

ESCRITURA

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

EN ESTE NUMERO:

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

2

NOVIEMBRE DE 1947
MONTEVIDEO

BNJ HARV E 42 1947



POESIA

DOS POEMAS DE « A LA PINTURA »

I

A LA RETINA

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

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

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

RAFAEL ALBERTI

UNA ACTITUD POÉTICA

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

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

Tránsito doloroso para el alma por los caminos de la literatura... Vienen desde afuera, como pájaros de presa, las altaneras voces. Miden lo inmedible; exigen a los profundos ritmos interiores las leyes mudables de la época, buscan los orígenes de la luz con la ceguedad de su mirada, palpan con sus manos sin ojos los moldes vacíos de las palabras; y no trasponen la letra del sábado levítico para alcanzar las desnudas leyes del espíritu.

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

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

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

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

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

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

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

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

(“El canto de la sangre”)

Extraña cita, en que, fuera de sí, pero nunca más desnudo que en sí mismo, llegan las imponderables ausencias, los vivos olvidados, los muertos, muertos por los días, viajes, amores, catedrales, lo infinito, lo pequeño, lo inesperado.

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

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

(*"Nocturno"*)

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

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

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

"Te di mi rostro
trabajado en ardientes pinceles,
mi sangre, en terciopelos de amor ya trascendida."

(*Los días inmortales"*)

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

Liana de amor, me enredo a tu amargura;
y defiendi de duros laberintos del día
un tesoro de espuma."

(*"Morada"*)



He hablado de riesgos. Pero ninguno como aquél, que alcanza tan honda dramaticidad, pruebas tan terribles e inesperados goces: dar la propia vida, lo que ha traído la herencia de los antiguos padres, la sangre, los nervios, la memoria y hasta la ubicación geográfica; despojarla de su anécdota, convertirla en pura imagen.

Libre en los territorios de su alma, pero prisionero en ese círculo del mundo que es su propia realidad terrena, el poeta, inclinando a su angustia, escucha en la nada del tiempo, las transformaciones de la muerte. Muerte, tiempo, angustia, serán los motivos que con sus sonoridades guerreras en los metales, gemidos de garganta en las maderas, y dulces pianísimos en los violines, predominarán como en una sinfonía, en "La Cabellera Oscura" y se desenvolverán a través de ella casi como razón de su existencia.

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

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

(*"Sólo están las palabras"*)

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

de la corriente inmigratoria de los muertos,
sólo queda,

varada

bajo la noche austral y sus constelaciones,
esta sombra, este sueño,

— de tu tronco

las venas clausuradas —

y esta voz,

un clamor desesperado

de no dejar de ser,

en la supervivencia

de su canto.”

(*“El canto de la sangre”*)

Según Sören Kierkegaard es una aventura que tienen todos que correr ésta de aprender a angustiarse; “el que no lo aprende sucumbe, por no sentir angustia nunca o por anegarse en la angustia. Quien, por lo contrario, ha aprendido a angustiarse, ha aprendido lo más alto que cabe aprender”.

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

“Una estrella

me conduce al abismo de una cautiva noche,
morada de una muerte consentida.”

(*“Danza del Amor y la Muerte”*)

“Y dadme la plenitud de esta transfigurada muerte,
la renacida y única,
en una larga noche
sin cielo.”

(*“Danza del Amor y la Muerte”*)

“Viajera de la muerte — ciega vida —
yo te llevo encerrada en mi garganta.”

(*“El canto de la sangre”*)

“Solitario de ardor”, el poeta extrae de esa locura en que el ser se agita sin comprender, — como un diamante de las tenebrosidades de la mina — su

dulce fulgor. Va y viene por su enrarecida atmósfera, golpea su clamor desesperado y sereno, y, como Casandra en el tribunal de los Ancianos:

“Su posición intacta
en el polvo sin aire,
— la raya dividiendo los dos rígidos ramos —
más allá de la muerte,
ella sabe...”

(“*La cabellera oscura*”)

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

Pero él sólo tiene para invertir aquellos valores que aguardan en un estado de perpetua e infecunda floración, una sola materia tangible, un elemento usado para los más ínfimos menesteres y para las más altas concepciones: las palabras. Con ellas transformará en canto el río oscuro de la sangre, levantará el sueño de sus días. De su distribución, del acento alto o grave, de su agrupación original, del aire o espacio tonal que les dé dentro del poema, surgirá la claridad de su pensamiento.

Como en los ríos auríferos el obrero agita en sus manos el cernidor para que se desprendan del oro las sucesivas impurezas adheridas a su origen, el poeta va a desprenderse de toda carga impura que pesaba sobre su expresión. la irá liberando en un misterio casi instantáneo de elaboración, del que saldrá a luz su puro decir, en una palabra que servirá a su idea, en una idea que servirá a su palabra, en secreta comunión de origen. Comprobamos la afirmación de Heidegger: “La poesía es la fundación del ser por la palabra”.

Palabras, palabras, palabras. No la palabra en sí, en su estado simple,

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

“el caracol del tacto” — “Su voz se fué, lejana, entre mis dedos, en terciopelos sordos enguantados”. — “tu mascarilla pálida persigue el temblor de mis dedos.” — “recorrida por húmedos reflejos, como la piel de raso de un nervioso caballo de carrera.”

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

—“las máscaras de tu resurrección perecedera.” — “máscara y rostro por un pálido viento separados” — “máscara de un agreste sosiego” — “La carne tiembla, mortal, en un pavor de oscuras máscaras.” — “Ya la carne empañada palidece, fresco de antiguas gracias pastoriles.” — “Y retorna la carne, viajera de un país alucinado.” — “su carne transitada de estériles veranos.” — “el ramo de la carne en desventura abandonado su deshecho lazo” — “los que nacen, oscuros, de la amarga cisterna de la carne” — “envuelta en la purpúrea soledad de tu sangre” — “ráfagas de sangre flagelan al centauro dormido” — “Irán hacia la pálida extranjera que levanta la pesada cortina de sangre” — “Viajera de tu rostro en la tiniebla” — “El yelmo azul, que la hacía semejante a una emperatriz de las tinieblas” — “Raíz de la tiniebla, altas estrellas”. “La tiniebla elabora sus espejos, —para que, ella en él— y él en ella —se asomen, desarmados de sí mismos—” “Un desolado espejo sus muertes atestigüa” — “Tu voz, que yo esperaba de noche en el espejo” —.

Palabras que, solas, dan la evocación y el clima de su tiempo, y no usadas por un barroquismo de estilo:

—“duendes de terciopelo, habitan la viudez de sus celosías” — “las rutas de un moaré desvanecido se pierden en las pálidas alfombras” — “sus pechos de violetas —; reinas de los otoños!— y sus profundos lechos de myosotis” — “esquivo, el bailarín de hebillas de oro” — “Fúlgido adolescente de los corvites de mortales dioses” — “intacta en su ebriedad, amanecida, sonrío bajo los párpados cerrados.”

Y palabras angélicas, liberadas de toda carga humana:

— “ya en fraguas del cristal tus delfines cautivos” — “Serafines de pla-

ta, tu elegía alzan entre los árboles y el cielo." — "mientras antiguas arpas me conducen al oro de los tabernáculos"

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

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

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



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

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

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

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

límite, su contorno, su estructura. Forma y expresión en él irán encontrando su cauce, los esclarecimientos temáticos, el aire tonal, y el ritmo de sus movimientos. El poema va tomando la forma de su espíritu, de su angustia.

Sus imágenes no serán sólo la imagen por la imagen, ni vendrán del azar o de la colocación afortunada de las palabras, en que a veces adquieren pintadas apariencias, sino de otro azar más imperioso y ordenado, por más recóndito. No será necesario inventar palabras nuevas ni ir a buscarlas en amarillentos archivos; bastará devolverlas a su asombro, porque la poesía es la que recrea las palabras.

De un delirio, de un tiempo detenido, en que se encuentran dos voluntades agudizadas en nerviosas sensaciones, en que cada una, en un círculo de fuego, lucha por posesionarse de la otra, y no hacen más que fundirse en una sola llama, de este encuentro que parece el de dos amantes perdidos entre el cielo y la tierra, ha nacido el poema, "un ser sin nombre y nuevo, creación del sueño, hijo de la luna".

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

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

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

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

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

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

CLARA SILVA

(De una conferencia).



NOVELA Y CUENTO

INDAGACIÓN DE UNA LITERATURA

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

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

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

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

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

Las páginas que siguen intentarán elucidar esa paradoja.

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

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

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

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

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

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

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

Constituyen, eso sí, una experiencia que es ahora aprovechada, aunque acaso inconscientemente: la desconfianza por la *moda* literaria creo que es general entre los jóvenes. (No conozco a nadie que se diga existencialista; conozco quienes discuten y aprueban tales páginas de J. P. Sartre).

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

Después... es ahora.

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

Se advierte una manera de hacer versos con cierta aliño y acaso una



nueva retórica — que como no figura en los manuales no se la llama aún así.

Para afirmar el edificio poético se tiende a la realización de estructuras arquitectónicas cuidadas. (Nunca se escribieron como ahora tantos sonetos en el Uruguay). Pero acaso se olvida otorgar el necesario cimiento a ese palacio de cristal. Se suele así confundir la voz del poeta con su tendencia a producir —por ejemplo— un cierto tipo de imágenes más que otro. (Las excepciones a la generalidad enunciada podrían ser: tales verdaderas personalidades; tal poeta confesional cuya alma no se viste de retóricas; tales rezagados surrealistas).

Una o dos preguntas tientan aquí al crítico: ¿La abundancia de poetas es una buena plataforma para la aparición *del poeta*? ¿O tendrá que lamentarse una cierta uniformidad de tono poético, a la manera de la que pudo esterilizar el siglo XVIII?

Pero el crítico se limita a mirar, y sólo anota esas preguntas para después.

