No creo necesario 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*; Morera, autor de algunas 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 de Pedrell, con intenciones "nacionalistas", y sus experiencias más audaces, que cristalizan

en la *Suite Intertonal*, dada a conocer en Barcelona en 1926 y en Madrid en 1927, dirigida por él 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 castañuelas y la pandereta. España no había pasado de ser, todavía, más que el país pintoresco de Merimée, y buena parte de culpa de ello tienen los que han cultivado ese pintoresquismo con fines lucrativos, creando una música de fácil *exportación*.

Trato de ser objetivo en este artículo, principalmente porque quiero que esté presidido por un criterio informativo y no crítico. No se crea, por lo tanto, que emito 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; procuro, 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 *Suite Intertonal* 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 deseo de huir del "nacionalismo" (obligatorio y tan en boga por aquella época); un intento, también, de encontrar una ruta personal (no quiero decir un *sistema*), que no seguía las huellas del cromatismo wagneriano-straussista, ni del impresionismo francés, ni del ultracromatismo ni del microtonalismo centroeuropeos. Se trataba, 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.

Hubiera 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 gentes mediterráneas, acostumbradas a la claridad y al contorno neto 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; éste, Federico Mompou, José Valls y J. Homs. 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. Fué, 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 *schoenbergiana*, 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 "atemperada" Cataluña, Gerhard desechó el sistema, retornando a las fuentes de lo popular, de lo catalán. 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": Strawinsky, Bártok, Falla; que empiezan por lo *local* 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 contener la obra *universalista* raíces nacionales, sucede que la obra *localista* las contenga *extrañas*, y se corre el riesgo de que con ello se pierda el entronque con la tradición nacional.

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

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

J. Homs (como el anterior, si no estoy muy equivocado) ha estudiado con Gerhard. De Homs conozco *de visu* una obra de tipo *atonal* (reminiscencias de los años vieneses de su profesor) que acusaba un gran dominio del "metier". 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 óperas de autores jóvenes, para mí enteramente desconocidos: Xavier Montsalvatge y Suriñach Wrokona, no quiere decir nada. Puede tratarse simplemente de eminencias caseras, sin otras proyecciones que las puramente limitadas al mayor o menor éxito local.

JULIÁN BAUTISTA.

(Continuará).



Mujer y naturaleza muerta (óleo)

Miguel A. Pareja

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 esas obras, una tan apremiante invitación a meditar sobre la significancia y derroteros de las más recientes formas del arte.

Pues si estos cuatro pintores tienen en común algo que los conjunta, pese a sus visibles diferencias, ese algo es no el mero impulso a ejecutar 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 captado cuál es esa significancia del arte, y cuáles 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 centros de contacto como en sus líneas divergentes.

Un pensamiento coincidente — acaso informulado — enlaza a todos los artistas inno-

vadores de este medio siglo último, en plástica como en literatura, pensamiento que se vincula, por una parte a la indagación de los medios, por otra a la de los fines: lo que viene a ser una misma cosa, si los caminos han de llevar a los fines.

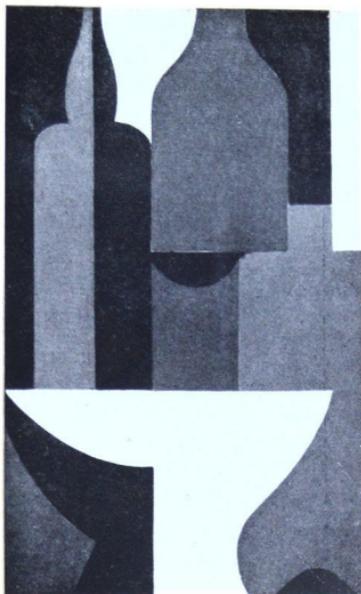
No hay duda — está a la vista de todos — que el arte ha sufrido un vuelco considerable desde los comienzos del siglo a acá. Esta mutación profunda — desconcertante para los más — no se ha operado porque sí, ni ha sido novelero capricho de artistas empeñados en sorprender y despistar, como todavía hoy algunos creen. Responde a causas muy honradas, las mismas que vienen modificando todo nuestro vivir y nuestro actuar. No es tampoco consecuencia de las guerras, ni del pesimismo o desesperación por ellas engendrados; 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.

