

ESCRITURA

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

EN ESTE NUMERO:

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

N.º 1

OCTUBRE DE 1947
MONTEVIDEO

3NOVAR/EMR47C1





ESCRITURA

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

SUMARIO

PRIMERA PARTE

Devenir de la historia. por *Alberto Zum Felde*. — Los animales. por *Jules Supervielle*. — Amanecer y pleno día. por *Rafael Dieste*.

SEGUNDA PARTE

POESIA. — Corazón del poema. por *Fernando Pereda*. — Definición de León Felipe. por *Guillermo de Torre*. — NOVELA Y CUENTO. — Nueva literatura uruguaya. por *Carlos Maggi*. — "Don Juan el Zorro". por *Francisco Espínola (hijo)*. — MUSICA. — La nueva generación de compositores de los Estados Unidos. por *Aaron Copland*. — Temas bíblicos en el folklore musical uruguayo. por *Lauro Ayestarán*. — Apostillas musicales. por *H. B.* — TEATRO. — A propósito de una actriz. por *Carlos Martínez Moreno*. — La danza expresionista de Harald Kreutzberg. por *José María Podestá*. — "El regreso de Ulises". por *Carlos Denis Molina*. — Calendario de teatro. por *C. M. M.* — CINE. — Un estilo de profuso esplendor "Iván el Terrible". por *José María Podestá*. — Un inteligente argumento: "Al morir la noche". por *J. M. P.* — El don de la compostura: "Lo que no fué". por *J. M. P.* — POR LA PAZ. — Valoración de la Paz. por *Julio Bayce*. — El eterno fanatismo. por *Jules Romains*. — LIBROS. — "Poema". de Orfila Bardesio. por *Domingo Luis Bordoli*. — "Sarmiento". de Ezequiel Martínez Estrada. por *Carlos Real de Azúa*. — La "Biblioteca Americana" y los autores uruguayos. por *C. R. de A.*

GRABADOS

Retrato de Cervantes. según grabado de la primera edición que del Quijote publicó la Real Academia Española (Madrid. 1780). (En hoja suelta).
Fotogramas de "Iván el Terrible" y de "Al morir la noche". — "El éxodo" (óleo). de *Portinari*. — "Madre con hijo" (punta seca). de *Colmeiro*. — Vista de la Exposición del Taller Torres-García. — Oleo de *Vicente Martín*.

VINETAS

de *Adolfo Pastor*

"ESCRITURA" SOLO PUBLICA COLABORACIONES ESPECIALES

ESCRITURA

18 de Julio 1333 Ap. 32.

Montevideo, Uruguay.

DIRECCION

Julio Bayce — Carlos Maggi — Hugo Balzo

DIRECCION DE LAS SECCIONES PERMANENTES

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

Redactores Responsables: Julio Bayce y Carlos Maggi.

ESCRITURA

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

Año I

Montevideo, Octubre de 1947

N.º 1

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

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

ANIVERSARIO DE CERVANTES

Carátula y Suplemento gráfico de ESCRITURA

En el aniversario de Cervantes, ESCRITURA imprime su carátula sobre fondo de ilustraciones del Quijote, según grabados populares catalanes.

Ofrece, asimismo, en hoja separada, un retrato de Cervantes, según lámina aparecida en la primera edición que del Quijote publicó la Real Academia Española (Madrid, 1780). "Joseph del Castillo la inventó y dibujó. Manuel Salvador y Carmona la grabó". La edición fué hecha por el Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia Don Joaquín Ibarra. Agradecemos al Sr. Arturo Xalambri el habernos proporcionado el original para realizar esta reproducción, que fué grabada por Campiglia y Sommaschini e impresa en hueco offset por Colombino Hnos. S. A.



DEVENIR DE LA HISTORIA

De la influencia francesa en nuestra formación cultural

La influencia francesa en nuestra formación cultural platense empieza exactamente con el Romanticismo; coincide, en la Historia, con la iniciación de aquel profundo y vasto movimiento de la cultura occidental que llenó casi toda la vida del siglo XIX, desde su literatura hasta su política, desde su amor hasta su filosofía, cubriendo con sus cálidos aluviones el suelo pétreo de nuestra primera sedimentación colonial.

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

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

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

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

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

Rompiendo el armazón del viejo clasicismo académico que nos legara el Coloniaje, el verbo encendido y tremolante de los Girondinos está en la boca de los tribunos rioplatenses. Y el romanticismo literario, llegado de Francia en los veleros empavesados de Chateaubriand, de Lamartine, de Hugo, aventó la seca y engolada retórica de los “falsos Píndaros” españoles de la época — valga el decir del mayor erudito, e insospechable de afrancesamiento, Don Marcelino Menéndez y Pelayo — modelos de nuestros versificadores post-coloniales, suscitando un esfuerzo de expresión propia.

Decimos sólo esfuerzo; sabido es que él tardó mucho en llegar a ser una relativa realización. La teoría estética del romanticismo, que postulaba el principio de la libertad de expresión, tanto en lo lírico y confesional como en la épica de los caracteres nacionales — sólo pudo ser formulado por nuestros románticos del 40, en la prédica, en los discursos, en los programas. Su “americanidad” no pasó el límite elocuente de los Prefacios. Vistiendo con las plumas del indio y el chiripá del gaucho a los héroes sentimentales del libro francés, malograron en remedos deleznales la materia viviente, tan rica y ori-

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

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

El erudito y probo historiador Don Ricardo Rojas — el más prolijamente documentado de los comentaristas de la Literatura Argentina — ha comprobado, con harto dolor de su nacionalismo, que, en Echeverría y en Mármol, príncipes de su generación, hay versos enteros, y no pocos, que son traducción literal de Lamartine y Byron.

Entre nosotros, un historiador literario tan erudito y prolijo como el argentino, capaz de la ímproba tarea de escudriñar los textos amarillentos de nuestros antepasados, hallaría seguramente — *similia similibus* — ejemplos de tales “traducciones” en abundancia.

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

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

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

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

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

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

Toda nuestra legislación, toda nuestra enseñanza universitaria, todas nuestras polémicas en las tribunas y en los editoriales, todas nuestras veladas académicas, desde la Independencia en adelante, fueron modeladas bajo el magisterio del pensamiento francés, de las normas filosóficas, jurídicas y literarias, que llegaban desde sus altas cátedras y en el mensaje de sus libros.

Para comprender lo categórico de este magisterio, sobre la generación del 40, como, luego, sobre la del 80 — sólo ha de recordarse la polémica que, hacia 1846, durante aquella década de comunión de la intelectualidad platense, en el sitio de Montevideo, — fué entablada entre Esteban Echeverría y el escritor y político español Alcalá Galiano, muy famoso en su tiempo. No ha de olvidarse que, aunque argentino, Echeverría era el caudillo intelectual de los románticos nuestros y que en este caso su palabra expresa el pensamiento de toda su generación.

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

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

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

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

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

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

yecta fuera de sus fronteras nacionales, anotemos el hecho de que la intelectualidad española recuperó su empañado prestigio, aquí, en el Plata, con aquella gloriosa generación del 98, manteniéndolo con la siguiente, que entró a actuar después de la primera guerra mundial, pero acerca de la cual aun no conviene pronunciar la palabra gloria, deteniéndonos reverentes — y prudentemente — ante “el sol de los muertos”.

En cuanto a la manera de ser, romántica, de las dos generaciones nuestras del siglo XIX — la del Sitio de Montevideo y la del Ateneo — en la unidad de sus manifestaciones, que van desde los tumultos de la plaza pública hasta la intimidad de los hogares — pues nuestros románticos no eran menos románticos en pantuflas que de chistera, testimoniando así la sinceridad de su ser — puede decirse que ella está inspirada en el espíritu de las barricadas de Julio, aquéllas que pintó Delacroix, y a cuyo frente avanza el sombrero de copa, símbolo de un ideal, tanto o más que la bandera empuñada por la diosa Libertad, a cuya sombra universal combatió hasta un romántico alemán: hemos nombrado a Heine.

Tocqueville, Ministro del Exterior de la Segunda República francesa, adoc-trinó en los conceptos de su libro famoso “La Democracia en América”, a dos o tres generaciones de publicistas y polemistas uruguayos. Para los prohombres del viejo Ateneo del 85, la cita de Tocqueville era tan imprescindible como la de Cicerón. Las más brillantes Cámaras legislativas que ha tenido el País, las doctorales del 72, — que un historiador cáustico llamó “bizantinas” — se llaman a sí mismas “girondinas”, por reflejo de la Historia de Lamartine, cuya frustrada candidatura a la Presidencia de Francia es el símbolo perfecto de la unidad político-literaria de la época.

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

Por lo demás, el eclecticismo de Cousin, amalgamando el racionalismo crítico con el espiritualismo tradicional, se erigió en el más conspicuo representante de este deísmo liberal y humanitario cuya más alta bandera flameó, hasta las postrimerías del siglo, en la lírica de Hugo. Por eso, Hugo, genio de la elocuencia poética, fué para los nuestros, el pontífice sumo de aquel dios (el Dios liberal y humanitario que había adoctrinado Cousin).

Uno de los más doctos y brillantes ateneístas del 85, Prudencio Vázquez y Vega, sostenía, en su ensayo sobre la "nueva" moral evolucionista (spenceriana), que "en el estado actual de la ciencia no puede existir una verdadera moral si no está fundada en principios metafísicos". Se apoyaba en Cousin, quien, a su vez, tenía influjos de la filosofía idealista alemana, especialmente de Hegel.

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

Tal vez la mayor asimilación directa, extra-gálica, que se produjo en nuestra historia cultural, fué la del Evolucionismo inglés, spenceriano, a comienzos del siglo. Su carácter tan simple y concreto —demasiado simple y concreto, por supuesto— le abrió de par en par las puertas de nuestra Universidad. Pero, muy pronto llegó, en pos de él, siguiéndole los pasos, el reactivo bergóniano; y, aunque más profundo, complejo y sutil que el Positivismo científico de la era victoriana, el caldo de cultivo literario en que operaban sus conceptos determinó su gran predicamento en nuestro medio

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

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

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

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

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

Y, casi simultáneamente, aunque con mucho menor poder de imperio, otro joven escritor uruguayo, Carlos Reyles, traía consigo, a su vuelta del necesario viaje a Francia, la esencia del *decadentismo* intelectual francés, en la figura y el estilo de Mauricio Barrés, quien por entonces, no predicaba

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

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

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

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

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

ALBERTO ZUM FELDE

LOS ANIMALES

Pensaba estar tranquilo en la estancia donde había ido a pasar unos días, pero ¡cómo descansar cuando se está rodeado de miles de insatisfechos! No conozco señal más segura de desaprobación para el resto del mundo que los balidos de las ovejas separadas de sus borregos. Y hoy es la esquila.

¿Cómo no desesperar de todo, cuando veinte mil cabezas de ganado balan al mismo tiempo en torno de uno? Las cabezas... ¿Y qué le pasará al resto del cuerpo? Será comido. Hoy, los peones de la estancia no hacen más que decir: éste irá a la carnicería, ése todavía no está bastante gordo. Y mañana se oirá el mugido de los bueyes, de las vacas y de los terneros, todas esas dolorosas trayectorias que, salidas de las entrañas, atravesarán el aire miserablemente, tratando de busarse en la indiferencia de los grandes espejos.

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

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

Cuando un bovino come, lo hace siempre con una sombría gravedad, como si no ignorara que es apenas para sí que paca. Cuando una vaca lame su ternero lo hace con una lengua angustiada, como si del fondo de los campos presintiera las excecradas carnicerías y el mostrador de mármol mortuario donde alternan, ya vacíos de toda esperanza, el hocico de buey, la cabeza de ternero y los pedazos de carne roja o blanca.

¡Ah! Quisiéramos poder explicar a los animales comestibles que, a pesar de todo, existe en el mundo buen número de vegetarianos que a menudo

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

Los bovinos, cuya mímica es nula o casi nula, y cuyo vocabulario se limita a un mugido sin variantes, querrían explicarnos ciertas cosas. Su rostro, velludo de estupefacción, es casi el mismo para decir la alegría o la tristeza y todos los intermedios. Y en los demás animales también existe muy poca invención vocal, incluso en el ruiseñor, cuya ilustre garganta repite siempre el mismo canto desde mucho antes de Homero; al menos, todo nos lleva a creerlo así.

Dios parece haber tanteado mucho en su creación de seres vivos. Empezó muy humildemente, poco a poco, con —pongamos— los protozoarios (mi ciencia no va más lejos). Hizo los loros parlanchines y los peces de forzado mutismo que no abren la boca más que para tragar a sus semejantes; y cómo no sorprendernos en el Zoológico por todas esas pruebas diferentes del Creador, por todos esos retornos sobre sí mismo, esos arrepentimientos, esas tachaduras.

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

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

JULES SUPERVIELLE

AMANECER Y PLENO DIA

CONMEMORACION...

¡Cómo se ha ido vaciando, a medida que crecieron sus ínfulas y la pompa de sus mortales atavíos, la palabra conmemoración! ¡Conmemoración! En su verdad, cuando se cumple, es quizá lo más sanamente festival de la memoria, pues es recordar con otros, fraternizar en el misterio del recuerdo, asistir al milagro de que tantas personas distintas podamos acordarnos de lo mismo y comulgar en algo que nos sobrepasa... Y yo os digo que sólo hay conmemoración verdadera, recuerdo contemplado como la luz de un solo amanecer en muchos rostros de romeros, fraternidad errante o quieta en ese asombro, si antes se ha sabido recordar bien a solas y si el corazón ha sabido crear lo que no ve... Y aquí recuerdo ahora a un hombre grande y rubio, creo que un poco viejo, de ojos azules y me parece que un poco añiados, pero de niñez fuerte, ingenua e indomable, que vi una vez en Buenos Aires. Era el guardián de un parque y se creía solo y tenía una varita, que él sin duda creía de mirto como la que llevaba para lisonjear a las mocillas en fiestas lejanas... y cantaba. Con muy antiguas luces doradas, y campanas de ermita, y vueltas de camino y de arroyo inocente..., con todo eso y no sé qué más en su voz, creo que un pequeño sollozo apenas perceptible porque con mucho arte lo tenía a raya, cantaba. Y cuando vi que estaba a punto de bailar y que podía verme y avergonzarse de su santidad, me fui discretamente. ¡Y ya lo creo que vale la pena de conmemorar algo y de tomar un vaso de vino después de la misa con esa persona!

AMANECER DE LA MEMORIA

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

canza a divisar, como una estrella apenas perceptible, en el abismo celeste y a la vez entrañable de la memoria, me acuerdo de algo muy simple —o quizá no tan simple— que voy a deciros y que es por ahora, y mientras no me acuerde de más, mi primer recuerdo o, si queréis, el primero que tengo de mí mismo, y que si hiciese alguno de esos libros en que se cuenta cómo el autor conoció a tal poeta, a tal artista o, en fin, a tal o cual bandido célebre, sería motivo de un capitulito que se titularía así: De cómo y cuándo me conocí a mí mismo. Lo del cuándo es quizá mucho ofrecer. No, la verdad no me acuerdo del cuándo. Pero del cómo, de cómo tuve el placer de conocerme a mí mismo, sí me acuerdo. Me conocí llorando. Pero no tristemente... Quizá más bien con un llanto envidiable, grande, completísimo, con hondas cúpulas y hasta con vitrales, y que acaso podría repetir ahora si no fuese impropio de un discurso. Pues bien, las gentes de poca memoria o reñidas con su niñez, tal vez porque haya sido muy reñida por otros y con poca justicia, no me creerán si digo lo que entonces pensé. No tenía aún, ya no palabras, ni siquiera sílabas para trazar la sombra de un pensamiento, y sin embargo estoy seguro —y podréis reiros pero es la verdad— estoy seguro de que pensé esto: Llora... luego existo. Consecuencia: hay que seguir llorando. ¡Hay que existir! Y sin duda por eso no acababa. Y comprenderéis que dada la importancia del momento es natural que no me haya olvidado.

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

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

decir: ¡Estate quieto! Sí, yo era una persona, un personaje a quien el trago daba al descuido un bofetón sonoro. Era el primer aviso de la angustia y sin embargo no me angustié, porque el sueño de mis padres (allí cerca, tendido en las escalas de la luna, amigo de las constelaciones, centrado en la sombra de mi existencia y presidiendo el viaje continuo de mi corazón), el sueño aquél, sin verme, yo sabía que me velaba. Y aunque entonces ya tenía palabras, no dije más que ¡Estate quieto! Pero ese valor mío al decirlo significaba esto: existo, luego soy un misterio amenazado... Pero los padres son amigos del cielo nocturno, quieto, imperturbable, con sus estrellas esparcidas y que no se pierden, allá, en las altas horas de la noche. Y esto era tan importante, que es natural que no me olvide...

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

La primera vez que estoy sobre las tablas medidas de un barco, y el marinero iza las velas sin miedo, y sube el barco a una roca fluyente, a un pedazo de sol, a una ola, y a otra que es otro verso de la misma estrofa, y se confía, como al suelo firme, a la geometría del agua y del aire y del espacio. Y entonces sentí a la vez la maravilla y la zozobra de subsistir, de seguir en el mundo y esta vez no a través del abismo del sueño, sino en plena vigilia, pero sin fundamentos conocidos... Esto era grave. Por suerte había allí algo conocido, el rostro del patrón que sólo parecía ocuparse de las velas y solidarizándose con él tendí también la mirada por la comba extensión de aquellas para mí fabulosas nubes amaestradas. Y por ahí tuve el primer atisbo de lo que debe ser el valor: la confianza de un hombre —o de un pequeño aspirante a esa categoría— en otro; y de éste en la viva y clara conciencia de su deber y de su oficio. Y después sea lo que Dios quiera. Eso debía ser el valor... Y ya se sabe que donde esa confianza, con razón o sin ella empieza a decaer, caenden como entre ruinas las sabandijas de la cobardía. Aun estoy viendo al patrón del barco y, no sin cierta sana envidia, al rapaz de a bordo... ¿Qué eso puede pasar en cualquier parte del mundo? Sí, naturalmente, y la prueba es que gracias a eso me gusta Homero de verdad y sé apretar la mano de Ulises cuando lo encuentro en cualquier parte. Pero fué en Galicia, y además os diré que el rapaz de a bordo, en los días en que los marineros repartían el fruto de sus faenas —y esto con una justicia dis-

tributiva que habría que estudiar para imitarla— era quien servía el vino a los hombres (hombres son los que no son grumetes y son el mito que a él le hace hombre), y no creáis que lo ofrecía de cualquier manera, pues el rito del homenaje a la hombría, y a su futura hombría, pide al rapaz que sirva taza entera a todos los presentes, cuando el patrón ha partido el pan, y servirse después a sí mismo sólo media taza, que ha de beber despacio, sin atragantarse y con la rodilla en tierra, cosa que él sabía hacer con toda reverencia y con el guiño conveniente para tener un principio de complicidad con el hombre. ¡Qué buena educación y qué tontita la de tantos colegios encopetades! Ya veis que fué a la vera de aquel mar, que para mí era y sigue siendo ¡el mar! Y hay ya que aclarar esto de una vez. Galicia no es propiamente una parte del mundo. En primer lugar porque el mundo, al menos visto desde allí, no tiene partes. En eso —aunque sólo en eso, y que mi lengua se enrede si a pesar de todo digo demasiado— en eso el mundo es eucarístico, y mal entiende al mundo y a Galicia quien tenga demasiado partida la cabeza con tales partijas. Para decirlo, en fin, con toda claridad y sin lugar a dudas es cierto que esas cosas, aunque no de igual modo, pueden pasar en cualquier parte del mundo si uno empieza por partirlo; pero yo no lo había partido aún, ni hay quien me lo parta, porque en la ingenua entereza de mi recuerdo, Galicia era el mundo y es el mundo, y por eso vamos, en general, los gallegos tan confiados mundo adelante. No por lo que dicen de que sabemos adaptarnos... Eso unas veces es verdad y otras no, y no se puede caracterizar a un pueblo con tales simplezas. No por eso, sino porque al salir mundo adelante hemos salido Galicia adelante, buscando lo que prometen nuestros horizontes, confiados en ellos porque allí el cielo promete con certeza. Es una roca de certeza, un buen principio y un buen centro de amor para los otros pueblos, nuestra tierra.