Frente a ese desarrollo de la poesía puede observarse un desarrollo de la prosa que se distingue de aquél por una actitud algo diferente ante la literatura. En general la nueva generación de prosistas —casi inédita— se hace una tan alta idea de la poesía y del poeta que eso mismo tiende a impedirle ejercicios poéticos; reclama para la poesía una voz, la voz del poeta que reconoce, además, sólo en los ejemplos más altos. Acaso por eso cumplen en prosa su devoción.

Si fuera indispensable caracterizar esta generación habría que repetir una frase empleada más arriba: la caracteriza una empeñada voluntad de lucidez; y habría que señalar además que experimentan una consciente libertad estética que no involucra ni indisciplina ni desorden. Reconocen en la literatura un fin tan alto —realización, en alguna manera, de lo humano— que no se consiente en fiscalizar tal fin con recetas de escuela. Así sería imposible hacer una enumeración de influencias porque éstas son poco visibles y en todo caso sería absurda su enumeración. Hay preferencias personales y estudio filial de algunos grandes. Su mención produciría un escandaloso catálogo que, sin omitir a Borges ni a Faulkner, recordaría a Dante, a Homero, Valéry, Virgilio, T. Mann, Malraux, Gide. La naturaleza de tal catálogo hace ociosa su realización.

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

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

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

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

Tales condiciones y actitudes involucran una equilibrada y muy seria posibilidad para la realización, pero, por eso mismo, la prefiguran como más milagrosa y difícil. Hay virtudes en cierta manera negativas. El rigor y la exigencia pueden silenciar voces. Otras pueden quebrarse, abrumadas, frente a la excesiva meta que se propusieron. Otros prolongarán, incesantemente, el análisis de sus propias posibilidades y tardarán en llegar, o acaso no llegarán nunca a la creación. (Otros quizá abdicarán: entre el silencioso orgullo de esperar el único fruto valioso y la vanagloria de los cercanos frutos dudosos, elegirán estos últimos).

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

JOSE PEDRO DIAZ

ULTIMO COCHE A FRAILE MUERTO

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

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

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

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

—Último coche a Fraile Muerto — dijo la voz.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El capuchino hacía girar lentamente un rosario entre las manos. A cada momento aparecía una cuenta nueva entre los dedos blancos y gordos del cura. La apretaba y la movía entre el índice y el pulgar como para redondearla aún más. Después la dejaba caer alineada, junto con las otras.

Cuando el cura se levantó y se acercó a la puerta pensó que se habían

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

Casi en seguida el chofer se dió vuelta y dijo:

—Baje, ya estamos.

—¿Fraile Muerto?

El otro repitió: —Baje, ya estamos.

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

Quedó solo en el medio de la carretera. Un poco más lejos asomaba un caserío.

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

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

El se acercó y gritó.

—Eh, amigo, ¿me podría decir...

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

—...qué pueblo es éste?

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

—Esto no es Fraile Muerto, ¿verdad?

El muchacho continuó en silencio.

—¿Queda lejos Fraile Muerto?

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

—Me podría indicar...

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

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

Volvió sobre sus pasos y se encontró de nuevo en la calleja de barro.

El perro ladró de nuevo y esta vez el eco fué más largo y más próximo. Todas las casas estaban a oscuras, con las puertas y las persianas cerradas.

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

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

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

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

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

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

—Necesito un caballo — dijo él.

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

—Necesito un caballo — insistió él.

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

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

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

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

—De regreso lo traeré.

—Es un caballo muy flaco —dijo ella— pero antes fué un buen caballo.

La cara de ella, junto al estribo, iluminada por la lámpara que ya se consumía, se movió como si estuviera debajo de un agua oscura y rápida: el caballo ya estaba caminando.

Llegó a la carretera y siguió la dirección del ómnibus.

La noche se había cerrado de pronto, como si el tiempo se hubiera puesto malo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MARIA INES SILVA VILA



M U S I C A

ALFREDO CASELLA

Ha sido Alfredo Casella uno de los más vigorosos y personales propulsores del llamado renacimiento musical italiano durante las primeras décadas de nuestro siglo, dotado de un espíritu particularmente inquieto y curioso. Juntamente con Respighi, Pizzetti, Malipiero y Castelnuovo-Tedesco, reanudó con sentido moderno la gran tradición de música pura de los siglos XVII y XVIII que Italia había perdido prácticamente durante la centuria siguiente; así un pueblo que había dado nombres tan ilustres para la historia de la música instrumental como los de Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Tartini y el gran Domenico Scarlatti, sin olvidar a Clementi, se orienta en forma casi exclusiva, durante el siglo XIX a las diversas tendencias del teatro lírico. (Fenómeno que, algo más atenuado, se observa también en Francia). Desde luego hubo algunas agradables y esporádicas excursiones en los dominios de la música de concierto —el mismo Verdi compuso un Cuarteto de cuerdas, que desde luego no es su obra maestra...— y Sgambati, Martucci, Sinigaglia y Bossi se consagraron a las formas instrumentales, pero sus obras, poco personales y reflejo de influencias extrañas, germánicas en su mayor parte, no tuvieron ni remotamente el éxito logrado por los compositores de tendencias dramáticas, aunque revelen un deseo de reacción muy loable y digno. Hubo que esperar, pues, a los primeros años del presente siglo. Casella luchó em-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El primer estilo de Casella, de formación, es de tendencias más bien románticas (de un romanticismo bastante moderado, por supuesto) que se manifiesta tanto en la concepción de las ideas como en su desenvolvimiento, y reflejan influencias sucesivas, lógicas en un compositor joven, que traicionan sus preferencias, y que van contribuyendo en cierto modo a liberar su personalidad. Se ha exagerado algo la importancia de estos influjos, que, con algunas excepciones, no constituyen en el fondo más que analogías y atracciones pasajeras. El propio Casella ha trazado de manera objetiva y con imparcialidad el proceso de esta etapa inicial, expresándose en los siguientes términos: "En mis primeros años, mi carrera fué principalmente pianística, aunque el piano no fuese muy de mi predilección. Sentía bullir en mí el instinto creador, y, en efecto, ya en 1901 había publicado algunas composiciones líricas y una *Pavana* para piano. A estas primeras tentativas siguieron otros trabajos de escaso interés; pero una ambición de alcanzar pronto altas metas me hizo escribir en 1905 una *Primera sinfonía* para orquesta, a la cual siguió en 1908-1909 una *Segunda*, aún más vasta y juvenilmente pretenciosa. Es sólo digno de notarse que ambas sinfonías, aun escritas en París, no acusan en lo más mínimo su influjo, predominando en cambio en ambos trabajos las sombras de Strauss, de Mahler y de Rimsky-Korsakoff.

En aquellos propios años me enloquecía Albéniz y ansiaba realizar a toda costa algo semejante en mi país. Y así nació un año después de la *Segunda sinfonía*, la rapsodia *Italia*, y nació en condiciones óptimas de excitación y voluntad. Ahora que aquel trabajo cuenta 25 años de vida, me parece asaz notable el que yo compusiera esa música firmemente plástica y tan resueltamente anti-impresionista en París, en pleno debussyismo. No hace al caso el que la técnica de aquella época fuese aún influenciada por la germanorusa. Lo único que importa es comprobar hoy que ya en 1909 tenía yo una visión clara del camino por recorrer y de la clase de música italiana que debía alcanzar 12 años después". Además de las obras citadas pertenecen a

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

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

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

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

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

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

Mientras tanto se iban acumulando sus trabajos. Pertenecen a este período las *Nove pezzi*, para piano; las conocidas *Pagine di guerra* (1915), serie de 5 films de clara tendencia descriptiva; el ciclo vocal *Adieu à la vie*, sobre poesías de Rabindranah Tagore, traducidas por André Gide, cuyo ambiente fúnebre contrasta con el humorismo de *Pupazzetti*. De 1916 es la *Sonatina* para piano, una de sus obras más curiosas. Ofrece una fisonomía armónica especial, por el empleo de acordes dispuestos por cuartas justas y alternadas, de sonoridades frágiles y algo misteriosas, y ritmos flexibles y cambiantes. Consta de tres movimientos, un *allegro con spirito* inicial, de poético ambiente, un irónico *minuetto*, de extrañas resonancias, y un *finale* animado, de trazos delicados y cristalinos, que va a desembocar en una marcha exótica y grotesca, llevando por epígrafe una cita del *Turandot* de Carlo Gozzi; la misma trae a la memoria el recuerdo del *Ruisñor*, de Strawinsky. Deben ser incluidas también la *Elegía eroica, alla memoria di un soldato morto in guerra*; el poema *A notte alta* (1917), una de sus más acabadas partituras, de una gran fuerza expresiva y ambiente dramático, y las *Cinque pezzi* para cuarteto de cuerdas (1920), en las que la influencia de Strawinsky se hace persistente. Pero ya las *Undice pezzi infantili*, para piano, que datan de la misma fecha, se encuentran en los confines de una nueva manera, anticipada por la depuración y naturalidad de la escritura, diatónica y exenta de toda retórica y audacia inútil, y la mayor sencillez de medios. Sigue un período de silencio relativamente prolongado, en el que Casella se dedica a otros aspectos de su actividad meditando y reflexionando al mismo tiempo sobre los caminos a seguir en su labor de creación.