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

Dos trances sobrevenidos en la cultura universal justifican ese desvío del arte. El 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 preferentemente 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 específicos y al lenguaje que debe usar para cumplir esos fines. Estos se han tornado íntimos; quiero decir que sus objetivos están situados más en la mente que en el mundo; o de otro modo, que tratan 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 refluir hacia las inherencias e interioridades de la criatura humana y a sus mutuas conexiones. Plástica y literatura siguen la línea general del pensamiento filosófico y científico, cada día más anarlista, cada día más escrutador 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 trastocado, 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 sacudir su pereza, a permutar su 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 aquéllas emplean (que es el usual), especialísimo 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 claridad y la secuencia lógica, cuanto más directa y exacta, mejor. En arte, por el contrario, la dicción indirecta y aún oscura, favorece las resonancias emocionales y despierta la intuición. De tal modo que, tratándose del discurso científico, la posición del oyente o lector, es casi completamente receptiva, en tanto que en el artístico, existe un verdadero canje espiritual entre el artista y su público, canje que fuerza a éste a ser tan activo como receptivo.



Frutero y botellas (óleo)

Vicente Martín

La novedad consiste entonces, en que los destinos del arte, al deslindarse, han sido sustituidos, así como el motor 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 tomado sobre sí esas cargas, el arte se ha tornado libre e individual. No ha dejado, ni dejará de ser en algún modo, documento o testimonio de su época, mas no ya como reflejo de las fases externas del vivir, sino como trasunto de sus más íntimas inquietudes. Un ánimo de universalidad lo empuja a anexarse los territorios de la vida espiritual y aún en cierta medida, los datos metafísicos; un intento de síntesis y de reconstrucción, determina el análisis previo de los componentes necesarios a toda síntesis. De allí que el lenguaje sufra

una reducción, fragmentación, alteración y trasposición de sus elementos constitutivos, extraídos de la realidad material significante. Y aún a veces, con total desdén de ésta, busca sus elementos lingüísticos 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 sugestión 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 apresar y traducir la tónica dominante de la hora en que se produce. Y esa tónica es hoy, ya lo dije, de índole esencialmente intelectual.

Más próximo Martín del lenguaje abstracto, no rompe empero el vínculo con las formas esenciales de la materia. En vez de valerse de los emblemas mentales abstractos en su total desnudez, busca las formas en los objetos circundantes, con lo cual obtiene un acento más humano y hasta hogareño, que no conseguiría con la representación única de las solas figuras creadas por el hombre, inexistentes por lo demás en la realidad: ni en la naturaleza ni en los objetos elaborados, en lo que es una estricta perfección geométrica.

Más dado a la trasposición, Pareja altera las formas en procura de una intensidad dramática. Más rotas, desmenuzadas y contrabechas esas formas en Platschek, desvían el lenguaje hacia el lirismo o el humorismo de lo irreal. Más cercano aparentemente a la materia, García Reino, escaso aquí en deformaciones, conduce su discurso, mediante un sutil proceso, hacia la elocuencia poética. En todos ellos notamos las características del nuevo lenguaje.

Hoy como ayer el incentivo del arte es el de revelar el genio de su tiempo, cosa que le obliga a modificar en cada hora su escritura para mejor expresarlo. Y si ayer el punto de mira fué la belleza de las formas, sea en su objetiva presencia, sea en sus imaginados arquetipos (clásico griego y renacentista); o fué la fidelidad a las figuras, así de la naturaleza como del hombre (naturalismo); o fué el sentimiento religioso (gótico); hoy alienta un propósito más complejo y ambicioso, ya que, libre como antes dije, de sus anteriores fines informativos, se enfrenta, sin rémoras secundarias, 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 pesquisición se somete — de otro modo no podría ser, tratándose de artistas libres de fingimientos — a las peculiaridades, culturales y ambientales, a todo ese 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, haciéndola inconfundible con la de los otros, sin llegar a borrar empero, ese algo que les es común, que los ata y los hermana.



El astrólatra (óleo)

Hans Platschek

Si hemos de buscar filiaciones dentro del arte moderno (quiero decir, el de este medio siglo que llevamos corrido), cabría incluírtlos en una u otra de las dos grandes corrientes que, arrancando 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 converge con mayor abinco 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 aspecto más reciente de la pintura, busca sumar esas dos formas, es decir, trata de construir la expresión sobre la estructura (como en parte lo hizo el futurismo, aprovechando las sólidas bases del cubismo y la libertad e intuición del expresionismo) y en ella incluiríamos a Pateja y a García Reino.

