Ministerio de Educación
Provincia de Buenos Aires

Las colaboraciones son especialmente solicitadas
Pueden reproducirse siempre que se indique su procedencia

La correspondencia debe ser dirigida a:
Revista CULTURA, Oficina de Publicaciones
del Ministerio de Educación de Buenos Aires,
Calle 56 número 970, La Plata, Argentina

CULTURA



Año II N.º 4

Ministerio de Educación de Buenos Aires, La Plata
Año del Libertador General San Martín
1950

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Contiene:

Emilio Estiú: LA MUSICA Y LA FILOSOFIA

CONTEMPORANEA

César Rosales: EL RESPLANDOR

Julio Ellena de la Sota: EL ANGEL DE LA MUSICA

Nicolás Cócaro: HOMBRE DE DIOS

Félix Esteban Cichero: ARMA DE PAZ

Antonio Cunill Cabanellas: EL ESTILO PANTOMIMICO

DEL ACTOR

Adolfo Bellocq: GRABADOS

GUION DE LECTURAS

HECHOS DE LA CULTURA

Dibujos de Laerte Baldini (en la portada), *Rodolfo Castagna* y *A. Lisa.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Emilio Estiú / LA MUSICA Y LA FILOSOFIA CONTEMPORANEA

ENTRE las manifestaciones artísticas, ninguna como la música ha excitado tanto a la especulación filosófica de todos los tiempos. En efecto, un análisis histórico de la filosofía desde el ángulo tan particular de la música nos revelaría que siempre dominaron tres concepciones, que corresponden a otras tantas disciplinas filosóficas fundamentales. En primer término, la filosofía ha indagado la naturaleza o esencia de la música para conocer así su consistencia ontológica; otras veces, ha considerado a la iniciación musical como una etapa en el conocimiento de lo absoluto, es decir, como un momento de la metafísica, y otras veces, finalmente, la filosofía ha reparado en la influencia moral de nuestro arte. Todas estas corrientes se iniciaron en la antigüedad y las diferentes épocas exaltaron uno u otra de tales direcciones. En nuestros días podríamos encontrar los ejemplares típicos de estos enfoques en Nicolai Hart-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mann para el planteo ontológico, en Henri Bergson para el metafísico y en George Santayana para el moral. *

Las citadas teorías sobre la música son filosóficas, es decir, están estructuradas sobre lo esencial. No han tenido, o por lo menos no se han propuesto, el modelo de alguna música en particular o perteneciente a una época dada y menos todavía han pretendido esclarecer con sus ideas la nuestra, la que se está creando ante nuestros ojos. Sin embargo hay una excepción que no podemos pasar por alto: la de Ortega y Gasset que al reflexionar sobre la música lo hizo teniendo en cuenta la actual. El problema que trataba de resolver no era ninguno de los tres tradicionales sino que pretendía demostrar filosóficamente el valor de la música contemporánea y para ello estuvo obligado a plantear el tema desde otro punto de vista. Quería Ortega encontrar la peculiaridad de la música de nuestros días contraponiéndola a la más próxima, es decir a la del siglo XIX, a la música romántica.

Ortega y Gasset sostiene que "todas las diferencias entre la vieja y la nueva música, especialmente las de orden técnico, se derivan de esta radical: se trata de dos estilos que

* El lector advertirá lo esquemático de este planteo, reducido al pensamiento de unos pocos autores seguidos quizá con libertad excesiva. Sea dicho en mi descargo que las ideas que publico ahora no pretenden exponer la filosofía actual en sus relaciones con el problema estético de la música sino que sólo indican algunos momentos significativos de un planteo que exige desarrollos más amplios y que he de retomar oportunamente.

expresan estratos de sentimientos muy distintos entre sí. Para el uno es arte la bella envoltura que se endosa a lo vulgar. Para el otro es arte un arisco imperativo de belleza integral".[1] Es palpable pues que más que una diferencia entre la música de dos épocas lo que aquí distingue Ortega es el arte auténtico del espurio. Y añade, en efecto: "Con ello se sitúan automáticamente en dos rangos distintos de la jerarquía estética. No es cuestión de albedrío. Preferir Mendelssohn a Debussy es un acto subversivo: es exaltar lo inferior y violar lo superior. El honrado público que aplaude la *Marcha nupcial* y silba la *Iberia* del egregio moderno ejerce un terrorismo artístico" [2].

Dejando de lado el hecho de que la comparación entre Mendelssohn y Debussy es bastante poco feliz, puesto que podemos reprocharle parcialidad en la elección del menos representativo de los grandes románticos y uno de los más altos exponentes de la música contemporánea —favoritismo éste agravado por haber tomado del primero una obra muy mediocre y otra muy excelente del segundo— dejando de lado pues este aspecto, la pretendida diferencia está invalidada por sus mismos supuestos. Ortega admite como verdad axiomática algo no tan evidente: que la música expresa sentimientos. Mientras que el romanticismo reflejaría

1. *Musicalia,* en *El espectador III.* Madrid 1928. Pág. 47.
2. *Idem,* pág. 48.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bien revestidos y disimulados por el brillo del ropaje, estados triviales, al alcance de todo el mundo, la música moderna expondría sentimientos en sí mismos estéticos, personalísimos, profundos e impopulares por su esencia misma. Pero no es cierto que exista un sentimiento *per se* estético y que se le entregue graciosamente al músico por ser artista. No; el contenido sentimental está creado por la corriente misma de la música. No hay paralelismo estricto entre el sentimiento *musicalizado* y el vivido. El primero se estructura, al configurarse artísticamente, de otro modo. Sea romántico o moderno, el artista tendrá que *musicalizar* la emoción y la distinción entre vulgaridad y aristocrático refinamiento pierde aquí su sentido. En síntesis: Ortega ha diferenciado la buena de la mala música; pero no dos períodos de su historia. Por lo demás, la sensibilidad histórica de nuestro pensador ha sido bastante mezquina ya que no se puede disimular la arrogancia que supone el hecho de atribuir a nuestra época lo genuino y al pasado romanticismo lo bastardo; al presente la pureza estética y al pretérito una finalidad de éxito fácil.

Pero Ortega buscó la demarcación entre la música actual y la del siglo XIX por otro costado. La música, como toda obra de arte, tiene una realidad para el contemplador. La obra musical, tomada en sí misma, es una pura virtualidad, un sistema de signos que el intérprete ha de resolver, ha de *realizar* o volver actual. La música tiene existencia

cuando se la oye. Pues bien, según Ortega —que sigue en este punto a algunas corrientes de la psicología contemporánea— nuestra alma puede tomar dos actitudes al escuchar música, que son las que él llama "concentración hacia adentro" y "concentración hacia afuera". Pero —y esto resulta extraño— no elegimos libremente una u otra de estas posturas, sino que están determinadas de antemano por la música oída; y no por cualquier música, sino por la de las dos grandes categorías en que el pensador español sintetiza su historia: la romántica, la del siglo XIX, y la nuestra, la del siglo XX. Con la música romántica estamos vueltos hacia adentro. No juzgamos la música misma, sino su resonancia en nuestra intimidad espiritual y la composición musical es sólo el complicado rodeo que seguimos con el fin de vivirnos a nosotros mismos. La música romántica es, en el fondo, el pretexto, para adentrarnos en nuestro interior recinto. Con la música de un Debussy o de un Strawinsky —son los autores que con predilección cita Ortega— ocurre todo lo contrario. Cuando la oímos, nos concentramos hacia afuera, nos desinteresamos de la aburrida novela de nuestra vida y quedamos prendidos de la música misma. En un caso se anulaba el arte por exaltación desmedida del yo; en el otro se lo respeta porque se disuelve nustra subjetividad y se pierde en la trama objetiva de la música. También en esta diferencia de la relación obra - oyente encuentra Ortega y Gas-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

set una radical superioridad jerárquica de nuestro arte actual.

Pero estos dos tipos de placer musical no definen músicas determinadas y menos aún sirven para caracterizar dos períodos históricos. En efecto, la concentración hacia afuera consiste, como hemos visto, en la atención al diseño formal y no al contenido dado por el sentimiento. Pero cualquier página musical de cualquier época puede suscitar en el oyente esta actitud o la otra, la concentración hacia adentro. Oyendo, por ejemplo, *Una tarde en Granada* de Debussy, el enamorado de los sonidos atorciopelados, fantasmales casi, no prestará atención a otra cosa. Un segundo oyente, diferentemente dotado, encontrará su placer en la forma maravillosa de la pieza, no se podrá sustraer al arrebatador encanto de los ritmos cambiantes, de las melodías que se van engarzando entre sí y fluyendo desde un fondo originario y fundamental. Otro oyente, en fin, se sumergirá en el ambiente sentimental de la obra. Sentirá una vaga tristeza o una melancólica conformidad con lo adverso del destino; o se verá —sugestionado por el título— en una Granada de ensueño, espectral y fabulosa. En nuestro ejemplo hemos buscado tres hipotéticos y unilaterales oyentes; pero en la realidad una misma persona, en diferentes audiciones, va aclarando los aspectos parciales de la integridad de la obra. Y para ser más veraces: sólo los aclara con intención crítica; como experiencia estética vi-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ve la totalidad de la obra y comprende lo arbitrario de las separaciones artificiales.

Esta posibilidad, que una sola y misma música ofrece, de concentrarnos hacia adentro o hacia afuera, es el origen del renovado goce de la vivencia musical. Rara vez la sentimos igual porque rara vez nos sentimos iguales. Ni ella es siempre la misma ni nosotros somos siempre los mismos. A medida que el producto artístico revela nuevas facetas, nuevas perspectivas de nuestro espíritu se iluminan; y al revés, cuando una insospechada dimensión de nuestra vida espiritual aflora, otros símbolos de la música se nos hacen patentes.

No hemos de distinguir nuestra música por diferenciaciones de jerarquía artística, pues en el arte no hay superaciones o progresos. Lo que sí existen son modificaciones del gusto, transformaciones en la capacidad de sentir estéticamente formas de expresión que con anterioridad estaban fuera del arte. Y estas revoluciones, anunciadoras de la modernidad de cualquier época, nacen del esfuerzo del genio que junto con su obra crea el clima que la hará comprensible. El acto de terrorismo estético está en medir las permanentes obras del arte con el gusto inseguro y casi siempre pasajero de un momento particular.

Dejando de lado pues una caracterización histórica de la música de nuestro tiempo y concretándonos a lo que en el plano filosófico encontramos, tendremos que

admitir que las posiciones tradicionales se repiten en nuestra época. Y así debe ser, puesto que todo problema filosófico, una vez descubierto, muestra su autenticidad en la permanencia de sus renovados planteos.

LA ONTOLOGIA DE LA MUSICA

EL punto de partida más ingenuo y primario será el de preguntar por la esencia de la música, ya que aunque la interrogación por la esencia sea altamente teórica tiene, sin embargo, un resorte natural. Desde Platón se sabe que la interrogación, al admirarse ante la realidad, es el motor de la reflexión. La música existe, está allí, ante nosotros, y es en absoluto natural que nos preguntemos qué es lo que entendemos por ella. Pero lo inofensivo de la pregunta encubre el problema mismo de la ontología, concentrada en un tema particular y la respuesta más inmediata al interrogante que proponemos ¿qué es la música? será la de decir que es una actividad artística cuyo producto se expresa con sonidos. Por trivial que sea esta contestación, nos da, sin embargo, una clave para su profundización.

La obra musical, en efecto, se diferencia de las demás producciones artísticas por su materia, el sonido. Pero puesto que no todo sonido es musical, resulta palpable que para que éste adquiera jerarquía artística ha de ser algo más que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mero sonido. Efectivamente, toda obra musical se origina en una actividad del espíritu que, como contenido, sigue viviendo en lo interior de la composición. El valor y el significado de una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, no está en lo físico. Ni el papel pentagramado ni las notas ni el sonido como realidad física tienen sentido musical por sí mismos. Tan sólo son los signos o los portadores materiales de una significación espiritual; significación ésta que nosotros aprehendemos a través del primer estrato de lo físico; únicamente cuando la capa audible por el sentido se torna transparente, aparece el núcleo interior y propiamente musical.

En toda música existen pues dos caras: la primera es la del sonido como acontecer físico y que constituye por decirlo así el aspecto exterior de la obra. Es real y empírica y por tanto se ofrece a una captación sensible. Pero además existe una capa interna, no sensible e irreal, que se muestra por detrás de su envoltura material. El primer plano es el sustentáculo de una vida espiritual materializada en el sonido y la comprensión de semejante vida depende del espíritu solamente.

Pero no sólo la comprensión espiritual es la única capaz de llegar a descifrar lo que late en la entraña de lo expresado. Su poder se extiende por dimensiones inesperadas: la existencia misma del mensaje estético depende de su ejercicio. La descripción de lo artístico se debe situar

sin embargo, en un plano previo a la disyuntiva gnoseológica de idealismo y realismo. Brota de una experiencia fundamental ajena a cualquier oposición teórica; surge de la vida, anterior a las interpretaciones abstractas de su esencia. Y también desde el punto de vista ontológico el arte testimonia la existencia de un sustrato que desconoce, por su postura original, la diferencia entre lo real y lo ideal. Un tema predilecto de la ontología de nuestros días ha sido el de marcar lo diferencial entre lo efectivo de la realidad y la intemporalidad no actuante de lo ideal; pero tanto lo real como lo ideal son *entes*. tienen un ser en sí. La realidad y la idealidad del ser son conocidos por actos espirituales trascendentes encaminados a la captación de algo que no agota su entidad en lo meramente subjetivo, es decir en la vivencia del sujeto de un objeto que se le enfrenta. La *realidad* profunda de lo artístico, en cambio, es otra. Así lo entendió la Antigüedad cuando elaboró el concepto de imitación —fecunda idea que hubo de menoscabarse por la tiránica influencia de sus dos erradas interpretaciones, la del naturalismo y la del idealismo estético— que fué la expresión del hecho fundamental de la estructura del arte, según la cual lo artístico no es la cosa ni el proceso efectivo de lo espiritual, sino *imagen*, irrealidad. En efecto, la entidad del arte —si es que seguimos hablando de ser para lo que propiamente carece de él— es su falta de efectividad o actualidad. El signo mismo de lo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

irreal consiste en el hecho de que no posee un ser en sí. Y el fundamento interior del arte, el que se transparenta a través de lo sensible y real, sólo tiene un ser para nosotros, para el espíritu que lo contempla y recrea. Si no fuese así el arte agotaría sus contenidos en los sucesivos actos de la aprehensión, mientras que la experiencia estética muestra otra cosa: lo inagotable de esa vida objetivada. La irrealidad artística se convierte en posibilidad, en infinita e inacabable capacidad de mostrarse y, a la vez, de ocultarse. Lo posible no es real; pero desde el punto de vista del espíritu supera en jerarquía a la realidad misma.

Ontológicamente el mundo de la música y los estratos del espíritu a que descendemos guiados por ella es el de la pura virtualidad. Tan honda es esta característica suya que nosotros, seres existentes y reales, únicamente podemos penetrar en ella de manera mediata, a través de un intérprete, de un intermediario capaz de descifrar lo potencial y adivinar el destino de lo oculto e implícito.

En nuestros días Nicolás Hartmann ha establecido la tradicional diferenciación de lo material y espiritual en el arte, o si se prefiere de la apariencia y la realidad estética, en lo que él denomina *Vordergrund* y *Hintergrund* que coinciden con lo real y lo irreal. Esta dualidad de elementos o estratos ontológicos tiene su revelación en la música en el hecho de que no se oye empíricamente lo mismo que se escucha musicalmente. En efecto si oímos una

frase cualquiera de la música en el primer sentido sólo percibiremos una sucesión de sonidos. La melodía o el tema jamás es dado al oído sensible como unidad sino como un complejo de notas consecutivas. El sonido musicalmente oído, en cambio, se oye por detrás del acústico como una totalidad estructurada. En medio de una frase nos anticipamos a su conclusión real, con extraña lógica esperamos adivinar lo que vendrá, pues lo que en el sonido sensible es mera sucesión tiene forma y significación en el musical. "*El oído musical,* dice N. Hartmann, *por ser un oído sintético de otro orden, muestra una composición de la unidad y la totalidad que jamás sería posible al oído simplemente acústico. Musicalmente se oye más que lo que se oye por los sentidos. Y lo importante es que se oye otra cosa mucho mayor. Esta otra cosa es el trozo musical propiamente dicho, el lied, la fuga, la sinfonía.*" [1]

La incapacidad de algunas personas en gustar la música depende de la imposibilidad que existe en ciertos oídos para llegar al sonido oculto que es, precisamente, el lugar en que reside el contenido espiritual. Lo mismo acontece con la incomprensión de ciertas músicas, sobre todo de las muy novedosas. Se percibe el sonido físico, el primer plano de la obra, mientras que el estrictamente musical no logra

1. Nicolai HARTMANN, *Das Problem des geistigen Seins.* Berlín-Leipzig. Pág. 372.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

aflorar a la superficie. Es como si tuviésemos que vislumbrar las formas de una estatua cubierta todavía por la sábana que la oculta: oscuramente presentiremos lo general de la actitud; pero el porte singular de la figura sólo se mostrará cuando caiga el lienzo y deje al descubierto la desnudez del mármol. Y la música únicamente entrega su secreto al que con mano segura se atreve a descorrer el velo del sonido físico.