...Y PLENO DIA.

¡Mundo adelante! ¡Galicia adelante!... Voy a deciros algo de una peregrina, de una mujer que fué mundo adelante, nada menos que desde mi ribera natal —suya también— hasta el pie de las torres de Santiago.

Aquella labradora, emparentada, lo mismo que su marido, con la casa de mis padres por muchos años de fidelidad recíproca, solía contarme muchas cosas, y una de ellas, la más inolvidable, es la que quiero ahora que me

volváis a regalar oyéndola. Siendo moza fué "al Apóstol". Llevó seis reales. Y llevó un pan y un queso fresco para compartir y nueces y manzanas tabardillas, y en el mismo hatillo el pañuelo de seda y otras galas que no debían sufrir el ultraje de los caminos, pues era romera de verdad y había que ir anda que anda por la estrada, y luego atajando por vestigios del camino romano, y acompañándose —ella y sus compañeras— de cantares briosos cuando pasaban por sendas demasiado recónditas, pocas veces holladas y donde puede de pronto un espino romper a hablar o detenernos para siempre el gorgorito de un pájaro o el rumor de un manantial. Y allá por lo alto de la Chisea, donde poco falta para llegar al cielo, vieron lejisimos las torres... Y hasta allí en alguna veleidad del aire, venía la remota confianza de la campana grande. ¡Qué lejisimos, en qué vertical presencia inaccesible estaban las torres, y sin embargo qué inmediatas! Así debe besar Dios a sus criaturas predilectas, así debió tocar en el corazón de la labradora, y en sus galas y en su cabeza peinada y alisada tan de mañanita, y en sus manzanas y en su frente. Ella no se dió cuenta, pero no lo olvidó. Y si a veces parece que estoy a punto de entender algo de estas cosas, a ella en gran parte se lo debo. Siempre me fué de ley el pan de esta casa decía. ¡Y qué pan blanquísimo te debo, mujer! Bueno, pues fueron andando y como los caminos son caminos, llegaron. Y entrando no sé por qué parte en la ciudad fueron, muy admiradas del gentío y muy gozosas de su propio susto, por la famosa Rúa del Villar, bajo sus arcos, que es como ir por los claustros de un pazo grandísimo, hasta dar en las Platerías y luego en la Gran Plaza, frente a las torres, ahora altísimas y más lejanas que nunca. Y se aposentaron enfrente, bajo los arcos del Consistorio.

Pasaron los gigantones con su cómico y diáfano hieratismo oriental. Pasaron peregrinos barbudos, y hábitos nunca vistos. Y no os diré todo lo que vieron, porque todo en aquellas almas nacientes, en aquellos vivos manantiales, ante aquellos ojos con miles de años de mocedad era nunca visto. Hasta que llegada la noche se encendieron los fuegos y toda la catedral fué una joya imposible, una promesa inabarcable para las inocentes. Y fijaos que en estas almas que los fatuos creen tan pequeñitas, cabe tanta certeza y no dicen es mucho para mí, resisten la promesa, no las abate el rayo de la dicha, resisten con miles de abuelos, con miles de canciones y de madrugadas, resisten porque no han hecho trampas a su alma y aunque padezcan tienen

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

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

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

RAFAEL DIESTE



P O E S I A

CORAZON DEL POEMA

I

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

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

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

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

II

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

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

Palabras y peligros,
fúlgidos, celestiales,
vestidos para siglos,
caballeros errantes.

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

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

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

Junto contigo escriben
caballeros y sauces,
sus muertes desiguales.
¡Qué tempestad si duermen!
¡Qué brisa si se mueren!

Cuando la muerte empieza
no cabes en la tierra.

FERNANDO PEREDA

DEFINICION DE LEON FELIPE

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

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

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

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

corrientes que entonces, en los días literariamente agitados de la primera trasguerra europea, intentaban abrirse paso. Aquellos versos suyos, fechados en 1919, y en un pueblo castellano, Almonacid de Zorita, —lugarajo anónimo, pero por cuyo simple nombre, desde aquí, a tanta distancia, nos lo imaginamos cargado de carácter— surgían como un voto de humildad en una época de disipación; como una vuelta a la sencillez en momentos de rebuscas y complicaciones. Proponían —no por ignorancia, sino con toda sabiduría y deliberación— una poesía en voz baja, en tono menor, articulada en versos quebrados, como respondiendo al flujo desigual de una confidencia íntima. Comparaba el poeta, en una de aquellas poesías, su vida con una piedra, con el canto que rueda, con el guijarro humilde de los caminos. Se lamentaba de no poder entonar con voz engolada romanzas patrióticas, ni de contar con antepasados ilustres, diciéndonos que su único patrimonio de paria era una capa, y aplicando por ello sus versos a cosas de poca monta. La ironía lírica se mezclaba con su verdad cotidiana.

¡Qué distinto —pensaréis— ese tono humilde, esa motivación pobre, del tono peraltado y las ricas cosmogonías que hoy enriquecen sus cantos! No tanto, no tan distinto, porque ya en aquel librito había rasgos que prefiguraban e iban a caracterizar cardinalmente su personalidad más acusada de pocos años después. En primer término, aparecían su vocación de andar, al definirse como un romero de caminos españoles, hoy trotamundos, y luego cierta apelación a la fraternidad humana, sentimiento que hallaría su cauce natural años después.

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

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

no tener una patria, siente que la reencuentra, al hallar a España maltrecha, desgarrada, agredida. León Felipe encuentra en aquella conmoción su tema capital y nuestra tragedia encuentra en León Felipe su poeta más hondo y patético. Al exaltar al hombre heroico, al hacer su distinción entre la España de las esencias y la España de las formas, este poeta comienza a dar la medida de su numen épico. Porque León Felipe era un épico que se ignoraba, un whitmaniano latente, un Job sin llagas que aun no había encontrado sus grandes motivos. Y entonces brotan, en el espacio de pocos años, esa serie de libros ardientes, de alocuciones inflamadas, que en rigor son todos el mismo, o al menos muy fraternos, como eslabones de una cadena patética, y que se llaman: "La insignia", "El hacha", "El payaso de las bofetadas y el pescador de caña", "Español del éxodo y del llanto", "El gran responsable", "Ganarás la luz"...

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

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

¿Acaso se trata entonces de poesía política? No. Esa es la definición más tentadora, pero, a mi parecer, la más falsa que pueda darse de su obra. Su poesía es visionaria, es utopía y quijotismo, y es afán de justicia. Se nutre del agonismo, de la lucha que nos imponen estos años, pero escapa a cualquier subrayado sectario, a toda denominación ortodoxa, puesto que en definitiva sólo tiende a reflejar la angustia del mundo y del hombre, captados en el despeñadero hispánico.

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

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

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

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

GUILLERMO DE TORRE



NOVELA Y CUENTO

NUEVA LITERATURA URUGUAYA

Escribir sobre la nueva literatura uruguaya significa para mí referirme a un grupo más o menos indefinido de jóvenes escritores con quienes comparto las penas y las furias de un largo debate — presentación y crítica de literatura — que ha justificado nuestros últimos años. Si incluyera sus nombres aparecerían reunidos quienes defienden más empedernidamente un estilo y quienes lo descartan de antemano, escritores adolescentes y quienes les doblan la edad, cotidianos moradores de Montevideo, estancieros desvelados, algún exilado descreído, animal y tierno, y varios empleados públicos, que sin embargo estimo. Efectivamente, estos nuevos escritores carecen de las coincidencias de edad, lugar y descontento que constituyen una generación. Más aún: no pueden enumerar una rotunda lista de obras propias que

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

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

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

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

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

No es necesario mostrar que esta posición no es privativa de quienes la sustentan, ni mucho menos descubierta por ellos. Sería ocioso hacer la revisión de antecedentes o de actuales coincidencias. Hay que citar, eso sí, (por pertenecer a nuestra literatura y aun a riesgo de injustas omisiones) los precedentes más notorios: Acevedo Díaz, Horacio Quiroga —recuérdese su *Retórica del Cuento*, su admiración por Poe, su recurso repetido en “El Hijo” y “A la deriva”— y sobre todo Paco Espínola, que suma a la importancia de su obra el actuar directamente, en contacto personal con muchos de nuestros jóvenes escritores.

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

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

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

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

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

Como contraparte necesaria de estas observaciones debe entenderse que si bien apunto la existencia de una nueva literatura uruguayana —por lo menos en gestación— no signifique con esto que ella sea diferente a la literatura extranjera contemporánea, ni aún original con relación a nuestro país. Por el contrario, anoto simplemente la presencia y las características generales de un grupo de escritores jóvenes que se sitúa en el momento literario universal y que mantiene una actitud —una pequeña tradición— ya observada en nuestro país por los escritores que ese mismo grupo más valora.

CARLOS MAGGI

DON JUAN EL ZORRO (1)

La amistad

Antes, Don Juan había advertido que, siempre que entre el jolgorio él le clavaba los ojos, la Mulita bajaba la cabeza, planchaba con las manitas los percales de su pollera. Le gustó, entonces, proscar con ella para sentir, entre aquel confundirse y equivocarse, algo inocente y puro que Don Juan no había hallado nunca y que su vivir, se estaba viendo, necesitaba. Al Poludo le brillaban los ojos cuando los veía juntos. Y la furia del viejo y la nerviosidad de ella causaron que Don Juan no la dejara en ningún bajle.

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

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

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

—¡Hable, no más, m'hija!

La llamaba así porque hermana le parecía poco, de tanto que la quería.

—Usted está mal donde vive, rodeado de quienes no lo quieren y que cualquier día le van a hacer algún daño. Estos tiempos que no tenía nada que hacer le hice una vivienda al lao de la de nosotros y así no tenemos qu'esperar a los bailes para estar juntos. Vengasé, se lo pido. Y no s'enoje. Que no v'a estar en lo ajeno sino en lo muy suyo.

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



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

—¿S'enojó, Don Juan! — interrogó la pobre, temblando.

—¡Cómo me voy a enojar!... Usté... usté es más güena que l'agua, m'hijita. Esta tardecita, no más, hago la mudada. Y esta noche ya la paso allí.

Ninguno de ellos oía ni el acordeón ni las guitarras ni el rasco de las espuelas.

—¡Vamos a estar lindísimo!, — suspiró la Mulita.

—¡Cómo no!

—Usté, de mañana, endereza para casa a prosear y a matear. Tío no viene hasta la noche de la pulpería. Yo le cebo mate, conversamos... ¡más lindo!

Don Juan sentía como si una caricia infinita, bajada de lo alto, cruzara su corazón.

—¡Qué m'hijita!, —decía— ¡Tan güena qu'es; tan güena!

La Mulita lo miraba dichosa desde su caparazón humilde y parda. El, mejor que todo lo del mundo, le decía m'hijita y la protegería de los bichos malos.

La mudada

Seguían al sol los últimos colores rumbo a quién sabe qué mundos y qué cosas, cuando don Juan llegó a su casa con su comadre Cigüeña; le cargó las cacharpas en el lomo y, una vez que ésta, un poco trabajosamente, levantó el vuelo, salió, también, rumbo a su nueva morada.

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

—¡Puro vicio!, — masculló el Zorro.

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

Avisó a la Mulita, que salió como chuza, sin decir ni "Hasta mañana", y él, ganoso de comer algo, marchó al trote en dirección contraria, con el fin de atravesar un chircal y llegar al otro lado, donde vería lo que haría.

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

—¿No sabés qu'en la mudada mi comadre me robó el lazo'e trenza?

—¿Y no sabés qu'el mundo está perdido — saltó el Zorrino con voz ronca, sujetándose y poniéndose al lado para aprovechar la oportunidad y desahogarse un rato. —¿Pa qué te confiás en naides? ¡Zonzo, más que zonzo! ¡Ay, Juan, nunca sabrás lo qu'es la vida!... ¿Tenés tabaco? ¡Estoy pobre, hermano, que doy hast'asco!

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

Mientras liaba el cigarro,

—¿P'and'ibas? — preguntó el Zorrino, al mismo tiempo que buscaba un motivo de rezongo.

—A buscar algo pa la cena.

—Vamos marchando, entonces. Dame juego... Pues, sí, mi primo, el mundo es una inmundicia. Yo no sé como vos, que sos inteligente, no lo has visto, ya. ¡Hasta cuándo, vida mía! Dejate de ser güeno, que podés ir lejos, si querés. Desengañaite, Juan; todo está mal y solito siendo malo es que uno no se da cuenta...

—¿Y de ahí qué colije, mi primo? — interrumpió el Zorro con rabia.

—Colijo que hay que desconfiar hasta de uno mesmo; que hay que cortarse solo y amolar al que se pñeda.

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

—Pero es que hay que ser malo, ¿no entendés? Con no ser güeno no basta; hay que ser malo. ¡Ah, si pudiera hacer bastante mal, canejo! — suspiró.

Y mostró sus dientes; unos dientes agudos ¡pero chiecos!

—Vos tenés la inteligencia, —continuó.— ¿Pa qué andás tontiendo? Haec mal, haec mal; ¡es lo único güeno d'esta vida!

—Entre vos y la Mulita...

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

—¡Al revés; tirá p'al otro lao! Y yo, n'el medio de ustedes dos, habiendo sido tan alegre siempre, estoy aura como estaquiao, con una tristeza, que...

—Aventá lejos la tristeza, qu'es cosa e güenos y no haec más que amolar, y seguí mis consejos, que son consjcos de pariente... ¡y de amigo!

—Nos estamos acercando demasiado a la mar. ¿Vamos a rumbiar p'al sarandisal?

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

—Yo voy a carniar por aquí, no más, — interrumpió el Zorro por no escucharlo.

Se entreveró en una punta de ovejas, hubo un desparramo, y él quedó solo, con un corderito que se desangraba. Su madre, la única madre cobarde en todo el mundo, sintió a su hijo balar y siguió disparando.

La vaga sombra que ella empujara en el pasto, y bajo la cual, ¡hacía tan poco!, él había ensayado un incipiente y húmedo triscar, se le arrastró detrás, ahora, y fué a perderse con ella en lo más espeso de las chircas, acusándola en vano, exhortándola sin suerte a volver sobre sus pasos. Ya candidamente meciéndose en su luz desde un rincón del cielo, la primera estrella estuvo a punto de sorprender el cuadro y, lo peor, aquella fuga invercímil. Pero una vieja nube que tornaba del Sur bogó ligero e interpuso su tamaño.

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

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

—Salú, — contestó, sombrío, don Juan, dejándose anegar por aquello.

Estuvo un rato así. Después, sin ganas, más bien como con rabia, hundió sus dientes en el mamón y empezó a comer.

Ya sobre la tierra estaba toda la noche.

La mala acción del Peludo

A la mañana siguiente, en cuanto se levantó, don Juan fué a lo de la Mulita y la encontró muy agachadita sobre su costura. En seguida ella aprontó un buen amargo y, como don Juan dijera que él lo cebaría, dióselo una vez preparado y volvió a sentarse y a seguir cosiendo.

—¡Pero m'hija, si viera! ¡Casi no he pegao los ojos!

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

—¡Dejemó! ¡Si me parecía mentira!... ¡Estaba tan bien! Lejos de casi todo el bandidaje que me odia sin causa; cerquita de aquí, al lao de

mi güena amiga... Daba güeltas y güeltas, pero no buscando el sueño, entendiámé, sino espantandoló, porque es cosa boba dormirse en las poquitas horas felices que uno tiene...

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

—¡Pobre m'hijita! ¡Mire que tanto trabajo! ¡Cómo le podré pagar lo qu'ella hace?

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

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

—¡Usté ha llorao, m'hija! — exclamó.

—¡Yo no, señor! — dijo ella.

Y largó el trapo.

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

—¡Pobre m'hijita! — decía casi seguro de lo que había pasado. — ¡Quién l'habrá hecho sufrir! Digaseló a su amigo, que pa eso está en el mundo, pa defenderla. No sea mala... Cuentelé.

—¡Fué tío que me pegó con un maniador porque estuvimos juntos en el baile!

—¿El Peludo?

—¡El mesmito! ¿No ve?

Y le enseñó las manitas lastimadas por los golpes.

—¡Ah, bandido! — rugió don Juan. — Güeno, no llore más. ¡Ya le haremos pagar cara su felonía!

—¡No se vaya a meter con él, qu'es malísimo! — imploró, horrorizada, la Mulita. — Y además él lo hace porque él me quiere y malicea que usté no es güeno y que se junta conmigo p'hacerlo rabiar a él y hacirme algún mal a mí. Yo l'he dicho que usté es güeno y es pior; se pone más furioso. ¡Le da una furia!... ¡No se vaya a meter con él! ¡Se lo pido'e rodillas!

—Le haré caso, quedese quietita. Y no llore más qu'el llanto me hace daño.