Martín y Platschek son como los dos polos opuestos del arte moderno. Todo centrado en la perfección de la forma, el primero; todo vuelto hacia sus fantasmas anímicos, el segundo. Cerebrales ambos; pero de una cetebración dirigida a contrarios objetivos. Clásico el uno, romántico el otro. (Uso estos términos en lo que considero es su más recto

sentido: orden cerrado y orden abierto.) Más abstracto sin duda. Martín, en cuanto parte de las grandes leyes cósmicas que rigen las armonías, proporciones y equilibrios, así de los orbes como de los átomos. ¡Y qué densa, sofocada pasión la de este arte, cuasi pitagórico, cuasi esotérico, en su despojada limpieza, en su adecuada matemática, en su voluntaria frialdad y perfección de cristal! Directamente emparentado con el purismo que fundara Ozenfant, es un ejemplo acabado, para el espectador ansioso de clasificaciones, de una de las dos grandes corrientes antes señaladas.

La otra, la representa Platschek. En él, la forma, lejos de certarse sobre sus elementos esenciales, como en Martín, se abre en el afán de abarcar el total contenido del alma. Más próximo al hombre, por lo tanto; y también más intrínsecamente barroco. No es Platschek, por supuesto — por algo han andado los años — un representante genuino de Nolde, de Munch o del Puente; pero obedece al mismo intento de abrir y descomponer las formas para mejor servir a la expresión. El expresionismo, por la misma extensión enorme de su ambicioso 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 apoyarse sobre la estructura sólida que legó el cubismo y florecer sobre ella, como el capullo sobre la rama, sin la cual caería al suelo. Así, Platschek 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 Pareja y en García Reino, hallamos ejemplo de los modos conjuntos, derivados de las dos ramas primigenias.

García Reino, que fué expresionista en cuanto fué *fauve* (forma francesa de aquella rama; tomo aquí el término expresionismo en su acepción genérica, no en la concreta, que corresponde a una determinada escuela alemana) apoya ahora su fauvismo en modos derivados del cubismo. El fauvismo primario no rompe la forma, ni la descompone: la deforma y exagera en algunos de sus elementos. García Reino atempera aquí grandemente la deformación y busca la estructura, encausándola dentro de cierta geometría, a la manera de algún período de Picasso reiterado por Petrucci. Es decir, retorna, él también, a una más evidente ordenación. Más lírico, más imbuido de juvenil poesía, elude el dolor contemporáneo en una evasión hacia las áreas de la fantasía, sutilmente iluminada por irreales, si que elocuentes reflejos. Su temática, cuando buscada en fortuitos, inventados mitos, la dice con gracia levemente humorística, como con pudor ante extremos que pudieran hacerla literaria; cuando tomada de sugerencias naturalistas, escapando a lo documental en un plantearse problemas de tiempo y de movimiento que la devuelven hábilmente a los procesos mentales propios de su arte. Las tintas, suaves y halagadoras, se refuerzan inesperadamente con el uso del arabesco sombrío, que les quita lo que de blando pudieran alojar.

En tanto, Pareja, acrecienta y enriquece una geometría anterior, de magníficas tintas neutras, levantando el color en procura de nuevas armonías. La espiritualidad se acendra al alejarse más y más de los recursos propios del realismo descriptivo (de los que siempre usó en parva medida). Un sintetismo evidente; un ceñir el pincel más a los trazos revela-



Máscaras (óleo)

Oscar García Reino

dores de la expresión, que a los definidores de la forma; un abandono casi total de la tridimensionalidad en beneficio de un planismo casi exento de sombras; un confiar la débil indicación del relieve —a penas presente a ratos— a la oposición de las tintas; y un señalamiento de los contornos, subrayados, no según los perfiles propios de los objetos, 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 Pareja, uno de los más típicos modos de modernidad. Sobre ese oficio, que complace al espectador por sus inherentes dificultades, sabiamente dominadas, campea un dramatismo, muy en consonancia con el sentir actual, con la vibración dolorosa que sacude los oscuros días de hoy. En toda su obra hallamos una progresión continua hacia formas y maneras cada vez más opulentas y más próximas de las recientísimas adquisiciones de la pintura.

Sólo he querido mostrar con lo dicho, cómo los autores de esta muestra resumen, en

cierta medida, la fisonomía del arte actual, sirviendo de ejemplo, no sólo de las fundamentales escuelas que lo informan y sus presentes síntesis, sino además, de los posibles derroteros 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 evasión y miedo a la vida; lejos de ser el hundirse y atarse a una imposible quimera, imaginando eventos proyectados en un futuro caprichosamente concebido, o en un pasado histórico antojadizamente 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 sumergen; un orden nuevo, que responda a la verdad, sin falseamientos ni podas. No ya el encerrarse en antiguas fábulas, sino el entrar en las cosas para decir las 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 sustancia y de la fluctuante vida; de la pasión y de la razón y de la secreta entraña: una total, íntegra realidad, que nada desdeña y nada descuida, 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.