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

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

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

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

nunzio: las *quattro favole romanesche, de Trilussa*, en las que vuelve a aparecer su humor cáustico. y luego, en rápida sucesión, una serie magnífica de obras instrumentales: el *Concerto* para cuarteto de arcos, del que el autor afirma, "Lo considero como la primera obra en la cual he realmente terminado lo que por 15 años ha sido la meta de todos mis estudios, un moderno estilo italiano"; la comedia coreográfica *La Giara* (1924), inspirada en un cuento de Luigi Pirandello, quizá su obra maestra, y desde luego una partitura de una frescura y espontaneidad admirables, en la que se manifiestan las mejores cualidades del talento del compositor; la *Partita*, para piano y orquesta, en la que se afirma su resolución de hacer renacer las antiguas formas instrumentales de su patria; el *Concerto romano*, para órgano y orquesta; la *Scarlattiana* (1926, divertimento sobre música de Domenico Scarlatti para piano y 32 instrumentos, uno de sus trabajos más singulares y logrados, en donde combina en forma habilísima multitud de elementos temáticos originales del gran músico napolitano, resultando un conjunto de gran vivacidad y finura; la *Segunda sonata* para piano y violoncelo; la *Serenata* para clarinete, trompeta, fagot, violín y violoncelo, de un estilo amable y espiritual, que según Arthur Hoérée marca "la victoria decisiva de lo tonal sobre lo atonal, de lo claro sobre lo oscuro, de lo alegre sobre lo triste, de lo gratuito sobre lo intencionado, del juego sobre la metafísica", y el *concerto in la minore*, para violín y orquesta, donde el virtuosismo recobra sus derechos, sin menoscabo empero de la más auténtica musicalidad.

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

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

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

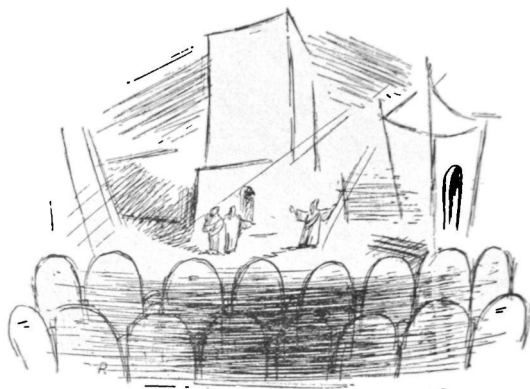
Siguen luego una serie de páginas instrumentales, en primer término los *Due ricercari sul nome Bach*, una de sus mejores páginas, de la que Cortese afirma: "Consideramos a esta composición —que opone a la polifonía severa y expresiva del *Fúnebre* la apretada construcción y el potente dinamismo del *Ostinato*— como la más perfecta creación pianística de Casella hasta hoy". Figuran después la *Sinfonia* para piano, violoncelo, clarinete y trompeta; la *Introduzione, Aria e Toccata*, para orquesta, y dos conciertos, uno para trio y orquesta, página de bella inspiración, y otro para violoncelo y orquesta.

Nuevamente retorna Casella al teatro, siempre a un teatro de excepción, con el misterio de Corrado Pavolini, *Il deserto tentato* (1936-1937), sin pro-

tagonistas y cuya música es de acento y severo, épico por momentos, con una extrema simplicidad de medios y amplia intervención coral. Fué dado a conocer en el Comunale de Florencia, bajo la dirección de Guarnieri. De 1937 es también su importante estudio sobre *Il pianoforte* que debe figurar sin duda como una de las contribuciones fundamentales sobre la materia; en él Casella pone de manifiesto sus admirables dotes pedagógicas, la lucidez de su juicio y su larga experiencia, de más de 30 años. Sus últimas obras son el *Concerto* para orquesta, la *Sonata a tre*, para piano, violín y violoncelo; la *Sinfonía op. 63*, (1939-1940), una de sus producciones medulares, cuya riqueza y libertad polifónica es extrema; el ballet infantil *La Camera dei disegni*; el divertimiento *Paganiniana*, digno pendant de la *Scarlattiana*, y que sirvió de base a otro ballet, *La Rosa del Sogno*; los *Tre canti sacri*, para barítono y órgano, y finalmente la *Missa Solemnis pro Pace*, que refleja en su autor un elevado sentimiento de misticismo auténtico; fué estrenada en Roma, en diciembre de 1944, dirigida por Previtalli. Alternan con ellas otros dos libros: *I segreti della Giara* (una autobiografía) y un sólido trabajo sobre *Juan Sebastián Bach* (1942). Su salud había ido declinando, como consecuencia de su agobiadora y múltiple actividad, y después de varias alternativas, Casella falleció en Roma, el 5 de marzo de este año.

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

ROBERTO GARCIA MORILLO



TEATRO

LA TEORIA DEL CONTACTO

(Reflexiones sobre los fundamentos sociológicos del teatro)

I

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

Pero, ¿qué es el contacto?

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

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

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

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

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

II

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

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

Es igualmente claro, que aceptada la hipótesis de la invariabilidad de uno o varios de esos elementos (texto, escenificación, decorados, público, etc.), el contacto se establecerá o se restablecerá sin que puedan señalarse reglas fijas o anotándose, a lo más, como en todos los fenómenos sociales, funciones o "leyes tendenciales". De esta manera aparece en principio, rechazada la "teatrali-

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

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

III

Si, —concretados a las experiencias recientes y sobre las que puede disponerse de una documentación, incluso directa, que se juzga satisfactoria—, se repasan los ensayos más trascendentes de los últimos cincuenta o sesenta años, no cuesta concluir que hay ante todo, una febril persecución del contacto.

Podría aducirse que este período, que iniciaron Antoine y Lugné-Poë desde campos tan antagónicos, y que aún se vive, ha sido también especialmente rico en esfuerzos de investigación y en realizaciones prácticas, no siempre exitosas. Sin embargo, lo que en realidad aconteció es que la evolución de las ideas, de la sensibilidad y del gusto, impusieron cada vez más exigentemente una readecuación de todos los factores para el restablecimiento del circuito dramático, esto es, para la recuperación del contacto.

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

V

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

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

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

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

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

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

Pero, en cuanto es evidente que no ocurre así, desde que la "comuni3n" se crea no entre las moléculas (espectadores, o actores tomados individualmente) sino entre las formas de sociabilidad que los totalizan, y en cuanto esos organismos son irreductibles a las propiedades adicionadas de sus unidades como los propios seres vivos, la tesis de Arnold desfallece y se debilita.

Es incluso posible tildar de peligrosa toda proposici3n que tienda a postular con el carácter de reglas generales, directivas que conducen a la disgregaci3n de las realidades en presencia.

Quizás los obstáculos que denuncia Arnold dificulten, en ciertos casos, la aproximaci3n o la captaci3n del espectador individual; pero no hay duda, en cambio, que en la época que vivimos estas trabas favorecen una delimitaci3n, si se quiere geográfica, que fortifica el misterio del teatro y, en consecuencia, el contacto.

En nuestro momento histórico, es de fácil comprobaci3n que al destruir esas fronteras y ese sutil aislamiento físico, renacen las individualidades antes reducidas dentro de los dos entes: público e intérpretes, y que ya no son esos núcleos sociales los que declaman, sufren, ríen, aplauden o tosen y se agitan, sino que es Fulano, o Mengano, o Zutano, o Perengano, de sexo, profesi3n y edad dadas, el que declama, o ríe, o tose, o aplaude.

VI

Los presupuestos materiales del contacto, —o condiciones materiales en que el contacto debe obrar con mayor facilidad—, están tocados por la misma nota de historicidad y de transitoriedad, que la teoría toda del contacto. Del teatro griego al Isabelino y del Isabelino al actual se descubre siempre que, en mayor o menor grado, el contacto se ha operado, aun cuando los presupuestos materiales deban reconocerse como plenamente diversos.

Una teoría del contacto deberá centrarse en el examen de dos aspectos del problema, que empleando términos clásicos se designarán como estática y dinámica del contacto.

Dentro de la primera cabe establecer la exigencia de los presupuestos orgánicos: "público" e "intérpretes"; dentro de la segunda se incluyen las reglas de la circulaci3n de las corrientes afectivas.

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

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

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

HECTOR HUGO BARBAGELATA

(1) Incluyo este neologismo atribuyéndole una significación aún más amplia que la expresión "meteur en scène" del francés.

(2) Paul Arnold — "Le contact" en "Théâtre". Éditions du Pavot. p. 145.

CALENDARIO DE TEATRO

Dos temas mayores proponen, para su anotación, octubre y noviembre de 1947. Con el sentido que tiene este calendario, interesan distintamente, y en este caso en razón inversa de su valor teatral. Una corta temporada italiana en el 18 de Julio, acontecimiento feliz, irreversible. Una más larga temporada de Comedia Nacional, que se proyectó también sobre noviembre: experiencia lamentable, que pagó inútilmente el precio de todas las novatadas, desdiciendo escarmentos pasados, no tan lejanos. La Comedia Nacional —cuyo nombre conjura la intransigencia chauvinista y, tras ella, la exultación de muchos opinantes (que creen serlo no de patriotismo sino de teatro)— volverá a existir el año que viene. Las anotaciones sobre su comienzo son algo más que un retrospecto: sin que lleguen a ser una prevención, porque más importantes las había y fueron sacrificadas al prurito de inaugurar.

La temporada italiana —

Diana Torrieri y Sergio Tofano dieron el mejor espectáculo de lo que va de este año, ya casi enteramente transcurrido, con "Il lutto si adisce ad Elettra" —"Mourning becomes Electra"—, abrumadora trilogía de O'Neill. No es éste el mejor momento para desertar del mito del Esquilo Americano, tan luego en el tema que provoca más fácilmente (más capciosamente) la promoción parental, el orden de llamamiento. Sería posible —pero largo— demostrar que, si lo hay, el Esquilo Americano está en el tema americano, en "Desire under the eims" por ejemplo. Este melodrama con tema de Esquilo, escrito con anacrónico prejuicio anti-heroico (ataques cardíacos y venenos sustituyen al sumario puñal), con anacrónico freudismo (Orestes odia a Agamenón), con intemporal —acaso diecinuevesco— sentido de la truculencia (Adam Brent —Egisto— azuza el crimen de Agamenón por un desquite de resentido social, porque es "el bastardo hijo de una sirvienta", para peor ultrajada), representa bien la tenacidad creadora, la suprema petulancia de agotar el gran tema, en O'Neill. Tenacidad y petulancia sostenidas por el talento, excedidas del talento a menudo, girando contra el antiguo O'Neill, contra el más antiguo Esquilo.