LA CONCEPCION METAFISICA DE LA MUSICA

LA ontología nos dice lo que las cosas son. ¿Pero acaso acabamos nunca de decir lo que una cosa es? ¿Llegamos a un término en que el objeto que tenemos en frente nos revela su secreto final? Indudablemente no. Lo que conocemos guarda algo de sí mismo, oculta siempre una intimidad que le es propia por la cual difiere de lo demás y de nosotros. Para decir lo que una cosa es de un modo exhaustivo, el sujeto tendría que penetrar en el objeto, arrancarle su misterio más íntimo y fundirlo en la propia vida, pues mientras siga siendo diferente de él tendrá algo que le pertenece, algo que todavía no se conoce. Pero un conocimiento metafísico, entre otras características, es el que trata de llegar hasta el reducto final del ser de un objeto. La ontología dice lo que una cosa es, pero parcialmente, sabe que deja

algo problemático en el objeto porque, en última instancia, sólo le interesa de él lo que puede ser conocido por una actividad racional. La metafísica, en cambio, se propone también decir lo que una cosa es, pero no de modo parcial, sino en absoluto. Si el conocimiento intelectual no basta, tanto peor para él: habrá demostrado que con su eterna separación del objeto sólo crea problemas que por su actitud unilateral jamás podrá resolver.

La metafísica, tan arrogante y orgullosa por sus aspiraciones, depende en el fondo de la mayor humildad posible del espíritu. Con inmodestia quiere conocer algo sin residuos, es decir, en absoluto; mas para ello renuncia el sujeto a diferenciarse del objeto. El Yo, fuente de todo egoísmo y jactancia, advierte que para conocer metafísicamente tiene que vivir la realidad por dentro, simpatizar con ella y anegarse en las cosas. Advierte que tiene que dejar de ser un Yo, olvidar que es el sujeto destinado a desafiar las cosas desde fuera para que éstas le entreguen su ser, sin renunciar él al que le es propio. Entregarse a la realidad, ser uno con ella, desistir de conservar el poder despótico del Yo, respetar el secreto que las cosas guardan en su seno en lugar de dominarlo, son todas características de la humildad. El metafísico espera que lo que la realidad no da por presión lo entregue por amor.

El abandono de la propia individualidad y la pérdida en lo que no es uno mismo, la comparte el filósofo con el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

artista. Nada sabe éste de una división del mundo en dos reinos, en el reino del Yo y del no-Yo. Al amar las cosas por sí mismas, le hablan éstas con un lenguaje cognoscible hasta en sus más veladas insinuaciones. Nada le ocultará la realidad a quien se sumerja en ella con toda el alma. Y esa es la aspiración y el sacrificio, al mismo tiempo, del artista. Frente al hombre vulgar es un excéntrico y un distraído, pues está fuera del centro de su yo egoísta y dictatorial y no presta atención alguna a lo que se refiere de modo inmediato a su existencia. Su yo anda perdido y distraído entre las cosas: entornados los ojos ante la hiriente presencia de lo vulgar su espíritu vaga incierto e inseguro entre lo trivial; pero, mientras tanto, extiende sus raíces por el riquísimo suelo de la vida misma.

Y fundamentalmente, de la vida del alma. Parece que por el hecho de experimentar alegrías y tristezas, esperanzas y depresiones, todos viviésemos íntimamente los contenidos del espíritu. Mas es una ilusión. De la profunda ola del alma sólo aflora la cresta que azota el viento de la existencia práctica; pero la hondura que desafía el poder extraño y por sí misma se agita y mueve, está lejos de la superficie. La fuerza generadora de la vida del alma y de sus sentimientos está en nosotros, es cierto; pero al mismo tiempo fuera de nosotros, más allá de nuestra conciencia. Hasta semejante profundidad desciende el artista. Y el premio a su esfuerzo es la entrega de un don inútil, pues, ¿para qué le serviría

lo que está más allá del sentimiento concreto, si son éstos los únicos que podemos compartir en nuestra vida práctica? Sin embargo el hombre que se atreve a traspasar la neutra sentimentalidad del alma encontrará algo inútil, es cierto; pero, a la vez, estará arrastrado por el ímpetu, que lo desborda sin anularlo, de la vida creadora. Pero el alma le comunicará su mensaje con la única lengua que conoce: la música, pues sólo cuando canta habla el alma.

Si por excepción coincide el hombre con lo más profundo y propio de su vida individual, si cala tan hondo en su espíritu que la palabra se torna en un medio ineficaz de expresión, si el sentimiento pierde su contorno preciso tornándose fuerza oscura y de avasallador empuje, muere el hombre. Perece su individualidad, la que vive dentro del mundo de las decisiones y urgencias prácticas; pero renace transfigurado en músico. ¿Qué importa que hable un lenguaje ininteligible a la razón si espiritualmente tiene la trasparencia del cristal? Y su influjo es tan poderoso que también nosotros lo seguiremos en su atrevida aventura y descenderemos hasta el impulso originario de nuestra vida espiritual y coincidiremos con sus enigmáticas ondulaciones. Lo que *todavía* no es pesar o esperanza, alegría o desesperación entrega su originaria confusión. La posibilidad, anterior al preciso recorte de lo real, es la experiencia musical por excelencia. El origen de la música está en la raíz metafísica del hombre, reside en un mundo que ignora el desdoblamiento

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

entre el sujeto y el objeto y en que la vida coincide emocionalmente con la vida misma.

Son estas ideas las que podemos rastrear en Bergson. En efecto cuando el Yo se despoja de sus inquietudes intelectuales, coincide, según el pensador francés, con la esencia metafísica de la vida. La distancia entre el creador y el oyente está salvada porque el ritmo y la medida de la música adormecen la atención, paralizan los apetitos y en estado casi hipnótico se acepta lo que ella dice.[1] Y aunque su mensaje proviene de lo más personal de un espíritu, lo que sugiere es tan universal como la vida misma. "Cuando la música llora —ha dicho Bergson— la humanidad, la naturaleza entera llora con ella"[2]. La imprecisión y vaguedad del lenguaje musical es la condición que posibilita su universalidad, porque brotando de una raíz anterior al sentimiento asegura la coincidencia de todas las almas en lo que es más profundo y propio de ellas. Surge aquí sin embargo una fácil objeción. Si la música no expresa sentimientos ¿por qué después de cada audición nos es imposible dejar de hablar de inquietud, gozo, inocencia, alegría o tristeza? ¿Cómo sostener que la música no expresa sentimientos? ¿Acaso no traducimos toda experiencia musical con palabras tomadas de la vida sentimental? Efectivamente es así;

1. Cfr. *Essai sur les données inmédiates de la conscience.* París 1924, pág. 11.
2. *Les deux sources de la morale et de la religion.* París 1934, pág. 36.

pero, justamente, traducimos la música a un lenguaje que no es el suyo. El artista no se propone de antemano expresar la tristeza o la alegría, sino que con su composición crea un sentimiento generador y único en su género. Su obra no es la imitación o extracción de los sentimientos que están en la vida, sino que la ha forjado con el fuego de la emoción original y siguiendo el ritmo del impulso creador de la vida. Sólo un exceso de intelectualismo podría afirmar que la música nos emociona porque ha tomado de la vida los estados que expresa. La verdad es lo contrario: para traducir esos estados "en palabras estamos obligados a acercar el sentimiento creado por el artista a lo que más se le parece en la vida", afirma Bergson.[1]

El principio metafísico de una convivencia con la realidad tiene, por lo menos, dos consecuencias en Bergson: el quebrantamiento del yo natural y la inefabilidad de lo experimentado. Ambas encuentran su típica manifestación en la música. Las limitaciones de nuestro yo ceden al hechizo de lo musical y únicamente así se puede simpatizar con lo que ella sugiere. La desgarradora inquietud de alguna página de Schumann, por ejemplo, no podría emocionarnos —nos sería sentimentalmente ininteligible— si no nos adormeciera o hipnotizara. Pero dóciles a su mandato olvidamos nuestra feliz seguridad y nos entregamos, mientras el

1. *Les deux sources* . . , ed. cit., pág. 37.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sortilegio dura, a la amarga desconfianza de la música. La expresión por palabras —que es también una limitación de nuestro yo superficial y vuelto a la *praxis* de la vida— es insuficiente para el trato con lo absoluto. La entraña universal de la vida del alma está aprehendida adecuadamente por el sonido musical en virtud de su poder de sugestión y su falta de perfiles acusados.

La exaltación de la música hasta el centro mismo de la metafísica y su puesto en la cumbre de la jerarquía artística fué una convicción del romanticismo que perdura en nuestros días. Fué un romántico, incansable en la valoración metafísica de nuestro arte, el que fijó como verdad axiomática el principio de que "el arte obra tanto más poderosamente sobre nosotros y excita todas las facultades de nuestro ser de un modo tanto más universal cuanto más oscuro y enigmático sea su lenguaje" [1].

EL VALOR MORAL DE LA MUSICA

EL problema de la catarsis ha atormentado el pensamiento filosófico sobre el arte. Desde que Aristóteles lo hubo anunciado en su famosa definición de la tragedia, se

1. W. H. WACKENRODER, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruder.* Thalwil 1947, pág. 160.

ha insistido empeñosamente en su interpretación moral. Aunque actualmente se vea el sentido aristotélico de la purificación desde otras perspectivas sigue siendo un tema de interés permanente, sin embargo, conocer hasta qué punto puede llegar la expresión estética sin que sobrepase las fronteras de lo moralmente admisible. Pero es ésta una cuestión que no toca directamente a la música, pues la oscuridad imprecisa de su lenguaje, su imposibilidad de presentar la cruda figura de lo real o de la conducta, la instala de antemano en un plano que no interfiere en el de la existencia práctica o moral. Mas justamente esta condición de *extramundanidad* es la que desde siempre ha sido vista en sus proyecciones éticas y formativas.

Este mismo pensamiento es el que ha retomado Santayana; pero en vez de repetirlo en sus proyecciones metafísicas, místicas o simplemente pedagógicas —que son las tradicionales— lo ha encarado desde un punto de vista psicológico. En efecto, hay sentimientos que la vida del alma los pierde, es decir, no los vive con claridad consciente. Tal cosa ocurre cada vez que no encuentran valores donde encarnarse u objetivos ideales donde dirigirse. En esos casos la conciencia los sofoca, los ahoga en el fondo del alma y allí continúan existiendo sordamente. Todos somos dueños de un tesoro de experiencias acumuladas, pero tan alejadas están, en profundidad, de nuestra vida que con sólo asomarnos a semejante abismo el vértigo desarticula nues-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tras resistencias y nos dejamos devorar por el caos sin fondo del alma. Hasta allí desciende la música y al configurar el contenido informe de la vida suprimida aligera al espíritu del peso de sus reservas inútiles.

Por supuesto que la palabra, moldeada sobre las experiencias de la conciencia, es insuficiente para caracterizar lo musical. "Mil matices de lo que con nuestras desatinadas palabras tenemos que llamar tristezas o alegrías —dice Santayana— encuentran en la música su expresión distinta".[1] Y puede penetrar en lo más oculto del espíritu porque lejos de traducir el sentimiento vivido por lo superficial del alma se nutre con las raíces mismas de cualquier experiencia sentimental. La sustancia emocional está en el desarrollo mismo de la composición y de ningún modo puede haber sido tomada de un modelo realmente existente. ¿Qué valor podría tener la música si dijese con su oscura lengua lo que todos padecemos con claridad, a veces con trágica claridad? ¿Qué significaría la copia borrosa y desdibujada de emociones que nos sofocan en la vida con la presión terrible de lo real?

Aunque la música se vincula con la vida por la emoción, la emoción musical no tiene pues un ejemplar en la vida práctica. Pero no basta con llegar a la hondura de los sentimientos suprimidos para que se posea la música. Como todo arte, necesitará objetivarse, plasmarse en una

1. *Reason in art*, pág. 52.

materia. Si en la obra así objetiva prescindimos del acorde o de la melodía que se refieren al oído, nos quedará un esqueleto formal de esencia intelectual, que Santayana compara con "un arabesco en movimiento" y con "una matemática audible" [1]. La música tiene pues dos elementos: uno formal, geométrico y riguroso —de claridad intelectual máxima y hasta ejemplar— y otro de contenido, consistente en lo arcano del alma —de oscuridad total. La síntesis del arte musical es por tanto la de dos elementos entre sí opuestos. En esta dualidad de su naturaleza yace su auténtica misión moral. Mientras que en la vida no se puede concebir el orden sin la disciplina, en la música el orden es libertad, puesto que concilia la "precisión con la espontaneidad" [2], lo profundamente vivido con la regularidad de la norma intelectual.

La tradición platónica había mostrado el valor formativo de la música que, con anterioridad al ejercicio de la actividad racional, es capaz de preparar el alma en el único sometimiento que la enaltece: su obediencia a lo más alto. La música torna musical al alma misma, es decir amante del orden, de la belleza, de la temperancia y de la justicia. Todas estas condiciones dependen, en efecto, de la armonía, de la proporcionada y comedida relación entre las fun-

1. *Reason in art*, pág. 55.
2. *Idem*, pág. 52.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ciones anímicas. El alma musical es por sí misma virtuosa. Tal es, en el fondo, la convicción del pensador norteamericano. La música, según él, nos eleva a regiones de ideal plenitud y con ello se purifica el espíritu y se habitúa a la visión de lo perfecto [1]. Familiarizada con las formas ideales, el alma las seguirá buscando por otras regiones, y las encontrará. Así fortalecida, sus sentimientos dejarán de deambular por la vida y se podrán regir por fines y normas tomados de la idealidad.

El otro elemento de la música, el pasional y reacio al orden del espíritu, se dejará de sentir como oscura e indomable irracionalidad tan pronto como se manifieste revestido por la elaboración artística. Ya no serán los sentimientos vagos que inquietaban nuestro corazón con sus incomprensibles insinuaciones e imperativos. Los opacos impulsos se tornan trasparentes; mediante la música triunfa el orden y lo que nos angustia en el poderío de nuestras pasiones, que es la desconocida naturaleza de su fuerza, la opresión de los más puros anhelos de la vida y el aplastamiento de la insegura y débil marcha del espíritu, deja de atormentarnos tan pronto como las dominamos. Si para el hombre su dignidad humana consiste en ser dueño de él mismo, de aclarar su vida al punto de que la luz del espíritu penetre hasta en sus más recónditos repliegues, la música tendrá asignado su privilegiado puesto.

1. *Reason in art*, pág. 53.

César Rosales / EL RESPLANDOR

UNA grieta en el muro,
trastornando su lúgubre substancia,
su apariencia gastada;
una delgada estría comienza a dibujarse
como un rastro en la noche,
y se filtra un lejano resplandor
que disipa la angustia,
que desnuda los seres y las cosas
y lo informe se ordena bajo formas distintas.

Hay un ojo que ve
y el vidente descubre que más allá del muro,
más allá de su piel y de su sombra,
de su cárcel impura,
una luz amanece, blonda, tenue
como un rizo del alba,
luego plena y ardiente como un canto;

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y se respira el aura de un espacio infinito
donde el ser es belleza, forma libre y dichosa,
espejo de las cosas que ante sí resplandecen,
diapasón de lo eterno.



Julio Ellena de la Sota / EL ANGEL DE LA MUSICA

Il n'y a qu'un Ange de lumière qui ait un pouvoir sur l'esprit malin. C'est l'ange de la musique...

HOFFMANN.

¿DONDE lo hallé? ¿Qué camino, por mí mismo ignorado, hacia él me conducía? ¿Cómo y por qué hube de merecer alguna vez que el cielo se tornara, para mí, para mí solo, en techumbre sonora?

Cuando era niño y la ciudad me atraía como un juego violento, me atribuí, de pronto, una tarea misteriosa. A cada hombre, al fin y al cabo, le corresponde una misión. La existencia no es una dádiva desinteresada, con el tiempo nos lo enseña la ineludible usura de los días. Nacemos para cumplir una función ignorada. Irónica deidad nos crea y nos abandona en el mundo. Entre las manos de cada niño que abre los ojos a la luz descúbrese el hilillo trunco. Alguna vez comprenderá que es preciso reunir los cabos, crear el nudo. Pero ¿dónde y cómo?