CLOTILDE LUISI.

COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES. — Exposición "DE MANET A NUESTROS 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 ésta que se ha llevado a cabo en Montevideo durante el mes de agosto, una verdadera función didáctica cumplida tanto por la selección de las obras como por el sentido histórico representado por la inclusión de autores pertenecientes a todas las escuelas 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 percibían, con todo, dos o tres ausencias inexplicables; entre los grandes pintores de fines del siglo XIX, la de Seurat, tan importante para el estudio del proceso de geometrización de las formas que se inicia en las postrimerías 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 deja de constituir uno de los fenómenos pictóricos más caracterizados 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 aquel país los honores de integrar galerías públicas. Olvidábamos que también faltaba Gauguin.

En la exposición que acaba de realizarse entre nosotros, esas ausencias han sido agradadas por otras todavía más peligrosas: no han figurado aquí ni Cézanne ni Van Gogh.

¿Cómo podrían justificarse estas exclusiones? Si el título de la exposición hubiera sido otro, menos ambicioso, nos habríamos conformado con el deleite — tan escaso en nuestro medio— de contemplar originales de amadísimos maestros y de nuevos pintores desconocidos. Habríamos olvidado, quizá, lo inadecuadamente que se encontraba representado Renoir en sus "Parisienses disfrazadas de Argelinas", obra de su primera época tan influida por el ejemplo de Delacroix y tan distante de su posterior y propia creación colorística. Habríamos pasado por alto que Picasso, que Matisse, estuvieran tan pobremente representados. No habríamos observado las lagunas producidas entre los exponentes de los fauves, 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 constituida bajo el patrocinio de las autoridades gubernamentales y oficialmente culturales 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, placeres inolvidables en el retuerdo de quienes visitaron esta muestra: un Braque diamantino; un Monet tan cargado de poesía como un perfume capitoso, tan cargado de andacia y novedad (para su tiempo) como una proclama revolucionaria; un pequeño retrato de Manet en el cual está contenida toda la Pintura: unos extraordinarios bocetos de Vuillard, verdaderos himnos a la vida. Y otros, y otros más.

Entre los más jóvenes, cuya casi general tendencia a un academismo intelectualista — que intenta volver a recorrer el camino andado desde hace más de treinta años por los pintores de tendencia abstracta— ya estudiamos en otro lugar, dos excepciones señalan un rumbo favorable a la nueva pintura francesa: uno de ellos, Bernard Buffet, nos parece el más viviente, el más fresco, el más capaz de enfrentarse exitosamente con los problemas de concreción plástica y finalidad de comunicación de la pintura. El otro, Jean-Marie Calmettes, más intelectual y limitado, es sin embargo un verdadero pintor que en el cuerpo a cuerpo con la forma y la materia pictórica sabe triunfar sobre el monstruo de lo informe, de lo indeciso, por medio de un equilibrio a la vez sabio y espontáneo que le permite revelarse 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 adivinan muy fragmentariamente representados. Queden 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 bayamos

podido establecer, ante esta nueva muestra, la certidumbre de su consecuencia 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 constructivistas. Las demás —en su mayoría paisajes de los alrededores de Minas y de la ciudad misma— muestran cómo el pintor se ha lanzado por caminos de observación directa y traducción propia de la realidad a excelentes términos pictóricos. Los tonos y las tintas empleados por Ribeiro son ahora más ricos, más cálidos y tienen una calidad expresiva que es acentuada por la caligrafía dibujística que también ha ganado en elocuencia sin perder nada del ascetismo 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. — Bengt HELLGREN, en Amigos del Arte.

Angel Damián, que nos fué revelado en una exposición de discípulos de Miguel Pareja, presentó últimamente una muestra individual en la galería de la calle Cuareim. Este pintor muy joven, sorprende por dos cosas muy desusadas en nuestro ambiente artístico: una temática popular, local, urbana, ubicable en el tiempo y en el espacio, como cosa montevidéana verdadera y de ahora —recordemos que desde Figari y Barradas los intentos que puedan haberse realizado en este sentido han sido más bien evocaciones de la temática de aquellos dos pintores que sentimiento y soluciones propias ante los estímulos reales— y una capacidad muy particular de incorporar un sentido mágico y libérrimo a los temas cotidianos sin restar a éstos nada de su esencia real.