De todos modos, esta trilogía "psicologista" que reescribió a los griegos, fué la base de un gran espectáculo, dotado de la mejor sabiduría escenográfica —en vano se le buscaría, en tal sentido, parigual este año—, servido con generoso fervor dramático latino.

Pirandello tuvo dos títulos en esta misma temporada: el fundamental de "Sei personaggi in cerca d'autore", el secundario de "Pensaci, Giacomino"; con el primero se ofreció un espectáculo importante, cuyo sabor más perceptible, para la mayoría del público, sigue estando en que se armen y desmonten, en presencia del espectador, las convenciones mayores del teatro.

"Week-end", de Noel Coward, fué la más acabada demostración de la aptitud de estos comediantes italianos como tales: Diana Torrieri, Sergio Tofano, Giovanna Galletti, Pierfederici, etc. hicieron con gran soltura, con deportiva y airosa facilidad, esta comedia deliciosa, jocunda, brillante, cuyo éxito como diversión fué inmejorable.

Hemos citado dos títulos italianos y dos sajones en la temporada italiana. No hubo sino títulos nacionales en la Comedia Nacional. Títulos nacionales, actores nacionales (salvo una excepción posterior, pretextada en la autoridad y el nepotismo), escenógrafos nacionales no siempre claramente señalados por la empresa municipal, vocabulario nacionalista. Naturalmente, se apeló a la fácil inconsistencia de otras *similares* anteriores, de alguna otra Comedia Nacional que casi se prefiere olvidar, para pregonar que ésta era la primera, la que abría el intento. Algún día el Sodre volverá a patrocinar su "primera temporada de Comedia Nacional", sobreseyendo el recuerdo de aquella dirigida por Carlos Calderón de la Barca en tiempos del interventor Torres Ginart, y desmemoriándose de aquella otra de Carlos Calderón de la Barca, también *primera*, en el Solís, bajo patrocinio municipal.

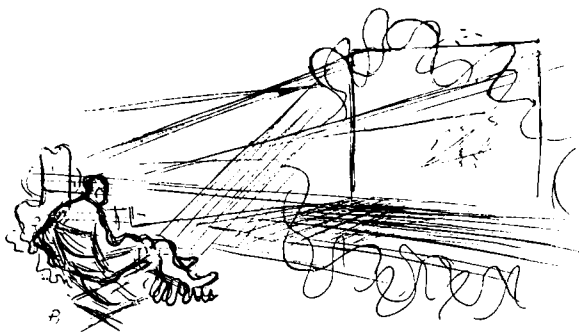
La reciente Comedia Nacional del Solís tenía que ser un fracaso, por sus falacias de origen. Las dos palabras de su título eran, para el caso, el arnero de la frase hecha. Tras su ambicioso anuncio de una temporada para los autores y los actores nacionales, indefinidamente postergados —se decía— por el teatro extranjero (se insistía en el moyorazgo de Buenos Aires, en nuestra condición de factoría teatral), se ocultaban o perdían estas escuetas realidades: que no hay autores ni actores nacionales en número y calidad bastantes a justificar, por ellos y exclusivamente para ellos, una temporada; que ellos no pueden —y acaso no quieren— ser el pretexto de una cruzada saturada de nacionalismo, de mesianismo teatral en primera persona, de política criolla. Porque si individualmente existen, los autores nacionales no aparecieron, rehuendo la ostentosa ocasión.

Títulos como "Juan Felipe" y "El hombre natural" crearon pues la conjetura del autor insituable y sustituido, recalcitrante a sus fáciles redentores. Junciones como las de actores de radio y aficionados atraídos por la sola posibilidad de una disciplina de conservatorio en el diario ejercicio dramático, con tan sólo uno o dos actores aceptables para la escena —y no menospreciados ni menospreciados en la otra orilla—, crearon a su vez la conjetura del actor nacional, entelequia gremial demostrable y seria, pero artísticamente dudosa. Hubo además una dirección nominal (ya probada por el Sodre en la mencionada oportunidad, ya probada por Arata en su "Otelo"), que no daba esperanzas ¡y que no era uruguayal!

Con todo eso, la Comedia Nacional fué lo que tenía que ser: la experiencia apta para el aplauso de los padres de la criatura (muchos sienten serlo), para la sobrecarga de patriotismo que mucha gente no tiene obstáculos en hacer entrar con ella al teatro. Fué huera en sus buenas intenciones retóricas, penosa en su incipiente casi voluntaria.

Se dice que el año venidero se retomará la idea con otro sentido (o se tomará por el camino de otra idea), yendo todo lo actuado hasta ahora a pérdidas y ganancias. Esperemos que en esa reprise de los grandes afanes se fíe menos en las partidas de nacimiento, no se apueste tanto sobre corazonadas que pertenecen al dominio indemne del editorial o del discurso. Esperemos esta mejoría, ya que "lo nuestro" no es tanto como para desesperar de que hayamos de curarnos del totalitarismo que lo hace agresivamente chico.

C. M. M.



C I N E

EL JUGADOR

Guión cinematográfico

El doctor León Klimovsky ha sido, en la República Argentina, crítico, alentador, propulsor del buen cine; ha sido su empecinado panegirista y ha estado siempre, de una u otra manera, vinculado a él. Ha sido organizador, ejecutor, empresario de espectáculos de cine-club, fundador de "Cine Arte" de Buenos Aires e importante colaborador en las buenas funciones del "Cine Arte" de Montevideo. Klimovsky ha sido también director de documentales y, recientemente, de la película "El Jugador", de la cual publicamos esta secuencia, que él eligió especialmente para ESCRITURA.

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

especie de delirio, traducido en imágenes subjetivas, tratadas musicalmente por medio de imágenes plásticas cuyo valor reside fundamentalmente en su coordinación rítmica, por medio del montaje, como lo han preconizado los grandes maestros Pudóvkin y Eisenstein, a quienes dedico modestamente esta secuencia. — L. K.

SALA DE JUEGO — NOCHE

377. Andrés rápido, decidido. Se acerca a una mesa con poca gente y sin vacilar pone su ficha de mil pesos, en el color rojo.
- MUSICA CON EL TEMA DE LAS SIRENAS, "IN CRESCENDO" DURANTE TODA LA SECUENCIA.*
- VOZ DEL CROUPIER*
—No va más.
- La ruleta comienza a detenerse.
378. El pagador le acerca dos fichas y Andrés sin pensarlo más, pone todo al rojo otra vez.
- VOZ DEL CROUPIER*
—Colorado el 12.
379. Gran plano de la ruleta que gira.
- VOZ DEL CROUPIER*
—No va más.
380. Id. id. de Andrés, que mira alucinado.
381. Gran plano del croupier
- CROUPIER*
—Colorado el 21.
382. Mano de Andrés que toma las cuatro fichas y las pone al rojo.
- VOZ DEL CROUPIER*
—No va más.
- 383 a 387. Montaje de planos de jugadores mirando.
388. Primer plano de la ruleta girando.
389. Doble montaje rápido de Andrés y la ruleta.
390. Plano grande del croupier.
- CROUPIER*
—Colorado el 5.
391. Andrés recoge toda la ganancia y la pone nuevamente al rojo.
- JUGADOR 1°*
—No juegas al rojo. Hace seis jugadas que solo y va a cambiar.

392 Andrés hace un gesto de indiferencia.

De pronto Andrés reacciona.

393. Lo que ve Andrés:

Paulina, en la habitación de Andrés, hundida en la penumbra, fuera del tenue círculo de luz de la lámpara. Sus ojos brillan en la sombra, aguardando.

394/5. La ruleta acabando de girar.

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

Andrés ríe nervioso.

Recoge sus fichas y pone el máximo al rojo.

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

398. El jugador 1º insiste en sus recomendaciones:

399. Visión deformada, vista por Andrés, del croupier:

400. Rostros de jugadores que siguen la bolilla.

401. La raqueta se lleva las fichas.

402. La raqueta pasa ante Andrés. Este se enfurece como ante un rival:

Pone todas sus fichas al rojo.

403. Los que lo rodean, acercan sus rostros, asombrados, a la cámara.

VOZ DEL CROUPIER

—No va más.

SIGUEN LOS MISMOS RUIDOS DEL AMBIENTE Y EL RUIDO DE LA BOLILLA.

VOZ DEL CROUPIER

—Colorado el 30.

ANDRES

—Rojo, rojo...

JUGADOR 2º

—Un loco

UNA JUGADORA

—Pero es hermoso ver jugar así.

JUGADOR 1º

—¡No más al rojo; va a cambiar el juego!

CROUPIER

—No va más.

VOZ DEL CROUPIER

—Negro el 4.

JUGADOR 1º

—¡Le dije!

ANDRES

—¡Lo veremos! ¡Todo al rojo!

404. La jugadora, una mujer bella, le mira profundamente y de pronto pone también al rojo:

UNA JUGADORA

—*Voy con él, al rojo.*

405. La ruleta girando y vibrando en luz.
406. Los jugadores que miran la ruleta y luego se vuelven con asombro hacia Andrés:

VOZ DEL CROUPIER

—*No va más.*

407. La raqueta trae fichas hasta un gran primer plano.
408. Las manos de Andrés, vistas por él, poniendo un montón de fichas al rojo.
409. Una sacudida conmueve al grupo de jugadores que ponen febrilmente al mismo juego que Andrés.

(A partir de aquí, la música con el tema de las sirenas, sube y sube hasta el final de la escena. Los ruidos y las voces reales se oyen lejanos y desfigurados, o muy fuertes, deformándolo todo. Son ruidos y voces subjetivos, conforme los oye Andrés, en su alucinación de jugador).

410. La ruleta girando, que aparece y se desvanece en una especie de niebla.
411. Deformación del rostro de Andrés, y de todos los jugadores que rodean la mesa, vistos por la cámara que gira en lugar de la ruleta, deteniéndose finalmente, visto desde la ruleta misma.