De aquellos días data mi adoración por el demonio de las encrucijadas. Me proponía, nada menos, que abolir el azar.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Todo surgió a raíz de una muerte, de una muerte repentina.

Piénsalo —me decía mi demonio de las encrucijadas—, cuando el hombre despierta, ya no existe. Está allí, con los suyos, y se sabe también en muchas partes. Ve, ya, desde las cosas. Todo quedó interrumpido y vivo; los propósitos, las aspiraciones, el futuro como una gran mesa servida y abandonada. Sábese muerto, pues la realidad tórnase en porosa y permeable, y la inteligencia no choca ahora con las formas: las satura gravemente.

Alguien, a su lado, gime. ¿Conviene, acaso, llorar a los muertos?

Hubiera querido acariciar ese rostro convulso, pero su mano lo atraviesa como un pensamiento vago surgido en sueños. ¿Adónde ir? ¿Quién lo llama?

Entonces, surge el ángel vestido de guardián del orden público. Posa sobre su hombro una mano pesada y persuasiva. Murmura:

—¡Señor, haga el bien de circular! . . .

Descúbrese un prodigio de altísima ingeniería en la muerte repentina —proseguía mi demonio de las encrucijadas—. ¡Cuántos sutiles acontecimientos previos deben cumplirse para ello! . . . Todo se preparará al segundo. ¡Angeles con manómetro! . . . ¡Angeles con teodolito! . . .

¡Angeles capaces de medir el desnivel más leve del paso humano! . . . Es preciso pensar en la cantidad infinita de clasificados azares, de miradas encontradizas, de súbitas tentaciones que son necesarios para que de pronto —¡invisible milano!—, se precipite sobre el testuz del hombre la muerte repentina. Fué preciso lo siguieran desde la cuna ángeles embozados, sin perder una mirada, un suspiro . . . Fué necesario movilizar todos los relojes, para que pasara por allí —¡sólo por allí!—, ni un segundo de más ni uno de menos, y madurara, también, la muerte, la muerte pétrea que se derrumba inexorablemente desde lo alto.

Cuando sobre el transeúnte desaprensivo cae esa gota inesperada, esa única gota, falaz mensajera de una lluvia que no caerá, es que los ángeles ensayan la muerte repentina, pero con balas de fogueo.

¡Cuidado, transeúntes! . . . A veces, por ingenuo y seráfico alarde, también las palomas los imitan . . .

Todo esto me lo enseñaba, en mis largos paseos solitarios, el demonio de las encrucijadas. En lentos círculos, la tarde sembraba el gris con sus palomas. Bien lo sabemos: terminada la siembra la paloma retorna.

Después me arrebató la vida. Fué un rapto, una constante fulguración, un minucioso ir y venir entre descono-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cidos. Por un momento creí todo dicho, terminado, resuelto. Si alguna imagen puede dar la idea de lo que entonces fuí, es la de un hombre condenado irremisiblemente a estar de espaldas.

Pues, a veces, todo sucede a espaldas del hombre. Y a sus espaldas el paisaje danza. La alegría es, entonces, eco, aspersión súbita, helada salpicadura. Un vaso de agua que nos sacia de pronto de tiniebla.

Conocí el amor, también su múltiple apetito de hormiga. Los grandes dones del amor vienen así, sobre tan minúscula caravana. Era preciso amar la debilidad, el pecado obscuro, el cuerpo ceniciento que ofrenda el alba, la muerte escondida. Pues el amor busca el amor como la mano la evasiva cabellera. Llegaba la noche, y con la noche la tentación y la nostalgia. Era una voz en ese coro que tiene miedo del amor y que lo llama. Pues el amor nunca está solo: el miedo quiere contemplarse en otra alma.

Era, por ello mismo, el destituído. Estaba solo, espantosamente solo con mi cuerpo, cautivo en su dominio tenebroso.

Había olvidado al demonio de las encrucijadas.

Cierta vez —¿dónde y cómo?—, probablemente en medio del decorado trivial de los días, tropecé de improviso



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

con el demonio de las encrucijadas. Fué él, sin duda, quien me hizo comprender los secretos del cielo. Y que el cielo era inmensa corriente musical, anterior a todo y a todos. Vivir era, únicamente, apropiación de la música. Vivir era elegir el instrumento, el vaso para contener algo de esa inmensa armonía circundante, de esa delicada efusión fugitiva.

Conocí, entonces, el Angel de la Música.

¡Oh, no; no tenía alas! . . . Pues, cuando nace una niña, cae siempre en manos del extractor de alas. Para el verdadero transeúnte, ese hombre cuya ciudad es como una inmensa clase de misterio y a quien la convivencia con lo maravilloso otorgó el don de leer mientras los otros pasan, la ciudad está llena de cartelones. "Se extraen alas sin dolor", dicen. Y se arrancan las alas como dientes para que no perdure en la espalda ni la más leve, vibrante y delicada raíz de infinito.

Pero mi Angel de la Música tenía, por lo menos, memoria de sus alas.

Y eran ellas las que lo arrancaban de mi lado, súbitamente, hacia el lejano reclamo de la música. A veces, tras del violín y sus rubias abejas vagabundas; o tras del piano, poseedor de los secretos más hondos del agua; o del óboe pastoril, o del arpa . . .

No; mi Angel de la Música no retornaba al cielo en procura de alimento sonoro. Iba, simplemente, a la Wagne-

riana. Y permanecía allí, absorto, silencioso, olvidado de mí, ajeno a todo.

Durante su ausencia vi por vez primera al eco mismo —¡nada menos que al eco!—, mojar su rostro en el silencio.

Mas, cierta vez, el Angel de la Música me llevó consigo. No hollábamos, por cierto, la ciudad de todos los días. Tratábase de un acontecimiento excepcional, extraordinario y milagroso.

Existía, no lo ignoraban los iniciados, una cantante prodigiosa. Mas no le era dado cantar cuando lo deseaba. De pronto, bajo la diurna claridad, en mitad de la noche, en la alborada, su voz, irresistible, la arrebataba. Sentía dentro de ella el ascenso de la voz, el sabor del alma entre los labios.

La ciudad, entonces, transformábase en una inmensa comunicación, en un susurro misterioso. Colmábase de gentes premiosas, adormiladas, febriles. Acudían de todas las comarcas de la vida: del amor, del sueño, de la muerte.

Ya estaban allí, reunidas, aguardando.

El Angel de la Música sonreía, fijos en mí sus grandes ojos negros.

Y yo contemplaba con sorpresa y con miedo esa multitud semejante a la que alguna vez se reunirá en el valle de Josaphat, también al conjuro de una música nunca escuchada. Señores de etiqueta, rígidos, imperturbables; mujeres arrebatadas al sueño, friolentas, apenas cubiertas por sus nocturnas vestiduras; niños llorosos y anhelantes, suspensos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

todos, como si de improviso hubieran sentido sobre sus hombros el toquecito leve e inesperado de la muerte.

Surgió al fin la voz, incontenible.

¿Cómo podía un cuerpo, un miserable cuerpo humano, albergar esa voz y sustentarla así, en equilibrio, volcándose hacia el cielo, camino de su patria, sin duda? . . . Todo lo poseía, lo contenía y lo expresaba. Surgió mi infancia, mis lágrimas primeras. Me desnudaba el llanto.

Me contemplaba el Angel de la Música. Sentía la tibieza de su cuerpo; de su sonrisa el peso delicado.

Y la voz insistía, limpiándome, desposeyéndome, devolviéndome el nativo candor, arrebatando la experiencia amarga, clarificando el pecado, abriéndome ¡al fin!, las puertas de la Ciudad, de la Ciudad por todos esperada.

Y yo veía ocultarse las ciudades de los hombres, como rostros avergonzados tras las manos abiertas. Escuchaba, a la vez, el murmullo del alma que a sí misma se reprocha y consigo mismo parlotea. Pero el cielo volvía sobre sus pasos y marchaba sobre la tierra. Se sentía el peso de sus miradas y de sus estrellas. Vi mi cuerpo —¿raíces, luciérnagas?—, también el placer que atesorara entre sus brazos, también mi amor por la impudicia y la tristeza, pues la tristeza es la comarca que colinda con los bienes fugitivos de la tierra. Pero la Ciudad descendía, persiguiéndome, como la luz a la tiniebla.

Alguien me dijo, entonces:

—¡Mira!

En el inmenso escenario, solitaria, desvalida a la vez y poderosa, vi a mi alma.

Desde entonces no me abandona el Angel de la Música. Callado, tañe el silencio. Aguarda, lo sé, la hora de mi canto.

Si alguien me preguntara por su nombre le respondería con las palabras de quien estuvo en el secreto:

—"¿Acaso nos está permitido ofender el pudor de las divinidades del sueño?". . .

(Ilustración de A. Lisa)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Nicolás Cócaro / HOMBRE DE DIOS

ENTREGO mi conciencia a la dulzura
del eco que repiten los espacios,
el eco de la voz
que vuelve siempre,
acompañando el vuelo de las aves
que navegan los aires más sérenos.
Está en mi corazón, puedo ofrecerlo,
dejar que me circunde;
puede ser que detenga el movimiento,
el ritmo de los tiempos,
que se detenga
la flor, el pez, el árbol.
Puede ser que los labios más ansiosos
aguardan un instante,
que los ojos que miran otros ojos
encuentren en la fuente más profunda
el ángel melodioso.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Puede ser que ese instante pueda darnos
la fe perdida, una esperanza nueva,
entonces, el eco de la voz
irá en silencio murmurando,
y ese instante intemporal,
ese instante solamente,
buscará en el pensamiento
la conciencia pecadora. Así sabremos
que Dios ha conversado con nosotros.



Félix Esteban Cichero / ARMA DE PAZ

ES como si el hombre no quisiese la felicidad. Vive la desesperación de no hallarla, y está a su lado. Sufre la angustia de una desdicha inútil, generalmente escogida a voluntad. Rehusa la suerte de poseerla mientras lamenta su alejamiento. En la paz le es necesaria la discordia, mientras que en la guerra suspira por la fortuna espiritual y el goce físico de la paz. Vive desencontrándose por no creer en sí. Descartes hizo un símbolo de esta clase de sujeto y San Agustín le salvó antes. Y este ente moral de nuestro siglo es la desconcertante concepción humana que gravita sobre el pobre hombre que arrastra su desconcierto.

La ciencia, maravilla del esfuerzo de la inteligencia, le ofrece todo lo que el mundo recibe porque cabe en él, como si fuere su divina contribución a la obra de amor común que tiene por misión suprema la criatura humana. Vínculo de unión espiritual y de supervivencia física debieron ser los resultados de la ciencia, pero jamás de desvinculación de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

especie y su destrucción. ¿Cómo la recibe? El hombre la acepta, en su fatal locura de predominio, como medio de lucha y elemento de victoria. Fué creando su poder material con la mirada resplandeciente de odio puesta en el vecino que está a su frente y que se arma con la misma intención. El predio de aquél irrita a éste porque los frutos que produce aquél le parecen superiores a los suyos. No mejora su cultivo, no procura elevar su calidad. No compite en progreso. La cosa le resulta más cómoda y breve si anda sin trabajar. Andar sin los dolores y las fatigas de la gesta, sin la paciencia, sin la fe del otro, y tomárselo en acto de hurto, puesto que le parece lo más breve y liviano. La intención gana intensidad en la idea y ésta cubre el espíritu. Pero el vecino vigila al vecino; lo que empieza por acto de defensa, termina en acción agresiva. Se arma para defenderse; y todos los vecinos se arman... ¿Hasta cuándo el carácter, la ferocidad, el instinto perverso y avaro de uno cualquiera de ellos hará posible la simple actitud de vigilancia de su derecho, de su predio, de su huerto, de su fruto?...

Los vecinos han terminado no hablando entre sí. Estiman necesario ocultar las intenciones, lo cual no siempre se logra si se habla. Ocultar intenciones, sobre todo las malas intenciones, pide talento, inteligencia, finura de expresión, oído perspicaz, vista de lince, acento teatral... Y cuando se acierta a procurar un acuerdo, la intención no es conciliatoria, ni buscará intercambio de respeto, de amistad, de contribución recíproca. ¡Ah, la mentira escondida! Y la verdad de la mentira es que se procura el hurto. Los frutos del vecino sazonan, huelen a fragancia de madurez, muestran pulpa de matices dorados o púrpuras... ¿Qué importará el crimen, si la victoria lo habrá de legalizar? Pero, ¿quién cometió el crimen, sino es el vencido?...

Acabar con el vecino sin contemplación humana, social, cristiana; sin que alcance al responsable el castigo codificado, será cosa sin pena, tal como es el hombre de acuerdo al instinto de la hora. (¡Hora infausta! ¡Hombre infeliz!) Por eso, descubierto el juego del hurto y del crimen, la ciencia, copada como está por el ente deshumanizado que ejerce el todo del poder, le usa en acto de amenaza y destrucción.

Por esa vía se establece el *statu quo* de la paz armada...

He ahí, empero, el mayor peligro para la paz. No lo ignoran las naciones que se arman. Ya, armarse simplemente, indica el propósito de guerra. Declarar que una nación se arma en su defensa, es una manera de justificar por anticipado la guerra que prepara. La solemne declaración de todas las naciones que se arman es esa: la defensa... Pero ninguna nación confía en otra nación; ningún hombre cree en otro hombre. Antes, sí. Antes, cuando la familia tenía un valor, cuando la moral gobernaba la conciencia e iluminaba el corazón. La fatalidad actual está demostrada:

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la incredulidad fluctúa sobre el mundo como ambiente enrarecido de fe, de confianza, de solidaridad. Una alianza militar es un simple puente de paso tendido a favor del más fuerte. El avaro de poder es la figura histórica del pretorismo que conmueve las bases de la sociedad. Pero el fuerte, por este camino, corre su riesgo: que *el otro* le sobrepase, le sobreempuje, le confunda en la miseria del espíritu y de la materia. La lucha es ésta: del otro contra éste, porque le teme; de éste contra aquél, porque también le teme. El miedo de por medio, en actitud de coraje; la cobardía asomando en un esfuerzo de altivez. Fin: la conquista, que empezará por ser de poder, en procura de extenderse en expansión. (Nos parece que ya se ha puesto el ojo en Marte...)

La vida, sin embargo, no será feliz por la opresión del hombre, ni por la riqueza de quienes actúan por hacerle pobre. (Hombre contra hombre, siempre, hasta sugerir al poeta la transfiguración en lobo.) Y es que el hombre no puede ser feliz cuando tiene por destino la destrucción del objeto y de la vida que no le pertenecen por tratarse de cosa y existencia no comunes y sí personalísimas, aunque sustenten el beneficio común, cuando se llega al acuerdo... ¡Pero no tocar la propiedad espiritual del individuo, que se trata de obra de Dios! Todo ello viene, empero, del error de ubicación terrenal —yo suelo decir: mostrenco, comunal—, de considerar a la fuerza como medio regulador del derecho, condicionado al interés del más fuerte. Hombre o nación, cuando el poder lo ejerce discrecionalmente el dictador, el miedo lo sufre el más débil de modo inminente pero siempre en acción repulsiva, contraponiéndose al estado de ánimo del más fuerte, quien es opresor, a su vez, por miedo después de haberlo sido por avaricia. Transmutación permanente mientras la libertad del individuo se halle encadenada por sentimientos perversos con origen en el miedo. Es el tremendo problema actual presentado por el hombre que vive armado, como las naciones, contra el hombre y contra el hombre expandido en nación. Es una desgracia, pero limitable y mudable, sin embargo. Como fué de feliz el hombre, puede serlo nuevamente. Pero cuando las armas hayan caído. Cuando la ciencia vuelva a ser la esperanza de vida, aspiración suprema de grandeza social, y no elemento de espanto, de destrucción. Cuando la guerra sea un crimen para quien quiera que la adopte como medio de conquista, de litigio o de sanción. Esta es la terrible verdad, por lo menos y según la ven los ojos de la criatura humana, en el siglo XX. No el siglo I, cuando ascendía la esperanza de la felicidad.

2

SE invoca la necesidad de proteger a la libertad... La filosofía se ha preguntado y respondido a este respecto.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Por la palabra de Schopenhauer vibró de pesimismo esta pregunta: *¿Qué es la libertad?*; para responderse: *...un concepto negativo.* Y nosotros nos hemos preguntado por qué resulta un *concepto negativo*, asaltándonos el temor de un deber inesperado como sería el de admitir la definición con la cual el mismo Schopenhauer cubre su afirmación al manifestar que *lo libre es lo que en ningún aspecto es necesario, lo que quiere decir que no depende de razón alguna.* Esto sería fatal, sobre todo si tenemos que admitir la definición que Kant toma de la libertad, según la cual *se trata de la facultad de dar comienzo* uno mismo *a una serie de variaciones.*

Son variaciones, naturalmente, de épocas pasadas, cuando a la filosofía se le podía permitir el juego de acertijo que realizaba con las palabras... Variaciones que no pocas veces interrumpieron la concepción magistral de la teoría de la libertad, con aquel fatalismo de Max Stirne, quien en su extraordinario correr de silogismos concluye por consagrar la eterna e insalvable esclavitud del hombre encadenado a los mil detalles que conmueven la existencia, como si la voluntad no fuere una realidad motor en el individuo. Pero cuando se habla de derecho, convenimos en que la libertad de que se trata, es la legal, equivalente a la condi-

ción social establecida por medio de la ley sin afectar el uso espontáneo de la opinión.