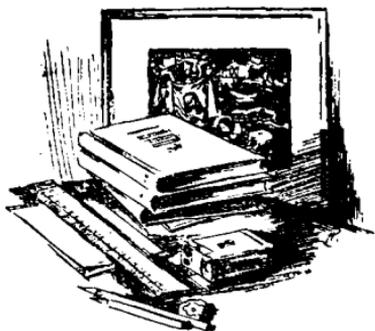
Sus cuadros son conmovedores por la gracia lírica, por la fuerte y a veces muy audaz intimidad que contienen. Pero es bueno decir que Damián nunca se olvida de *pintar* cuando representa. Ha obtenido ya una tonalidad propia, inconfundible, ubicada en matices crepusculares y nocturnos. Como es muy difícil evocar lo pictórico en palabras, puede ser que se entienda muy bien el carácter de esta pintura si decimos que si su autor en lugar de cuadros hiciera ilustraciones, éstas serían ideales acompañando narraciones o poemas de Francisco Espinola, de Silvina Ocampo o de Jorge Luis Borges. Esquinas fantasmales, boliches angélicos, soledades frente a espejos turbios, empedrados donde resuenan los pasos de la desolación y el misterio.

parecemos hablar demasiado de los temas de Damián. No hablaríamos de ellos ni un segundo, si no estuvieran expresados, estrictamente, en buena pintura.

Bengt Hellgren, otro pintor muy joven, realizó una muestra en Amigos del Arte. La expresividad 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 "Objetos", por tratarse de construcciones ideales que no llevan consigo ningún recuerdo de formas vistas 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 lúcida pasión por al 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 escalonan desde aquellas telas donde la representación es más directa hasta las que nombrábamos más arriba y que alcanzan una calidad de puro objeto plástico. Pintor de raza, Helligren nos encanta —en el sentido en que usaba Valéry este verbo— con la sorda y argentada gama de tonos que él prefiere, y que, cuando ya se han esfumado en el recuerdo las fuertes formas que los sustentan, quedan cantando en nuestras retinas en armonía profunda y persistente.

G. Z.



LIBROS

UN LIBRO DE POEMAS DE PASEYRO

De un viaje por el Viejo y el Viejisimo Mundo — Europa y Oriente — nos trajo Ricardo Paseyro este libro de poemas, firmados en Estambul, Praga, París, El Cairo, Roma, Beyrouth... Como no ha faltado ya quien con ironía corta objetara el detalle, vale la pena sentarlo desde ya, rescatando como primer característica del libro ésta de ser, si no diario de viaje, más y mejor, fruto de viaje.

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

“Yo estaba solo.

Era en la Mala Strana, en la calleja
del Oro.

Ojos, pupilas tímidas, veladas ventanucas
hijas del aire, vigilaban

la diminuta sombra de mi sombra
cortada por las piedras."

o en otro lado:

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

De antiguo es sabida, creo, y hasta en coplas 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 revés, 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 imprescindiblemente de su miedo, de su temblor. Y esto es el libro de Paseyro, no en vano firmado distintamente en Roma y Venecia, en El Cairo y Beyrouth: se entrecruzan en él las líneas de su viaje sobre países que son suyos no siéndolos. Y desembocan todas, por ese cauce de temor y temblor, en el otro viaje, o mejor, en la otra llegada de Paseyro, no a un país sino a este mundo que los contiene a todos, con su "infinito", sus "ojos", su "vidrio", sus "espejos", su "humo", su "sueño", sus "líneas del agua", sus "gastados seres" y sus "callejuelas". Poemas sobre todas estas cosas, o más precisamente, por todas estas cosas, componen su *Plegaria*.

Y en el aire de todos — que es en esta poesía, como en los viajes, lo que más importa — va naciendo, cobrando cuerpo y fisiología poéticos, esta 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, pertenece Paseyro por ella, a ese género más alto de poetas que conquistan su lenguaje, invisiblemente elegido entre el lenguaje de todos los otros hombres. Y que lo siguen, obediéndolo, sin preguntarse 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 (tanta que hasta parece ninguna) cultura de Paseyro aniquila así toda posible excrecencia de pedantería y trasciende, por la vía de esta suprema experiencia de cultura que es el viaje, y el miedo y el temblor del que viaja — y mira más que aprende, y llega más que registra — hacia ese estado de gracia en que una cultura personal puede ser abandonada a su propio crecimiento, salga del voluminoso tamaño que salga, sin peligro de ahogar el alma que la sustenta: 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 situadas delante del hombre, pero sin estorbar nunca, como cartelón opaco, entre uno y otras.