VOZ DEL CROUPIER

—*Rojo...*

412. Deformación de las manos de Andrés poniendo fichas. A su alrededor otras manos poniendo fichas.
413. La ruleta girando en una visión deformada, con la ruleta cubierta de chispas luminosas. Sobre ella se transparenta el rostro de Paulina que dice a Andrés:

PAULINA

—*Me propones que te deje, para irme con él...*

Esa imagen se funde en la del mismo Andrés avanzando hasta primer plano:

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

415. Montaje repetido de tomas de fichas, traídas a primer plano por el rastrillo.

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

416b. Gran detalle del casillero de la ruleta deteniéndose con la bola.

416c. Andrés, en la habitación, en primer plano:

ANDRES

—¡Espera... sólo una hora!

VOZ DEL CROUPIER

—Rojo.

PAULINA

—El barón... el barón estará siempre entre nosotros...

ANDRES

—No... no habrá fantasmas...

VOZ DEL CROUPIER (Como un eco lejano)

—Rojo... rojo...

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

PAULINA

—Te amo. Quizá te he querido siempre.

VOCES

—¡Rojo!... ¡rojo!...

PAULINA

—Necesitaba a alguien y sólo te encontré a tí... ¿Te tirarás al abismo, matarás a un hombre por mí?...

VOCES

—¡Rojo!... ¡rojo!...

418. Borde de la ruleta, girando vertiginosamente.

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

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

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

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

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

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

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

VOCES

—¡Rojo!... ¡rojo!...

MUSICA AL MAXIMO.

LA MUSICA SE CORTA.

JUGADOR 1º

—¡Ha ganado usted una fortuna!

UNA JUGADORA

—¡Váyase, por Dios, váyase!

JUGADORES:

—¡Una fortuna!

—Debí seguir su juego, pero era absurdo...

—La suerte, la loca suerte...

—Váyase, salga...

—¡Lo felicito, amigo!

APLAUSOS FUERTES.

LEON KLIMOVSKY

RENACIMIENTO DEL CINE ITALIANO

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

Roma, ciudad abierta —

Esta enérgica película nada tiene de común con esos precedentes deleznales; pertenece a la estirpe de *La batalla del riel*, de *La esperanza*, de *La última chance*: historias de vidas sencillas a las que un repentino azar hace trágicas, y aun heroicas, sin que quienes las viven lo quieran, ni acaso lo sepan; historias en cuyo decurso priva la simplicidad, diría mejor la desnudez, donde el lenguaje no teme a la violencia, donde el designio polémico no sabe mitigarse antes bien se manifiesta con fogosa ardentía, donde la mesura y el equilibrio que exige la obra de arte se rompen a veces en un afán arrebatado e iracundo que dimana de la terrible cercanía de la realidad.

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

película sólo sugeriría; por eso subraya la bárbara crueldad del interrogatorio y la tortura; por eso se detiene para hacernos mirar al prisionero, ensangrentado y patético como un eccehomo; por eso describe, con rencorosa minucia, el fusilamiento del sacerdote por un pelotón de soldados italianos a quienes comanda un oficial alemán.

Quizá pueda decirse de todo esto que es cruenta demasía, ajena a las necesarias sujeciones del arte; mas no se olvide que tras estas ficciones hay una verdad no menos cruenta; ni se olvide tampoco que hay antecedentes artísticos de no menor crueldad en los cuentos veristas de D'Annunzio y de Giovanni Verga, y en alguna de las *novelle per un anno* de Pirandello.

Ciertamente la obra no sostiene el mismo nivel ni su tensión corre igual a lo largo de todos sus capítulos: ambos caen a veces y el vigor cede y la inventiva incurre en algunos lugares comunes —personajes, escenas, episodios— de la cinegrafía anti-nazi. Pero los desfallecimientos no alcanzan a empañar gravemente la trágica sencillez, la parquedad severa, la obstinada vehemencia de que el drama está impregnado. Y su condición humanísima, transida de humano dolor multitudinario, confiere especial vigencia a aquellos valores de eminente jerarquía por los cuales han provenido tantos premios, elogios y distinciones.

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

Las pesquisas en la madrugada, el cerco de las casas, la



huída de los chiquillos que juegan con atroz realismo a los conspiradores: todo pertenece a ese estilo que quiere, antes que nada, semejar un *trozo de vida*. En ese mismo estilo, parco y brioso, aparecen verdidas las mejores escenas y alcanzada la más pugnaz elocuencia; en ese mismo, aparece narrada la irrupción policial y la fuga de los prisioneros y el fusilamiento del sacerdote; y ese ejemplo de emoción contenida que es la despedida del hombre y del niño; y ese ápice de rauda violencia que es la muerte de la mujer, segada en mitad de la carrera y el alarido por una ráfaga de ametralladora.

Ajena, diría mejor hostil, a toda digresión literaria, *Roma, ciudad abierta* es también ajena a todo alarde técnico, a toda complacencia efectista, a todo caligrafismo narrativo, prolijo y menudo. Esto, que parece a veces pobreza y es severidad, dimana en buena parte del estado precario en que se hallan los estudios italianos y de la necesidad que tuvo Rossellini de echarse a filmar al aire libre, aun al costo de post-sincronizar las voces. Pero dimana también de aquella tenaz voluntad naturalista que se propone eludir tanto el artificio estético cuanto el oleografismo adocenado del cine industrial.

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

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

Apenas si el áspero denuedo combativo presta a estos y a otros personajes, al ponerles en el amargo trance de ser suplicados y suplicadores, asesinos y víctimas, un carácter general y simbólico que les arranca de sus presuntas vidas inmediatas para trasmudarles en signos y en voces de un apasionado discurso. Mas ni aun entonces la expresión cinegráfica se olvida de ser, primordialmente, recta y lacónica; ni aun entonces pierden las imágenes su manifiesta simplicidad.

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

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

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

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

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

Vivir en paz, de Luigi Zampa; *Sciucscia*, de Vittorio de Sica; *Un día de vida* y *Cuatro pasos en las nubes*, de Alessandro Blasetti; *Roma, ciu-*

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

JOSE MARIA PODESTA

LA DIGNA SEVERIDAD DE «LARGA ES LA NOCHE»

El cine inglés conquista con este sombrío drama otro ápice de casi tan palmaria eminencia como los que conquistara con *Lo que no fué* y, sobre todo, con *Al morir la noche*, obras si muy desemejantes, muy merecedoras de efusiva loa. Todas ellas ayudan a olvidar aquellos calamitosos folletines que ese mismo cine nos infligiera otras veces.

Larga es la noche guarda con *El Delator* múltiples similitudes y concomitancias, y la rememoración de aquella película es casi inevitable al considerar ésta. Hay en ambas una misma descarnada sustancia que apenas concede nada a los lugares comunes del optimismo sentimental; hay un mismo clima, denso y ominoso, un mismo severo lenguaje; hay, casi, una misma historia, que puede reducirse a la persecución de un hombre y al implacable acecho de la muerte. Todos estos recuerdos y estas concordancias no son ahora ociosos pues que aquella cinta fué universalmente conocida y justiciaramente juzgada como ejemplo de una modalidad y de un estilo.

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



fuerzas de éste por llegar a refugio. El asalto sólo cuenta como exordio de aquella caza y como su necesaria razón; la muerte de un hombre, como elemento de agravación del delito y como acicate de la pertinaz batalla. Mas por querer abarcar una extensión mayor que la correspondiente a esa parva y caliente sustancia, el relato se complica y descarría, perdiendo a un tiempo la cohesión y la exigente tiesura.

El rigor con que el tema se expresa y desarrolla es estricto en sus primeras jornadas, y hubiese engendrado un drama memorable de no desfallecer de más en más, permitiendo el creciente predominio de desviaciones y derivaciones. Así aquel tema olvida su sentido y extravía su dirección; así se aparta de la escueta línea a que estaba obligado. La sola fuga, a través de la noche, de un hombre acosado como una alimaña, daba generosamente toda aquella sustancia, si descarnada también intensamente trágica, y determinaba aquella línea hostil a toda digresión. En la simplicidad de la trama y en el severo tratamiento que a esa simplicidad correspondía finalizaba la

máxima pujanza. Pero ésta se pierde —se menoscaba, al menos— a lo largo de inesperados episodios tan ajenos a la necesaria unidad; se empobrece al dar acogida a ideas y sentimientos —a personajes, hasta— que sólo acarrear confusión y reblandecen la necesaria inclemente dureza.

Es que libretista y director han querido moralizar, aleccionar, hacer su poco de filosofía idealista y de predicación evangélica; han querido enriquecer un asunto cuyo valor mayor era su ascética descarnadura; han querido justificar a un mismo tiempo al acosado y a quienes lo acosan. Por eso se empeñan en mostrar al audaz revolucionario transido de angustia por haber dado muerte a un hombre que quiso apresarlo; por eso atribuyen al pastor tan largos y enfadosos discursos; por eso, en fin, dan entrada y prestan desmedida envergadura a diversos personajes —el vagabundo, el pintor dipsómano, el gárrulo y piadoso eclesiástico— que no debieran ser sino episódicos, fugaces y, sobre todo, lacónicos.

Empero, lo que *Larga es la noche* nos deja de afirmativo y definitivo, merecedor de vivo elogio e imprescindible a todo espectador avisado, sobrepaja abundantemente a lo que un justiciero criterio artístico quisiera hacer materia de expurgo. Es el rigor, en primer término —virtud rara en el cine— que si desfallece en el transcurso, recupera en el final toda su entereza y provoca un desenlace pleno de trágica osadía, no por esperado menos acongojante, al que ilumina sólo la llama de un empecinado amor. Es la elocuente función de las imágenes, casi siempre de acorde exacto y ceñido; es la parquedad de muchos diálogos (James Mason apenas habla a todo lo largo de su ansioso tránsito); es el preciso concierto y el medido recato de tantas incidencias colaterales: la fuga y muerte de los cómplices traicionados en una casa dudosa, la aparición de la pareja en el refugio, el juego alusivo de los niños, la intervención medrosa de las mujeres, la carrera del coche y su callada ironía, la resuelta y conmovedora búsqueda de la muchacha enamorada a través de las acechanzas de la noche.