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

Pensativo, ceñudo, siguió mateando un rato más, mientras ella, estremeceida de suspiros, continuaba su costura, ahora con puntadas más chiquitas y —si cabe— más prolijas, como que ponía una atención intensa. Llegado a punto muerto en una maquinación despiadada, Don Juan resolvió despedirse. Y enderezó a lo de su primo, el Zorrino.

—¿Qué anda haciendo tan temprano? — gritó éste en cuanto lo vio venir.

—¿A consultarte, — contestó don Juan cuando hubo llegado.

Y le contó lo ocurrido y sus ansias de venganza.

—¡L'asunto es serio!, — dijo enfáticamente el Zorrino después de haberlo atendido con la cabeza tan ladeada que parecía estar escuchando la voz de la misma tierra. Se puso así de la ufanía de ser objeto de consulta, ¡y por don Juan, nada menos! — ¡L'asunto es serio, pero muy serio!, — repitió. — No se puede agarrar al Peludo en la pulpería porque flor de batuque se v'armar entonces...

—Y por eso mismo digo, — interrumpió el otro. — Y yo no quisiera golpiarlo mucho, por ella, la pobre. Darle un sosegate, pa que aprenda... pero con cuidao de que no se me vaya mucho la mano porque...

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

Y como a pesar de no callarse sólo hablaba en términos inconducentes, don Juan, de pronto, se incorporó y dijo:

—Mirá, lo mejor es ir a la pulpería y allí, oservando la cosa, se verá lo que se hace.

Muy bien parecióle al primo tal determinación. Casualmente él, en ese momento —dijo— iba a proponer lo mismo.

Salieron, pues, y se encaminaron a la pulpería.

La pulpería del Peludo

El sol empezaba a subir por el ciclo. Un calorcito lindo flotaba en el aire. El campo estaba liso y verde. De cuando en cuando lo hacían temblar de rojo y de blanco las margaritas, y de amarillo la flor del macachín. En cuanto pasaron un espinillal, el Zorro y el Zorrino enfrentaron la pulpería.

En ese momento, maletas al hombro, a pasos lentos pero larguísimos, como si caminara en zancos, se retiraba el Pato, que había ido a surtiarse.

Como a la media cuadra, no más, lo atajó el griterío del Peludo. Se dió vuelta muy inocente y el pulpero le rugió, echando espuma:

—¡Entregue lo que se lleva de arriba, pedazo'e perculario!

—¡Epa! ¡A mí no me ofenda, sabe que más?, — protestó el Pato, indignadísimo.

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

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

Sin decir ya palabra porque, a pesar de todo, no convenía perder el cliente, el Peludo recogió los paquetes y volvió a entrar. Pero era tarde. Aprovechando su ausencia y la del Chajá, el dependiente, salido al alboroto tras su patrón, el Hurón le había hecho hacer gorgoritos a una botella de caña con guaco, y el Nandú, como no tenía otra cosa a mano, se había empuñado un licorcito de rosas, de ése que en las fiestas constituye las delicias del hembraje de delicado paladar. Algo maliceó el pulpero y los miró desconfiado; pero le devolvió la tranquilidad el oír que el Hurón decía:

—El que roba a un pulpero no puede tener perdón.

El Carancho, que duro y todo había arrebatado un puñado de masas, agregó, entre hipos:

—¡Mucha razón tiene el que habla!

Y el Nandú, oliendo a flores, afirmó, rotundo:

—¡El Pato ha perdido la dinidá!

—Como tiene tanta gurisada... — se abrió dulcemente una voz.

Era la de un joven Aperiá que, en mangas de camisa, con chiripacito de luto y descalzo, estaba junto al mostrador, muy humilde y sin copa al frente.

Los ojos del pulpero se hicieron brasas, al oírlo. Pero apagó el fuego el Zorro haciendo echar, con aire reposado, una vuelta general.

—A pagar lo que gusten, paisanos.

El, el Zorrino, el viejo Carancho, el Nandú y el Hurón pidieron caña. Quien con guaco, quien con pitanga, quien lo pura que era dado esperar en aquella pulpería. Después de mil instancias, el Aperiá aceptó un anisito.

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

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

—Conmigo puede contar pa lo que guste, —se ofreció, en el aire, don Juan. — Lo poco que yo sé puedo enseñárselo cuando quiera. Después usted, que es de güena cabeza, hará lo demás.

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

—Pa esta tardecita mesmo, si quiere, — contestó don Juan, comiéndoselo con los ojos. — A la salida'e la pulpería, si le parece.

—¡Pero v'a estar muy oscuro, compañero!

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

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

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

—A ver, andate adentro y traete de mi damajuana y servinos en vasos grandes.

Pensó que, por el parentesco con don Juan, debía también cumplimentar al Zorrino y, aunque haciéndosele un poco cuesta arriba, —ambos nunca se pasaron— le habló con cariñoso acento al que se hallaba muy tieso en un taburete.

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

El Zorrino respondió, como un tiro.

—¡Aquí andamo, caminando! — y volvió a atender trabajosamente al cada vez más trabajoso discurrir de su amigo, el viejo Carancho, a punto los dos, ya, de perder todos los hilos del tema y quedar callados en su hosquedad y como en dos islas.

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

—Si yo, después, es claro, le propusiera el negocio, — pensaba el tío de la Mulita. — Si lo pudiera traer conmigo... con lo inteligente que's y con lo que conoce el lazo... Pucha, ¡sería cosa'e volverse uno rico a la vuelta'e pocos años! Si acaso se le unta la mano a l'autoridá, pa que no haiga... ¡Tome! ¡Metalé, no más, don Juan! ¡Valiente! ¡Por favor, don Juan, no me haga cumplidos! ¡No me le mezquine a ese vaso, no me le mezquine!

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

— A ver, mozo, — dijo encarándose con el Chajá, que hasta de lejos repugnaba por su aire de falsedad, — a ver, ¡cuánto se debe de la primera güelta!

— ¡Por favor, don Juan!, — saltó el patrón, — ¡si aquí no se debe nada!

De gusto el Zorro hizo fuerza por pagar, pero el otro habló hasta de que se ofendía.

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

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

Y dirigiéndose al Ñandú, al Carancho, al Aperiá y al Hurón, y dejándolos fríos, agregó, bastante por lo bajo:

— Miren, muchachos, que lo que no le dejé pagar a don Juan fué lo que tomó él y su primo. L'otro, ustedes ven que tiene que correr por cuenta de ustedes.

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

— A mí no me cuente nada. Aquí se paga y no hay nada que hacerle.

— Pero, ¡y con qué?, — volvió a decir el Aperiá que no sabía donde meterse y tragando una saliva en la que volvía a sentir gusto a anís.

— ¡Con qué! ¡Con qué, has dicho, pedazo e...!

Sonó como un trueno que era producido por una patada del Ñandú haciendo temblar las cosas de arriba del mostrador.

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

gracias! El señor tiene razón, ¿sabe? Y usted, pulpero, ¿es de lo último! ¡Aquí hay plata! ¡Cuánto le debe el señor, y le debe el Carancho y le debe el Hurón y le debo yo, también! ¡A ver! Y menos griterío, que aquí ninguno es sordo. ¿comprende?

—¡A ver, a ver! ¡A ver, a ver!, — musitaba sin fuerzas, como rezando, el Carancho viejo. — ¡A ver, a ver!

—¡Pero amigo!... — se disculpó el Peludo. — Si yo dije solito que...

—¡A ver, a ver! ¡Cuánto es el consumo! — insistía el Ñandú, enfurecido.

—¡Dos reales y medio, don; dos reales y medio! ¡Poca plata!

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

Pagó el Ñandú, guardó el vuelto y salió a tranco lento, con el Aperiá a la zaga, casi corriendo para no distanciarse.

—¡Si yo nunca tomo, don...! Yo no soy afeto a bebida de ninguna clase. Además, no me gusta acetar envites sabiendo que yo nunca puedo hacer echar una güelta por mi cuenta. Usted ve... es feo. Yo voy a la pulpería solito por pasar el rato...

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

La Venganza

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

Se acercaban dos a la callada pulpería. Eran el Zorrino y don Juan.

—¡Ya creía que no me venían! — exclamó uno desde la puerta, adelantándose.

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

—Bueno, señores; con permiso, — se excusó el Peludo, haciendo una profunda reverencia. Retrocedió, cerró su establecimiento, le puso por dentro

las trancas de fierro y, apareciéndose por retaguardia, volvió a inclinarse profundamente, diciendo:

—Señores, estamos a la disposición.

Buscaron el campo. El Zorro iba advirtiéndole:

—Usté, en cuanto elija lo que le guste, reboleca el lazo y se lo tira a la cabeza. En seguida usté se afirma y va ver cómo las cosas salen como seda.

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

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

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

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

Prendido del lazo siguió don Juan hasta que, a fuerza de maña, el Zorrino consiguió libertárselo del cornudo, peligroso en sus amagones, y al que el de la empresa había acercado las manos tan precavido y receloso como quien debe probar con los dedos un fierro caliente.

—Ahora le toca a usté, compañero, — señaló don Juan. — Ya vió cómo se hace. Pero, por las dudas, como todavía usté no es baquiano, atesé la punta'el lazo a la cintura y saquesé esas botas pa'afirmarse mejor en el suelo. Va ver que no hay animal que se l'escape.

Entre él y el Zorrino le ayudaron a sacarse las botas y unos escarpines de esmerados remiendos... ¡Ah, Mulita laboriosa! ¡Ah, Peludo mal agradecido!... Luego, lo empezaron a atar bien.

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

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

Y salieron los tres al tranco para buscar buena colocación.

—Lo primero que hay que aprender es l'asujetada. Ahí está casi todita

la ceneia. Con la fuerza que usted tiene, pronto será el mejor enlazador y pialador del pago.

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

—No es que me parezca; estoy seguro.

El Zorrino agregó, entre dientes:

—Me palpita que hoy aprendés todo.

El Peludo se hizo el chiquito.

—;No sea bárbaro, compañero! Hoy aprenderé, si acaso, si acaso l'asujetada.

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

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

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

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

—;Qué bien! — exclamaba, embobado, el Peludo. — Pero, don Juan, ¡mire usted que hay cosas! ¿eh? ¡Pero mire que hay cosas! ¡Es claro! Los más fuertes van adelante. Los más flaqueros en fija que van en el medio. Y, atrás... refugo, no más, refugo!

—Yo, despacito, le voy a ir enseñando cosas que usted ni las ha soñado...

—Lo que quiero ahora es l'asujetada.

—De esta hecha la aprende, ¿no siente?

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

—Ya sabe, afirmesé fuerte, — recomendó, apurado, el Zorro, perfilándose. — Yo tiro el lazo y usted asujeta.

—;Macanudo! — exclamó el otro. — ;Metalé, cuando guste, no más!

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

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

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

—¡Ay, Jesús! ¡Asujetemén!, — gritó al pasar ante el Zorro, helado de miedo. Y cayó como a diez varas, volvió a saltar y a caerse, se quiso prender a un cardo y marchó con él, mientras el potro, sintiendo atrás los golpes, aumentaba la velocidad, enloquecido de susto.

Suerte que, en una vuelta cerrada, el lazo dió por el medio en un ñandubay. La punta donde tan mal iba el Peludo, con el peso, rodeó varias veces el tronco, de manera que, cuando el potro tironeó, el árbol hizo, por fin, "Tasujetada". Pero el lazo se partió, el potro siguió corriendo, y bajo el ñandubay quedó el Peludo echando sangre por la boca y las narices, desmayado, como muerto.

Lejos, a las muchas cuadras, el Zorrino no podía hablar, de risa.

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

—¿P'ande?

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

—¿Pialandoló, compañero?

—¡Dejate de bromas! ¡No amolés! ¡Pobre Mulita!

Salieron campeando. Y vieron con extrañeza que la tropilla había rumbeado para su querencia. Recobrado el equilibrio entre lo de abajo y lo de lo alto, la luna, ahora en el centro mismo de un cielo sin empañó, dominaba la vasta extensión y le infundía a todo su blanca dulzura ensimismada.

—¿Se habrá cortado el lazo?

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

En efecto: a poca distancia de ellos, a la sombra de un ñandubay, había un grupo. Eran la Lechuza, que tenía su vivienda allí cerquita; un Chimango viejo de patas medio envaradas; el tío de la Lechuza, el Lechuzón; una Nutria que no acercaba más que los ojos al herido, para no ensuciarse, y un Carpincho enorme, recién salido del agua, al alboroto.

—Vamos a bombararlos de aquí, — dijo el Zorrino, — porque estos nunca me han gustado mucho y a lo mejor después nos tienen en güeltas.

Y espiondo vieron que entre la Nutria y el Lechuzón subían al Peludo

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

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

—Entonces a usted le parece...

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

¡Cómo habrían atado el lazo los parientes que los serviciales no habían conseguido aflojarlo!

De repente el herido se quejaba, daba un suspiro quejumbroso y volvía a respirar cortito y seguido. El cuchicheo, detenido cuando eso, tornaba otra vez.

—¡Pobre Peludo! ¡Me parece que de esta hecha!...

—Sí ¡pobre...! Y siempre fué medio tirano ¿eh?... Cualquier cosa en la pulpería costaba un ojo'e la cara.

—Mal alma era, derecho. Yo...

—Enderece por aquí, don Carpincho. En cuantito vandiemos aquellas chircas, ya llegamos.

Un ¡Ay, Jesús! del herido imponía silencio y hacía aminorar el paso al Carpincho y al cortejo. Luego, reanimada la marcha, volvía a oírse.

—Y si uno le quedaba debiendo algún restito, ¡Dios lo libre! Tenía todos los días arriba al dependiente. Y ese Chajá, amigo, era capaz de cargar hasta con los tizones si veía que no se podía cobrar de otra...

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

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

—¡M'hija! ¡M'hija! ¡Qué te pasa! — repetía como una gotera la Lechuza, atendiéndola. — ¡Qué te pasa! ¡M'hija! ¡Qué te pasa!

Y hacía señas para una cama grande, que antes debió haber tenido dosel porque ostentaba, muy arrogantes, los sostenes.

Entre los machos cortaron a cuchillo el lazo, acostaron al Peludo, lo cu-

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

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

—¡Arrastrada'e los diablos! Así está, de mal mirada, por lo antipática, — monologaba la ofendida.

Y alcanzó al Carpincho, que siguió apurado, casi sin oírla.

—¿No la vió que parecía la dueña de casa, don Carpincho? ¡Parece mentira, tan audaz! ¡Y quién la ve pa tantos tonos! Eso que dicen de que vive con el tío, con el Lechuzón, es una fija. mire. La víbora me contó que es una cosa'e verlos todos los santos días...

—¡Bah!, — exclamó el Carpincho, llegando ya al arroyo.

Y se zambulló en el agua.

Muerte y Velorio del Peludo

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

—M'hijita, — dijo la Lechuza — tené paciencia. Esto no tiene güelta. Caso perdido. Por lo que colijo, los golpazos del potro se han complicado con mal de ojo...

Tocó la frente al Peludo y volvió a decir bajo la aterrada mirada de la Mulita:

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

En un rincón, la Mulita se puso a llorar a lágrima viva. La Lechuza le hizo beber un poco de agua de ruda y, cuando vió que el Peludo había estirado la pata, salió. Al poco rato cayeron con ella el Lechuzón y dos Aperiases, sombreros en mano.

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

—¡A la verdá! — agregaron los Aperiases, que eran hermanos.

—¿Vamos a pitar d'este tabaco que hay es este cartucho? — propuso el Lechuzón con tristísimo acento.

Y dirigiéndose a la pobre Mulita que seguía llorando, — ¿Usté no pita. noverdá?, — preguntó.

—No, señor.

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

—Deje, yo tengo, — intervino uno de los hermanos, el menor, buscando en un bolsillo del raído cinto que sujetaba su chiripá de merino.

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

—Haceme uno fino pa mí, — solicitó la Lechuza.

Empezaron a fumar todos. Y mientras la Mulita, más sola que nunca entre tales acompañantes, seguía llorando, ellos revolvían la casa.

—¡Mirá qué daga! ¡Igualita a la que se me quebró, ¿te acordás, eh? — se dirigió el Lechuzón a su sobrina, pensando infructuosamente en toditas las dagas que había tenido, por ver si topaba en su memoria con alguna parecida.

—¡Talmente!, — asintió la Lechuza sin levantar los ojos del cigarro, empeñada en liarlo mejor, puesto que se había despegado.

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

—Sí, lleveseló, lleveseló.

—¿Y este cinto también?

—¡Siii! Siii!

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

La Lechuza había aprontado el mate. Cerrando un ojo por el humo del pucho, lo cebaba.

—¡Yerbita flor! Como el finao era pulpero la traía antes de misturarla.

—¡Riquísima! — aseguró el Lechuzón, que todavía no la había probado. — Esa barriquita la podemos llevar, ¿eh? ¿Qué le parece, m'hijita? ¿Usted es matera?

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

—¡Claro! La gente delicada no toma. Nosotros los antiguas sí porque... semos una manga'e brutos. El mate y la bombilla, entonces, también la podemos llevar. De todas maneras, pa que se pierdan... Y ahí arriba'e l'alaceña, entre los tarritos, me parece que... Y yo qué quieren, — siguió, dirigiéndose a los atareados hermanos, a quienes no sacaba la vista de encima, — yo siempre he creído que no se deben tener cosas de los difuntos porque uno se acuerda y, claro, es una fija que... ¡Eso es pa mí! — interrumpió colérico, pero en voz muy baja, al ver que uno de los hermanos iba a guardarse una amarilla que halló muy cándidamente oculta debajo de un chiffo de guampa.

En seguida, con voz más baja, todavía, corrigió:

—Lleven lo que quieran menos plata porque eso es para ella, la pobre. Ustedes ven, muchachos, que eso tiene que ser así.

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

—Güeno, che, — dijo a su tío, en una, la Lechuza, — dejensén de eso ahora y saquen el cuerpo que ya está despidiendo mucho.

—¡Vamos! — propuso el Lechuzón.

—Meta, — respondieron los otros.

—Una, dos y... ¡tres! ¡Arriba!

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

—¡Pesadazo! — musitó para sí, secándose el sudor, uno de los Aperiases.

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

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

Se quedaron mirando el agua.

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

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

—Vamonós a ver si llevamos los regalos. De todas maneras... ¿Quieren pitar, muchachos?

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

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

—¡Eso no se pregunta ni se piensa, bruto!, — atajó el Lechuzón, escabulléndose.

Al ratito, el Aperiá volvió a decir:

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

—¡Callate esa boca o te reviento!

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

Cuando entraron, la Mulita lloró más fuerte.