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

"¡Cuánta paciencia, qué paciencia, qué paciencia

la de los espejos!"

dice, como si viera y reparara por primera vez (y de algún modo es cierto e incluso es cierto para nosotros, lectores) en los espejos.

"El peso de la tarde se recibe en los ojos",

dice, como quien anotara o descubriera, en el nacimiento o comienzo de una ciencia poética del mundo, una ley fundamental de su poética mecánica.

"Me mira el mar..." , declara; o

"Siento la cautelosa transparencia del vidrio,

la historia natural del vidrio,

su corazón oculto, sus nervios de sombra y luz,

la desatada música de su muerte,

su dulce piel, su soledad cautiva.

Vidrio, agua sin alma,

mirada ciega de Dios..."

Es, hay que repetirlo, el más alto género de poetas, éste que además de cantar el mundo, se apropian de él y lo recrean, como dioses individuales, a imagen y semejanza de sus ojos. Y en el caso de Paseyro (de este primer libro de Paseyro, cuando menos), el movimiento de la apropiación, del descubrimiento avanza con necesidad tan premiosa que acalla casi el canto, robándole sitio y tiempo.

Queda planteada así, como anuncio luminoso de todo un destino y obra largos, la certeza de que hay alguien más, alguien nuevo, que mientras nosotros los demás vivimos o peleamos, comentamos o padecemos las cosas y casos, se ha entregado otra vez, como en el principio de la humanidad y de los tiempos a la tarea de mirarlo todo otra vez, de construirlo todo otra vez, de descubrir una vez más la astronomía, la tierra, los materiales del mundo, las esencias del alma y los sentimientos de los hombres.

Yo no sabría pedir nada más de nadie que este trabajo de poesía y de creación de poesía. Sobre todo porque cuando él se da, todo lo demás viene solo y por añadidura inevitable.

"El miedo, el llanto y el dolor, dormidos

guardaba en mí..."

dice. Y el viaje, el libro que es su fruto, la plegaria sincera que los termina valiendo por ambos han servido para sacarlos a luz y dárnoslos.

Matinal y clarísimo, parecido en toda la literatura del universo sólo a aquellos, grandes o chicos, que Dios creó parecidos a él, Paseyro no ha paseado en vano su miedo y su pureza por este mundo que todos más o menos contribuimos cada día a destrozarnos un poco.

MANUEL FLORES MORA.

"CONDUCTO" DE SARANDY CABRERA

Por su ubicación en el mapa poético del presente, este libro recientemente aparecido de Sarandy Cabrera, *Conducto*, ofrece un doble interés a quien pretenda comentarlo: además de importar, en efecto, por algunas calidades ciertas que revela, ya conocidas de libros anteriores, interesa asimismo por su carácter significativo respecto del camino a nuestro entender equivocado, por el que un vasto sector de la joven poesía hispanoamericana actual consume en empresa corta alientos y valores dignos de mejor fortuna.

No quieren estas líneas esbozar siquiera una crítica de esta poesía de Sarandy Cabrera,

y si sólo, en el bien entendido de que quien hace poesía está al fin y al cabo hablando de algún modo, intentar una respuesta a esta voz. Una respuesta que sin andar en rodeos, busque el centro mismo del mensaje estético y del mensaje humano personal que esta poesía, como toda otra, implica.

Es en fin de cuentas todo poema una estructura retórica, cuando menos en el mejor y más amplio sentido del vocablo. Estructura retórica que recoge, que fija, que irradia cuando se la ha logrado justa, la emoción que le dió respaldo y origen. No creo que se pueda decir mucho más sobre el fenómeno de la poesía y de su forma: emoción, humana emoción, y retórica. Y no dos cosas, sino dos miradas distintas sobre una misma cosa.

Una segunda acepción, más corriente, otorga a "retórica" el significado despreciativo de estructura muerta, sin más justificación que el propio juego en ella agotado, ni más valor cuando mucho que el de alarde a que pudiera en todo caso llegar. En tal sentido, esta "retórica" sería como el riesgo constante de la otra retórica, el pozo donde puede caer, perdiéndose y perdiendo por consunción y aniquilamiento a la poesía misma.

Aunque más no sea que en el deseo de ser precisos, sentaríamos desde ya dos premisas que nos ayudarán a ser claros.