De todo eso, y de tantas cosas más, está organizada firmemente la mecánica de estos ejemplares capítulos; de tantos incidentes —tiernos, ásperos, dolidos, sañudos— que van jalonando inexorablemente las etapas de una larga agonía y empujando su inevitable marcha hacia la muerte. Pero, más que nada, de la profunda belleza plástica de sus respectivas imágenes: calles nocturnas, nieblas, faroles náufragos, siluetas fugitivas, soledad desampa-

rada de las plazas, siniestra soledad de las tapias leprosas, luces cordiales e inaccesibles de los hogares, luces implacables de los autos y las antorchas eléctricas. Y sombras sin término, sombras de toda densidad y todo acento; sombras desvaídas o apretadas, hostiles o acogedoras; sombras charoladas del asfalto húmedo u opacas y muertas de las paredes; vastas sombras tendidas sobre los bulevares y sombras agazapadas en el laberinto de los callejones; sombras del puerto lejano, de las estaciones solitarias, de las calles con bares de donde rezuma la melancolía de los acordeones o la agria epilepsia del jazz; sombras atravesadas por el grito de las sirenas y el dardo de las linternas policiales.

Con esa oscuridad inagotable el fotógrafo Robert Krasker fraguó una de las más elocuentes y patéticas versiones de la noche que el cine pueda lucir con orgullo. Esta versión, que dura tanto como la vida del hombre desesperado que por ella atraviesa, tiene una compacta unidad cineplástica, se desenvuelve con una exacta cadencia obsesiva y une a sus profundas imágenes el sonido y la voz que con mejor adecuación les cuadra. Aunque sólo fuera por ella, *Larga es la noche* reclamaría la atención más escrupulosa; aunque sólo fuera en gracia de ella, merecería que se olvidasen los extravíos y debilidades de su argumento, harto superior sin embargo a lo que el cine acostumbra a servirnos todos los días.

J. M. P.

NOTAS

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

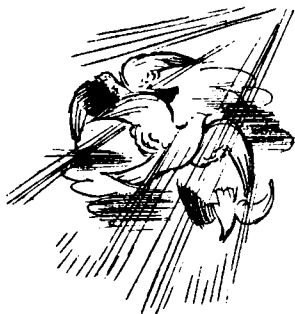
Todavía siguen peregrinando por las salas de exhibición los fragmentos de *Carnet de Baile*, convertidos ya en andrajos, como prueba def total desamparo artístico en que nacen, viven y mueren las obras del cine.

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

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

Dentro de breve tiempo el lamentable *doblaje* desaparecerá también del refugio donde todavía imponía su exclusiva prevalencia. Deseemos que nunca vuelva este grave mal que aquejó al cine y que no será sin duda el último.

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



POR LA PAZ

EDIFICAR LA PAZ

Por la justicia y la comprensión

¿Nos orientamos verdaderamente hacia una pacificación de la humanidad?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MAURICE BLONDEL



LIBROS

Crítica y Notas

‘ LOS GLADIADORES ’ DE ARTHUR KOESTLER

Editorial Abril, Buenos Aires, 1947.

Voces autorizadas han insistido en que la “novela histórica” es un género en irremediable decadencia por hondas razones de carácter técnico relacionadas con la existencia de sus premisas más fundamentales.

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

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

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

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

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

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

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

Técnicamente en la obra se destaca la utilización de un vigoroso estilo periodístico —y no decimos esto para insistir en la vocación por la crónica de Koestler— y el sabio dominio del análisis psicológico. Los retratos son ricos en sugerencia. Aparte de Espartaco, merecen recordarse los de Craso y Catón el joven.

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

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

CARLOS M. RAMA

LAS IDEAS POLITICAS EN AMERICA

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

Ricardo Donoso: "LAS IDEAS POLITICAS EN CHILE".

Colección "Tierra Firme". F. C. E. Méjico.

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

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

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

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

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

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

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

ción se soluciona con un simple "traslado" al desarrollo ideológico europeo.

Otra postura se vincula al llamado "realismo histórico" en su diversidad, y desde el desprecio y desconfianza contrarrevolucionaria en las "ideas", expuesta en "La Fronda Aristocrática" de Alberto Edwards, hasta esa rígida concepción marxista de las "superestructuras", de las primeras obras de Rodolfo Puigros, tiende a radicar la atención en un plano fáctico desnudo de voluntades de potencia, de voluutades de adquisición.

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

Dos mentalidades muy distintas testimonian las obras respectivas. Donoso es un minucioso archivero, que agregó a la bibliografía, tan dilatada, del pasado de Chile, sus estudios sobre Antonio José de Irisarri, Ambrosio O'Higgins y Vicuña Mackenna. Historia apasionadamente, con su cabeza y corazón en el centro mismo de los debates, cuya crónica, muchas veces altisonante, agota. A pesar de sus casi quinientas páginas, detiene el lento y acotado tranco en la crisis dictatorial de Balmaceda, en 1891. José Luis Romero, profesor de historia universal, hecho al oficio sintetizador que esa disciplina impone entre nosotros, esquematiza sin temor y doscientas treinta páginas le permiten llegar hasta la deposición de Ramón Castillo, el 4 de Junio. La ventaja de Romero finca así en su perspectiva, en lo que le da su alejamiento de las pequeñas querellas enconadas de los historiadores nacionales; no le perturba el jaque-mate del documento inédito ni forma en ninguna de las facciones profesionales de defensores de próceres. Así ve, además, la vida argentina desde lo ecuménico, que es su mejor —¿su solo?— ángulo posible.

No es casual, por otra parte, que Romero y Donoso se propongan un examen metódico y por país, que es el único que por hoy puede hacerse, el único real después que, pasado el gran soplo bolivariano, las naciones, ibero-americanas se enclaustraron, sin más ventanas regularmente abiertas que aquéllas que miraban hacia Europa.

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

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

Donoso, que pone su labor bajo el signo de una frase de Eduardo Hinojosa, acepta con buena voluntad la influencia de las ideas y enrostra a Edwards su olvido. Reconsidera lo anteriormente hecho: Lastarria, Amunátegui, Errázuriz, Valentín Letelier, Alcibíades Roldán.

Puesto a andar, el cuerpo de las ideas, la sucesión doctrinaria se pierden o se invertebran muy pronto en el farrago de esta cuidadosa versión parlamentaria, en esta historia de la política. Los ideales no se desgajan nunca de los hechos, como función orientadora o determinante. No se nos dan ni atisbos sobre las vías de penetración de las ideologías, sobre su adaptación chilena, sobre su recíproca beligerancia. Tiene en cuenta, eso sí, las presencias personales: la de Irisarri, la de Jaime Zudáñez, la de Juan Crisóstomo Lafinur, la de Mora y la de Bello. ¡Cuántas extranjeras!

Donoso descuida ese tránsito, el único valioso, el único entrañablemente americano, en que una realidad va naciendo en ideas, y estas ideas buscando su fila en las corrientes universales. Ni el potente "hecho" oligárquico, ni la continuidad portaliana, ni la escisión ideológico-religiosa le sugieren casi nada. Anega en las sombras de una larga crónica esa indiscutible originalidad de su país que fué la ausencia de militarismo y de caudillos.

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

En torno a las postreras figuras coloniales de José Perfecto de Salas, de José Antonio de Rojas, de Miguel Infante, de Manuel de Salas; de Martínez de Rozas, de Juan Egaña, de Camilo Henríquez, los independientes, organiza R. D. con habilidad el relato de la penetración ideológica y acentúa agudamente el dualismo, aparentemente invencible y que tanto serviría para explicar "la máscara de Fernando", entre el apacible, entre el conforme testimonio de Manuel de Salas y el alegato colérico del presente y del pasado de los Zudáñez, los Henríquez, los Monteagudo y los Irisarri.

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

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

Después de 1833, la línea del tiempo se polifurca, y aparece una división por problemas, "la Tolerancia Religiosa", "la Lucha contra la Aristocracia", etc. La organización es semejante a la que hace Theodore W. Cousins en su "Politics and Political Organisations in America" New York, 1942, pero más radical, ya que aquél agrupa simple y sucesivamente por tales problemas los años y presidencias, y no historia las ideas. Aquí se sigue paralela y aisladamente un trecho sexagenario, olvidando que una doctrina política es "un todo" con soluciones para una diversa problemática. Aunque se podría objetar, claro, que en esos sesenta años domina incontrovertida la corriente liberal. Aunque se podría responder, con lucidez también, que las aguas americanas y mundiales del liberalismo eran muy distintas en el 30 y en el 90.

De las págs. 114 a 491 se trazan así procesos paralelos del esfuerzo liberal por modificar y vencer una situación consolidada el año 33. El cap. VI "La lucha contra la Aristocracia" es sólo una amena reseña de las tentativas encaminadas a la supresión de los mayorazgos, hasta conseguirlo en la ley del 14 de Julio de 1852.

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

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

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

Hay breves trasapuntos de la evolución social: colisión de política, negocios y derecho (p. 143); conciencia burguesa y espíritu santiaguino (p. 153 y s.); causas de la crisis de 1891 (p. 436); se presta atención al factor generacional (p. 490), al regional (p. 240). Hay intenso sabor de época y

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

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

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

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

Y esa adjetivación es abusadora —abusadora con el vencido—. "La ira", "el apasionamiento", "la insolencia", "la despreciable diatriba", "las trabajosas plumas" combaten, sin una sola deserción, con "el altivo desprecio", con "el ilustre", con "el agudo", con "el elocuente", sin una sola deserción tampoco.