—Hay que resinarse. La vida es así, — habló el Lechuzón mirando hacia los rincones ya dismantelados.

—¡Pobre mi tío! ¡Tan güeno, tan trabajador!

El Lechuzón, con una boleadora en la mano, que había visto entre los tarritos de una alacena, la conformó primero y, luego, agregó, aunque no venía muy bien:

—Si me da estas boleadoras... Usto no las precisa. Y como yo apreciaba tanto al finao... ¡Qué finao! ¡Mire que tenía cosas!... Pa recuerdo, sabe... Siempre es lindo tener... Sobre todo cuando hay... aprecio...

La Lechuza estaba al lado del fuego, muy encendida y muy extraña. Varias veces, al pasar junto a su tío en el acarreo del mate, se le había refregado toda contra su cuerpo. Y él también aprovechó la ocasión para apretarla con disimulo. Hasta que, de pronto, dijo:

—Che, vení un momento p'afuera que tengo que hablarte.

Salieron sobrina y tío hacia unos cardales próximos.

El mayor de los hermanos estaba haciendo un bulto, al que le dejó una

boca para meter algo más, si era posible. El otro, sentado junto al fuego, fumaba en silencio. Por primera vez en su vida estaba caladamente triste. Nunca había pensado en nada y, ahora, para estrenar la mente, se le habían metido en ella las ideas más sobrecogedoras; las ideas de la Vida y de la Muerte. Parecía que le entraba hasta el fondo como una lucecita; temblorosa pero acariciadora, eso sí. Era una cosa callada que se le venía y se le retiraba y, de pronto, se le quedaba quietita, delante. El que ha encontrado luces malas en el campo — y no les tiene miedo — podría muy bien suponer cómo era aquello. Sí, uno va en la noche cerrada, trotando, trotando; y, cuando quiere acordar, allí mismo, por entre las orejas del caballo... La luz medio verdosa y azulada tiembla, parece que lo mira a uno, parece que le quisiera decir algo y que no puede, o que se lo está diciendo, así no más, solito con mostrarse. Nace entonces, cuando no se tiene miedo, cuando uno no se asusta de nada, nace una tristeza que lo envuelve todo; que envuelve a uno, primero, y que después se extiende y agarrar todo el vuelo del horizonte invisible... En ocasiones hasta se sonríe uno, de triste. La sonrisa tiende sus alitas y se lanza del filo de los labios y pasa por encima de la llama fría y se pierde en la noche... lejos. Y uno trotando, trotando. El Aperiá pensaba, pensaba; y, en una, agarró el mate que había abandonado la Lechuza por irse con su tío, lo ensilló y, aunque sólo de vista conocía a la Mulita, fué en puntas de pie a donde ella lloraba, con cuidado de no derramar.

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

—Güeno.

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

—¡Está bien calentito!

—Sí, señor.

—¡Ah, güeno!

El Aperiá sentía adentro recorrerle una reconfortante dicha jamás experimentada. Y le sorprendió muy lindamente su voz suave y dulce; voz que él podía tener y que, sin embargo, recién usaba.

Al rato, volvieron los parientes. La Lechuza venía como azonzada. Dió unas vueltas sin ton ni son y dijo, después:

—Güeno, vamonós qu'ésta ha de querer descansar. Mañana daré una güelta. Que pasés buena noche. Hasta mañana.

—Que pase güena noche. Hasta mañana.

—Que pase güena noche. Hasta mañana.

Y salió la Lechuza seguida de su tío hecho un carro de mudanza, del mayor de los Apcriases con un atado al hombro y del menor, que se quedó atrás un momento para decir, por lo bajo, a la Mulita, que alzó por primera vez los ojos, escuchándolo:

--Si precisa algo ¡ya sabe!

La infortunada se quedó solita, acompañada por las primeras sombras llegadas empujándose desde quién sabe qué abismos donde la noche despier-ta. La cama revuelta, vacía y ancha; las brasas del fogón, en lucha con las cenizas, aun brillando; la soledad, todo llenábala de angustia. Además, la tormenta se echaba sobre la tierra. Y empezó a caer el agua y, para peor, a retumbar el trueno.

Arrinconada, hecha un ovillo, conteniendo el llanto porque la sobresal-taban sus propios sollozos, pensaba la Mulita. Y algo entre el torbellino de sus ideas llegaba a sostenerla. La imagen de unos ojos, el recuerdo de la mirada, a la vez melancólica y firme, de don Juan, el Zorro.

. FRANCISCO ESPINOLA (*Hijo*)



M U S I C A

LA NUEVA GENERACION DE COMPOSITORES DE LOS ESTADOS UNIDOS

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

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

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

En Estados Unidos parecen surgir compositores jóvenes en todas partes. Mi impresión es que recién estamos comenzando a desarrollar nuestras fuerzas creadoras. La generación del treinta — Marc Blitzstein, William Schuman, Samuel Barber, David Diamond y Paul Bowles — ya está firmemente establecida. La del cuarenta — a la cual se refiere este artículo — recibe el estímulo de premios, misiones, becas, subvenciones y, en la mayoría de los casos, la ejecución de sus obras. Hoy en día, por lo menos en Estados Unidos, un compositor joven de talento excepcional tendría muchas dificultades para evitar ser descubierto.

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

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

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

Pero basta de generalidades. He elegido siete nombres que representan lo

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

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

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

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

Harold Shapero — puede decirse sin temor — es al mismo tiempo el compositor más talentoso y más desconcertante de su generación. Este joven, oriundo de Boston, que cuenta actualmente veintisiete años, tiene un "oído" extraordinario, y una mentalidad brillante (si bien a veces errática). El oído y la mente estuvieron sujetos a una metódica enseñanza con Krenek, Piston, Hindemith, Boulanger. Estos maestros dejaron su huella: Shapero posee ahora una técnica completamente perfeccionada. El estudio de una de sus partituras es una experiencia fascinante. Pocos músicos de nuestra época componen con mayor seguridad, ya sea en el marco armónico que le sirve de esqueleto, en el modelado de las frases melódicas o en el pulimento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AARON COPLAND

TEMAS BIBLICOS EN EL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

A Santiago Dossetti.

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

Hemos recogido en nuestra colección, que pasa ya de las 600 grabaciones, desde la Cifra cargada de picardía hasta la Vidalita que recuerda las antiguas patriadas de las luchas por la interna independencia política; desde los Pericones y Cielitos anteriores a la pautación de Grasso del 1887, hasta el Estilo que relata la creación del mundo, suerte de "génesis criolla" de la más rica y compleja fantasía.

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

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

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

Todavía no existían los abismos,
y yo estaba ya concebida.
Aún no habían brotado las fuentes de las aguas;
no estaba asentada
la grandiosa mole de los montes.
ni aún había collados,
cuando yo había ya nacido". (Prov. VIII- 23 a 25)

Pues bien, he aquí que en el viaje de relevamiento folklórico que, auspiciado por el Instituto de Estudios Superiores, realizamos en diciembre de 1946 por el departamento de Lavalleja, grabamos el Estilo, que reproducimos más adelante, que recuerda en su letra los complejos conceptos bíblicos que estampamos líneas arriba. La canción nos fué entonada, acompañándose con la guitarra, por Wenceslao Núñez quien la recibió por tradición oral de sus abuelos radicados a fines del pasado siglo en Barriga Negra, 6.ª sección del Dpto. de Lavalleja. Lleva el número 196 dentro de la colección de grabaciones de la Sección de Investigaciones Musicales de dicho Instituto.

La música. — La límpida forma del Estilo, Décima o Triste se presenta aquí en toda su plenitud. Las tres secciones internas del mismo —Tema, Cielito y Final— se adaptan perfectamente a la estrofa literaria, sílaba contra nota, excepto en dos oportunidades en las que hemos ligado las notas. Se halla precedido por un preludio instrumental llamado a veces "el alegre", castellanización, se nos ocurre, del "allegro". Cumple aclarar que la sección-intermedia nos ha sido definida siempre en el Uruguay como "el cielito del Estilo" por el músico popular, aunque a veces le llama también Cielito al preludio instrumental. Es lo que en la Argentina se define por "Kimba" a proposición de Vega, palabra extraña por completo a nuestro léxico y que jamás hemos visto enuneada.

Adoptamos para las pautaciones de nuestro cancionero el sistema fraseológico del colega argentino Carlos Vega por creerlo más lógico y consecuente que todo lo existente hasta la fecha. Por medio de él, la frase se aclara perfectamente en su aislamiento visual, y si el lector —después de estudiarlo desprejuiciadamente en su tratado fundamental aparecido en Buenos Aires en 1941— (1) no lo acepta, cambie la numeración del compás de 4/8 por el de 2/4 y el de 6/8 por el de 3/4, y de todas maneras le dará el mismo cuadro de duraciones.

ESTILO

CUANDO EL MUNDO SE FORMO

I

M.M. $\text{♩} = 76$ Minas

196

Terna

Cielito

Final

Quando la ciencia nació
 Nacieron los elementos,
 Nacieron todos los vientos;
 Y ya era nacido yo.
 Cuando el mundo se formó
 Yo era nacido mil veces;
 Vi nacer todos los meses
 La luz y la oscuridad
 Y yo era nacido ya
 Antes de que mundo hubiese.

II

Yo en el mundo no nací
 Ni al cielo nunca llegué,
 Al infierno no alcancé
 Y a la gloria siempre fui.
 No supo ni Dios de mí,
 Ni los ángeles me han visto;
 Yo soy un puro registro,
 Ni estoy vivo ni estoy muerto,
 Ni estoy en los elementos
 Ni en ninguna parte existo.

III

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

IV

Al mismo Dios conocí
 Antes de que él fuera un Dios
 No me causó culpa atroz
 En todo lo que yo vi.
 A los cielos escribí
 Antes de que cielo hubiera
 Yo fui reloj de alta esfera
 Y protector de la Fe;
 Con los ángeles habló
 Y no supieron quién era.

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

Tema - $\frac{4}{8}$ | $\overset{x}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | $\text{♩} \text{♩}$ |

Cielito - $\frac{6}{8}$ | $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \overset{x}{\text{♩}}$ | $\overset{\sharp}{\text{♩}}$ | ♩ |

Final - $\frac{4}{8}$ | $\overset{x}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | $\text{♩} \text{♩}$ |

En el primer pie de los compases capitales del Tema y del Final, marcados por una cruz, existe un cambio de esa corchea y dos semicorcheas por un tresillo de la misma figuración, mutación bastante frecuente en todos los estilos que hemos recogido y que sirve para ablandar y hacer más muelle el fraseo. En el Cielito, las dos corcheas que forman el tercer pie del compás capital marcadas con una cruz se transforman en una corchea con puntillo y una semicorchea.

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

La línea melódica recorre solamente el ámbito de una octava completa y lleva en algunos momentos el quinto grado alterado. El acompañamiento guitarrístico no tiene mayor interés. Es una de las tantas fórmulas conocidas.

Movedizo, por la presencia del tresillo, la melodía de este Estilo sin ser nada excepcional, es bien característica como estructura socializada en nuestro ambiente popular.

La letra. — Juan Alfonso Carrizo registró dos variantes de esta letra en Salta y en Tucumán y las filió con erudita precisión bíblica en sus respectivos cancioneros. (2) A él se debe este hallazgo. Sostiene por otro lado que significa "el vacío", "el espacio" y anota que estos versículos se cantan en la Epístola de la Misa del 8 de Diciembre dedicada a la Inmaculada Concepción de María. La Iglesia Católica aplica alegóricamente este pasaje de Los Proverbios, a la Madre de Cristo. Me he preguntado si en la variante nuestra no estaría la solución por este lado, puesto que en el primer

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

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

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

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

LAURO AYESTARAN

(1) Carlos Vega: «La Música Popular Argentina. Fraseología», dos tomos. Buenos Aires, 1941.

(2) Juan Alfonso Carrizo: «Cancionero Popular de Salta», pág. 297. Buenos Aires, 1933, y «Cancionero Popular de Tucumán», tomo II, pág. 371. Buenos Aires, 1937.

(3) Isabel Aretz-Thiele: «Música Tradicional Argentina. Tucumán», págs. 302 y 303. Buenos Aires, 1946.

APOSTILLAS MUSICALES

Paul Paray y Juan José Castro — con modalidades distintas — lograron que la Ossodre volviera a actuar en esta temporada como en sus mejores tiempos.

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

Paul Loyonnet es el solista que ha ejercido mayor atracción sobre el público en la temporada actual. Sus interpretaciones — discutibles algunas — demuestran que es consciente de todo lo que hace. Su mejor enseñanza: deben tocarse todas las notas que el autor escribe en la partitura. En cambio, y salvo en los clavecinistas, evidenció que no conserva igual cuidado por el estilo de los autores.

Un aplauso para los conciertos que el Sodre organiza para escolares y obreros. Son esfuerzos auténticos de divulgación de la música, que benefician la cultura como conquista social.

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

"Carnege Hall" — film con pretensiones musicales — demostró que una mera suma de renombrados artistas no es suficiente para producir arte.

El Concertino de Carlos Estrada, de tersa y afinada escritura, reveló un avance respetable en la obra de este músico compatriota. Mirtha Pérez Barranguet puso al servicio de esta página su fina musicalidad.

Lamentamos que la extraordinaria violinista francesa Ginette Neveu no haya ofrecido un segundo recital, en el cual seguramente hubiera obtenido el aplauso de un teatro completo.

Admitimos que Erna Sack tenga el éxito que tiene por sus agudos "únicos en el mundo". Sin embargo, pocos se enteraron del paso por Montevideo de Mr. Walters, que silbó y cantó simultáneamente en el Sódre dos melodías distintas, prueba mucho más difícil aún.



Sería interesante conocer el verdadero motivo por el cual Rubinstein, Backhaus, Iturbi y Francescatti no actuaron este año en Montevideo, pese a que estuvieron a un paso de nuestra capital.



Se encuentra en estos días entre nosotros Aarón Copland, una de las figuras máximas de la música contemporánea e ilustre colaborador de ESCRITURA.

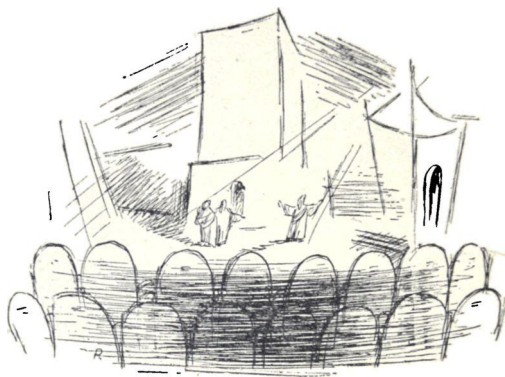


Niña Mariño parta en estos días para Brasil, Colombia y Europa. Vayan hasta ella nuestros ruidos y nuestros votos por que prosiga los éxitos a que nos tiene acostumbrados.



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

H. B.



TEATRO

A PROPOSITO DE UNA ACTRIZ

*Trop de rigueur alors serait hors de saison
mais, la scène demande une exacte raison*
(BOILEAU, "L'art poétique, Chant III, 121-22)

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

egocentrismo en la escena, de eso que se llama — en algunos todavía como elogio anacrónico— el *divismo* teatral.

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

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

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

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

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

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

"No en vano pasa el tiempo — escribió una vez Diez Canedo. Y el actor o la actriz, que para su atavío y composición tiene que consultar de continuo al espejo, se diría que no encuentra ante sí el cristal azogado que le devuelve la imagen real, con sinceridad implacable, sino el propio espejo de Maya. No ve ya la arruga, o la grasa, o la fatiga, sino una imagen de juventud que pueden sólo dibujar la sangre y la vida, nunca lápices y colores. Estos ayudarán a la ilusión, colaborando las candilejas, durante unos años más cortos de lo que uno se imagina; pero no crean la ilusión en los demás. Si acaso en el actor o en la actriz interesados, y quieran Talía y Melpómene que así ocurra, porque el darse cuenta un actor del arribo inexorable de la vejez ha de ser una situación dramática más terrible por sí sola que las treinta y seis enumeradas por los tratadistas". Con más lacónica sabiduría, Boileau aconsejaba a los autores, y la sentencia se extiende al actor, al divo en especial: "Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable". Algo de toda esa ansiedad de sobrevivirse ofreciendo a los demás y descartando para sí, en el acto de darse, la vieja envoltura carnal, obviando sólo mentalmente la imposibilidad física de saltar y asaltar convenciones más fuertes que la tolerancia y la comprensión de un público, recaló el acento de "La fin du jour" de Duvivier, lo hizo perdurable como expresión crepuscular del actor. Fragmentos errantes que escaparon a ese film, capítulos que se le olvidaron a Duvivier, aparecen de tiempo en tiempo en las escenas de nuestros teatros de recalada, reverenciados por un prestigio anterior, a veces por el recuerdo transmitido de una gran ejecutoria de hace treinta años. Despouey pudo escribir alguna vez la más punzante de sus crónicas, relatando el accidente que una antigua gran actriz había experimentado en escena, mientras se engrería de flácida y respetable gloria (Cécile Sorel, "La Dame aux Ca-

melias”) en un teatro de Buenos Aires; Zacconi pudo suscitar en la mitad del público la duda de si el tanteo y la busca vacilantes de una pipa en el bolsillo de la chaqueta, en su composición del Osvaldo Alving de “Espectros”, era una minuciosa convención de naturalismo (desintegración y análisis del gesto, en el que *el arte* pone un ralenti efectista) o una torpeza física de sus músculos ya seniles. Y cuando en “Il re Lear” Zacconi alzaba a Cordelia y la sacaba de escena llevándola sobre un hombro, la proeza física de su senectud, el tour de force usurpaban y depredaban la grandeza dramática de aquel momento, uno de los mejores del teatro de Shakespeare, para dar paso a la reflexión que empezaba proponiéndonos este motivo de asombro: “pensar que a su edad...” (Los mismos comentarios admirativos que correlacionan edad real y esfuerzo en escena, para celebrar las excelencias de la naturalidad del segundo, han sido los más frecuentes en el foyer de Emma Gramatica).