1º Todo poeta verdadero ("original" que diría D. Antonio Machado) es un fenómeno de retórica en el buen sentido, de dominio retórico, de transparente retórica al servicio de un aliento poético que la asimila, por así decirlo. Creo que era Vallejo quien hablaba alguna vez del poema como de un animal. No de otro modo lo entendemos que como reiriéndose a esta perfecta armonía de cada uno de sus elementos en un todo que a todos los anima con idéntica vida, como si hiciera llegar su sangre de poesía viva hasta la mínima letra o signo de puntuación del poema.

2º Toda "influencia" (en el sentido usual) suele reducirse a la asimilación de un sistema retórico, cuando no a un simple contagio o adopción de modos retóricos, de meros trucos formales, ni buenos ni malos en su esencia, justificados casi siempre en el *maestro* por su adecuación al aliento personal que le es propio, y apenas relacionados en el discípulo y su aliento también personal, por una escueta vinculación de admiración o fe. De ahí que tan grandes poesías (como la de Góngora, como la de Darío) hayan venido tan a menos al hacerse "escuelas", esto es, posiciones (ya lógicas, ya simplemente irracionales) en el vasto territorio de la política universal de la retórica.

Esto, tan claro cuando se le mira desde el mirador de los siglos posteriores, y aún de las décadas, es sin embargo trabajo en que parece condenada a fracasar cada época, cuando pretende indagarlo en sí misma. Y sin embargo, es casi cosa de preguntarse si no será ésta la mayor misión del comentario de poesía para un tiempo dado: deslindar lo que es retórica de una poesía de lo que es retórico en sí y por sí mismo. Lo que es estilo, fatalidad de forma, expresión absoluta de manera de alma, de lo que es adopción, préstamo y receta en suma.

Proponernos esto para nuestro tiempo y nuestra poesía es, nos parece por lo menos, tanto como pedirle cuentas a la posteridad de Neruda y a la descendencia de Vallejo. Porque tal vez por ser estos poetas quienes de manera más exclusiva parecen mirar hacia adelante entre los muchos grandes de nuestra última poesía en idioma español (Neruda con lo que tiene de extranjero, de no salido del molde secular de nuestra poesía española; y Va-

llejo, por lo que tiene de revolución hasta el hueso mismo de la poesía, de tajo 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 baja acepción, con que se envenena, encarcela 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 "dialecto nerudiano" o "vallejiano", como fué posible antes establecer todos los rumbos previsibles del dialecto gongorino y del modernista, que tan poco y nada tenían que ver con los monumentales Góngora y Darío, como no fuera el salir de ellos, sin responsabilidad de ellos.

No comprendemos que no se vea que es por este camino por donde toda poesía y hasta toda posibilidad misma de poesía se aniquila, 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 dialecto retórico, es suicidio visible.

Con dones indudables, 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 dialecto: poeta que se traduce sobre la fuente misma de su obra, al lenguaje de otro encarrilándose por retórica ajena, perdiendo el hilo de su propio manantial bajo la ramazón — ¡y cuánta! — 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 nerudista no por ello deja de servirnos para ilustrar tanto la tragedia y el fracaso del nerudista, como del vallejiano, como del menos profuso lorquiano o machadiano.

Diríamos que es tarea perfectamente asequible, separar en su obra lo que es poesía inevitable (que Cabrera tenía que hacer o reventar) de lo que es poesía dialectal, traducción de simple pensamiento o posibilidad lógica al sistema de signos y maneras resabidos de Neruda.

A veces es las dos cosas, y es entonces que llegamos al nudo mismo del error poéticamente mortal que indicamos. Cuando no hay pensamiento o posibilidad simplemente (se podría hacer una poesía al hombre que se muere recordando un árbol de su infancia, se podría hacer una poesía con lo que sentí al volver a mi casa...) sino auténtica angustia infalsificable.

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 conducías
hasta el sueño, hasta el claro reposo sin espanto,
Viejas aguas oscuras recaídas
árboles de contacto rugoso y fraudulento
lenta caída de los días y de las bellas horas
y de las estaciones del tiempo perseguido..."

Y más abajo:

"Rincón de penas, acabadas baldosas
pringadas de los frutos, de agrídulces orinas
y de pequeñas flores consumidas y ajadas
de ligustro."

Está ahí, como en casi todos los otros poemas del libro, lo bueno frente a lo absolutamente fabricable, talentoso y muerto.

El verso estupendo que seguramente dió origen al poema ("escalera de cedro que entonces conducías...") es, como la raíz visible, el arranque del poema, con una calidad finísima perdida luego, en la máquina del dialecto echado a caminar, a completar, a llegar al fin. Desde el cuarto al séptimo verso desaparece todo matiz de poesía verdadera, y el poema, negándose, se precipita por el despeñadero del más previsible nerudismo, con todo su decir cosas deshilachadas a fuerza de no proponerse decir nada.