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

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

La historia intelectual y social, la intrahistoria, distinguida de la militar y de la crónica edificante o puramente externa de los cambios del poder, es potenciada así a racionalidad, a una amenazada y precaria racionalidad, que no es trascendente y que está en las manos y en la cabeza de los hombres. El título, pues, puede resultar angosto. Es una verdadera historia, en sus mejores esencias, la que se consigue en "Las ideas políticas en Argentina".

Dentro de una general inmersión de lo ideológico, se toman adecuadamente en cuenta las ideas de las figuras representativas o de los grupos reformadores: Moreno (p. 74), Rivadavia (p. 93), Dorrego (p. 117 y s.), Goyena (p. 187), J. V. González (p. 201); del equipo director de Buenos Aires (p. 73 a 77), de la segunda emigración antirrosista (p. 128 y s.), del radicalismo (p. 220 y s.), de la "reforma universitaria" (p. 222 y s.). Siempre es a través de una de estas dos vías, que el pensamiento nuevo irrumpe sobre rutinas y vigencias.

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

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

La "era criolla", que 1810 inicia, se escinde a su vez en dos líneas: "la línea de la democracia orgánica" (Buenos Aires, Rivadavia, la unidad, formas de vida europea, rectora de la política argentina hasta 1820, y "la línea de la democracia inorgánica" (localismo, personalismo, autoridad, modos tradicionales de ser), que en el año 20 prepara, con sus montoneras en las calles porteñas, el advenimiento del "aventurero feliz" que San Martín profetizara.

Con real inteligencia histórica no entra Romero a fallar, como lo hacen tantos otros, a favor de la ambivalencia de la palabra, de qué lado estaba la democracia: si en los generosos sueños de libertad, de vida digna y asegurada, de los doctores porteños, o en el calor multitudinario que rodeaba a los caudillos.

Esta "era criolla" polarizada así, va a encontrar, nacido en la lucha contra Rosas, "el pensamiento conciliador": la aceptación honrada de la realidad "desde" la cultura, el repudio —un poco enristecido— del utopismo. De este grupo decisivo, de esta generación de 1837, traza JLR, con ejemplar elegancia y concisión, el cuadro de su ideología (p. 128 a 151) y aquí sí, hace historia de las ideas políticas. El pensamiento de Echeverría, Sarmiento y Alberdi engrana pulcramente en el esquema.

Siempre son los cambios de orden económico, social y humano los que traen la nueva época. En el tránsito de la Presidencia de Avellaneda a la de Roca, la Argentina ha cambiado. "Lo criollo" empieza a batirse en retirada; inmigración en masa, racional ganadería, alambrados y ferrocarriles instalan un distinto estilo de vida, caracterizado por la sobrestimación del éxito económico y la irrupción cosmopolita. Es "la Argentina aluvial", y nótese bien que esta "Argentina aluvial" comienza aquí y no en el 52. El cambio de signo político no es bastante para hacer advenir un período nuevo.

Romero, que si bien admite la coexistencia de las líneas, caracteriza cada segmento temporal por el triunfo de una de ellas, establece la vigencia del "pensamiento conciliador" desde el pronunciamiento de Urquiza hasta Roca. El esquema resulta aquí un poco violento. No parece muy abonado por ese "pensamiento conciliador" un suelo en que toma sus jugos la protesta de "Martín Fierro".

En "la línea del liberalismo conservador", que a nuestro juicio Romero no ata lo suficiente con "la línea de la democracia orgánica" de la "era criolla", la minoría constructora, el grupo que se trasmite el poder por cooptación escasamente resistida, se hace oligarquía usufructuaria. Fomenta la inmigración, pero hipoteca el país. Impulsa las obras públicas, pero se enriquece con ellas. Escepticismo moral, farsa republicana y "unicato", concluyen la ferviente aristocracia directora de los Mitre y los Avellaneda.

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

“Los interrogantes de un ciclo inconcluso” plantean el problema de un proceso imprevisible “que se caracteriza por la originalidad y la inestabilidad”, perplejidad de historiador, sobre la que el partidario dice su robusta esperanza.

Romero declara en la página final —230—, su fe socialista. Esta fe le permite no abanderarse sentimentalmente ni en el “liberalismo conservador” ni en “la línea de la democracia inorgánica” que tironean poderosamente a casi todos sus colegas, le faculta encarar con lucidez los puntos más candentes del debate histórico argentino. Rastrea con indudable equidad las raíces de “la democracia inorgánica” (p. 99 y 100); ve las virtudes de la oligarquía (p. 203), explica la filiación rosista-radical (p. 216), contempla con visión levantada y sin histerismos el presente (p. 229).

Romero no cuida, desde luego, la superada exigencia de una “imparcialidad”. Está en su visión y se siente cómodo en ella. Es lúcido, no neutral. Trabaja con esa honradez de buen historiador que es tener al frente todos los datos, todos los datos importantes, por lo menos todos los visiblemente importantes de un pasado mal conocido —¿es algo más la imparcialidad?—. Ve limpiamente toda una realidad y la califica de acuerdo a su escorzo. Serán disintetizables los adjetivos; el sustantivo está donde está, anelado sólidamente. Tiene una concepción de la historia y da la casualidad que ella no es ninguna de las dos que han obnubilado a los abogados de nuestro ayer.

Toma en cuenta, y en forma principalísima, el factor económico (p. 60, 61, 167), su reflejo psicológico cuajado en formaciones sociales pero nacido, no sólo de lo económico, sino del libre viento de las ideas (p. 214-215). Una interdependencia realmente inteligente de los factores históricos quita a su construcción toda rigidez, toda unilateralidad.

Son notables en este libro el excepcional don sintético, la legítima ‘acuñación’ del juicio, la vivacidad de una elaboración que nunca se deja vencer por el material.

Utiliza hábilmente las fuentes españolas, las memorias, el tan despreciado e invaluable testimonio de los viajeros: hay párrafos de Antonio Pérez y de Jovellanos, de Azara, de Azcarate Du Biscay, de Gillespie, de Brackenbridge y de Paz.

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

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

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

CARLOS REAL DE AZUA

« QUEVEDO HUMANISTA » DE DANIEL CASTELLANOS

Montevideo. 1947.

Francisco de Quevedo fué mucho más que el acre novelista de “El Buscón”, que el eficaz ensartador de gracias de las “Obras Festivas”. Fué otra cosa, por cierto, que el gratuito padre y protagonista de ese caudaloso anecdotario libertino, cuya asombrosa supervivencia subliteraria sería apasionante rastrear algún día.

Todo esto lo sabe cualquier lector medianamente culto, y la presente fortuna editorial y crítica del autor de “Los Sueños” (las “O. C.” de Aguilar, Porras, Bouvier, Bula Píriz, Astrana, Papell) lo ha extendido a círculos relativamente amplios.

Presidieron este ensanche del personaje sus “Obras Políticas”, por un lado resucitadas en su faz de imperial beligerancia en la España de hoy, por otro apreciadas en su inquebrantable línea ética y antimachiavélica, frente a las viejas y nuevas “estrategias”.

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

El Quevedo humanista no había sido igualmente transitado. Apenas si se recordaban distraídamente sus relaciones juveniles con Justo Lipsio, apenas su inocultable inspiración estoica, generalizada a calidad de "constante" del espíritu español.

Menos se atendía al Quevedo traductor de Epicteto, de Anacreonte y de Focilides, de Séneca y de Plinio.

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

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

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

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

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

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

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

El tipo del "humanista —moderno", a lo Eduardo Schwartz, a lo Maffio Maffii, a lo Aurelio Espinosa; el del político-escritor que tributó algo más que

auto-apologética circunstancial o memorias rencorosas, son demasiado raros, están demasiado perdidos en nuestro mundo, en el mundo, como para que no saludemos con alegría frutos como éste.

C. R. de A.

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

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

El análisis parcial de algunos encuadres — "Taras Bulba", "Chapáiev", "El acorazado Potemkin" — permite al lector el conocimiento cercano de algunos problemas fundamentales de la expresión cinegráfica y de su solución. La profusa abundancia de ilustraciones hace este conocimiento más fácil y eficaz: los numerosos esquemas que explican diversos aspectos de la técnica — movimiento, iluminación, composición — tienen una viva eficacia pedagógica. El autor resume en un breve prólogo sus aspiraciones: "realizar un tratado sencillo, explícito, claramente comprensible".

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

J. M. P.

ACTIVIDAD BIBLIOGRAFICA

La editorial Lautaro acaba de publicar en su serie "Pingüino" dos relatos de Henry James: "Daisy Miller" y "Los papeles de Aspera", traducidos por Eduardo Warshawer. Aumenta así el escaso caudal que del gran novelista angloamericano podía frecuentar hasta ahora el lector de habla hispana: "Retrato de una dama", "Otra vuelta de tuerca", "La humillación de los Northmore".

Del joven filósofo español José Ferrater Mora, autor del magnífico "Unamuno", ha lanzado Editorial Sudamericana "El Sentido de la Muerte."

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

Arthème Fayard ha incorporado a su colección "Les grands études historiques" la nueva y ya difundidísima historia evangélica de Daniel Rops, "Jésus en son temps."

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

En la serie "Los pensadores", de la Editorial Argos, han aparecido los "Ensayos sobre la Cultura" del gran filósofo Eduardo Spranger, y "El Porvenir de la Cultura", del curioso panfletista francés Emmanuel Berl.

La escasa bibliografía uruguaya de 1947 se ha acrecentado con el "Cancionero Popular Uruguayo" de Ildefonso Pereda Valdés, y con "Ocho Poemas de Londres" de Luis Giordano.

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

"Geografía del Pacífico Americano", de Emilio Romero y "Música Popular Brasileña", de Oneyda Alvarenga, son los últimos títulos de la colección "Tierra Firme".

Losada inicia la versión de las obras de Jean Paul Sartre con "La Náusea", incorporada a la serie "Las grandes novelas de nuestra época".