Llegados aquí, se impone —sin embargo— decir que el caso, tan ilustre como los anteriores, de Emma Gramatica, es mucho más atenuado; casi se diría que no es penoso, que no padece la triste inactualidad de los otros, que admite todavía — y esto es cierto — formas de sobrevivencia fáciles, desvueltas y hasta gozosas (recuérdense “Le medaglie della vecchia signora” de Barrie y “Francesca” de Lelli), que sólo se resiente de algunas supeditaciones injustas (las del reparto de la comedia de Shaw), de alguna elección literariamente injustificada de obras (de esto ya habría más largos ejemplos), de algún frustrado esfuerzo fuera de posibilidad (“Lady Frederick” de Maugham, “Quella” de G. Viola: la primera la obliga a ser una atrayente y descotada dama que cautiva a un joven mundano, la segunda a darnos la palmaria, maciza, impetuosa vulgaridad de los cincuenta años desapacibles, en ordinario y resentimiento, de una ex-cancionista que fracasa en su vida privada).

Pero la verdad última es que, aunque menos crepuscular en su exposición que los otros, aunque mucho menos aparente, este caso de divismo hace también pagar sus tributos a actores y público. La actriz toma sobre sí papeles que no le interesan y que están fuera de *su cuerda*, sólo porque sean de un renombre importante: era visible, y luego nos fué atestiguado, su despegó por la comedia de Shaw, en la que su posición personal en el reparto desacomodaba las mejores posibilidades de la distribución de las partes escénicas y contagiaba a toda la interpretación cierta clase de neutralidad de

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

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

Otras veces el precio del divismo fué menor, o importó menos: en "La damigella di Bard", de Salvatore Gotta, consistió en asenderear y disolver en la garrulería más quebradiza, a la octogenaria protagonista; consistió, también, en sacrificar a ese aparente papel *a la medida*, que la actriz, de todos modos, situó mucho más lejos de sí de lo que razonablemente estaba (cuentan que Gounod siempre exigía diez años más que los que iba teniendo él, a aquéllos que debieran integrar el coro de ancianos de su "Fausto"), en subordinar a ese solo papel todo el resto: obra que no interesaba, partes que para los demás teatralmente no existían.

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

No vamos a replantear aquí, con petulancia que sería insufrible, la paradoja del comediente. Lo que lamentamos no es que la actriz haya carecido de una convicción exultante de su papel, en algún caso; se trata de algo menos gratuito, acaso más sutil. Lamentamos que no estando convencida de la obra toda como directora, haya distribuido los papeles con el solo prejuicio de que, en el mismo texto que no la llamaba, ella tuviera que encontrar un inamovible sitio protagónico, desplazando según esa exigencia al resto

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

Hemos visto algún caso en que el primer actor-director —no siendo un divo— se excluía del reparto para dar un espectáculo que teatralmente sentía que contaba más que él (Jouvet estaba físicamente ausente de "On ne badine pas avec l'amour", de Musset, que fué uno de sus aciertos más memorables en Montevideo), o se situaba ejemplarmente en sitio secundario, para servir al reparto sin supeditarlo a su persona (Fernand Ledoux, en su última visita, dió esa hermosa lección tomando para sí un episódico maître d'hôtel en "Le rendez-vous de Senlis", de Anouilh, porque lo que le interesaba como hombre de teatro era el buen texto de literatura dramática que subía a escena). Desprendimientos y comedimientos de esa clase fueron los que no tuvo, los que no supo tener en su manera, Emma Gramatica.

Sería pobremente ingrato no reconocer las buenas lecciones de oficio, de ennoblecedora sabiduría escénica (más allá de los pasatismos posibles de una escuela interpretativa), de dignidad individual de comediante, de impersonal tradición y disciplina del teatro, de que Emma Gramatica nos hizo deudores. Esta nota sólo pretende reflexionar —señalando su mitad de sombra— acerca del posible mayor alcance que no tuvo esa cátedra; y que habría podido tener si otros actores, con buenos merecimientos, la hubieran podido compartir con mejor aquiescencia de la actriz, si el interés por la literatura dramática no hubiera sido casi siempre subalterno, si el prurito de traspasar acrobáticamente las edades —en más de un sentido— no hubiera tenido ese acento desvalido que nos hace a menudo amar, más allá de la declinación forzosa de sus grandes nombres, al Teatro cuya vida, por fortuna, está por encima de la de sus mejores, más orgullosos o más humildes ofician-tes.

CARLOS MARTINEZ MORENO

LA DANZA EXPRESIONISTA DE HARALD KREUTZBERG

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

Marcel Valois, autor de las líneas precedentes, pudo agregar todavía: y las ideas, aun las más abstractas; y las impulsiones, aun las más oscuras y recónditas. Proponiéndose como objetivo *la expresión*, de ella hizo derivar la forma, rompiendo así la retórica de la Academia que, lo mismo en el espíritu que en las maneras, procedía inversamente. En sus ápices más exasperados, a veces diría paroxísticos, dió cabida al horror, a la pesadilla, al frenesí, a la transida violencia; y se manifestó por la deformación, la pesantez, la torsión, la mueca, la deliberada y patética desarmonía corporal. En sus aspectos más mesurados y meditados, se aplicó a una castigada abstracción y creó una rigurosa sistemática de extremado acendramiento intelectual. Mary Wigmann fué la representante más definida — y la más importante — de aquel desbordado patetismo; Rodolfo Laban el más enconado teorizador de esta disciplina y de la concomitante mecánica nueva de la danza. Ambos alcanzaron una indudable grandeza: la bailarina por la vía de la intuición creadora, del libre instinto, de la fascinación mágica, del magnetismo personal; el coreógrafo por la razonada composición, las acordadas secuencias tempo espaciales, la poderosa y calculada radiación del coro multitudinario.

De ellos dos dijo acertadamente André Levinson — entre muchos errores provenientes de una compacta incomprensión — “Laban ve en la función del bailarín un oficio que hay que llevar a la maestría; Wigmann una vocación destinada al sacerdocio”. Wigmann dió origen a numerosos bailarines solistas; Laban a su famoso “coro de movimiento”. Ambos dejaron ya de ser las eminentes figuras que fueron; sus teorías y sus creaciones, repetidas e imitadas sin término, deformadas y empobrecidas en su contenido y en su expresivo vigor, circularon en el mundo, llevadas y traídas por danzantes de condición subalterna. Todavía pueden hallarse, aquí o allá, sus enseñanzas y su influjo, desfigurados, incomprendidos, trasmudados a veces en cosa de caricatura, diluidos irreparablemente en el océano de la mediocridad. Y alguna vez, muy rara, se los halla también inspirando y sosteniendo ciertos estilos, eclécticos pero nobilísimos: que recogieron en muchas fuentes los prístinos materiales de su constitución: tal el de Kurt Joos, tal el de Trudi Schoop, tal el de Marta Graham.

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

Harald Kreutzberg proviene de Mary Wigmann, pero la supera por su amplitud, por su madurado eclecticismo, por su más equilibrada posesión de medios. Falto de la empeñada violencia y de la instintiva pujanza de Mary Wigmann — mejor he de decir, deliberadamente desprendido de ellas — Kreutzberg aparece también falto — o libre — de sus alardes bárbaros, de su agresivo frenesí, de su ebriedad desarmónica, de su perenne proclividad hacia una expresión agria, morbosa, cruel y brutal de la danza. Tiene en cambio una gracia, una fineza, una exquisita, — casi diría alquitarada — capacidad de sugestión y penetración que nunca poseyó Mary Wigmann. A ratos me parece un lúcido latino o un sensible eslavo; a ratos un mimo anglosajón lleno de un recatado sentido agridulce del humorismo.

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

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

Así es de vario tal programa, y así de sustentado, sin flaqueza en su diversidad. Al aludirlo rápidamente sólo quiero recurrir a algunos cortos recuerdos: el de "El ángel de la resurrección", poseído de una amplia mímica y una dinámica potente, lleno de alas sombrías y de sombríos presagios, rematado en una inmovilidad súbita y en el pináculo del dedo que señala la inminencia de la irreparable justicia de Dios; el de "Till Eulenspiegel" y su alegría burlesca, impregnado de sabor popular, donoso en la evocación del pícaro de los viejos cuentos y de sus inagotables tretas y embelecios; el del "Sueño maléfico", con su regusto y su relente "caligarecos", con su tensión angustiosa, con su obsesiva máscara y su desesperada huída imposible y su penetrante emoción medrosa; el de otras varias danzas, chanceras o juguetonas o satíricas, algunas de ellas plenas de chispeante ironía, algunas plenas de un aire menudo y melindroso en cuya atmósfera el bailarín parece una figura desprendida de un dieciochesco reloj de porcelana. Quiero, en fin, recordar el magnífico "Maestro de ceremonias", una de las más perfectas, si no la más perfecta, creaciones de Kreutzberg. Toda la afectación palaciega, la equívoca delicadeza, la complicada elegancia, la desdeñosa y ceremoniosa cortesía de este personaje de pulidísima estampa asiática, convergen en la estructura de este baile cuya inagotable riqueza expresiva está movida por la más limpia estilística y la mecánica más firme y depurada.

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

organismo físico que esa expresión requiere. Por eso es bailarín tan seguro y por eso nos suspende, a veces en una pirueta o en una actitud; en un raudo desplazamiento o en un equilibrio de arduo estatismo. Lo que debe al expresionismo lo ha enriquecido con lo que pudieron brindarle la escolástica y la disciplina académica que él supo aprovechar con clara conciencia adaptándolo a su personalidad y a su estilo. Por eso no puede ya considerársele como a un ortodoxo representante de aquel movimiento que fué, antes que una estética circunscrita o una escuela local europea, una posición frente a la vida y una actitud de rebeldía en el arte. Por eso es un artista de transición, pero uno de aquéllos que rebasan las lindes de cualquier época y superan la dogmática de cualquier enseñanza para alcanzar una armonía, un multanimismo, una síntesis ejemplares; para alcanzar también a definir una individualidad capaz de ser tronco de una nueva escuela.

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

JOSE MARIA PODESTA

EL REGRESO DE ULISES

Esta escena pertenece a "El regreso de Ulises", obra que obtuvo la máxima distinción nacional otorgada a la literatura dramática en 1942.

"El regreso de Ulises" narra la expectativa de tres mujeres ante el retorno de un hombre, magnificado imaginativamente por la ausencia. Relata el desconocimiento consiguiente que padece Ulises al volver, sin aptitud para igualar la imagen que ha suscitado desde lejos. La escena que publicamos aquí, toma un diálogo entre Ulises y su mujer, Tana. El lenguaje empleado por Denis en "El regreso de Ulises" es generalmente enjuto y rápido, andando el asunto con sentido de su inmediata teatralidad.

ACTO III — CUADRO I — ESCENA I

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

ULISES. — ¡Es inútil!, por más que piense no puedo recordar la noche del circo.

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

ULISES. — No recuerdo nada.

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

ULISES (*alarmándose*). — ¡Nada!

TANA. — ...Y, como en el circo, dí un grito.

ULISES. — ¡No recuerdo nada, absolutamente nada!

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

ULISES. — ¡Qué extraño!

TANA. — Nos sentamos junto a la fuente, y usted me preguntó: “¿En qué piensas?”; y yo le respondí: “¡En ti! Siempre y nada más en ti”.

Entonces usted me besó, y dijo: “¡Tana, amor mío!, ¿verdad que la muerte es demasiado pequeña para nuestros corazones inmensos?”

ULISES (*sin poder creerlo*). — ¿Eso dije?

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

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

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

ULISES. — Contesta a mi pregunta.

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

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

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

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

TANA. — No me comprenderá nunca; estoy segura.

ULISES. — ¿Por qué?

TANA. — Porque no es de ahora solamente. Es algo que ya existía antes de irse usted.

ULISES. — ¿Antes de irme?

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

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

TANA. — ¡Cállese!...

ULISES. — Tú lo habías deseado tanto.

TANA. — Vuelve a olvidar su promesa.

ULISES. — ¿Cuál?

TANA. — ¿Cómo cuál?

ULISES. — Bueno, pero ahora venía al caso.

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

ULISES (*asombradísimo*). — ¿Un hijo, vulgaridad?

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

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

TANA. — ¿No será que usted no me conoció nunca? Yo creo ser la misma; sólo que ahora vivo lo que me corresponde. Antes en una situación como ésta, me hubiera hecho cargo de su dolor; pero ¿quién se hubiera hecho cargo del mío? Esto es lo que he aprendido en su muerte, Ulises...

ULISES. — ¡Tana!

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

ULISES. — Eso es lo que busco.

TANA. — ¿Y sabe qué es lo que le corresponde?

ULISES. — Sí.

TANA. — Piénselo bien; en su soledad.

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

TANA. — Pero lo pensaba en mi recuerdo.

ULISES. — Y eso es lo que busco.

TANA. — ¿El recuerdo?

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

TANA. — Eso no puede ser.

ULISES. — ¿Por qué?

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

ULISES. — Es un detalle sin importancia, Tana.

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

ULISES. — ¡No, eso, no!

TANA. — Usted en sus recuerdos, yo en los míos.

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

TANA. — Separados: como cuando estuvo enfermo.

ULISES. — Yo nunca estuve enfermo.

TANA. — ¿Ve?, ya ni lo recuerda.

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

TANA. — Y ¿cómo yo lo recuerdo?

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

TANA. — Lo que pasa es que usted no vivió su enfermedad; pero yo, que la viví segundo a segundo, recuerdo hasta el menor detalle — ¡y qué importancia tiene para mí!

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

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

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

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

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

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

ULISES. — La mañana de las abejas.

TANA. — Y el pastor que enloqueció.

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

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

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

TANA. — Yo estaba sola, y tenía que hacer todo lo de la casa, pero entonces no me importaba porque usted no me veía...

ULISES. — Y ¿qué fué lo que tuve?

TANA. — Yo vivía en un continuo sobresalto. Por momentos lo veía muerto, y me echaba a llorar, pero de pronto sentía que usted me estaba mirando desde las cosas, y su mirada venía de tan lejos que apenas llegaba... y así me fuí acostumbrando a su agonía.

ULISES. — Y los médicos, ¿qué decían los médicos?

TANA. — Yo le tomaba el pulso a cada instante, y lo sentía latir entre ruidos extraños. Pertenecía a otro mundo; ... no al agua precisamente sino a sus orillas de bordes imprecisos; no a mi angustia de verlo agonizar sino al espectro de mi angustia; y así, como iba muriendo por un lado, iba creciendo por otro: en la lluvia, en el viento, en los árboles; y este otro fué robándole su vida, poco a poco, hasta ser más fuerte que usted, hasta vencerlo en la vida cotidiana, hasta reemplazarlo en su vida de todos los días, para tomar nuevas formas.

ULISES. — ¡Qué extraño todo lo que dices!

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

ULISES (*desolado*). — Tana, te oigo, y no sé de qué hablas.

TANA. — No lo sabrá nunca. Los hombres no están hechos para esta clase de amor.

ULISES. — Tana, son suposiciones tuyas.

TANA. — ¿Suposiciones?

ULISES. — Sí. Yo nunca estuve enfermo.

TANA. — Tan grave estuvo que ni lo recuerda.

ULISES. — No, Tana, no, te has extraviado en tus sueños. ¡Yo nunca estuve enfermo!

TANA. — Estuvo.

ULISES. — ¡Déjame terminar! Nunca estuve enfermo. Tú lo soñaste. Muchas veces ocurre eso: se sueña, y luego se recuerda con tanta claridad lo soñado, que uno se confunde: no se sabe si se soñó u ocurrió realmente.

TANA. — Sabía que usted no iba a poder creerlo; que preferiría su vida de todos los días a esta otra que yo le ofrezco. Entonces, comience su vida, la única que es capaz de vivir usted. Tiene pronto el desayuno.

ULISES (*con dolor*). — ¡Tana!

TANA (*con marcada ironía*). — ¿Quiere que le abra un poco más la ventana? ¿Le molesta tanta sombra? ¿Le corto más pan?

ULISES. — Tana, sé razonable.

TANA. — ¿Pero no es razonable lo que estoy haciendo?

ULISES. — Sería si lo hicieras sin ironía, si comprendieras que todo eso es la vida.

TANA. — ¡Qué otra cosa hicimos sino éstas en nuestros días anteriores!

ULISES. — Ya ves.

TANA. — Sólo que yo lo había olvidado.

ULISES. — Claro.

TANA. — En cambio usted lo recuerda hasta en su menor detalle.

ULISES. — ¿No es maravilloso?

TANA. — Su vaso azul tenía un trébol verde sobre un campanario.

ULISES. — Me parece verlo.

TANA. — Su ropa limpia está en el cajón de la derecha...

ULISES. — En el segundo cajón.

TANA. — Ah, es cierto, se me había olvidado... "en el segundo cajón"...

^p Luego... con el andar de los días... yo también recordaré todas estas pequeñas cosas...

ULISES. — ¡Sí, Tana, sí!



11/11/11

TANA. — Me cansaré de este esfuerzo por conquistar otra vida,... me entregaré... ¿Esto es lo que espera?

ULISES. — Como es natural, Tana.

TANA. — "Como es natural".

ULISES. — Era tan increíble nuestra vida de antes...

TANA (*continuando la frase*). — Que sería injusto no repetirla.

ULISES. — ¡Eso!

TANA. — Me declaro vencida... Cierro los ojos... y camino... Todo a mi alrededor vacila... ando en un tembladeral, pero es preciso andar. ¿Qué quiere comer al mediodía?

ULISES (*va a besarla*). — Amor mío, de eso hay tiempo, ahora que hemos llegado a un acuerdo, es necesario...

TANA (*rechazándolo*). — ¡No! Eso; ¡nunca!

ULISES. — ¿Por qué?

TANA. — Sigue demasiado viva su otra imagen.

ULISES. — Esto lo vienes diciendo desde mi llegada, y van cincuenta días y cincuenta noches. Dime, ¿qué debo hacer para matar esa otra imagen que de mí guardas, esa imagen absurda, irreal, que no fuí nunca?

TANA (*recalcándolo con dolor*). — Que no fué nunca.

ULISES. — Desde que llegué no te oigo hablar de otra cosa... Ando en la casa como un fantasma; alguien me persigue en la sombra; el silencio me acusa.

CARLOS DENIS MOLINA

CALENDARIO DE TEATRO

Reseñamos a campo traviesa estos últimos cinco meses — mayo a fin de setiembre — del teatro en Montevideo. La parquedad de la materia se aviene a los hiatos de estructura, a los saltos tipográficos de esta Sección.

MAYO. — Se reabre el Solís con esta diversa conjunción de alicientes falaces:

1) una sala que no ha mejorado demasiado, que en todo caso no es menos inhóspita: oferente de foyer, pasillos, salones magnificados por la deshabitación mobiliaria, viejas butacas, fríos campales, empeoradas localidades baratas;

2) una actriz brasileña que promete la hazaña extra-teatral de un buen idioma español, y se queda en la mitad de camino de un español sorprendente; en algún otro sentido — énfasis, exageración del pintoresquismo — agota las promesas del ambiguo adjetivo (si no son infinitas las posibilidades de lo sorprendente).