El Mahatma Gandhi, sin duda un gran prestatario de razones a la causa de la moral humana aunque fuera un disidente de causas mayores, bien hizo en sostener que *para ser libre se requiere como referencia esencial la condición de ser virtuoso.* ¿Qué equilibrio podrá buscarse en la vida sin la virtud? El hombre sin virtudes no siente ninguna necesidad de ser libre, en el concepto estricto de la legislación política que rige a la ciudadanía; y de ello resulta que la autoridad regida por el hombre sin virtudes, frecuente en los aciagos días del presente, *produce el desequilibrio de la vida,* puesto que la degradación de la personalidad es caso evidente, *acción de conflictos sociales y anarquía colectiva.*

Siglos antes de la aparición feliz del apóstol que cambió la faz espiritual del mundo con su palabra *(mens divinior)* y el sacrificio de su cuerpo entregado a la cruz, dispusieron los pueblos antiguos de severas prescripciones filosóficas, y las ciencias, al aparecer sobre la tierra como fruto de una civilización que se pronunciaba, abrían muchos cauces para dar curso a la conciliación de los corazones. Pero algo dañino fué invadiendo las esferas sociales a medida que el concepto del derecho político fundado en la libertad del individuo daba lugar a la expresión de afanes de felicidad

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

colectiva apoyada en la dignidad del espíritu y en el bienestar de la familia. Por ahí andan los signos del poder absoluto, y la lucha, el sentimiento de conquista, corriéndose del núcleo hacia el pueblo y del pueblo hacia las naciones. El dominador no gusta de circunscribir el poder ni su prestigio a la órbita nacional, y busca vías de expansión territorial para penetrar a las sociedades que desarrollan su tranquila formalidad de vida dentro de ellas mismas, bajo aquel signo creador y de paz de *creced y multiplicaos* y *amaos los unos a los otros*. Crecer, multiplicarse, como orden de vivir; amar y ser amado, como orden de no matar.

Pero la autonomía mental, cuyas bases Descartes explica maravillosamente, perdía no poco de su profundidad al sentirse cortada por la opresión ejercida por los poderosos. Iba en pérdida el principio de la razón sin dogmas para juzgar las cosas, puesto que era la censura el nuevo procedimiento de avasallar el derecho del individuo a expresar con libertad sus ideas, fundamento de paz y de felicidad que termina de ratificar la palabra de Pío XII en apretada solidaridad con las prácticas democráticas de aquellos gobiernos que la viven realmente, ideales que, en gran mayoría, han perdido por igual naciones de Occidente y de Oriente.

La paz armada es un desastre para la humanidad. A las armas las maneja el diablo. Dos eclosiones del crimen colectivo lo han demostrado en lo corriente del presente siglo, y

estamos frente a frente —y no valdrá encojer el corazón ni esconder la cabeza—, al total desastre universal. A las armas las maneja el diablo, sí; pero no a la palabra, que tiene el destino de la persuasión, de la conciliación y de la paz. Los veinte siglos de su predominio lo enseñan. Resulta increíble que los hombres, cuando no se ocultan en la mentira que hace fuerte el instrumento infernal de las armas modernas, no se puedan entender. La franqueza, la sinceridad de los actos, la limpieza en el juego de la cosa social, resultan los puntales de la estabilidad colectiva. Debe empezarse por ahí, en recta disposición de volver la criatura humana a su derecho de libre expresión. Masas sojuzgadas por el miedo o por la avaricia de bienes mejores que no han menester para su buen vivir, no piensan, no exponen, no actúan como elementos activos. Las recientes afirmaciones de Pío XII, en cuanto se relacionan con el despotismo y los pueblos impedidos de su libertad, confirman a plena luz que el mundo atraviesa por la hora más dramática de la historia. El preclaro pensamiento del pastor con soberanía sobre la más grande parte del mundo civilizado y que ejerce el gobierno espiritual de una institución universal, no se siente lastimado por la grandeza de aquellas naciones en prosperidad, y no sabemos que ninguna de las dignidades que así ejercieron gobierno espiritual sobre grandes masas cristianas, pensaran jamás en apoderarse de la dirección de los pueblos con soberanía política.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La palabra: he ahí el arma de paz que deben recoger los Estados. La palabra lisa y llana, emocionada, serena, solemne, ennoblecida por el fin perseguido, que acuse fe en la solidaridad humana, confianza en el bienestar, amor por la comunidad y fervor por la familia, ésta, que ha sido desviada del hogar. La palabra, con su amplio ejercicio oral en el debate, en el consejo, en la diplomacia, en el concilio, y cuya orientación final corresponda a la razón emanada de ella, dotada de la responsabilidad que otorgan las mayorías libres. De aquella civilización que obra con respeto del derecho por considerar que es patrimonio del hombre libre, dueño de la personalidad, de tal suerte que pueda crecer y multiplicarse como orden de vivir, y amar y ser amado como orden de no matar.

A. Cunill Cabanellas / EL ESTILO PANTOMIMICO DEL ACTOR

EN mi anterior disertación [1] sobre los orígenes y fundamentos del actor, me detuve en un punto del espacio a recorrer en estas especulaciones. Fué en aquel segundo histórico en el cual Aristóteles nos dió la noticia magistral de que el *intérprete* tenía un lugar de privilegio en el escenario griego. Este conocimiento de que la categoría del actor, estaba grabada con letras sabias desde sus orígenes, nos dió la entereza para buscar tranquilos y esperanzados unos fundamentos que lo precisaran.

Ya visteis los rodeos que realizamos para sólo esbozar su singular contextura. Hoy con vuestra ayuda desarrollaremos aquellas categorías que hacen del actor un individuo social indispensable.

Hemos oído decir, por distintas voces, que el ser actor es un arte, o también una variante repetida con insis-

1. V: CULTURA, *números 1 y 2.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tencia: el arte del actor. Las voces que nos llegan de distintos sectores del pensamiento y de la misma realidad teatral, nos van dando la garantía, la certidumbre de que estamos frente a un concepto maduro. Ahora que llegados a este concepto necesitaríamos preguntarnos: ¿Qué es el arte? y una vez seguros, veríamos si la *realidad actor* enmarca dentro de nuestra idea. Pero la definición del arte no añadiría ningún jalón a los ya conquistados. A veces vale más una convicción que una teoría.

Viremos pues hacia una de las consecuencias más fértiles de las artes: los estilos. Si logramos apresar unos estilos y podemos clasificarlos dentro del valor de nuestro hombre, habremos dado la razón mayor a nuestra convicción.

En el esfuerzo que hace el actor para hacerse un estilo, está toda la dramaticidad de su ser artístico. Es un tipo de vehemencia acongojada y triste que no guarda analogía con ninguna de las aplicadas a las demás artes. Las otras artes están colocadas en planos superiores, porque entre otros muchos valores tienen la gran esperanza de un espectador con futuro. Todos los factores les son propicios, ya que pueden imponerse a lo social y a las circunstancias. Aun en épocas de descomposición o de silencio de una cultura, pueden surgir como exponentes de esos mismos fenómenos. La explosión hacia arriba del estilo gótico es una experiencia clásica y milagrosa del concepto.

El arte del actor necesita de un material especialísimo y contradictorio para forjar su actividad creadora. Le son precisos o bien la creación dramática en sí misma o de lo contrario unas formas sociales expresivas que interpretar. Sin esos fenómenos bien distintos, el arte del actor no puede moldear unos estilos. Aclaremos.

Grecia y los siglos XVII, XVIII y XIX le ofrecen la acción dramática en sí misma, grandiosa y desigual, desde Esquilo, Shakespeare, Racine e Ibsen, hasta la mediocridad de un Sardou o un Giacometti, para poder crear unos estilos clásico, realista o psicológico. Pero también hay determinados momentos históricos que le brindan la segunda fase paradógica de unas formas sociales sensibles, que capta la actividad expresiva mímica y realiza unos estilos que, sin texto ninguno, se dejan llamar Pantomima y Comedia del Arte.

Es decir que unas veces los estilos se realizan encauzados por unos *rails* que tienen su engarce en el pensamiento y en la poesía y otras veces a campo traviesa del gesto y de la improvisación.

Debemos precisar lo que entendemos por estilo para tener una vivencia total del espacio en que se mueve el actor. Para nosotros estilo es el carácter propio que da el artista a su obra por el poder de sus facultades y por el conjunto de características sociales, estéticas y filosóficas de una época. Esto unido —como dice Horacio— al es-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

fuerzo que renueva y perfecciona el temperamento del artista. Sin ese esfuerzo, esa voluntad de vivir y de permanecer, sin esa actividad expresiva que llamaría Croce, o ese *elan vital* de Bergson, que lleva en sí el temperamento del artista o del actor, no habría estilo.

Veamos como el arte del actor ensambla con esta concepción del estilo y cómo los va creando. Empecemos por ordenar en el escenario histórico las formas que nos han de dar uno de los estilos en el arte escénico. Fijaremos como primer grupo el que contiene a la Pantomima de la Roma Imperial y a la Comedia del arte del Renacimiento, dos estilos huérfanos del creador, poeta o dramaturgo y de la palabra como diseñadora de la creación.

Estos dos estilos surgen por arte de aquella función de la actividad expresiva mímica e inteligente que es potencial en el ejercicio del actor; por esa voluntad de supervivir y de crearse a sí mismo que es la dinámica del ser mímico.

Es la ambición mímica apasionante la que crea la danza; y nadie puede asegurarnos que la palabra articulada haya antecedido al ademán como medio de expresión. Todavía en el Tibet existen complicados sistemas de MUDRAS, ademanes manuales, acompañados de murmurios para poner en movimiento determinadas fuerzas mágicas. Las manos tienen una tradición de predominio en la religión y en el arte. Grecia llama *quirosofos* a los virtuosos de las manos y hay quien afirma que el metro dactílico tiene mucho que ver con el arte de hablar con los dedos. Ya veremos más adelante como a un célebre pantomimo latino le darán nombre de *quironómon.*

El cuerpo todo se va volviendo acción. El pie con sus movimientos de arsis y de tesis nos descubre la medida métrica y rítmica; las piernas con sus avances y retrocesos, sus remolinos y contorsiones, forman las más sugestivas figuras de la danza y de la expresión. Las muñecas que se tuercen y retuercen, el torso que se hunde, la cintura que se cimbra, la cabeza que se angustia, nos hablan del magnífico lenguaje plástico que posee el hombre. El léxico mímico del cuerpo, tan rico como el del lenguaje hablado, ha hecho que sea la fuente viva del arte del actor y también el instrumento más sensible y poderoso de sus estilos.

Porque su verdadera ambición artística, de poder expresar mímicamente, se la da la gran flexibilidad de su cuerpo y de sus gestos. Cuando en el hombre no existe esa flexibilidad intuitiva, no se realiza su ambición de expresar mímicamente, y su potencial artístico, se encauza hacia otras artes, cuyos tipos de expresión tienen otros contenidos.

Por eso empezamos por los estilos que parten fundamentalmente de la esencial condición del actor y por lo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mismo hemos planteado como primer elemento, su paleta corporal con la que pinta, dibuja y cuenta.

Ahora vamos a buscar en las variedades formales que toma el actor en su desarrollo, ya que ellas constituyen los antecedentes y el material con los cuales elabora la síntesis artística. Tengo que repetir que voy a apartarme del poeta creador y del verbo.

La forma del bailarín está esperando que lo seleccionemos, para proclamarlo como el primer plano expresivo.

El danzante —nos lo dice Aristóteles— imita caracteres, estados de ánimo y acciones mediante ritmos con figuras. Este antecedente ha de pesar en todas nuestras decisiones, porque el filósofo sabe que el bailar es un arte —son sus palabras— que se diferencia de otros por reproducir, imitando, cosas distintas.

¿Cuáles son esas cosas diferentes que imita el bailarín? Imita caracteres, estados de ánimo y acciones, pero no con la palabra, ni con el cincel, ni con pinceladas, sino con figuras rítmicas y plásticas ausentes de la armonía.

Vamos a ver en qué consisten tales imitaciones. Por lo pronto sabemos que aquellos caracteres no constituían lo que hoy entendemos por caracteres, sino que eran contenidos éticos que oscilaban entre el vicio y la virtud; pero tampoco eran simples abstracciones, ya que la acción la determinaba el hombre, y sus estados de ánimo equivalían a estados de alma, con sus ímpetus y apetencias. De esta

manera el bailarín mimaba en profundidad, Dioses y Semidioses, héroes y monstruos.

Bailarines fueron los sacerdotes de Cibeles, mimadores que ocultaban a Zeus de la furia de Cronos, su padre, mediante brincos y contorsiones. Sus transportes furiosos tenían su nombre: coribantes y la Coribantia se refiere a las formas primarias pantomímicas. Los movimientos de danzas, estaban inspirados en asuntos míticos, y Platón supone que el origen de la danza ha sido la imitación de algún suceso.

Habían danzas que constituían todo un mimodrama, representando la hazañas de Teseo, errante por el laberinto de Creta. Se mimaban todas las fases de la vendimia: la danza de la prensa, la de los bebedores de fermentos, la de los pisadores de uva, ligados en su trabajo, a los misterios de la muerte y de la resurrección. Toda una tradición de gestos y actitudes, encerraba este arte prodigioso del bailarín colectivo. Hasta los mismos trágicos creaban nuevos gestos y nuevas figuras y también se les llamaba *orquesta y* que quiere decir danzadores.

Toda esta gran tradición proclama la jerarquía de la mímesis peripatética. Luciano nos dice que la fábula del Proteo egipcio, simboliza la imagen de un danzarín maravilloso pantomímico, que se reviste de múltiples formas; y subraya que la danza es arte de anunciar pensamientos. Así el danzarín viene a ser el primer guardador de la tra-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dición expresiva y la variedad más fervorosa del ser mímico por excelencia. El arte del actor lo sabe y lo recoge. Lo silencia cuando el canto va enriqueciendo la especialidad del danzante. Lo silencia porque para el estilo que el comediante intuye, no le sirve las ampliaciones y en las horas de servidumbre hacia la creación poética, va añorando la materia pristina de aquellos primeros bailarines, actores miméticos de silencios dramáticos.

En el fondo, el danzante está en relación al canto y a la música, como el actor lo está a la palabra y a la poesía, y aunque canto y música, palabra y poesía, se desarrollan conjuntamente, siempre lo sustancial del bailarín y del actor como tipos independientes, ha de fundarse en la riqueza expresiva corporal. Lo que sucede es que bailarín y actor, llevan juntos un mismo contenido: la servidumbre hacia lo superior que es la creación, independiente de sus facultades. Servidumbre respetuosa y anhelante que se adhiere a la creación sin esfuerzo y se pone a su srvicio cuando es auténtico el mandato. La fuerza que les queda, es la rebeldía de toda servidumbre, capaz, en cualquier instante, de hacer que el mandato pase a sus manos expresivas.

Buscando otras formas de las varias que el actor toma a través del tiempo en sus continuadas metamorfosis, nos encontramos que del bailarín pantomímico de los griegos, al verdadero estilo de la pantomima teatral de la época imperial romana, hay una riqueza de variantes de tal natu-

raleza que para su mejor comprensión necesitamos catalogarla en dos grupos:

El que aporta al estilo una cualidad sobresaliente, un carácter y un tono; y aquel otro en donde se agrupan variedades de orden subalterno, que proporcionan al estilo la diversidad, lo fronterizo de lo teatral, el matiz.

Del primer grupo hemos destacado la danza como expresión mímica y como exponente de una fervorosa mímesis colectiva. Enseguida descubriremos que entre los gérmenes productores del teatro, está uno que al principio lo fué todo: *el coro.* Vamos a enfocarlo

Con el CORO nos encontramos, en los albores del teatro, con otra creación típica del ser mímico, porque el CORO se coloca frente al CORIFEO que le relata la *historia de Dyoniso,* en actitud de representar por medio de gestos dos emociones de purísima condición expresiva: la ALEGRIA y el TERROR. Y esa variante mímica del coro, del mismo orden colectivo que la danza, lleva en sí ese estado expresivo social que caracteriza al pueblo heleno; pero esta vez aparejado con la voz, organizada en canto. Es decir, el estallido del ánimo, por medio de un movimiento que se realiza desde *dentro del ser mímico.* El CORO representa una personalísima variante de lo *mímico,* porque no se coloca, como el danzarín, frente al espectador, sino que es un actor que se situa de espaldas al espectador para actuar frente al TEMA drama-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tico. Es el asombro de Nietzsche que le hace proclamar que el CORO significaba la realidad, y el acontecimiento escénico su visión, o sea que el héroe dramático se le presentaba al *coro* como una aparición; de ahí su terror o su alegría.