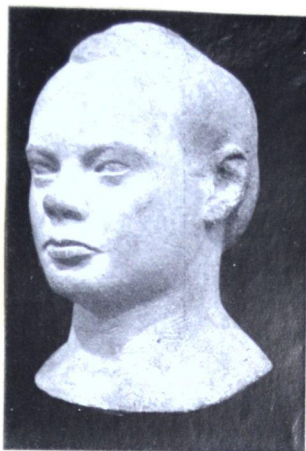


"Autorretrato" (óleo) Amézaga
Gran Premio de Pintura

EXPOSICIONES

1.º de octubre a 15 de noviembre

SALON DE LA COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES. — XI Salón Nacional. Pintura: 203 obras (óleos, acuarelas, temples, frescos, pasteles, gouaches, etc.) de: *Ricardo Aguerre, Wilson Amaral, Eduardo Amézaga, Enrique Angelelli Bellini, Alicia S. Arbó, Carmelo de Arzadun, Pedro Miguel Astapenco, Zoma Baitler, Romeo Baletti Bianchi, Plinio Baptista Brum, Pablo L. Barbat, Kalman Bardón, Norberto Bordia, Nerina Bernasconi Guggeri, Alfredo E. Berta, Ario Bongiovanni, Rafael Borella, Teodoro Bourse Herrera, Jorge Brito, Julia Müller de Burchard, Alfredo Bustamante Guerrero, Alda S. Cabrera, Leonardo Cantú Sierra,*



"François" (Terracota) Calandria
Primer Premio de Escultura

Dante Capece, Glauco Capozzoli, Manuel Carbajal Victorica, Elena A. Carbonell, Juan Carlos Ciccolo, José Cúneo, Nicolás Cuparo, Sergio A. Curto, José Cziffery, Justo D. Darelli, María Rosa De Ferrari, Manuel B. Delìotti, Juan C. Demarco, Elida B. de De Martino, Domingo de Santiago, Héctor Devita, Ruben Dieci, Manuel Espínola Gómez, Ema Real de Azúa de Estrada, Agustín Ezcurra, Andrés Feldman, Eugenio Feldman Wagner, Emil M. Fernández (h.), Dante Ferrer Saravia, Carlos Formento Franzia, Elena F. de Frangella, Lucía Frank, Juliana Gadea Ruben Gary, Carlos Garramón Warren, Luis A. Gentieu, Carlos Giadrono Farina, Domingo Giadrono, María L. Gil Janeiro, Haude S. Gobbi, Jorge González, José M. Guibernau, Vicente H. Guádobono, Juan B. Gurewitsch, Bengt Hellgren, María A. Herrera, Otto Hirschfeld, Fernando Laens, María C. L. Lages Sansón, Lusbel Larraza, Gustavo Lazarini, Manuel V. Lima, Brenda Lisardy Borche, Renée Magariños, Lía Mainero Berro, Willy Marchand, Arturo Marchetti, Vicente Martín, Luis



Oleo

Horacio Torres

Mazzeo, Arturo Méndez, Angel Medina, Hermann Meissner, Raúl Mercader, Carlos A. Montañez, Juan C. Montero Zorrilla, María Carmen Mullin Diaz, Francisco L. Musetti, Víctor M. Ocampo Vilaza, Dumas Oroño, Manuel Laureano Otero, Benjamín Palavecino, Migual A. Pareja Piñeyro, Ramón Pereyra, Perla Pintos, Eriberto Prati, Lincoln Presno, Mario Radaelli, Edgardo Ribeiro, Manuel Rilla Canel, Edison Rodríguez, Guillermo C. Rodríguez, Horacio Roldán Mundell, Ada Rossinelli, Wasył Rudyk, Horacio Saa, Roberto Saenger, Roberto Salvo Mendy, Ronaldo San Martín, Domingo I. Sarli, Felipe Seade, Angel R. Scagliolo, Dolcey Schenone Puig, Carmen Señaris Varela, Alberto H. Silveira, Francisco A. Siniscalchi, Luis A. Solari, Juan A. Tagliamonte, Alfredo Tedeschi, Cora Trabuchi, Sara Traversa, Susana Turiansky, Nicolás Urta, Carlos Vaccotti Starico, Eduardo Vallarino, Juan Ventayol, Julius Verdié, Petrona Viera, Juan F. Vieytes Pérez, Olegario Villalva Acosta, Sara D. Yannicelli, María A. Zapater y Otero, Inés Zorrilla de San Martín. — Escultura: 56 obras (yesos, terracotas, cobres, broncees, maderas, etc.) de: Jaime J. Aldao Veiga, Homero Bais, Vicente R. Balochi, Devvari Barloco, Juan Viera, Juan F. Vieytes Pérez, Olegario Villalva Acosta, Sara D. Yanni-



Oleo

Jonio Montiel

celli, María A. Zapater y Otero, Inés Zorrilla de San Martín. — Escultura: 56 obras (yesos, terracotas, cobres, bronce, maderas, etc.) de: Jaime J. Aldao Veiga, Homero Bais, Vicente R. Balochi, Devari Barloco, Juan J. Calandria, Marta Carafí Arredondo, Amalia Corchs Quintela, Rómulo Chiessa, Delia Demicheri, Andrés Feldman, Roberto Fernández, Rubens Fernández Tuduri, Gervasio Furest Muñoz, Luis Giammarchi, Lorenzo Irrazabal, Máximo A. Lamela, Eduardo A. Larrarte, Paula Schott de Lebel, Mario Lazo, Alberto Marino Gahn, Juan Martín, Carlos M. Martínez, Carlos M. Martínez y Heber A. Ramos Paz, Hermann Meissner, Juan S. Moncalvi, Juan Pedro Ochoa, Urbano Ortiz, Carlos Otero Brown, Nerses Ounanian, Angel Panosetti, Elena Pasquali Marchise, Julio C. Pequera, Salustiano Pintos, Severino Pose, Heber A. Ramos Paz, Pablo Serrano, Aurora Togores, Juan Carlos Viera. — Fuera de Concurso: 2 óleos de Celia Giacosa, 1 óleo de Carlos M. de Santiago, 1 yeso y 1 talla en piedra de Federico Moller de Berg, y 2 yesos bronceados de Edmundo Prati.

SALON DE LA COMISION MUNICIPAL DE CULTURA. — Exposición de dibujos infantiles, organizada por el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal.



Oleo

F. Matto Vilaró

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

ATENEIO DE MONTEVIDEO. — (Sala Fabini) 18 grabados en madera de *Roberto Orlando*. — 10 óleos, acuarelas y dibujos de *Jorge González*.

ASOCIACION CRISTIANA DE JOVENES. — 5.º Salón de Acuarelas (Expositores: *Carolina T. de Fonseca, Fernando Luens, Alfredo E. Berta, V. H. Guédobono, Pablo L. Barbat, Enrique A. Blasi, Juan C. Demarco, Eduardo Vallarino, René Magariños, María Angélica Herrera, Nicolás Cuparo, Rodolfo Prchal, Manuel L. Otero, Mario E. de Cola, Julia M. de Burchard, Francisco Luis Musetti, Angel R. Scagliola, Alfredo Halegua, Romeo Lupi, Pariente Amaro, Marie L. Drake*).

GALERIA BERRO. — Exposición de Pintores del Salón de París (*Gustave Moreau, Lucien Simon, Desiré-Lucas*).

"ARTE BELLA". — 22 grabados de Rembrandt (cabezas). — Grabados de Schöngauer (1450-1941).

AMIGOS DEL ARTE. — Exposición de Piezas Arqueológicas de América del Sur, realizada por el Agr. *Carlos A. Mac Coll*. — Exposición de pinturas de *Horacio Torrts, Jonio Montiel y Francisco Matto Vilaró*.

INDICE

PRIMERA PARTE

	Pág.
Aracné musarañera, por <i>José Bergamín</i>	5
La mística democrática, por <i>Julián Benda</i>	14

SEGUNDA PARTE

POESIA

Dos poemas de "A la Pintura", por <i>Rafael Alberti</i>	
A la retina	18
Delaeroix	19
Una actitud poética, por <i>Clara Silva</i>	21

NOVELA Y CUENTO

Indagación de una literatura, por <i>José Pedro Díaz</i>	31
Ultimo coche a Fraile Muerto (cuento), por <i>María Inés Silva Vila</i>	36

MUSICA

Alfredo Casella, por <i>Roberto García Morillo</i>	41
--	----

TEATRO

La teoría del contacto. (Reflexiones sobre los fundamentos sociológicos del teatro), por <i>Héctor Hugo Barbagelata</i>	54
Calendario de teatro, por <i>C. M. M.</i>	61

CINE

El jugador (guión cinematográfico), por <i>León Klimovsky</i>	63
---	----

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

FOR LA PAZ

Edificar la Paz. Por la justicia y la comprensión, por <i>Maurice Blondel</i>	79
---	----

LIBROS — Crítica y notas

"Los gladiadores", de Arthur Koestler, por <i>Carlos M. Rama</i>	83
Las ideas políticas en América. J. L. Romero: "Las ideas políticas en Argentina"; y R. Donoso: "Las ideas políticas en Chile", por <i>Carlos Real de Azúa</i>	85
"Quevedo Humanista", de Daniel Castellanos, por <i>C. R. de A.</i>	94
"Tratado de la realización cinematográfica", de Kulechov, por <i>J. M. P.</i>	96
Actividad bibliográfica	96

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

G R A B A D O S

Fotograma de <i>Roma, ciudad abierta</i>	71
Fotograma de <i>Larga es la noche</i>	75
Autorretrato, (óleo), de <i>Amézaga</i> . Gran Premio de Pintura	98
François (terracota), de <i>Calandria</i> . Primer Premio de Escultura	99
Oleo, de <i>Horacio Torres</i>	100
Oleo, de <i>Jonio Montiel</i>	101
Oleo, de <i>F. Matto Vilaró</i>	102

V I Ñ E T A S

de <i>Adolfo Pastor</i>	18, 31, 41, 54, 63, 79 y 83
-----------------------------------	-----------------------------