3) una novela corta de Maugham, teatralizada por Colton y Randolph, que sólo aspira a favorecerse con los dadivosos prestigios imaginativos del trópico y con un efecto escénico de lluvia en tres actos, ininterrumpido (para la literalidad visual del espectador), que resulta lo más legítimamente recordable de esta actuación y de este mayo, otoño en el teatro.

JUNIO. — Los aficionados ocupan este mes con su actividad, desigual y emprendedora: el conjunto *Thespis* lleva a escena "Un día de octubre", de Kayser; *Le Masque Bleu* estrena "Les jours heureux", de Puget, en francés; el Teatro de la Universidad *Femenina* repone "La vida que te di", de Pirandello; el Teatro *Libre* da en un espectáculo tres piezas breves; *La Barraca* ofrece una versión, en español, de "Le médecin malgré lui", de Molière.

JULIO. — Primera parte de la actuación de la compañía italiana de Emma Gramatica. Es un acontecimiento, que renueva el interés por el teatro, la presencia de esta actriz, su autoridad escénica. Es generalmente malo su repertorio, lecho de Procasto donde la actriz hace yacer, comprimido, el entusiasmo del público por la evidencia de un excelente conjunto. Acompañan a Emma Gramatica tres comediantes que se demuestran muy buenos, en ocasiones que no lo son tanto: Francesca Dominici, Loris Gizzi, Nino Pavese. Completa el cartel, también como primer actor, Corrado Annicelli — sagaz y fervoroso en su interés por el teatro, fuera de escena; inferior a los nombrados en escena.

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

Malin — increíblemente mediocre y sin interés, a pesar de la calidad literaria de su autor. Marie Bell y Escande actúan desgadamente, no ignorando que partirán a la noche siguiente. Al otro día por la tarde "Phèdre" de Racine, según la mise en scene implacablemente escrupulosa de Barrault. Marie Bell grita a Phèdre, recorre vertiginosamente o clama hasta la aspereza vocal los hermosos versos de Racine. Convierte la noble tragedia en un meló, debajo del que brota, sofocado y digno, el gran poeta. Con alarma, con aprensión por su sinceridad, hemos leído en "Le foyer des artistes" de Cocteau (París, Plon, 1947, Pág. 169 y sigtes.), el elogio que otro gran poeta hace de este depredatorio encarnizamiento contra Racine.

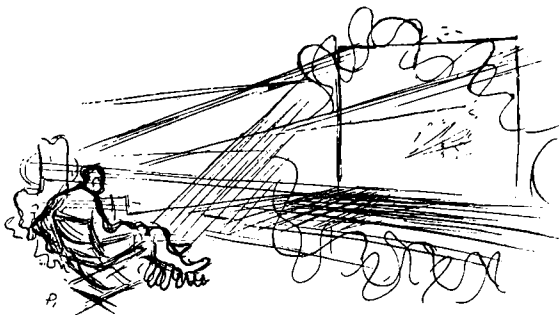
La temporada termina, a las veintitantas horas de haber empezado, con "Le secret", de Bernstein. En esta obra sin interés y sin presente, la compañía de Marie Bell pone su mayor afán, acredita la dudosa afinidad que la liga al texto.

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

Para octubre se anuncian novedades de interés teatral. El 2 comienza, con "El León Ciego" de Ernesto Herrera, la Comedia Nacional (a quien alguien ha propuesto llamarle sencillamente Teatro Municipal). El elenco reúne a actores profesionales escogidos por designación directa — con gran mayoría de nombres de radio y unos pocos de teatro — y a actores *amateurs*, seleccionados luego de tres pruebas individuales de aptitud a cada aspirante. Este oficio de conservatorio ha provocado comentarios diversos, descontentos personales, expectativa.

En el 18 de Julio se anuncia para el 7 el debut de la compañía italiana Torrieri-Tofano. El primer anuncio de esta venida adelanta algunos títulos de gran interés: Seis personajes y Vestir al desnudo, de Pirandello; El luto le sienta a Electra (desconocido en Montevideo) y Ana Christie de O'Neill; Fin de semana, de Noel Coward.

C. M. M.



C I N E

UN ESTILO DE PROFUSO ESPLENDOR: «IVAN EL TERRIBLE»

“Eisenstein es uno de esos artistas cuya última obra inflige un formal desmentido a los comentarios de sus admiradores”. Hay por lo menos una buena dosis de verdad en esas palabras de Jean Pierre Chartier; Eisenstein desmiente ahora — deja por lo menos con escasa vigencia — lo que tantas veces se ha afirmado de su estilo, lo que se ha juzgado como su lenguaje y modo cinegráfico característicos: vigoroso naturalismo, búsqueda de la inmediata verdad, expresión directa, imagen realista, sobriedad austera de medios, dinamismo, rítmica pujante y veloz. Y, como también lo anota Chartier, acertadamente, ahora se acerca más a la estética de Fritz Lang en “Los Nibelungos” — superándola mucho — que a la suya propia de “El acorazado Potemkin”.

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

medida de aquel desmentido que no es, al fin, más que la medida del camino recorrido por Eisenstein en su evolución; acaso también la medida de su multánime, cambiante y poderosa capacidad de creación. "Pasión de la verdad que llega a veces a un brutal realismo, poesía de impulso colectivo, emoción brotada directamente del espíritu y del corazón de los hombres": esto escribía León Moussinae en 1928 refiriéndose a las películas mudas del gran director. Atribuía a éste "una inspiración y una voluntad... que no sabrían agotarse en evocaciones de una realidad histórica ya muerta". Y agregaba luego: "en cada parte de sus películas se aplica a hacer olvidar el juego de los intérpretes y la composición artificial... para acercarse lo más posible al documento de actualidad".

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

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

Lanzado tras un designio de cuño expresionista, Eisenstein abandona la sujeción aparencial y la preocupación por una realidad objetiva, para manifestarse subjetivamente, para plasmar sus propias intenciones en una neo-realidad creada artificialmente. Así deforma y acendra, re-crea y estiliza, da a las imágenes la máxima carga expresiva recurriendo a todos los medios



a su alcance y tomándolos de todos los territorios artísticos. Así, lejos de huir del artificio —en la composición, el decorado, la luz, la mímica, la voz — lo busca a todo trance, lo atiende y cuida desde la raigal estructura hasta el menudo detalle. Así fragua esa realidad nueva que no pretende reiterar sumisamente ninguna otra sino que existe por sí misma y que en el pensamiento del director conviene justamente al carácter y a la expresión que él persigue.

Esa realidad no es la del documento histórico sino la de la epopeya antigua, de tardo paso y acento solemne. Ella permite al artista manifestar sus convicciones, sus emociones, sus ideas estéticas, sus designios políticos, merced a todos los procedimientos, aun a aquéllos que se juzgan corrientemente más ajenos al cine, sin atarse a pauta alguna naturalista, manteniendo la plena libertad de manejar a su arbitrio, de conformar y adaptar a sus propósitos expresivos, toda la profusa sustancia que atesora.

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

tumbra a medir la corriente cinegrafía de obstinada sujeción verista. Nada hay sin embargo en ella, a lo largo de sus dos horas de proyección, librado al azar, entregado a sí mismo; todo su copioso material, tan pródigo en grandes ceremonias, en vestiduras resplandecientes, en sombrías intrigas de palacio, en bárbaro lujo, en antiguas batallas — tan abundoso también en grandilocuencia, en prosopopeya, en pomposa gesticulación pantomímica — aparece regido por un severo orden interno y estructurado con íntimo rigor, sin casi desfallecimiento alguno. Y aun cuando su arquitectura se manifieste en la forma de una sucesión de vastos episodios yuxtapuestos sin ilación inmediata, ella está sostenida reciamente por una profunda sabiduría plástica que da al conjunto su vital sustantividad y su robusta consistencia.

Históricamente está "Iván el Terrible" lejos de una estricta veracidad que no procura; lo está quizá tanto como está cerca de la veracidad estética que procura tan resuelta y eficazmente. El Iván IV de este poema cinegráfico de Eisenstein es sin duda una figura diversa del Iván IV de la Historia, pero es que no son menos diversos los majestuosos boyardos que lo acompañan y la angelical zarina asesinada y el atormentado príncipe Kúrbsky; no son, ninguno de ellos, calco de sus remotos modelos veraces: son sus transfiguradas. Como son también transfiguradas poemáticas las multitudes de acompañada turbulencia y los palacios envueltos en armoniosas luces y sombras y las batallas que recuerdan a Paolo Ucello. Todo este anchuroso macrocosmos cinematográfico está suficientemente compuesto, aderezado, estilizado como para desprenderse parcialmente del ceñido universo de la Historia al entrar en el ceñido universo del Arte. Se aleja así de una verdad que no copia sino que trasmuda, pero se acerca decididamente a otra y a ella se adhiere con inflexible lógica. No de otra suerte la verdad que anima "La canción de Rolando" difiere de la que pudo animar, en su perecedera y contingente verdad circunstancial, el casi legendario episodio de Roncesvalles; y la verdad que mueve a Mío Cid a través de la épica castellana difiere de la que movió, en el ámbito real del siglo XI, al vasallo levantisco que se llamó Rodrigo Díaz de Vivar.

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

junto a las razones estéticas, una buena cantidad de razones políticas. Y estas mismas razones, que contribuyen ahora a prestar al célebre zar su augusta dimensión heroica, contribuyeron, veinte años hace, a darle la siniestra catadura de príncipe vesánico — avariento, lujurioso, cruel — que tuvo en la película homónima de Tárich.

Mas a pesar de todas las limitaciones y retaceos que quieran hacerse a este caudaloso poema — y ya se le han hecho, de toda laya — siempre ha de emerger, hasta de las enconadas negaciones de la crítica más hostil, el reconocimiento de su magnífica belleza formal. Y tal será, en suma, el valor de más alta estima y aquél que tendrán especialmente en cuenta quienes crean que el cine es, ante todo, una arte plástica sustantiva.

Esa alta nobleza de forma, esa plasticidad siempre presente, dan a "Iván el Terrible" su condición excepcional en el cine de este momento, acaso — habida cuenta de su amplitud y multiplicidad — en el cine de todos los tiempos. Eso es lo que, en sustancia, ha de importarnos, más por cierto que las relaciones que este magnífico héroe popular del poema pueda todavía guardar con el terrible déspota de la Historia. Eso es lo que, al fin y a la postre, ha de sernos más caro: la maestría y el cuidado que priman en cada uno de los cuadros y en cada una de las imágenes, lo mismo que en el encañamiento de ellas y en el escandido ritmo de su marcha; la compacta homogeneidad que tiene todo su organismo, pese a la variedad tan dispar de las partes que lo integran; la condición visual insuperable, vigente en todo momento y primordialísima, aun frente a los coros y a las voces y a la certera adecuación de la música de Prokóviev.

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

A la inspiración primitiva de un vasto fresco, a la grandeza bárbara de un poema antiguo, declamatorio y mayestático, une esta obra la atildada pulidez de sus alardes imaginíferos, la lúcida euritmia de sus composiciones,

la mecánica sencilla y exacta de su pulsación. Y este celoso cuidado que no olvida una minucia en un cuadro, un cabrilleo de luz sobre una imagen, un toque de claroscuro en el modelado de un rostro, no empequeñece jamás, ni enfría, el ritmo tardo y solemne, el empuje todo, como de epopeya arcaica, que anima de extremo a extremo la profusa película. Así pudo Eisenstein depurar y castigar su estilo hasta el más exigente apremio pictórico sin menoscabar su poderío dramático; así pudo dar a las escenas de guerra el aspecto de grandes composiciones murales; así pudo medir con tal precisión sus artificios de sombra y de luz, distribuyendo sus valores con habilidad de pintor atento; así pudo labrar la fisonomía de Iván hasta prestarle la patética descarnadura de un Cristo de icono. Así, en suma, alcanza tal verdad artística huyendo de una realidad naturalista, impersonal y objetiva.

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

Más que del montaje y de su juego dinámico, depende de la imagen misma la grandeza cinegráfica de "Iván el Terrible"; por eso la cámara se detiene a veces, largamente, ante un detalle pleno de fuerza expresiva: la corona del zar, las copas y las bandejas y los candelabros del banquete, la cabeza del protodícono que canta, el ojo obsesivo del Pantocrátor, las lámparas en la cabecera de la zarina. Y hasta el sonido y la voz se pliegan a esa preeminencia imaginífera y colaboran muchas veces en subrayar efectos picturales: cuando los cánticos de la coronación, cuando las preces por la salud del zar, cuando el discurso acongojado de la zarina con el hijo en brazos.

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

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

JOSE MARIA PODESTA

UN INTELIGENTE ARGUMENTO «AL MORIR LA NOCHE»

No es por cierto frecuente en la cotidiana vida del cine hallar una historia fantástica de la calidad que posee la que cuenta "Al morir la noche", ni es frecuente asistir al desarrollo, tan limpio y lúcido, de una historia semejante. El cine teme a la fantasía, al sueño, al ilogismo; les teme desde el más secreto fondo de sus entrañas comerciales, y cuando se lanza por tan difíciles caminos lo hace precaviéndose tras de un designio burlesco o amparándose en razones y explicaciones de un carácter científico tan ingenuo como inservible. Con ese estrecho y equivocado — y a veces también pedante — espíritu, fraguó en los últimos tiempos algunos mediocres dramas psicoanalíticos y algunas comedias donde la minúscula gota de pura invención se perdía en un mar de frivolidades y de trivial espectáculo.

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

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



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

Las explicaciones del médico son satisfactorias sólo a medias y dejan tras de sí un hueco donde cabe otra incertidumbre. El corredor de automóviles que, en una extraña ausencia, se adelanta al transcurso natural del tiempo y tiene la premonición de su muerte ¿sueña también y es objeto de una treta de su subconsciencia y de su recóndito terror a esa muerte que vió tan de cerca? ¿tiene, durante un instante inexplicable, la facultad de avanzar en el tiempo? El espejo alucinador ¿está cargado de un influjo maléfico? ¿es una como puerta que permite a un personaje muerto hace cien años pasar a nuestro tiempo e indentificarse con alguien que vive hoy? El ventriloquo ¿resulta sólo víctima de un transtorno mental? ¿cobra su muñeco una monstruosa vida propia?

A ninguna de estas preguntas contesta la historia, antes bien las deja voluntariamente pendientes para dejarnos también, intacta, la prístina zozo-

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

Las tres historias que constituyen todo el cuerpo actual de esta obra, tienen una precisión y una pulcritud casi inobjetables; van derechamente a su meta y no incurrirán jamás en efectismos de baja estofa ni en bastas truculencias. Deliberadamente, pero como sin proponérselo, nos dan la callada emoción del misterio; con el aspecto y los procedimientos más realistas nos procuran una inquietud intelectual enfrentándonos a lo incomprensible, nos producen un sobrecogimiento medroso, casi un escalofrío, pálido y secreto, sin violentar su conciso lenguaje ni enturbiar su limpieza con los toscos recursos del horror.

No toda la película tiene, ciertamente, igual perspicuidad, ni los temas diversos vienen tratados con equivalente maestría. El episodio del espejo está mucho menos desarrollado en magnitud, proporción y detalles, que el del muñeco; el sueño premonitor está señalado sólo en sus líneas esenciales. Pero en toda ella hay destrísimos aciertos de expresión y ejemplos de veloz exactitud narrativa. Nada más lacónico, ni más poseído de la elíptica elocuencia del cine, que el silencio del reloj y el inexplicable cambio de la noche en día; la súbita presencia — súbita y violenta — del coche fúnebre, sólo agrega un como "forte" inesperado en la atmósfera de irrealidad donde ya estamos sumergidos, de igual suerte que la voz y la mueca del cochero sólo le agregan un grotesco, burlero y agrio, de pesadilla. Nada más traspasado de helada angustia que el trasmudarse de la imagen del espejo; toda la violencia en que se resuelve este episodio no agrega, tampoco, nada a ese instante en que el reflejo se trasmuda; y nada hay en la película más íntima y profundamente ominoso que la pálida figura del hombre frente a la realidad incomprensible que ha nacido tras de la superficie del espejo y que amenaza devorarlo.

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

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

Luego la historia entra en su último capítulo, culminación del sueño del primer personaje. Sólo ahora, y por un breve instante, el cine abandona su estilo realista y se lanza a una vertiginosa sucesión de imágenes oníricas donde se funden elementos dispersos de las tres narraciones anteriores. Este nuevo y brevísimo "crescendo" remata en la fuga de la cámara hacia una dimensión que es la del despertar y que, al tiempo que suena el timbre del teléfono *real*, deja la última escena del sueño convertida en una minúscula sobreimpresión perceptible todavía, en la duermevela, sobre la puerta *real* del dormitorio. La secuencia de imágenes correspondiente a esta huida y persecución en el sueño, es una de las más eficaces, sobrias y certeras que el cine haya fraguado para sintetizar una pesadilla.

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

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

Sin duda la narración cinematográfica, exceptuada la corta secuencia de la pesadilla, tiene aquí un ritmo lógico y una ordenada asociación y en encañamiento discursivo que corresponden a la vigilia y no al sueño. Pero esto puede admitirse como una aceptable convención; o puede entenderse como el estilo que conviene exactamente a la historia para mantener su equidistancia entre la realidad y el sueño, para darnos la justa ilusión de una realidad que ha de desbaratarse en la sospecha de su inanidad sólo ensoñada.

Algunas secuencias de esta narración — en el episodio del espejo, en el del muñeco Hugo Fitch — pueden equipararse, por su acuidad, a algunos buenos ejemplos de la literatura fantástica. Hay muchos recuerdos de esta literatura y la película señala algunos, pero entre aquéllos que no señala los hay provenientes de lord Dunsany, de Max Beerbohm, de Holloway Horn y de otros narradores ingleses, maestros del género. El argumento resultante no flaquea por cierto a causa de tan múltiple origen; lejos de eso, luce, en la diversidad de sus capítulos, una consistencia que en nada menoscaba la voluntaria indecisión en que quedan flotando los interrogantes que plantea a nuestra razón.