Así se comprueba, que si DYONISO apareció en forma de CORIFEO o de actor recitando, lo era en función del CORO para darle ocasión a que éste se desbordara en afectos. Esto ha sido, por lo menos en su formación, que es donde se muestran con claridad los fundamentos.

Por lo demás cuando el CORO en su evolución, dialoga con el actor y participa de la creación poética ya se coloca en el plano de los estilos que nacen de la divina palabra y que no corresponde a nuestro análisis de hoy. Pero aun tomado en ese sentido, siempre EL CORO ha de actuar en función de actor y no de *espectador ideal* como lo pretendían los estetas románticos; unas veces como actor participante e interesado en la acción, otras como pacificador o mediador en SÓFOCLES y no mucho antes de desaparecer como elemento teatral, se hace confidente y hasta cómplice. Pero siempre activo, siempre en acción, siempre en actor. Siempre actuando al servicio de la acción dramática y no de lo estático literario.

Cuando en la tragedia los movimientos expresivos del actor, se van atando, envueltos en coturnos y máscaras y su correr por el escenario se reduce, por miedo de dar con el cuerpo en tierra, es decir cuando lo mímico se limita,

es cuando los seres expresivos reconocen que el valor creador, los ha ido reduciendo a la servidumbre. Es en el sublime momento en que el CORO lo mismo que el ACTOR y el DANZARIN realzan en lo genial del mandato creador. Todos se hablan con respeto y la TEATROCRACIA, llamada así por Platón, se ha convertido en una solemne pasión.

Pero ha de llegar el día en que lo genial degenere, en que se olvide al coro como plano activo de la representación, que se ceda a lo literario, a lo declamatorio, a lo sentencioso, en que todo lo teatral se reduzca; entonces, una vez llegado ese día, el CORO dejará de ser mimocantor y desaparecerá de la escena, hará el "mutis" del fracaso. El día ha llegado, pero no ha habido *mutación* en la función expresiva del ser mímico. El momento de la solemne pasión del arte dramático se ha eclipsado, pero la DANZA, el CORO y el ACTOR INTERPRETE se han convertido en sustancias formativas de un estilo futuro: la DANZA lleva consigo la condición rítmica de la línea; el CORO le infunde a la expresión corporal, lo lírico, lo moldeable, lo jugoso y el ACTOR INTERPRETE, la superación imaginativa, por los infinitos temas que le han ido llegando por todos los vientos.

Ya hemos trazado el primer grupo que asocia al danzante, al coro y al actor evolucionado como medios bási-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cos en la formación de cualquier estilo. Pasemos ahora a *enlazar* a aquel otro en el que se agrupan variedades expresivas de orden subalterno, elementos fronterizos del teatro y toda una gama de seres que proporcionan a lo teatral los matices más diversos.

Este grupo se nos presenta en la pendiente de la historia del teatro y es resbaladiza toda su actuación. "Diez mil mozalbetes, infinitamente más habladores que Eurípides, componen tragedias", nos dice "Las Ranas" de Aristófanes. Los poetas dramáticos tenían la palabra más cerca de la boca que de la pluma y un gran orador Esquines, gimnasta y actor, participa en la vida de los comediantes míseros que representaban tragedias por las aldeas áticas.

Todo se agita y tiene sus límites en la grandeza de un pueblo y aunque el MITO regara la vena trágica, sin que esta pudiera desprenderse de su fuente, también el MITO era caudal terminable. El juicio sabio de los concursos había pasado a la multitud de espectadores, que prepararon con su fervor exaltado, el porvenir de la burla y de la carcajada. Es entonces que nos anuncian que el actor era el virtuoso de la escena y más señalado que el poeta. Tránsito de una batalla que empezó en la máscara sumisa y en el coturno como cárcel y termina con el triunfo del espacio teatral. La Tragedia entera llegó a representarse por la *sola* voluntad de un actor *único,* como una réplica vengativa hacia los orígenes en que *un solo* actor

actuaba con la *única* voluntad del poeta. Aquella servidumbre había inconscientemente encontrado su Termidor, esta vez trágico para la cultura. Solo que los intérpretes no fueron los culpables. El actor se encontraba a sí mismo y su voluntad expresiva no le permitía sucumbir.

En tiempos de Demóstenes, nos cuenta Aulo Gelio aquella historia típica del fervor que sentía el público por los actores y de la que fué protagonista el cómico POLO. Un día, este DIVO, llevó su propio dolor al escenario. Había fallecido su hijo y tenía que representar ELECTRA de Sófocles pocas horas después. Y cuando debía presentar al público los restos de ORESTES descubrió en la urna a su propio hijo. Un coro de lamentos se confundieron con su llanto desesperado.

Esta devoción que el público sentía por el actor se ilustra con otro anécdota famoso contado por Luciano y que sino es muy verídico, merece serlo, para añadir razones a las nuestras. Aruqelao, famoso actor llamado el *tragedo,* representaba en un asfixiante verano del Ática, la ANDROMEDA de Eurípides, con tal riqueza de expresión que en el ánimo de los espectadores vibró el terror de la tragedia. Fué sacudiendo el espíritu de todos de tal manera, que al salir del teatro fueron atacados por una violenta fiebre, que el séptimo día se convirtió en epidemia. La ciudad se llenó de *tragedos* pálidos y enjutos que a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la par del pueblo hablaban en yambos y gritaban arias de la ANDROMEDA, hasta que el frío o el invierno puso término al fanatismo.

En la descomposición de la tragedia y en el surgir la independencia de nuestro ser expresivo, se mezclan las más variadas consecuencias. La *lectura del drama* es una de las desviaciones más sutiles. El poeta QUEREMON, prodigioso técnico del decir, daba esa dirección retórica a sus composiciones dramáticas. Leían, como otros callaban la palabra en una representación muda, tomando la pura situación de la tragedia. Antecedente vivo de la pantomima, en donde un actor representaba todos los papeles al son de melodías y ritmos, con tal vanidad y provecho, que hubo aquel actor que se vanagloriaba ante Demóstenes de ganar un talento, 2.500 pesos aproximadamente, en el tiempo de dos puestas de sol.

Aquí el coturno ha ido desapareciendo y la sandalia va devolviendo al pie su movilidad. Los COROS de la *comedia antigua* prepararon el terreno a las presentaciones exóticas con sus simbologías de avispas, de nubes, de grifos, de centauros y ruiseñores, y en su descontento de representar de espaldas al público, inventa la *parabasis*, que es un darse vuelta hacia al espectador para llenarlo de apóstrofes o ensalzarlo como lo puede hacer un payaso de nuestros días a quien todo se le tolera.

Se exagera la vida diaria con deformaciones grotescas, y la imitación burlesca de lo serio, trae la irónica gesticulación de la parodia. Es un caer y rebotar contínuo en donde se exaltan las más desiguales formas de lo mímico. Es la Atenas, que se nos va mostrando maligna y relajada. Así van saliendo los saltimbanquis y prestidigitadores, elementos fronterizos del arte del actor, pero que todos juntos han de servir como un grandioso espejo cóncavo, que muestra las exageraciones de las formas y de los contenidos.

Las locuras y ridiculeces, la malicia personal, los temas de seducción, el desprecio hacia los dioses, la burla de tipos y de profesiones como el labrador, el parásito, el borracho, el mendigo, el cocinero y sobre todos el esclavo, forman nuevas máscaras ridículas y las comedias van decayendo envueltas en enredos e intrigas desvergonzadas. De toda esa sinfonía alborotada, quedará la gracia, la picardía y un género lleno de observaciones, en donde se forja la gran variedad cómica-burlesca del actor, basada en el agudo fisgoneo de las costumbres, y en la sagaz inventiva de la peripecia. Pero ya nada podía detener su fatal decadencia.

Así desembocamos en la Grecia esparcida de Alejandro, llena de remedos de comedias, de pasquines dramáticos, de farsas llevadas y traídas por grandes agrupaciones de "Artistas dionisiacos" —así se les llamaba— únicos guardadores de aquella exprimida teatrocracia, que tenían la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

misión de no perderlo todo, y de unir desde "la ribera del Nilo hasta el Indo" a los helenos dispersos y enamorados del *teatro* que ellos habían creado.

Pero en este viaje por el Mediterráneo nos vamos acercando hacia un centro vital del arte de la representación: ROMA. Sólo pondremos en orden el material de desembarco. Somos unos viajeros que vamos en busca del estilo pantomímico, para después proseguir el camino.

Llevamos en nuestro recuerdo la Danza, el Coro y el Actor con su etiqueta de primera clase y después un material de emigración lleno de colorido y sabroso. Vamos a recordarlo en una síntesis: actores que se vuelcan a la oratoria, comediantes míseros que exageran sus gestos, públicos heterogéneos que juzgan, poetas lectores, el embrión pantomímico, la libertad expresiva, el exotismo de las representaciones, la gracia y la burla, las deformaciones grotescas y la ironía, saltimbanquis y prestidigitadores, tipos, máscaras transformadas, picardías y peripecias y hasta grandes agrupaciones de cómicos.

Veremos ahora lo que añade Sicilia y los Etruscos hasta llegar a la Roma Imperial y cómo de esa mixtura agitada, sale la expresión mímica que ha de dar al actor unas nuevas y orgánicas proyecciones.

Inmediatamente sabemos que dos palabras indispensables en lo teatral nos llegan hasta hoy por tradición roma-

na: HISTRION derivada del etrusco HISTER, equivalente al latín LUDIO que quiere decir comediante y la *máscara* como significación de *persona* o de un carácter determinado. Y al mismo tiempo que la tradición nos entrega esas dos palabras, Sicilia nos obsequia con un nuevo concepto del vocablo MIMO.

Dejando aparte en lo que podamos la literatura dramática, iremos trayendo a foco al HISTRION, a la MASCARA ATELANA y AL MIMO, para verlos en las dimensiones reales que necesitamos. Como primera premisa sentaremos que el desarrollo natural de esos elementos en Italia se debe a la facilidad expresiva mímica que es peculiar de su pueblo.

Fijemos como guía de forasteros al año 364 antes de nuestra era —cuando Aristóteles allá en Grecia tenía 20 años. Una gran epidemia asolía a Roma. Nada ni nadie pudo evitarlo: ni las rogativas, ni las invocaciones dieron con la peste. Etruria compañera sombría aconsejó como paradoja que sólo podía salvarla la distracción, la alegría y envió unos histriones organizadores de juegos escénicos. Nada sabemos de la eficacia del consejo, pero es casi seguro de que esos histriones bailaban al son de flauta. Los romanos divertidos añadieron unos sarcasmos rústicos, propios de su tosquedad y entre cantos, bailes, flautas y epidemias, salieron esperanados los LUDIONES latinos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Nadie se pone de acuerdo en señalar cómo evoluciona esa célula, precursora de un mejor título; lo que es probable que enseguida se convirtiera en trotamundos de especialidad bufonesca y que la condición mímica romana los fuera convirtiendo en núcleo. De ahí a las *Atalanas* formadoras de máscaras fijas, hay un paso y no sabemos muy seguros si un puente. Fuentes muy seguras nos dicen que las Atelanas fueron una consecuencia de los LUDI etruscos; de cualquier forma basta comprender la importancia de aquellos bufos vagantes, que eran custodios de fórmulas expresivas populares. Son parecidos a los que en nuestro bagaje mediterráneo nos dan las primeras formas del juglar; como que eran nacidos de las mismas necesidades de expansión que tiene lo popular y principalmente de esa fruición y complacencia que siente lo rústico de ver pintados a lo vivo, los defectos que no tolera como propios.

Italia prefería lo cómico a lo trágico; y de lo cómico lo jocoso, lo ridículo, lo satírico, de forma que todo lo teatral mímico primitivo nace y se desenvuelve en una dirección francamente caricaturesca e imitativa del natural. Nada más expontáneo que prendieran las formas cómicas extranjeras, cuando en su propia casa gustaban de la misma sal.

Estos orígenes se van afirmando en su evolución y cuando los españoles proclaman su *pan y toros,* nos hacen recordar que todo era en Roma sintetizado con la

frase *pan y juegos,* alimentación y espectáculo, dos cosas que dominaban al pueblo, de tal manera que en los 365 días del año, en tiempos del imperio habían 182 de jolgorio. Solamente este aspecto que caracterizó al romano y su gran aptitud mímica, eran capaces de hacer que la mimesis de sus costumbres tuvieran otras proyecciones.

De la máscara abstracta griega a la realista de las *atelanas* que eran tipos genéricos, como el jorobado, el bobo y el vejete; de aquellas máscaras simbólicas expresivas, alegres, tristes o desesperadas, a la tipologia del Dossennus, el Maccus y el Pappus de las Atelanas, hay un recorrido lleno de consideraciones estéticas y psicológicas. Tanta importancia habían adquirido esas fábulas de formas simples dramáticas, que Plauto se le apodaba con el nombre de Maccus, personificación del bobo atelano que el mismo representaba.

Ya vemos cómo HISTRION y PERSONAJE se desarrollan paralelamente en un contínuo cambio de improvisaciones expresivas, en que lo italiano *coincide* con lo griego, buscando ciertas formas de creación típicamente peninsulares, que llegarán a concretarse muy pronto en la pantomima y más tarde, con otros caracteres, en la COMEDIA DEL ARTE!

Ahora analizaremos otro fenómeno singular que responde a lo mismo y que es de consecuencias insospechadas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

para nuestra síntesis. Me refiero a la transformación latina del MIMO griego.

El MIMO nos está esperando en Sicilia, en tiempos de la Magna Grecia. Para Grecia la *imitación* o la *reproducción imitativa*, tenía su vocablo MIMESIS, que sin entrar en interpretaciones, nos proporciona el MIMO como un resultado de la accion de imitar lo que conviene o no de la vida, en pequeños diálogos para la lectura que nunca llegaron a representarse. Estaban inspirados en esa pasión que sentía el griego por escuchar y de los cuales son ejemplo máximo y superado los diálogos de Platón. Pero Grecia nunca consideró al MIMO como sinónimo de *ser mímico*.

Cuando Demóstenes recrimina al Rey de Macedonia por recrearse con "Hacedores de imitaciones ridículas", nunca se refiere al actor en sí, sino a bufones de corte, charlatanes de aquellos que abundaron por aquellas tierras, remedando instrumentos de música o grotescos aullidos de animales.

El MIMUS latino nos viene de origen siciliano y es muy posible que de un autor siciliano *Epicarmo* nos venga el MIMO literario que se cultivó en Atenas. En Siracusa, Epicarmo escribió obras de tendencia ridícula, calcos de la realidad y su gracia se conseguía a costa de burlas hacia los dioses y de sucesos vulgares de clases menospreciadas. Pero hay un hecho bien determinado: que Epicarmo dedicaba

obras bufas a los *mimos* sicilianos. ¿Qué es lo que quería dar a entender con la palabra MIMO si el autor les dedicaba sus obras? Sencillamente: Al actor que representaba un personaje, o bien al hombre que imitaba a otro. En esta nueva acepción pasará a Roma, además de significar en conjunto la pieza y el actor que la representa. Esta es la gran conquista latina y que nos da la mitad del nombre *Panto Mimo*.

No hagamos incapié en la grosería que les señala Cicerón, porque su razón nos apartaría de nuestro camino. Los grandes autores de MIMOS, Laberio y Siro eran como Shakespeare y Moliere, intérpretes de sus obras. Y del MIMO *Vitalis* se guarda este asombroso párrafo. Dice:

"El hombre a quien yo imitaba y que estaba viendo su propia figura reproducida en mi persona, se erizaba al ver que yo tenía más de él, que él mismo."

El MIMO se diferenciaba del payaso de circo, como de los charlatanes, en que tenía una cierta calidad mímica y una facultad imaginativa de crear tipos fijos, que ya hemos visto en las atelanas y que comprobaremos otro día en el Polichinela, en el Arlequín o en el Pantalón veneciano.

La actitud del público participaba ardientemente en la composición de los personajes, pues era el encargado de admitirlos o de rechazarlos. Hay que tener presente que el MIMO era en sus comienzos, como un intermedio, representado delante del telón, por dos actores con trajes abi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

garrados y con los pies descalzos. Más tarde se convirtió en Ballet mimado, anunciador de la conquista del escenario en pleno imperio, y el anticipo de la otra mitad del nombre que nos hace falta: PANTO-MIMO: Ya lo hemos completado: *todo el MIMO*. Y de *todas las cosas imitadas* que dieron el MIMO literario griego, se pasa el concepto latino del MIMO que un actor mudo se adueña del escenario para expresar las cosas humanas y divinas con el gesto y el ademán.