Cuando más abajo reaparece la línea auténtica del poema, en tres maravillosas palabras que rompen el ramaje retórico (ese estupendo "rincón de penas") es en seguida para volver a perderse en los más comunes lugares comunes del dialecto padecido: con toda su nerudiana porquería ("agridulces orinas"), con adjetivos que proceden 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 rescatándose como poeta en fragmentos y versos aislados que auguran una obra posible y victoriosa, o su posibilidad cuando menos, marcha el resto del libro. Con versos tan de alguna cuarta o quinta residencia en la tierra como

"cuando en mi dormitorio caen las horas
con su acompasado tambor herido...".

el segundo de los cuales repite hasta en el detalle inconfundible de los acentos, versos conocidos hasta de las piedras en la obra de Pablo Neruda.

Y con palabras tan inconfundibles por el giro en que se las usa como ese nerudianísimo "caer" de "caen a mí, como una espiga seca", de Cabrera, contestado automáticamente por la resonancia de un verso más ilustre en el alma del lector menos cultivado: "como el pasto el rocío...".

No hay por qué abundar en ejemplos que cualquier lector por desatento que sea encontrará hasta el cansancio: vicio de los socorridos gerundios nerudianos ("cayéndose", "destruyéndose", para solucionar cualquier verso o poema que no se sabe terminar) y vicio de los por demás usados participios pasivos como adjetivos, sustantivos precedidos por el inconfundible artículo indeterminado ("un día salvado, estremecido...") o por el posesivo ("mi prodigio venido...", "mi soledad ganada...").

Tiene Sarandy Cabrera, junto a un talento innegable de poeta, una vastedad viril, una capacidad de objetivar sobre todas y cada una de las cosas, una fuerza que garantizan el poeta entero y de verdad. Es pena que decaiga a esta pobreza, a esta ramazón, a esta obra muerta.

Una simple lectura de su libro *Conducto* basta para ver hasta dónde roba sitio y crece en las páginas la larga tirada dialectal, el largo período de estilo nerudiano. Y es fatal (es fatal para nosotros cuando menos) llegados a este punto, dolernos de nostalgia por la ausencia de esa transparente certera que ha sido siempre el mejor atributo de la mayor poesía de nuestra lengua.

"de los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire...".

dice en alguna parte Lope.

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

Sabemos lo aparentemente arbitrario de este no pedido consejo. Se dirá 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

PARTE I

	<i>Pág.</i>
La crisis medieval, por <i>José Luis Romero</i>	5
Tiempo del mar y Tiempo de la resina (poemas), por <i>Susana Soca</i>	18
Melusina y el Espejo (2.º acto), por <i>José Bergamín</i>	21
La caja de los sólidos, por <i>Clara Silva</i>	47
Una cura (cuento), por <i>Juan José Morosoli</i>	55
Panorama de la música en España, por <i>Julián Bautista</i>	59

PARTE II

Exposiciones.

Exposición García Reino, Martín, Pareja, Platschek, por <i>Clotilde Luisi</i>	71
Exposición "De Manet a nuestros días", por <i>Giselda Zani</i>	78
Edgardo Ribeiro, por <i>G. Z.</i>	79
Nuevos Pintores, por <i>G. Z.</i>	80

Libros.

Un libro de poemas de Paseyro, por <i>Manuel Flores Mora</i>	82
"Conducto", de Sarandy Cabrera, por <i>M. F. M.</i>	84

GRABADOS

Mujer y naturaleza muerta (óleo), de <i>Miguel A. Pareja</i>	71
Frutero y botellas (óleo), de <i>Vicente Martín</i>	73
El astrólogo (óleo), de <i>Hans Platschek</i>	75
Máscaras (óleo), de <i>Oscar García Reino</i>	77

VINETAS

de <i>Adolfo Pastor</i>	21, 55, 59 y 82
-----------------------------------	-----------------



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

JULIÁN BAUTISTA
Panorama de la música en España
(Continuación)

JOSÉ BERGAMÍN
Melusina y el Espejo
3er. acto

CARLOS MARTÍNEZ MORENO
El teatro de Albert Camus

JOSÉ MARÍA PODESTÁ
Imagen y ritmo cinematográficos

CARLOS REAL DE AZÚA
En torno a Arthur Koestler

ERNESTO SÁBATO
Realismo y Super-realismo