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

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

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

J. M. P.

EL DON DE LA COMPOSTURA: «LO QUE NO FUE»

Las virtudes de mesura, de contención, de veracidad psicológica que algunas veces fueron elogiadas virtudes del cine inglés, reaparecen ejemplarmente en este largo monólogo. El propósito ceñidamente naturalista que la narración sostiene a todo trance, y que en todo momento prevalece, le veda las cómodas libertades románticas y le constriñe a desarrollarse dentro de las lindes del “retazo de vida”, caro a las ideas del naturalismo. Gente sencilla, sentimientos normales, incidencias cotidianas, escenarios corrientes: ése es el material artístico de que se vale esta película para contar una conmovedora historia de amor. Pero merced a un cuidadoso proceso de elección y multiplicación de detalles, cogidos en la inmediata realidad, llega a encender el interés dramático y a despertar en nosotros la emoción correspondiente.

La delicada y obstinada labor de observación, de selección, de ordenación, dieron su más alto valimiento a los mejores “trozos de vida” del naturalismo. Y es que cuando el artista se limita a utilizar como signos de su pensamiento los íntegros datos de la realidad, se limita también para conformarlos a sus designios expresivos. Y su tenaz faena ha de consistir, sobre todo, en la personal selección y ordenación, que han de recatarse celosamente para llegar a dar la ilusión de una objetiva impersonalidad, meramente connotadora, y de una estricta fidelidad a la vida misma.

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

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

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

J. M. P.

NOTAS

"La batalla del riel" es uno de los buenos dramas que inspiró al cine la última guerra mundial. Guarda una digna fidelidad verista y es un modelo de rigor en cuanto a excluir fáciles concesiones sentimentales. Su carácter directo y casi documentario constituye su mejor valía.

"El cofre del pirata" puede ser dechado del cine-industria como antípoda del cine-arte.

"¡Música, maestro!" fué una decepción, no mayor que la de *"El dragón chiflado"* pero sí mayor que la de *"Fantasia"*. Pese a sus irregularidades sigue *"Los tres caballeros"* siendo, entre las obras largas de Walt Disney, la que más claramente señala al dibujo animado el camino de la libre creación imaginífera y de la desbordada poesía burlesca.

En lo que va corrido del año 1947, sólo una reposición merece aplauso: la de *"Viñas de Ira"*.

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

Reapareció *"Éxtasis"* en su versión inglesa. El ejemplar exhibido — acompañado de franja verde y literatura de alusión pornográfica — está, además de mutilado, en deficiente estado de visibilidad.

En *"Flores de Piedra"* el color halla nuevos acentos, nuevas funciones y nuevos caminos.



VALORACION DE LA PAZ

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

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

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

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

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

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

Es que el ideal de la Paz, ciertamente, no despierta entusiasmos. No tiene fragor ni pendones rojos, como la Guerra; ni es implacable, como la Justicia; ni hunde sus raíces en la tradición y en la tierra, como la Patria; ni tiene un ademán heroico, como la Libertad. Los héroes de la Paz no lucen medallas, ni ostentan cicatrices, ni tienen estatuas; casi diríamos que la Paz no puede tener héroes. El heroísmo, en cierto modo, pertenece a un género más espectacular.

Los obreros de la Paz deben en cambio trabajar por conquistas más opacas, menos ostensibles, pugnando por ideales capaces tan sólo de inspirar tibias simpatías, que no han integrado nunca los temas de la épica. Acompañemos esta sacrificada y entrañable misión, propendiendo al desarme moral, a la comprensión, a la tolerancia. Confiemos en los valores pacíficos del alma. Restituyamos a la Paz su olvidada jerarquía. En esta labor, corresponde al pensamiento dar la orientación, la meta, apuntando siempre al ideal fervorosa e indeclinablemente, y corresponde a la fe mantener inalterables el ánimo y el pulso. No importa cuántas veces haya sido derrotado este ideal en los hechos; se trata de demostrar que aun no lo ha sido definitivamente.

JULIO BAYCE

RECORTES

HENRY A. WALLACE — (*“Una religión práctica en el mundo del mañana”*). — Librería La Aurora, Buenos Aires. — Casa Unida de Publicaciones, México. — Agosto de 1943.)

“Hoy tenemos en el mundo tres grandes filosofías. La primera de ellas, basada en la supremacía de la fuerza sobre el derecho, indica que la guerra entre las naciones es inevitable hasta el día en que una raza superior domine el mundo entero y cuando a toda persona se le señale su tarea cotidiana por un arrogante y autocrático Fuehrer. La segunda filosofía — la filosofía marxista — postula que la lucha de clases es inevitable hasta el día

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

ANTONIO HUNEEUS GANA (“Nueva Paz” — Santiago de Chile, 1945.)

“Diez millones de muertos y cincuenta millones de heridos, mutilados, huérfanos, viudas, desaparecidos y vagabundos. Tal es el macabro estrago de la conflagración. Costó diez trillones de francos franceses. Durante el diluvio, refiere el Génesis, las cataratas del cielo se abrieron cuarenta días y cuarenta noches. El cortejo de los muertos por la guerra de 1914 a 1918 tardaría en desfilar de a cuatro en fondo el doble de lo que duró el diluvio, — ochenta y un días con sus noches”.

JEAN BLOCH-MICHEL (“Documentos” — SUR, Buenos Aires, noviembre de 1946.)

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

“PROGRAMA MUNDIAL DE LA UNESCO” — París, junio de 1947.

“La Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, La Ciencia y La Cultura) cuesta este año a sus Estados Miembros seis millones de dólares. Es el precio de un crucero ligero, el precio de 10 aviones de bombardeo. Es la ochentava parte del coste diario de la segunda guerra mundial”.

EL ETERNO FANATISMO

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

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

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

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

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

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

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

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

eso es todo. En los tiempos modernos, un pretexto de primer orden ha venido a sustituir al antiguo, un caldo de cultivo favorable a todas las virulencias: la política.- ¿Acaso la fe nacional socialista, por ejemplo, no dictó tantos crímenes como las religiones más sanguinarias de antaño, y en virtud de mecanismos psicológicos o psicopatológicos muy semejantes? Aún hoy, si tal vez no se encuentran ya personas dispuestas a llevaros a la hoguera por una leve divergencia de opiniones sobre la Encarnación de Jesucristo, las hay, en cambio, a millares, a millones, desgraciadamente, que os mandarían al poste de ejecución, a las torturas policíacas, a los trabajos forzados, por una ligera diferencia de interpretación de un texto de Carlos Marx.

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

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

jico, ha ocurrido. Fué menester que se produjera de cuando en cuando; de lo contrario la tierra desde hace muchos siglos, ya no sería más que una liza donde bandas de locos dogmáticos acabarían de matarse mutuamente.

JULES ROMAINS



LIBROS

Crítica y Notas

“POEMA”, DE ORFILA BARDESIO

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

¿cómo ha de obrar una sensibilidad que no resignándose a ser una costumbre, irritada voluntariamente, acosa a los objetos procurando extraerles la condición misma que los vuelve fantasmales, y se libra al azar de una materia naturalmente evasiva?

Este impulso capaz de todos los epítetos —fatal, furioso, angélico, desesperado, etc.— es el que origina los poemas de este libro. Interpenetra los objetos y es temporariamente: cisne, espiga, nube, leopardo, niebla, cordero... Cada cosa es prolongada hasta colmar un cierto esquema de inocencia y de reposo que originan sus líneas y colores. El acto mismo de esta transformación es aquí un nuevo modo de conocimiento. Pero si un cuerpo necesita de casi todos los otros para explicar su esencia es que, semejante al espíritu, siente una íntima necesidad de disolverse. Ser todo es la única manera de llegar a ser, así puede reducirse la aventura del libro, y en el mismo sentido puede entenderse la frase de Goethe que encabeza sus páginas. Tras esta idea se disimula el dolor, la mutilación, el castigo que dicha voluntad supone, y que en este poeta se particulariza como un alma irremediabilmente flotante y solitaria.

Un fino crítico observa en esta obra una estructura semi visible por no ser siempre obedecida, y que determina no sólo condiciones exteriores sino una íntima fatalidad. Por ejemplo cuando cita en un poema. "El Cordero", palabras como cisne y espiga, no las utiliza como meros símbolos, sino que se refieren a toda una experiencia anterior expresada en poemas que se llaman "La Espiga" y "El Cisne". La obra es una peregrinación a través de sucesivas metamorfosis — algunas veces recíprocamente dependientes — tal como se deriva del título del libro, "Poema", y de la última composición "El Viaje". Inmerso en otras formas, el espíritu, mediante una ausencia de la memoria, del análisis y de la relación, busca penetrar los destinos vegetales que en la lentitud se cumplen seguros aunque so ignoran. Mas "la naturaleza no es madre ni madrastra, es nuestra hermana" (Chesterton), y aunqu parece completarnos no hace otra cosa que repetirnos. El poeta desencantado de sus metamorfosis, vuelve a sí mismo y emprende "El Viaje", cuyo frenesí constituye la otra forma insaciable de lo desolado. Porque al comienzo y al término de este libro y de este viaje, el espíritu no ha podido librarse de la atroz permanencia en lo indefinido o en las formas que no hacen otra cosa que eternamente sustituirse.

En la elaboración de los poemas alternan procedimientos fáciles y difíciles. intuiciones precisas y vagos estados emocionales. Se percibe en un poema, "La Nube", compuesto de un modo distinto a los restantes, una construcción por adición de metáforas (juicio de O. Fabre), una suma que no significa crecimiento y que no lleva el poema a su resolución. Otras veces la envoltura de imágenes aparece muy alejada del objeto determinante, y esta débil obediencia lo distiende, lo disgrega en formas que polarizan en distintos sitios y no ya en el centro elegido. En otras circunstancias el motivo está definido por lo adyacente, ("La Copa"), o por lo que no es. ("El Mármol"); o no fataliza con su presencia la muchedumbre de intenciones que en él se originan, porque igualmente podrían derivarse de otro objeto ("El Leopardo").

Quizá la mayor dificultad que atraviesan algunos poemas consiste en el motivo inspirador: éste está compuesto por instantes sucesivos, ("Cementerio"); cada uno de ellos, marginando una unidad que no existe, levanta su penacho de imágenes, sin lograr esa construcción representable como una radiación en abanico que aseguran poemas tan exactos como "La Magnolia". En una valiosa composición, "El Caballo", hay versos que, suprimidos, permiten unificar la visión con mayor energía y nitidez. Podría agregarse el hermetismo de ciertos poemas, por ejemplo "Isla en la Noche", donde un lenguaje cifrado por la sensibilidad del autor extravía sus mensajes, produciéndose esta vieja paradoja poética: cuanto más particularizada y exacta es una imagen o una excitación con respecto a nosotros mismos, a nuestra manera de haberlas vivido, tanto menos comunicables aparecen. Lo que en algunas circunstancias nos extravía frente a este autor, es su variable disposición sensible delante de un mismo motivo. En el poema "Un Silencio", alternan el capricho: "Eran las seis del verde"; la actitud tímida, sigilosamente fervorosa: "Un cabello se oía: — tenía miedo de llover"; la facilidad: "Pasaba un cazador de alientos de magnolias"; y la imagen auténtica realmente exigida por la cosa, y como milagrosamente encontrada: "Era la pausa dándose vuelta — como una hoja".

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

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

"Destruyo las preguntas

Que trabajan gastando la inocencia."

("El Leopardo")

Estos versos definen el libro. Singularmente ha revelado en nuestra literatura ese misterio de la claridad y de la transparencia, más intacto que el de las tinieblas. Si este último nos parece más complejo es porque podemos sentirnos mejor en lo que nos disuelve que en lo que nos afirma con su secreto indiviso y exacto; en lo que nos vive con la intención más impenetrable, como si fuéramos plantas. Este poeta ha expresado en sus mejores momentos esos instintos inocentes capaces de ser voluptuosos sin ser culpables, cuando los vive el pasto, el follaje, el húmedo hocico de los animales; o el tacto que recorre su piel su plumaje, y hasta casi podría decirse, su silencio. Estos instintos fronterizos al espíritu, desterrados de su lenguaje, de sus gestos, de su precisión y de sus búsquedas, aparecen quizá en el origen de las excitaciones nerviosas, antes que éstas signifiquen algo o se orienten hacia algo.

En este libro hay una zona de vacilación, de experimento, de tensión no siempre capaz de disimularse, una cierta retórica de la sensación a cargo del talento. Pero al mismo tiempo coexiste una zona sin prisa, en callada absorción de las cosas, una conciencia inmóvil en su desierto frenesí, atenta a ese horizonte de presencias ilocalizables con que puede definirse el instante creador; constantemente transformándose en ese tenebroso campo de fuerzas dentro del cual ha de saltar la imagen, liberando aquella cierta porción de eternidad que enmascara cada objeto. La espontaneidad premia todo el esfuerzo que se gasta en producirla considerando a éste como si nunca hubiera existido.

Reveladas mediante esa lealtad, numerosas imágenes de este poeta han descubierto con una certidumbre quizás inmortal, esa otra forma que exigen ciertas formas de la vida, y han condensado esa especie de voluntad evanescente que suponemos en ciertos cuerpos, a los cuales la exactitud oprime con una dureza casi agresiva, si no se adormeciese o resignase en la envoltura de aire taciturno con que dichos cuerpos se ensimisman. Por ejemplo en

La Magnolia

"Sola bajo la luna y sola entre las hojas.

Lejos de la raíz y de los gritos.

Mi oído abandonado en las espaldas de la noche.
Yo era la princesa de la savia, la princesa más débil,
torcida hacia el palacio del crepúsculo.
Y la semi-sonrisa del misterio y la flor de los siglos,
el astro de los árboles. El ruido tenía miedo de moverme
y mis respiraciones despertaban una frágil columna de ángeles."

DOMINGO LUIS BORDOLI

SARMIENTO INSEPULTO

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: "SARMIENTO"

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

El libro anterior, junto a agudísimas páginas de inquisición nacional, nos parecía aunar el doble — e invencido — peligro de un presuntuoso lenguaje científico (muy 1900, muy C. A. Bunge) y de una apresurada destilación filosofante y generalizadora, inequívocamente inspirada en las meditaciones con que Ortega, Frank y sobre todo Keyserling concluyeron sus visitas al Río de la Plata.

En lo temático y en lo estilístico el "Sarmiento" guarda con su antecedente una coherencia estricta. Es un opulento tributo a lo que Benda llamaría "l'Argentine Bizantine". El desprecio de la objetividad y del desarrollo lógico, el placer de la contradicción, el lirismo y la dispepsia gobiernan de tapa a tapa. El tono magistral, altivo, no extraña a sus fieles leyentes, pero en este libro aparece exacerbadamente. Una misma y varonil entereza recubre la paradoja, la vaguedad y la no infrecuente recurrencia del lugar común aderezado (como los de las págs. 68 y 72). Utiliza sin tasa latines de cómoda equivalencia castellana: "corpus", "status", y su antiestético plural "stata", aparecen con facilidad aterradora.

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

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

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

Desde "Radiografía de la Pampa", EME se alista entre los que abrevados en la crítica de los pensadores de nuestras postguerras, ven en nuestra presente existencia material maquinista, urbana y atomizada, la afluencia destructora del primitivismo en la decadencia. Su posición central, aunque no expuesta sistemáticamente, se acerca bastante a la de un Waldo Frank y finca en la reverencia a un principio espiritual libre y a la vez unificador y ordenador (dentro de un monismo más o menos expreso) que re-vincule, que re-ligue al hombre con su intimidad, con sus prójimos y con la vida cósmica. Junto a esta postura se agrupan consignas de indisimulada raíz iluminística; hablando argentinamente, de filiación rivadaviana que no parecen compaginarse muy bien con las anteriores.

Para Martínez Estrada, la fuente que envenena el crecimiento material es esa desigual distribución de los bienes sociales a la que nuestras generaciones circunscriben "la injusticia": "con la adaptación de aquellos sistemas del progreso mecánico entrarían colgando de los vellones de la barriga, las iniquidades del sistema de esclavitud a salario, de ignorancia a programa, de conquista a sordina... Sin un plan social de justicia, el progreso es una maldición".

Pero no apurarse. No hemos clavado el alfiler en la mariposa. El pensamiento agorero del autor de "La cabeza de Goliath" es esencialmente oscilante, trabaja en la imprecisión. Lleno de asco, de desaliento, de cansancio, se acerca a Sarmiento y traslada a su encarnación rioplatense el dilema. Lo traslada con extraños resultados.

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

Los altibajos de la valoración de Sarmiento han mareado siempre con suma fidelidad el clima espiritual del país. Desde el que Groussac nos diera

— un personaje todavía marcado por las animadversiones que despertó en vida — hasta los de Lugones, Palcos, Rojas y Aníbal Ponce, pasando por el trunco de Bunge, dentro del general tono admirativo, los matices mentales y las disidencias no perdían ocasión de manifestarse. Ciertamente que lo usual — ¿por qué no decirlo? — era el ditirambo irresponsable. Unos pocos enfrentamientos hostiles poco podían contra ese uniforme tono de glorificación vigente durante el primer cuarto del siglo. Y los que loaban lo hacían desde el punto de vista de los ideales sarmentinos, ideales de cuya robusta supervivencia nadie se permitió dudar sin paradoja y que nos parecían dar la pauta de algo así como una fe nacional.

Las disidencias hacían poco más que acusarla, que vitalizarla.

Pero hacia 1930, con la ola que trae Uriburu, el elogio — con subentendidos, — se escinde, y el tema se polariza cada vez más hacia el prócer democrático desgajado de impurezas o al “antiargentino”, al “entregador” de los Gálvez, de los Doll, de los Cano, apoyados todos en tradiciones y valores con los que Sarmiento se enfrentó decididamente.

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

Además el personaje le gusta. Es contradictorio como él. Lo acaricia y lo maltrata. Muchas páginas: aquéllas sobre la vocación enseñante como forma de paternidad (7 y ss.), las que tratan de la acción y el magisterio (20 y s.), las observaciones sobre el temor a penetrar en sí y el poder de la reminiscencia y la nostalgia (42), la concepción biográfica de la historia (132), Sarmiento y las cosas (161), el idealista, el realista y el místico (158), — y un etcétera anchísimo — son magníficas, y redondean un Sarmiento tan desde dentro que bien merecían el trabajo estradiano. De cualquier manera son minoría, y en todo el resto del libro D. Domingo Faustino es sólo la oportunidad de este doloroso rumiar sobre la civilización y la barbarie de un 1847 que es 1947.