Hemos visto pues como el HISTRION, la MASCARA ATELANA y el MIMO se van fundiendo en una sintética fórmula expresiva, tan fuerte, tan predominante en el tiempo, que quizá sea esta una de las causas más profundas por la cual la literatura dramática italiana, no haya tenido participación genial, en las grandes dramaturgias nacionales de los siglos XVI y XVII.

Pero si en lo literario no ha sido tan fecunda como otras, en lo expresivo de la representación se proclama la fundadora.

Vamos a dar ahora en pocas pinceladas, la situación del actor de cierta jerarquía y su desenlace hacia la PANTOMIMA. *Livio Andrónico,* que mereció los honores de iniciar a Roma en la tragedia, era actor. Sabía de la importancia de la representación y su mayor empeño lo

puso en organizar una compañía que pudiera competir con las que él tenía por buenas. En ROMA había aficionados acomodados que representaban *Sáturas*, mezclas de improvisaciones y danzas, pero no se hallaban cómodos en la disciplina de un director exigente. No le quedaba otro camino que reclutarlos entre los esclavos y libertos cultos. Los fué formando hasta conseguir *ludiones*, dignos de él. Un día el poeta-actor pierde su voz y tiene que dejar de representar una de las partes esenciales de sus obras: el canto. Y como todo llega para bien o para mal, Livio Andrónico, querido y admirado, obtiene una innovación muy griega, como que era griego el innovador. Consistía en colocar a un actor que cantase en su lugar mientras él mimaba su parte.

Este fué el principio de la disociación de la tragedia griega en Roma, dividida en partes dialogadas (diverbia) y en recitados y canto (cánticos) que trae el germen de otra gran creación italiana: la Opera. Parecería buscado de nuestra parte este continuo tropezar con la función mímica. Pero así es la historia de escandalosa. Con el tiempo todo lo descubre.

En verdad el arte dramático romano siempre estaba sobresaltado por la exigencia de su pueblo, y el hombre de teatro se sentía favorecido cuando se proyectaba hacia lo espectacular. Plauto y Terencio conocen la importancia que adquieren las compañías teatrales llamadas "*greges*"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que encubren al cómico en la indiferencia social. Es que eran los mismos esclavos y libertos de Andrónico colocados al margen de la ley.

Esta rara situación no hacía pie en el tiempo y cuando los teatros como el Pompeyo, el de Balbo, y el Marcelo son el asiento de *60.000* espectadores, de los escenarios van desapareciendo la literatura dramática. Los concursos que se celebraban eran centros de conflictos sangrientos entre sus directores llamados *domini gregis*. La producción se agota agitada por las exigencias de *circos y anfiteatros*, pero el actor se salva.

La condición mímica del pueblo, valorada por Cicerón, nos entrega dos nombres gloriosos para la profesión: ESOPO y ROSCIO. Serán en el mundo romano, los últimos grandes divos y maestros del arte de la interpretación y los primeros en contemplar, el nacimiento de un fenómeno gestado en sus mismas entrañas expresivas. De ellos trataremos en los estilos dominados por la creación dramática.

Todo está preparado y todo se atropella al llegar al final. Los elementos subalternos, formativos del arte dramático, y los cultos, han entregado sus recetas para la composición genial. Los actores profesionales aportaron con sus disciplinas y su jerarquía expresiva, la lección, no siempre aceptada por las fórmulas populares, pero sí inconscientemente asimiladas. Los *histriones nativos*, la *mímesis atelana* y los *mimos*, habían fundido sus

características y agazapados o no, gesticulando y mimando por plazas, mercados y caminos, concentrados o dispersos, tenían el favor del pueblo y de las leyes.

En Roma se desborda la masa en un advenimiento grandioso. La población se aglomera en todas las diversiones públicas y nada que tenga significación poética y delicada, puede llegar a oídos de una concurrencia numerosa, renovada continuamente por la cifra de un millón y medio de habitantes. Las gentes cultas se van retirando, pues cuanto más recuerdan los argumentos, menos toleran el no oír las palabras. Los gestos, la mímica, los adornos del escenario se van adueñando con velocidad pasmosa. Todos sabemos que fué la Roma Imperial y quienes eran Augusto, Nerón y Trajano. Lo que nos importa ahora es que nos dejen mirar al escenario.

El HISTRION, el INFAME, no interesan los adjetivos con los cuales se les señala, es el ídolo de las mujeres, el héroe del día.

A este primer actor lo rodean en el escenario sus satélites: citaristas, flautistas, cimbaleros, comparsas, trompeteros o arpistas que están dispuestos a acompañar con estruendo a la personificación viva de todos los personajes nacidos de mujer o de dioses, y a la representación muda de las situaciones más complicadas. Por sí solo y sin decir palabra, es capaz de mimar una tragedia entera. Se llama PYLÁDES, y tuvo su contrincante, BATILO. La ciudad se apasiona

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y los renombra. Sus méritos y sus disputas dividen las simpatías del pueblo hasta la gresca y los golpes. Tácito nos cuenta que por esas causas, varios soldados, un centurión y un tribuno se les vió muertos en la calle. Nerón que los admira, trata de desterrarlos sin conseguirlo; ya nadie puede vivir sin él. Ni siquiera la emperatriz Domicia que se enamora perdidamente del cantomimo Páris. Pyládes, como Esopo actor, se dedica a lo trágico; Batylo como Roscio, se distingue en lo cómico. Son esclavos de su línea y de su garbo y en cuanto aumentan de peso, allí están sus "*menager*" prohibiéndoles alimentos y bebidas. La técnica del ejercicio es complicada y el vigor de los músculos y la elasticidad del cuerpo son tan vigilados, como la voz y sus registros. Quintiliano les canta elogios a sus manos y les dice: que enervan y excitan; que traducen el horror y la duda. A Pyládes se le llama Quironómon.

Los temas más variados se representan en el tablado. Luciano presencia el FESTIN DE TIESTES y nos asegura que el público se exalta al seguir los cambios de personajes y el pasar de Atreo a Tiestes; de Egisto a Aeropea. Los poetas felicísimos escriben los esquemas para ellos; Lucano es uno de los mejores.

Pero se sienten más dichosos cuando les compran los argumentos. Es entonces que los creadores serviles pierden en el cambio, y los pantomimos, que desean halagar a su público, les encargan temas truculentos. A Estacio, le compra Páris

el argumento de Agave, la demente que asesina a su hijo. Otros asuntos: la *Niobe* que enloquece de dolor por el asesinato de sus doce vástagos; el *Furor de Hércules*, que obliga a exagerar a Pyládes, siempre tan sobrio. Esto en lo truculento, sin contar con los asuntos escabrosos que por sí solos se contaban por cientos.

El pueblo gracias al arte del pantomimo le importa poco entender el argumento, si es capaz de seguir sus gestos y ademanes, en tiempo en horas que dura la pantomima. Los caballeros y senadores, durante el espectáculo, terminan resignados por leer la explicación de los argumentos escritos en griego.

¿Y este arte en qué consiste, cómo describirlo? Macrobio nos cuenta la más asombrosa de las anécdotas, que nos pone en relación con lo exquisito del arte de Pyládes: Su discípulo Hilas tenía que mimar una página con un final de verso que decía: "El gran Agamenón" y para darle expresión realista de la grandeza, se empinó cuan largo era. Pylades le gritó desde su asiento: ¡Vamos Hilas que tú lo haces alto, pero no grande! El público entusiasmado le obligó a que diera una lección a su discípulo representando la misma escena y Pylades cuando llegó el pasaje adoptó la actitud de un hombre que medita profundamente, porque lo propio de un gran jefe es pensar por todos. Es decir toda una fuerza de expresión y una síntesis de los elementos más variados

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y coincidentes se requieren para que un hombre sea capaz de esta anécdota sublime.

Son todas esas circunstancias las que precisamente concretan el estilo.

Por que el artista, por el poder de sus facultades, le ha dado un carácter propio a su arte; porque del conjunto de características sociales, estéticas y filosóficas que definieron la Roma Imperial, surgen unas necesidades expresivas, y por último porque la voluntad de querer permanecer que lleva en sí el ser expresivo mímico, ha vencido o se ha sumado vencedor a un momento, que llevaba en sí mismo dos caracteres históricos inevitables: la decadencia y el ímpetu de supervivir.

Claro está que todas esas consideraciones esperan una ampliación, que por lo menos, nos cierre el panorama con un broche digno de nuestra pasión.

En nuestro plano, hemos analizado el estilo pantomímico como un compendio de formas símiles; además, hemos sugerido las líneas precisas que dan contornos al género colocándonos desde miradores distintos. Nos falta ahora un testimonio más para precisarlas, y que *cierre* esta disertación.

Apuleyo, espectador de su época, nos describe en su Metamorfosis una Pantomima que presencia su ASNO DE ORO. Es quizás, un documento definitivo que trataré de

sintetizar en lo posible conservando su frescura. La representación lleva su título: "EL JUICIO DE PARIS":

Primero nos describe la escenografía de la Pantomima:

Un monte de madera hecho por mano carpintera, imitación del que Homero celebró con el nombre de IDEO. Construído con las leyes del arte, lo adorna una arboleda de verdes soñadores. De la cima, mana una fuente de agua cristalina y entre las matas y hierbas, están pacentando unas cabras. Sus personajes son: Un bello mancebo ricamente vestido y con sombrero de oro, que finge ser pastor troyano de aquellas cabras. Es Paris. Entra un lindo mozo con ropa blanca al hombro y unas plumas entre sus cabellos rubios. Por sus atributos todo el público reconoce a Mercurio. Bailando y saltando le hace entrega a Páris de una manzana de láminas de oro. Y por medio de sus gestos le da a entender cuáles son las exigencias de Júpiter. El "*mutis*" o la salida de Mercurio es deliciosa: Con los pasos hacia atrás y el cuerpo de frente, desaparece por entre las matas.

Inmediatamente entra una doncella *honesta de gesto* que la gente reconoce por la Diosa JUNO. Lleva una diadema blanca en la cabeza y un cetro real. Van pisando sus pasos MINERVA y la Diosa VENUS, adornada con un sutil velo de seda, de color azul como el mar. Las tres doncellas llegan con sus compañeros: Juno con Cástor y Pólux, y con sus cimeras adornadas de estrellas. Sale muy reposada y serena sin gesto ninguno, a pesar de que su anun-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cio estrepitoso invitaba al movimiento. JUNO promete a *Páris* con sus ademanes, que si le entrega aquella manzana, que es premio a la hermosura, lo hará Rey y Señor del Asia. A MINERVA que viene esgrimiendo sus espadas como *Diosa* de las batallas, la acompañan dos hombretones broncíneos: El MIEDO y el ESPANTO. Las trompetas y clarines hacen de *coro* como si fuera a entrar en lucha. Todo la incita a saltar: vuelve la cabeza, amenaza con los ojos en forma tal, que Páris entiende sus deseos: si ella sale victoriosa en el juicio de la hermosura, lo hará esforzado y victorioso en la guerra.

Así se va animando el escenario, enriqueciéndose, al fin, con la presencia espectacular de *Venus*. La diosa está rodeada de niños regordetes parecidos a Cupidos, con plumas, arcos, saetas y hachas encendidas, como anunciando las bodas anticipadas de VENUS. Las HORAS y las GRACIAS van derramando hierbas y flores de verano para dar placer a su señora. Las chirimias tañen suavemente para endulzar a los mirones. VENUS, moviendo lentamente la cabeza, anda paso a paso por el escenario, como si se hundiera en el agua. Con finura en los gestos y aires delicados, responde al son de los instrumentos. Unas veces alza los ojos y otras *salta con ellos*... Y al llegar al estrado del juez supremo, le extiende los brazos en señal de esta promesa: Si ella resulta la preferida entre todas, le dará por mujer a la

misma hermosura, hecha de su propia belleza y de su mismo cuerpo...

El mancebo troyano le entrega en bandeja de manos, la manzana de láminas de oro.

Entonces todo se queja en el escenario. De las diosas vencidas se apodera la indignación y el enojo, y con gestos mezclados de pena y de tristeza se van esfumando del JUICIO DE PARIS. La compañía, gozosa y alegre, salta y danza; desde lo alto del monte, vemos cambiar el color del agua, que como fuente desleída en azafrán, va tiñendo las cabras blancas, las flores de verano y las hierbas, mientras la madera hecha bosque, se la va tragando el escotillón del escenario.

Nada de invento hay en esta síntesis. Toda la acción es contenido de Apuleyo. Las proyecciones de esta página pantomímica, como de otras de parecida sugestión, no pueden haber pasado inadvertidas, en los siglos florecientes de innovaciones teatrales. ¿Cuáles eran esas innovaciones?

Florencia, iniciadora de la Opera; la Francia de Luis XIV, con sus ballets de corte, inspirados en las fábulas y en lo maravilloso; los divertimientos, que se celebraban en la palaciega Europa de los siglos XVII y XVIII; los ballets- pantomimas intercalados en las obras de célebres dramaturgos, en las óperas bufas, cómicas o simplemente Operas; la Comedia del arte del Renacimiento con su corte de personajes mimo-plásticos, como el Arlequín, tipo modelo de saltador;

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el entusiasmo de Juan Jorge Noverre, que en sus "Cartas sobre la danza", revive el arte del gesto y de la pantomima del siglo de Augusto e impone a la Europa del siglo XVIII, todo un estilo innovador del ballet moderno: El renacer de la pantomima en el Páris romántico del Teatro de los Funámbulos, que no hace mucho vimos revivir en la gran película francesa "Les enfants du Paradis"; toda la época del cine mudo, que fué una síntesis admirable del poder pantomímico, unido a la genial concepción del arte del gesto y de la línea de los dibujos animados. Y por último un nombre representativo que encierra dentro de sí mismo al arte del bufón popular, del mimo y del actor: Carlos Chaplin.

En todas esas proyecciones hay un contenido impuesto por nuestro ser expresivo, tan ambicioso, que mis palabras no pueden alcanzarlo, por el lenguaje impotente de las sugerencias. Sólo os pido que lo alcancéis esta tarde con vuestra imaginación.



BELLOCQ



GRABADOS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ADOLFO BELLOCQ

NACIO en Buenos Aires el 2° de marzo de 1899. Aun adolescente, una fuerte vocación lleva sus inquietudes hacia el arte del grabado. Entre 1911 y 1917, se entrega en talleres gráficos a un aprendizaje técnico que daría sólida base a sus ulteriores creaciones. En 1922 marcha a Europa en procura de mayores conocimientos en su arte. Los resultados de este viaje son fecundos, y se afirma su personalidad. En 1928 se incorpora a la enseñanza en nuestro país. Hoy tiene a su cargo las cátedras de grabado, dibujo y composición en la Escuela de artes decorativas *"Fernando Fader"* (Buenos Aires), en donde organizara los cursos del grabado y arte del libro. La misma tarea cumplió, en 1939, en los talleres de encuadernación, imprenta, grabado e ilustración artística, en la Escuela de artes y oficios *"Raggio"* (Buenos Aires). Igualmente organizó exposiciones del grabado argentino, en diversas ocasiones, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la Comisión Nacional de Bellas Artes (1932), en el Concejo Deliberante de la Capital Federal (1934), en el Museo Municipal de Rosario (1942).



POSEE *el don comunicativo. Suave y sereno en apariencia, es en realidad un vibrante. Se sienten las palpitaciones de su fibra cordial en el trazo expresivo de sus grabados, en la estructura animada de la imagen, en la conexión lógica de cuanto en ella cobra sentido por la*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

interioridad del organismo estético. Este ver por dentro las cosas, esta virtud de llegar a lo íntimo de las ideaciones plásticas, explica el vigor y la gracia de su obra múltiple. Múltiple y extensa aun dentro de la sola especialidad del grabado, cuyos diversos modos técnicos posee con absoluto dominio, y cuyas variantes estructurales le permiten adecuaciones no exentas de hallazgos.

José León PAGANO



EXPOSICIONES PERSONALES: Agrupación *"Impulso"* (Buenos Aires, 1917 a 1942). Amigos del Arte (Buenos Aires, 1927, 1929 y 1930). Círculo de Periodistas (La Plata, 1929). Asociación *"Alba"* (Buenos Aires, 1936). Galería Müller (Buenos Aires, 1941). Escuela de Bellas Artes (La Plata, 1941). Asociación Gente de Arte (Avellaneda, 1942). Municipalidad de Godoy Cruz (Provincia de Mendoza, 1942 - invitado de honor). Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata, 1944).

SALONES COLECTIVOS: Salones Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, desde 1918), Anual de La Plata, Anual de Santa Fe, de Rosario, Anual de Tandil, de Pergamino, de Mar del Plata. Exposición de Grabadores de New York. Exposición oficial de Artes Plásticas Argentinas en Río de Janeiro (1933). Exposición del Centro Internacional de Arte, Museo Roerich (1938). Exposición del Libro Argentino (Roma, París, Bruselas, 1938). Exposición del *Virginia Museum of Fine Art* (Estados Unidos de Norte América, 1939). Exposición Internacional de New York y San Francisco de California (Estados Unidos de Norte América, 1939). Exposición del Libro Argentino en Brasil, Chile, Perú y Bolivia (1940). Exposición de Grabadores Argentinos en Bogotá (1942). Exposición de Bellas Artes Latino-Americana (New York, 1942). Exposición de Grabadores Argentinos en el Museo Metropolitano de New York (1943). Exposición Internacional de Pintura en Chile y Paraguay (1945). Salón Nacional del Uruguay (1946). Exposición de Grabadores Argentinos en Santiago de Chile (1949).

ADQUISICIONES Y DISTINCIONES OFICIALES: Salón Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1928, 1929 - Primer premio único de grabado). Sociedad de Acuarelistas y Grabadores (1926). Exposición comunal de Artes Aplicadas (1927 - Primer premio). Primera exposición del Libro Argentino (1928). Gran Exposición y Feria del Arte y el Comercio IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires (1936 - Primer premio). Exposición Internacional de París (1937). Salón Anual de Santa Fe (1942). Salón Anual de Rosario (1942 - Premio de pintura). Exposición de Bellas Artes Latino-Americana en New York (1942 - Premio de pintura). Salón Anual de Tandil (1943 - Premio de pintura). XXX Salón de Acuarelistas y Grabadores (1944 - Primer premio de grabado). VI Salón de Mar del Plata (1947). Exposición Municipal de Santa Fe (1947 - Primer premio de dibujo).

MUSEOS: Obras en los Museos Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Provincial de Bellas Artes (La Plata), Municipal de Santa Fe, de Rosario, de Paraná, de Tandil, *Pedro Mendoza* de la Boca, y de Mendoza; en la Biblioteca Nacional de París (Gabinete de Estampas), Biblioteca Real de Bruselas, Biblioteca del British Museum (Londres), Biblioteca del Congreso de Washington. Biblioteca de la Universidad de Perú, Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Brasil (Gabinete de Estampas), Oxford University, Columbia University, Academia Brasileña de Letras (Río de Janeiro).

ILUSTRACIONES: *"Martín Fierro"* de José Hernández (Amigos del Arte, Buenos Aires, 1930). *"Nacha Regules"* e *"Historia de Arrabal"* de Manuel Gálvez. *"La casa por dentro"* de Juan Palazzo. *"Airampo"* de Juan Carlos Dávalos. *"Sueño de una noche de castillo"* de Angel de Estrada. *"El matadero"* de Esteban Echeverría. *"La guerra gaucha"* de Leopoldo Lugones.

BIBLIOGRAFIA: *"Historia del arte de los argentinos"* de José León Pagano. *"Arte argentino"* de Lozano Moujan.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



COMO DIOS MANDA/*aguafuerte*

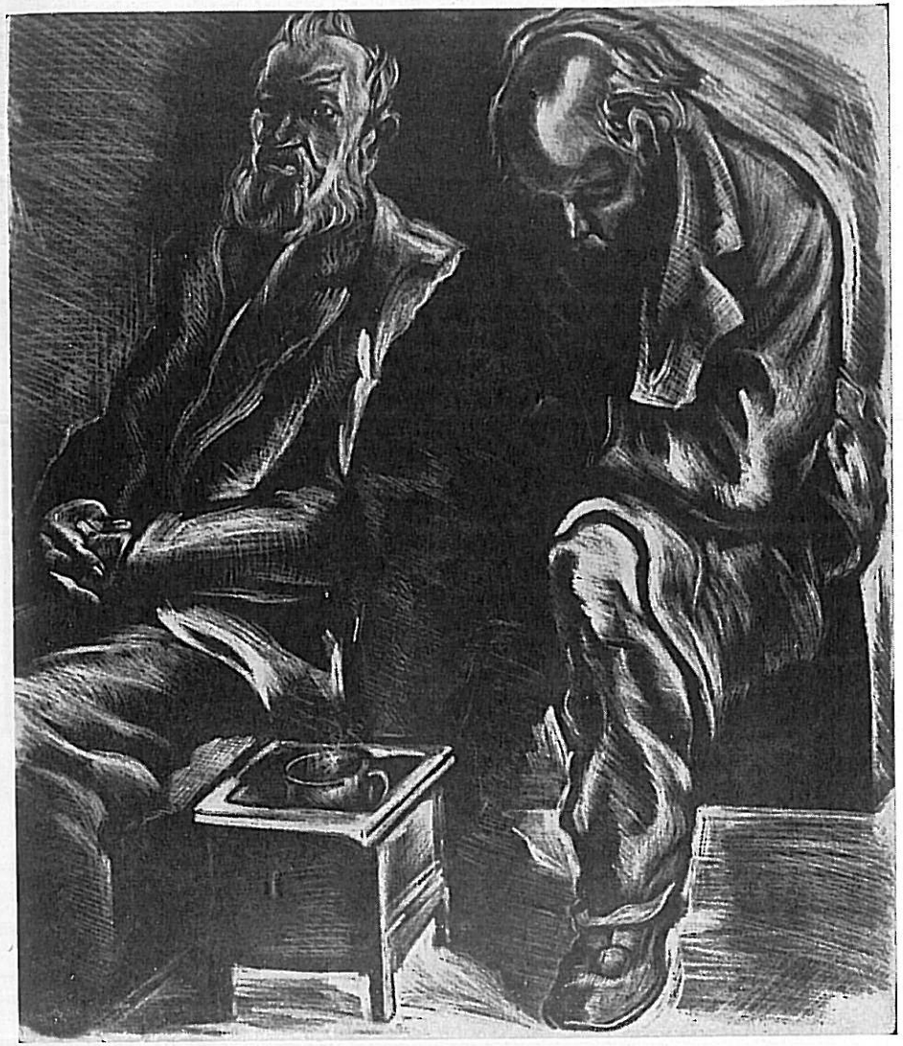


ATORRANTES/*grabado en madera*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

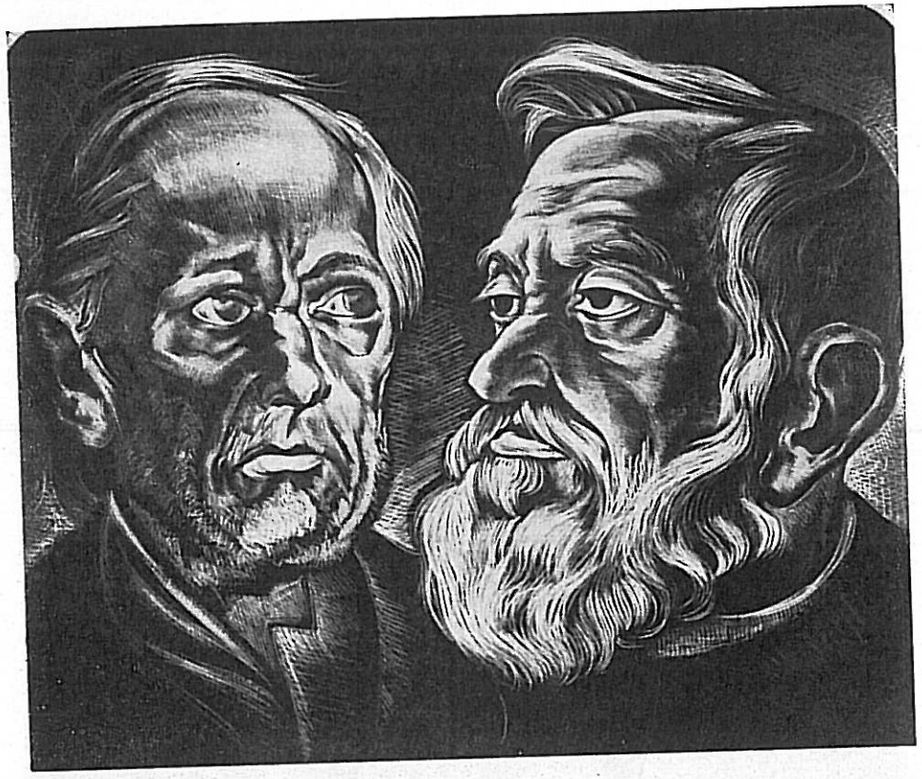


VIEJO TRISTE/*litograbado*



ASILADOS/*litograbado*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



AMIGOS/*litograbado*



JOSE HERNANDEZ (para "Martín Fierro")/*grabado en madera*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



PARA "MARTIN FIERRO"/*grabado en madera*

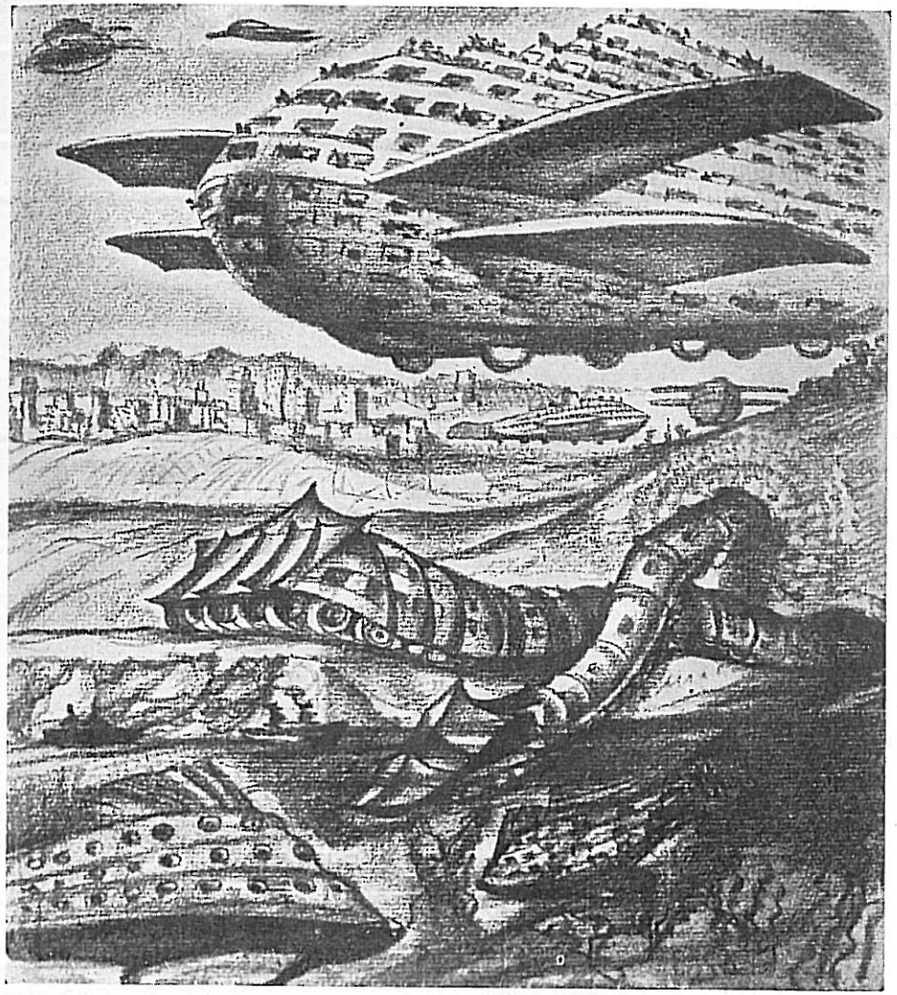


PARA "GUERRA GAUCHA"/*grabado en madera*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



PARA "GUERRA GAUCHA"/*grabado en madera*



EQUILIBRIO MECANICO/*litografía*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

GUION DE LECTURAS

Carlota T. de Mathaus: DER PHILOSOPHISCHE GLAUBE, de *KARL JASPERS.*

Luis Soler Cañas: ISLA DE LUZ, de *JULIO ELLENA DE LA SOTA.*

Enrique Catani: PATRIA DEL HOMBRE, de *ERNESTO MARRONE.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En GUION DE LECTURAS *serán consideradas todas aquellas obras cuyos autores o editores hagan llegar a esta revista.*

DER PHILOSOPHISCHE GLAUBE

~ Conferencias ~ por *KARL JASPERS* ~
Piper y Co., Munich

PUBLICÓ la editorial Piper y Co., Munich, 1948, bajo el título *Der philosophische Glaube* ("La fe filosófica"), en un volumen de 136 páginas, el texto básico de seis disertaciones pronunciadas por Karl Jaspers en oportunidad de haber sido invitado por la Facultad Filosófico-histórica de Basilea, en julio de 1947. La quinta disertación no tuvo lugar.

1ª *El concepto de fe filosófica*. Empieza Jaspers iluminando respuestas a interrogantes por el hacia dónde y el contenido en el cual es la vida, para oponerse tanto a quienes afirman que sólo puede proporcionarlo la fe revelada como a quienes suponen hallarlo en la ciencia, ya que ambas respuestas, dejando de lado a la filosofía, mutilan en lo más esencial la integridad de posibilidades humanas. Muestra en seguida la diferencia entre fe y saber, entre verdad que padece al ser refutada y la que no es afectada. Bruno acepta el martirio por no apostatar, Galileo negó el movimiento de la tierra. Ambos actuaron de acuerdo a la verdad que representaban: verdad vital que sólo es en mi identificación con ella, que es incondicionada si bien no es universal. Por otra parte, verdad demostrable, ahistórica, atemporal, que subsiste

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

por sí misma, que es universal pero no incondicionada, sino que está referida a supuestos y a métodos en conexión con lo finito, no corresponde morir por ella. Bruno, por auténtica fe, poseía la certeza de una verdad no demostrable.

La fe ha sido erróneamente remitida a lo irracional, a lo allende el espíritu, a lo inescudriñable. Todo acto de fe consta de un creer y de un contenido inseparables. Ni un aspecto ni otro, ni el subjetivo ni el objetivo, constituyen por sí solo la fe, porque siempre es fe en algo. Por eso, cuando Jaspers habrá de referirse a la fe, será como a un acto que vive la recurrencia de su sujeto y objeto.

No se ha logrado una filosofía *perennis*, si bien tenemos la idea del filosofar. La filosofía tradicional merece ser venerada, merece gratitud por la posibilidad de continuar el coloquio. El filosofar viviente troquelado en palabras puede suscitar el impulso del auténtico y completo filosofar, de quien no lo piensa en tanto pensamiento "*sino lo hace devenir acaecer en la propia existencia*".

Nuestro ser no se agota luego de haberlo investigado como objeto de la biología, psicología, sociología y ciencia del espíritu: tenemos conciencia de que vivimos desde un origen dado por trascendencia, de ahí la insatisfacción, el pujar constante, el presumible conocimiento de la creación a través de una participación.

Considera Jaspers operación filosófica fundamental y opuesta a nuestros hábitos mentales, cerciorarse de lo recurrente por superación de toda objetividad en el pensar: franquear la prisión del ser que se nos aparece escindido en sujeto y objeto. La fe filosófica encierra en sí estructuras dialécticas, atraviesa la nada, sin por eso haber nacido de una situación de desarraigo.

La 2ª conferencia se refiere al espacio del contenido de fe. Cuatro preguntas conducen a la apertura del espacio.

1ª ¿Qué es lo que sé? Todo lo que sé está en la escisión sujeto-objeto.

2ª ¿Qué es propiamente? Son consideradas insatisfactorias tanto la respuesta del ser como objeto como la del ser en tanto producto del yo.

El ser propiamente ni es objeto ni sujeto a pesar de que aparece en esta escisión, todo está fundado en Uno, en la trascendencia, en Dios.

3ª ¿Qué es verdad? Para cada ámbito se establece un criterio: pragmático para la vida, de no-contradicción para la conciencia, de evidencia para el espíritu, de creencia para la existencia.

4ª ¿De qué manera sé? El filosofar en tanto pensar trascendente se distingue del pensar científico que conoce objetos. Una dilucidación filosófica se ilumina al esfumarse el objeto de modo que para el positivista no queda nada. Divagaciones que no son coactivas para todo el mundo. Hasta aquí no se muestran contenidos de fe, pero se libera el campo para ellos.