Sarmiento sólo tuvo una aparente claridad en este planteo. Indio, Colonia, España y campo se superpusieron con demasiada facilidad; también con libertad excesiva fueron al mismo saco, Europa, los países anglosajones, la ciudad y la civilización mecánica. D. F. S. no supo ver, según nuestro autor, la necesidad de una común empresa americano-española contra las superfeta-

ciones tradicionales; no previó, por lo menos a tiempo, el peligro de una maciza importación imperialista de técnicas sin Espíritu. El resultado fué una hibridación: la barbarie corrompida por la cultura. Una epidermis civilizada fué trabajada, domeñada, utilizada por la entraña bárbara: "Sarmiento siguió creyendo en la antítesis civilización-barbarie, sinónima de Europa-América y de España-Argentina. No vió que civilización y barbarie se integraban en un tipo de cultura, en un status social complejo, como que historia argentina (o suramericana) implica un status político, un tipo de cultura cívica de la misma complejidad: lo que el lenguaje técnico denomina "cultura bastarda", "una lucha por la vida de características inferiores en los territorios marginales de la Historia".

La tesis no es convincente y su precaria entidad no se logra sino después de hacer la historia de un pensamiento poco ordenado. EME anota las contradicciones sarmentinas y por su adhesión a algunas de ellas va marcando las propias. Alternadamente el "Sarmiento" define en forma peyorativa lo español y utiliza con énfasis las consignas resobadas de "la leyenda negra" (págs. 21, 110, 130, 142, 143, 203) o reconoce que la España de la generación de "El Iniciador" era un emblema de atribuciones apresuradas (págs. 95 y 153) y que lo hispánico fué más históricamente abierto en España que bastardo en América (págs. 97 y 203).

Insiste ¿antes? ¿después? en un matiz indiscernible entre europeizar y desespañolizar (págs. 92 y s.) sugiriendo que despreció lo segundo; plantea que lo español-bárbaro era lo lastrado por el indio (págs. 88 y 97); le atribuye a Sarmiento su concepto de "cultura bastarda" (pág. 63) después de decir (págs. 60 y 61) y ratificar (págs. 85 y 105) que profesaba el enfoque elemental y termina incluyendo intempestivamente lo inmigratorio en el rubro "barbarie" (pág. 85).

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

El error de Sarmiento fué creer en el afianzamiento regimental de lo republicano, fué considerar a la Colonia como refluoración ocasional.

Pero la Argentina de hoy es la Argentina de Facundo. Lo que sobre ella vino, la tarea de tres generaciones liberales, la obra a que Sarmiento arrimara su genio sólo ha echado un barniz indefenso, una superestructura de institucio-

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

Todo permanece (pág. 154 ; hay dos fuerzas en presencia (págs. 55 y 65). Hay que volver al punto de partida, retrotraer las cosas a 1810 (págs. 54 y 66). El triunfo de la contrarrevolución, la persistencia del fondo colonial promulgan la virtual anulación de Sarmiento. Bajo la reverencia proceral sólo hay desprecio u odio. En vida fué un luchador sin camaradas, solitario; en sus últimos años la sordera ya le había cortado de la tierra. La muerte fué sólo un requisito biográfico. "Loco" y "antiargentino" después (pág. 139), sufrió la conspiración del olvido, fué al osario común de los utopistas (págs. 95 y 144). Sarmiento, Echeverría, Alberdi fueron los desterrados, lo siguen siendo. Al margen de la "verdadera historia" edificaron sobre la arena. Los poderes de facto eran la Argentina, eran sus fuerzas históricas dicentes. El "Facundo" sólo pueden leerlo los desterrados, leerse desde fuera.

En este "fraude" invencido, tres son las notas sobre las que insiste Martínez Estrada:

Primera: la supervivencia de los estamentos: Ejército, Clero y Burocracia, incambiables en poder y sustancia: "Tres son los estamentos de la Colonia que operan todavía como llaves centrales de coacción y regulación: el ejército, el clero y la burocracia. Nadie ha podido desde el gobierno ni desde la cátedra rebelarse contra su poder subrepticio sin ser destruido a corto o largo plazo". Para EME la religión es un poder político, el aparato espiritual de la dominación, con la misma voluntad con que la trasplantó España a América (págs. 109 a 113).

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

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

Para la ingenua filosofía política de EME el plan no ha sufrido cambios sustanciales desde 1800 hasta Ernest Bevin y consiste en promover personajes que le son tan amistosos como Mussolini, Serrano Suñer, Laureano Gómez y Perón. Para el autor, la subsistencia de un "status" colonial está centrada en el monopolio (p. 47). Gladstone, Cobden, las generaciones de la plenitud británica que identificaban la rectoría imperial de Inglaterra con la difusión del principio librecambista estaban luchando, a un siglo de distancia y con presencia maquiavélica, por las aspiraciones de Lord Beaverbrook o de John Foster Dulles (según Vishinki)...

Están presentes así, todos los modos mentales de los contendientes invisibles. También los antisarmentinos, los liberticidas piensan la historia como algo cuajado en eternas insidias, fidelidades, fatalismos y consignas secretas. La actitud antihistoricista, antihistórica del libro no sostiene "constantes" al modo dorsiano. Toma un momento de una realidad social, hija del tiempo ella, amasada también por factores movientes y la transforma en geología del devenir argentino. Todo lo que llega después es postura y falsedad. Formaciones históricas, nada más que históricas, fueron tocadas por una inmortalidad misteriosa. La Argentina de 1946, con su Santa Fe italiano y cereal, con su Buenos Aires trimillonario y cosmopolita, con su judaísmo pujante, con su diversidad ideológica es la misma nación rota que protagonizaban las montoneras.

Igualmente dudoso es el origen del nacionalismo en la contextura colonial; mucho más verosímil su nacimiento, cercano, en la etapa de euforia argentina del Primer Centenario, en ese clima de imperial suficiencia que se condensa poéticamente en el "Canto a la Argentina" de Darío y en las "Odas Seculares" de Lugones.

Tercera: el fracaso de los medios. Inmigración, escuela, capital extranjero y fomento económico formaron la síntesis programática a la que Sarmiento —y con él su generación toda— atribuyó un poder mágico de promoción. Coincidiendo con el enfoque antisarmientino, Martínez Estrada nos dice que resultaron errores gigantescos. “Insistió Sarmiento con su infatigable obstinación para la verdad en los peligros graves de la inmigración indiscriminada, pero no advirtió que esa inmigración (que él denominaba emigración, por considerar que el móvil era la fuga por inadaptación a medios progresivamente exigentes en sus países de origen) que no traía otras iniciativas de progreso que la ambición informe, aquí se maleaba y hasta procreaba una prole subrepticamente más perniciosa”. Sarmiento — un Sarmiento por lo general mozo o ya caduco — lo ratifica con textos impresionantes, como los de las págs. 100 a 104.

Las citas antiimperialistas —sorprendente en verdad la de la pág. 150— son sólo de los años 41 y 42 e irrelevantes, a fuerza de previsibles, en la contradicción del sanjuanino.

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

EME distingue entre un Sarmiento lúcido y crítico hasta el retorno y un Sarmiento de decadencia y transacción desde el 52 hasta la muerte.

En general no es blando con su personaje. No sólo su obra fué un fracaso. Luchó y construyó sin plan (págs. 95 y 197); careció de comprensión económica: “En pocas palabras, era un pragmático, un materialista y un dialéctico, pero no era un marxista. El problema de las clases sociales se reducía para él al problema de la educación, tanto de la mente como de las manos; pero no advirtió que la estructura económica de las sociedades que creaban por cristalización de intereses las clases sociales, tenía tanto o mayor fuerza que la ignorancia...” Acreditó sin restricciones, no tanto al influjo de la educación como a un eticismo sin raíces, lo que no es obstáculo para que la propia solución estradiana esté teñida de lo mismo: “El único plan viable ha de surgir sobre la base de la vida ordenada del pueblo, de su conciencia, de la honradez en su tarea de convivir y trabajar, de su repudio de la ilegalidad, de su condenación de la indignidad y del fariseísmo de los

gobernantes, de su reeducación para abreviar". No tuvo fe en el pueblo: "Sarmiento se hubiera hecho quemar por sus ideas, pero por amor al pueblo no habría dado una gota de su sangre. No tuvo amor al pueblo, a la plebe... Los problemas de masas lo repelían. Otra cosa eran Echeverría y Mitre. los hombres del Pueblo". Se desperdició en cantidad de pequeñas cosas (pág. 13); transigió al crear, fué flojo y vió tardíamente (págs. 108 y 109, 114 y 115, 192, 199 a 201). Era un contrarrevolucionario (pág. 114).

¿Resultó "la rueda que engrana" "el más argentino de los argentinos", o el que ignoró la realidad (pág. 66 y 67)? El libro oscila constantemente "entre los extremos invocados".

Iguales imprecisiones registra la actitud del autor ante la obra central. El "Facundo" es la verdadera historia argentina, la intrahistoria. "Tiene la trágica invariabilidad de los genes típicos en las hibridaciones" "Es una autobiografía y una sociología, una obra literaria y un fragmento de historia; una acusación de defensor de pobres y ausentes y un capítulo de la antropología americana". Acompaña a las "Memorias" de Paz, al "Martín Fierro", al "Dogma Socialista", a las 'Bases', al "Matadero", a "La Excursión a los Indios Ranqueles", a "La Bolsa" de Martel, en el corto número de los atisbos sobre el auténtico ser nacional. Sin embargo, intenta desencarnarla: lo histórico, lo anecdótico, lo personal, poco valen (págs. 117 y 145). Su verdadero hallazgo fué la reducción de la Historia a Biografía, a vidas representativas (págs. 127 a 132). Este es el valor impar de "Facundo", pero, pequeño error, ejemplarizó mal: "¿Está fijado Quiroga en su verdadero papel como lo está Rosas? Es lo que más tarde se preguntó Sarmiento. No era Quiroga el agente de la traición, sino Rosas, su enemigo..."

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

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

frendar la deformación lóbrega de un pasado y ¿porqué no? de un presente profundo. Sin duda hay algo quebrado en un país en el que Leopoldo Luzones y Lisandro de la Torre apuestan por la muerte. ¿Pero es que hay cotidianeidad valiosa para los puros, para los ardientes, para los lúcidos?

La audiencia de Ezequiel Martínez Estrada, su figura argentina, resultan ser el mejor desmentido a sus humores. No parece cercano el momento en que su indiscutido lugar sea tomado por algún obscuro De Angelis sin camisa, sin eco, sin réplicas.

CARLOS REAL DE AZUA

LA "BIBLIOTECA AMERICANA" Y LOS AUTORES URUGUAYOS

Circulan ya por el continente el prospecto y los primeros volúmenes de la "Biblioteca Americana" que planea — a lo grande — Pedro Henríquez Ureña, y que editará el "Fondo de Cultura Económica", de Méjico.

Digamos algo de cómo aparece en ella la literatura uruguaya.

Nuestra ausencia en la producción indígena y colonial, sólo nos ha concedido una representación — bastante magra — en el sector de Literatura moderna.

Los autores editados serán los siguientes:

En la "Sección de Historia y Biografía", Andrés Lamas, "Rivadavia y su época", "Génesis de la revolución hispanoamericana"; Carlos María Ramírez, "Artigas"; Francisco Bauzá: "Historia de la Dominación Española en el Uruguay".

En la "Sección Vida y Ficción": Marcos Sastre: "El Tempe argentino"; Alejandro Magariños Cervantes: "Caramurú"; Eduardo Acevedo Díaz: "Ismael"; Carlos Reyles: "La Raza de Caín", "El Terruño", "Beba"; Javier de Viana: "Gancha", "Cuentos"; Horacio Quiroga: "Cuentos".

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

En la "Sección Poesía": Bartolomé Hidalgo, Juan Carlos Gómez, Magariños Cervantes, Juan Zorrilla de San Martín, Julio Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini.

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

Nuestros mansos reflejos nacionales, nuestro limado orgullo ateneo, no se van a desvelar, seguramente, por que estemos representados por veintiuna mención en cerca de un millar de volúmenes. Además, están asépticamente descartados los vivos (que harán en el caso la opción de Aquiles) y muchas justas inclusiones sufren así la excepción perentoria.

Esto establecido, sin presunción ni minucia erudita, y comparando los contingentes de otros países, especialmente el nutrido argentino, se nos ocurren algunas observaciones que planteamos con toda brevedad:

Se excluye en forma poco comprensible la obra de Francisco Acuña de Figueroa. No aportamos a la poesía gauchesca otra cosa que el balbuceo auroral de Hidalgo; sin embargo no tiene el género trayectoria medianamente completa sin "Los Tres gauchos orientales" de Lussich y esa mixturada continuación que es "El Viejo Pancho".

La elección de la obra de Bauzá es desacertada: "La Historia de la Dominación Española" no se publicará completa: ¿por qué no preferir los interesantes "Estudios Literarios" a algo que resultará un simple epitome?

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

Se prescinde completamente de la crónica y de la pequeña historia. En la "Sección Vida y Ficción" no hubieran estado de sobra los representativos artículos de Daniel Muñoz ni el recuento fresco, directísimo, humilde del Isidoro de María de los "Hombres Notables" o de "El Montevideo Antiguo".

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

Y editándose científicos argentinos tan tangencialmente literarios como Muñoz y Ameghino, ¿cuál es la razón que excluye a nuestro Larrañaga?

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

C. R. de A.

EXPOSICION CERVANTINA

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

Se exponen ejemplares gigantescos y liliputienses: antiguos y modernos; de precio ínfimo y de subido valor. Figuran ediciones famosas del Quijote, entre ellas, la de Thompson con ilustraciones de Vaanderbank (Londres, 1738), la hecha por G. Keller a mimeógrafo en Boston con más de 30 dibujos de arte nipón, la de Ibarra, publicada por la Real Academia Española (Madrid, 1780), y la de Bruselas de 1611, publicada en vida del autor.

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



"El éxodo" (óleo)

Portinari

EXPOSICIONES

Setiembre de 1947.

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

SALON DE LA COMISION MUNICIPAL DE CULTURA. — 110 grabados de *Julio Prieto*. — IX Salón Internacional de Fotografía Artística.

GALERIA CAVIGLIA. — 25 óleos de *Doméstico Kabregú*.



"Madre con hijo" (punta seca)

Colmeiro

GALERIA MORETTI. — 14 óleos, 6 dibujos y 2 acuarelas de *Wasi Rudyk*.

ATENEOS DE MONTEVIDEO. — 200 óleos, 20 pinturas constructivas, 12 maderas talladas y 7 cerámicas decoradas, del *Taller Torres-García*. — Exposición de arte boliviano: 19 acuarelas de *Luis Luksic*, 43 acuarelas de *Manuel Fuentes Lira*, y 1 talla de *Fausto Aoiz*. — Exposición de 22 óleos de *Juan A. Risso*. — Exposición de arte pre-colombino, colonial y actual de Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, auspiciada por el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal y realizada por las Srtas. *Isabel Gandola*, *María Celia Rovira* y *María Elena* y *María Blanca Vidart Zanzi*.

ASOCIACION CRISTIANA DE JOVENES. — Exposición de esculturas y pinturas (48 obras) de *Margarita Fabini de Camou* y *Carlos M. Herrera*. — 36 óleos, y acuarelas y dibujos de *Romeo Lupi*.

GALERIA BERRO. — Entre las telas expuestas, destacamos los siguientes autores: De las escuelas del siglo XIX y derivadas: *Sorolla, Zuloaga, V. de Zubiaurre, Mancini, Michetti, Morelli, Bartels.* — De pintores italianos modernos: *Ferruccio Ferrazzi, Ubaldo Oppi, Humberto Boccioni, Achille Funi.* — Nuevos paisajes de *José Cúneo*, y óleos y pasteles de *Lesser Ury, Pesce Castro, Eduardo Amézaga y Carmelo de Arzádum.*

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

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

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



Exposición del Taller Torres - García

Vista del Salón



Oleo

Vicente Martín

NOTICIAS —

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

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

Ha vuelto Norberto Berdía, profesor de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quien regresa de un viaje por México, Perú, Chile y otros países del continente, adonde fué en uso de una beca que le otorgara el referido instituto.



INDICE

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

PRIMERA PARTE

Devenir de la historia. De la influencia francesa en nuestra formación cultural, por <i>Alberto Zum Felde</i>	5
Los animales, por <i>Jules Supervielle</i>	14
Amanecer y pleno día, por <i>Rafael Dieste</i>	16

SEGUNDA PARTE

POESIA

Corazón del poema, por <i>Fernando Pereda</i>	22
Definición de León Felipe, por <i>Guillermo de Torre</i>	25

NOVELA Y CUENTO

Nueva literatura uruguaya, por <i>Carlos Maggi</i>	30
"Don Juan el Zorro", por <i>Francisco Espinola (hijo)</i>	33

MUSICA

La nueva generación de compositores de los Estados Unidos, por <i>Aaron Copland</i>	53
Temas bíblicos en el folklore musical uruguayo, por <i>Lauro Ayestarán</i>	61
Apostillas musicales, por <i>H. B.</i>	66

TEATRO

A propósito de una actriz, por <i>Carlos Martínez Moreno</i>	68
La danza expresionista de Harald Kreutzberg, por <i>José María Podestá</i>	74
"El regreso de Ulises", por <i>Carlos Denis Molina</i>	78

Calendario de teatro, por <i>C. M. M.</i>	Pág. 84
---	------------

CINE

Un estilo de profuso esplendor: "Iván el Terrible", por <i>José María Podestá</i>	86
Un inteligente argumento: "Al morir la noche", por <i>J. M. P.</i>	93
El don de la compostura: "Lo que no fué", por <i>J. M. P.</i>	98
Notas	99

POR LA PAZ

Valoración de la Paz, por <i>Julio Bayce</i>	100
Recortes	102
El eterno fanatismo, por <i>Jules Romains</i>	104

LIBROS — Críticas y notas

"Poema", de Orfilia Bardesio, por <i>Domingo Luis Bordoli</i>	108
Sarmiento insepulto. Ezequiel Martínez Estrada: "Sarmiento", por <i>Carlos Real de Azúa</i>	112
La "Biblioteca Americana" y los autores uruguayos, por <i>C. R. de A.</i>	120
Exposición Cervantina	121

EXPOSICIONES. — Setiembre de 1947.	122
Noticias	125

GRABADOS

Retrato de Cervantes, según grabado de la primera edición que del Quijote publicó la Real Academia Española (Madrid, 1780) (hoja suelta)	
"Iván el Terrible"	88
"Al morir la noche"	94
"El éxodo" (óleo), de <i>Portinari</i>	122
"Madre con hijo" (punta seca), de <i>Colmeiro</i>	123
Exposición del <i>Taller Torres-García</i> — Vista del Salón	124
Oleo. de <i>Vicente Martín</i>	125

VIÑETAS

de <i>Adolfo Pastor</i>	4, 22, 30, 53, 68, 86, 100 y 108
-----------------------------------	----------------------------------