Contenidos de fe. Las pruebas de la existencia de Dios son caducas. Un Dios demostrado no es Dios. Sólo quien parte de Dios puede buscarle. La certeza en la existencia de Dios —por más leve que sea— es condición y no resultado del filosofar. Lo incondicionado no es producto del conocimiento sino contenido de fe. Los contenidos filosóficos de occidente tienen su fuente histórica en el pensar heleno y en el bíblico, lo que se evidencia en su cotejo con la religión india y asiática. Remacha la disertación sobre los contenidos de fe haciendo el distingo —esencial— entre razón y entendimiento, dando mayor jerarquía a aquella en el sentido en que ya Kant y Fichte se la otorgaran. Para Jaspers la razón deviene ágil, dinámica, es facultad viviente y es la comprensión mutua que es voluntad de comunicación. Razón es algo que nos conduce en el filosofar, razón es aquello por lo que vivimos filosóficamente, razón no es sin entendimiento pero es mucho más que éste. La razón es indispensable en la fe filosófica. La razón se opone a todo anquilosarse en un aspecto de la verdad que no la es

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

toda, porque precisamente la razón hace aflorar todos los matices del sentido de la verdad. La razón desecha toda absolutización, toda desvinculación, toda conformidad en una limitación seductora. La razón no es destructiva, sofística, sino que es hallarse abierto para la infinitud de contenidos. La razón estaría fundamentada en lo propio de la existencia humana. Esta se realiza junto a otras existencias. Jaspers se opone categóricamente a la concepción monadológica. La fe filosófica es asimismo fe en la comunicación, en otro hombre es donde únicamente encuentra el hombre una realidad con la que se puede entender y en quien confiar: la verdad une. La verdad se revela en el tiempo bajo la forma de la comunicación, lo incondicionado no es temporal.

3ª disertación: *El hombre.* El hombre imagina ser lo más acabadamente conocido pero en realidad es lo menos sabido, es menos evidente que todo lo demás, que si bien es objeto de representación humana, es también sin el hombre. Jaspers hace desfilar ejemplos de concepciones tradicionales de lo que es el hombre: visto dentro de la jerarquía de los seres en su debilidad y en su grandeza, incertidumbre, transitoriedad, imperfectibilidad. La indagación de lo que es el hombre, que parte de la diferencia fundamental entre hombre y animal dispone de material empírico, no así la que parte de la diferencia entre el hombre y el ángel, cotejando el ser humano con posibilidades pensadas. El hombre es inderivable, no es producto de evolución, porque es inmediatamente fundamento de todas las cosas. Dentro de sí encuentra algo que no encuentra en el mundo: algo que se sustrae a toda investigación científica, a toda demostración. En tanto finitud —que comparte con todo lo creado— es el hombre objeto de la ciencia. Aquí nuestra experiencia no es a través del saber de algo, sino a través del actuar y nos conduce a la trascendencia. En la libertad radica el origen de nuestra esencia, por eso lo que el hombre es, como tiene conciencia

de lo que es, es objeto de fe y no de ciencia. La libertad es absoluta y se la experimenta en la posibilidad de su ausentismo o de ser otorgada, siendo en este caso el hombre él mismo, afirmándose en sí mismo. Evoca este concepto lo que en lenguaje de Fichte era la entera concordancia consigo mismo. El animal en su finitud tiene su círculo cerrado con una perfección predeterminada. El incesante buscar e intentar del hombre es inseparable del saber de su imperfeccionabilidad. Kant ya señaló como el ideal de vida humana manifestado por ejemplo en una novela es una absolutización que anquilosa la libertad. En cambio la idea de lo que el hombre es no muestra perfección, pero puede guiar, suscitar elevación. Es una neta aproximación a la ética de Kant y a la de Fichte, para quienes la perfección es inalcanzable para el hombre, si bien debe tratar de acercarse a ella. Y es en la línea de estos pensadores cuando Jaspers afirma que en el juicio sobre su propia conducta el hombre oye dentro de sí la voz divina, la voz de Dios se manifiesta en esta libertad.

La cuarta disertación se refiere a filosofía y religión, actitudes que se combaten. Cada cual tiene un punto de vista previo y apenas conoce el otro.

Toda la religión supone rito, exterioridad, comunidad, forma, nacionalidad.

El filosofar es vivencia de un individuo, que es miembro de una comunidad, es amor, fe, es universal siendo del hombre en tanto hombre.

Nuestra filosofía tiene raíz bíblica, aún en el caso en que la combata.

La verdad permanece siempre igual pero en cuanto se le da expresión se la viste con el ropaje según la época y éste es el que se anticúa.

La quinta conferencia, filosofía y antifilosofía.

En el filosofar está abierta la posibilidad para toda forma de vida, para entenderla y reconocer su sen-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tido. Antifilosofía es la apariencia de filosofía en el lenguaje de la filosofía, es pensar que se presenta como filosofía, es reconocido como tal, más bajo el ropaje de la filosofía se vuelve contra ésta. La filosofía debe defenderse porque en aquel pensar se pierde su contenido y los orígenes de la fe. El hombre filosófico supera la antifilosofía constantemente presente dentro de sí. Ejemplos de antifilosofía son la demonología, que escinde el mundo en distintos poderes y no lo concibe como lenguaje divino; la idolatría de seres humanos —ya que todo hombre es finito no puede ser objeto de adoración, ningún hombre es un absoluto, y al mismo tiempo implica el desdén de los demás hombres.

El filosofar se realiza a través de lo recurrente. La antifilosofía, postura tangible de una particularidad, cae del leve equilibrio del filosofar viviente en la trivialidad rígida del entendimiento o se esfuma en la embriaguez.

Intitula la última disertación *La filosofía en el futuro*, pero más que una exposición doctrinaria señala un camino, muestra la propia concepción de la vida humana y reitera sus conceptos sobre la tarea, esencia y valor de la vida.

Hay acaso un conato de principio normativo, de un como debe ser frente a lo que es. Ha desechado en su primera disertación el primado de la ciencia y el de la religión. Para Jaspers la fe filosófica es disposición inicial, el plantearse interrogantes el hombre es esencia misma del ser hombre. Una vida indiferente, extraña a toda conciencia filosófica, es incompleta.

La tarea que la filosofía cumple es la de permitir que el hombre sea hombre. Lo aquí mentado no es la posesión de algo, el arribo a una meta, porque no la hay para el hombre. Lo positivo es precisamente hallarse en el camino.

De ahí el valor de Kierkegaard y Nietzsche: despertaron la inquietud.

Para Jaspers la vida del hombre es fundamentalmente en sociedad. Comparte con Nietzsche la ansiedad de comunicación que sólo es posible entre aquellos que poseen fe filosófica, criterio selectivo no ajeno a Nietzsche en quien se lo denominó aristocratismo.

Jaspers tampoco admite el rigorismo de la ética kantiana con su concepción inmutable, atemporal, de la vida humana y el desvalor completo de la esfera afectiva. Jaspers tiene en cuenta que el contorno histórico condiciona al hombre, de acuerdo con los que vivieron antes, y él condiciona a los que vienen después. Pero al mismo tiempo esta vida humana es transversal a la trascendencia. Lo trascendente aparece dialécticamente en la vida terrestre y le imprime el sello de dignidad única.

Carlota T. de MATHAUS



ISLA DE LUZ

~ por *JULIO ELLENA DE LA SOTA* ~

Buenos Aires, 1950.

"COMO *si el pasado hubiese querido resurgir sin aguardar mi conjuro, ví en torno del lecho sonreir rostros antiguos, oí resonar voces olvidadas*". Así comienza, sereno de belleza, cincelado con la severidad de una composición clásica, este libro que narra el fugaz retorno al mundo agridulce de la adolescencia, rememorado y revivido desde un lecho y unos días de enfermo. No es un mero sentimentalismo, la dulce melancolía de recordar pasados tiempos, mejores o peores, lo que mueve aquí al escritor a intentar la reviviscencia. Su finalidad es un puro afán de belleza, aun de esa belleza incomprensiblemente cruel que el arte del escritor suele encontrar y revelar en ciertos ángulos tristes de la vida, de la realidad; de esa belleza que puede estar en toda verdad, por miserable o peno-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sa que sea. Para nosotros, *"Isla de luz"* no es una novela, no pretende serlo ni el autor ha querido darle el aire o la apariencia de tal. Tampoco es un libro de recuerdos, una simple evocación autobiográfica librada al sencillo juego de la memoria que va y que viene, que despierta y se duerme y vuelve a despertar. *"Isla de luz"*, repitámoslo, es un libro arquitecturado, orgánicamente concebido y realizado. Y en él, si se evade el autor de las riesgosas tentaciones y emociones de lo sentimental, así elude también todo pintoresquismo fácil o difícil. ¿Cuál es, en verdad el tema profundo de su libro? No otro que el enfrentamiento del hombre a la vida. Un tema cuya originalidad no suele estar en sí propio sino en la destreza y en la belleza con que cada autor lo enfoca, lo resuelve, lo vive y se lo representa, conforme con su particular experiencia y con su peculiar medida de sensibilidad.

En *"Isla de luz"*, Julio Ellena de la Sota resucita ese mundo, colocado en el filo de dos épocas de la vida, con toda su limpia, alegre, dulce y trágica realidad. Lo anima con acentos tan estrictamente verídicos —de una veracidad ahondada y puesta como en relieve por una prosa de asombrosa plasticidad, sorprendente de exactitudes, donde la imagen no es un juego superficial, detonante, ni un adorno innecesario—, que el lector alcanza a vislumbrar, a advertir, aún a sentir el latido más profundo del acontecer vital. Dice de la Sota en el prólogo que *"solemos vivir tan adheridos a la propia vida, que no podemos verla"*. *"Más tarde* —añade— *supe que así nos hurta el beso un rostro querido"*. Nosotros diríamos que por el mero hecho de vivir, que por su misma simplicidad suele escapar a nuestra percepción, casi siempre ignoramos el verdadero rostro de la vida. Mirándolo a diario, teniéndolo a nuestro frente, no lo advertimos. *"Isla de luz"* es uno de esos contados libros que, por fuera de su valer literario, tienen la virtud suprema de hacernos contemplar ese rostro escondido, de hacernos sentir hasta en la más

íntima fibra el encanto melancólico, gozoso, triste, azul, sombrío, desesperado, audaz, optimista, inexplicable y misterioso de la existencia cuando se empieza a recorrer por ella el sendero que nos toma en la última vuelta de la infancia para depositarnos en los umbrales de la hombría entrevista, alucinante y mágica.

Libros como *"Isla de luz"* no son abundosos en demasía en nuestras letras actuales. Obra de un artista puro y pleno, es uno de los más afinadamente bellos que hayamos leído en los últimos tiempos. Pertenece a esa clase de libros ante los cuales no puede uno eximirse de recordar, imperativamente, aquella distinción que Güiraldes formulaba entre el escritor y el literato, o literario; entre el que se sirve de la pluma para escribir, como un medio de comunicación o de información, simple y tal vez eficaz, y el que de la literatura hace un arte. Ateniéndonos a ese concepto, diríamos que Julio Ellena de la Sota es un escritor (cuya escala de posibilidades empieza en el alto periodismo), pero aquello que lo distingue de la gran mayoría de sus colegas es que, además, es un cabal hombre de letras, un literato, es decir, un artífice, que modela su obra como su talla el escultor, como su sinfonía el músico, atendiendo al todo y a las partes para que la visión general y



Dibujo de A. Lisa
para *"Isla de Luz"*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el detalle particular confluyan en una sola armonía de belleza.

Además, de la Sota es esencialmente un poeta, y ante la afirmación de quienes ven en "*Isla de luz*" un cierto modo de novela, nosotros replicaríamos que es un libro de poesía antes que otra cosa, si bien en última instancia quizá declarásemos que pertenece a esa inclasificable categoría de libros para los cuales reservamos el anaquel predilecto. Y que no pueden ficharse por los medios comunes porque el espíritu que los informa, que los ha creado, rebasa toda clasificación, todo encasillamiento. Quedaría aún por examinar otros aspectos relacionados con el estilo de Julio Ellena de la Sota —de una originalidad natural y sin rebuscamiento—, con su utilización de las imágenes, con su riqueza metafórica, con la suprema lucidez, la meditada reflexión que corre del principio al fin del libro y se complementa con una sensibilidad riquísima, que recoge todos los colores, las variedades y los ecos del mundo para trasmitirlos al lector finamente traducidos. Preferimos concluir aquí, ya que esto no es propiamente una crítica, sino más bien un ligero repaso de virtudes encontradas en un libro ante cuyo examen es difícil sustraerse, no a la tentación, sino a la necesidad del elogio.

Luis SOLER CAÑAS.

PATRIA DEL HOMBRE

— Poemas — por *ERNESTO MARRONE*
— Buenos Aires, 1949.

LA poesía argentina contemporánea se la reconoce como el movimiento de *Los poetas jóvenes*. Ernesto D. Marrone es uno de ellos, no sólo por su edad, sino por el clima cultural que exterioriza. Así lo prueba su reciente libro de versos, *Patria del Hombre*, donde un contenido de substancia humana se amalgama con un estilo culto y delicado.

Difícil es caracterizar la novedad o peculiaridad de la joven poesía contemporánea. Sin embargo, podemos afirmar que el rasgo fundamental con que rompieron armas los jóvenes poetas actuales, ha radicado mucho en la forma, luego del Modernismo de Darío, ya triunfante, y la influencia de poetas franceses que, como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, asentaron la base de una poesía aunque muchas veces hermética, rica sí de imágenes, metáforas y símbolos.

Muchos poetas pasaron al extremo de la forma, más por snobismo que por temperamento lírico o necesidad expresiva. Otros, sin desconocer el acervo de una plasticidad rica de matices verbales, no perdieron contacto con la vida, por el contrario, la exaltaron, hermanándose a lo cotidiano y natural, como en el caso Rilke, de su *Novena Elegía*, que tanta repercusión ha tenido en nuestro medio.

Marrone es de los últimos. No pierde su raíz natural. Sigue la línea de Fray Luis de León (influído a su vez por Horacio), o de los Renacentistas, que exaltaron la naturaleza:

Canto la tierra; la definitiva
patria del hombre, patria en suelo
[amigo.
(CANTO LA TIERRA...)

También Marrone sintetiza como un Renacentista, su sentir platónico del mundo:

Todo, perfecto y natural.
(TIEMPO DE INFANCIA, I)

Sentido de la naturaleza captada con idealismo y volcada luego en el sujeto, religiosamente:

Contar los astros era mi destino
de niño bajo el cielo imponderable,
y si no hallé la cifra innumerable
tuve en el alma el número divino.
(TIEMPO DE INFANCIA, I)

La naturaleza tiene en Marrone una presencia tal, que el poema resulta estéril en su esfuerzo de querla abarcar en su bella totalidad:

Nunca el hombre podrá decir las
[cosas
con el lenguaje natural y exacto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del poema que vive, del poema
de su deslumbramiento perdurable:
de la mujer, la flor, en su hermo-
[sura,
del pájaro en su vuelo,
de la luna en su marcha luminosa,
del agua con estrellas sumergidas,
de los cuatro elementos hermanados,
¡de Dios total en su poema eterno!

(PALABRA DE MARAVILLA)

Sé que no expreso toda la belleza
si digo el mundo exacto, lo nom-
[brable:
el idioma de la naturaleza,
su perfección de flor, insuperable.
. . . . . .
Todo es, así, retórico y ambiguo,
volcado en la palabra y en el
[nombre;
todo es perfecto en su decir antiguo,
fuera del canto y la expresión del
[hombre.

(ALGO JAMAS CANTADO)

Este contacto actual, insatisfecho, con el mundo, lo hace alejarse hacia la infancia, como en busca de un Paraíso ya perdido, irrecuperable, en el umbral del primer goce, sin la costumbre de la visión que los años nos dan, como un molde frío y estático del sentimiento original y verdadero:

Mundo infantil. Mi espíritu per-
[siste
en su trama de tiempo iluminado.

(TIEMPO DE INFANCIA)

Lo miro todo, nuevo, primitivo.

(UMBRAL GEOLOGICO)

Por ello:

Me duele un tiempo sin reloj.

(PRESENCIAS EN EL RECUERDO)

Este alejarse de lo actual, por insatisfacción expresiva, lo aleja otras veces hacia los dominios de la fantasía, del sueño:

Todo en el sueño; tras el sueño,
[nada.

(ALGO JAMAS CANTADO)

En su abismo de luz definitiva
miro el cielo, y aprendo que en la
[altura

tienen savia los sueños, y su
[hondura
es mayor con raíces hacia arriba.

(EVASION)

Esto ya no es Renacentista, sino Romántico, sentimental: insatisfacción del lenguaje ante el objeto, alejamiento de la realidad por una pureza ya perdida o posible. Por ello, el arte es el que duele, no la vida:

Le duele la belleza; un dulce
[llanto
le aflora en la palabra más hermosa.
y hasta su renacer en cada cosa
tiene oculta raíz en su quebranto.

(ADVENIMIENTO DEL CANTO)

Hay, por ende, en Marrone, un sentir poético que le hace oscilar desde la Naturaleza del Alma; desde la actualidad, a la infancia o el ensueño, lo que, a pesar de la influencia renacentista y antítesis romántica, tiene novedad en Marrone, acento individual y genuino:

y preludia acentos nuevos
mi virgiliana canción.

(ROMANCE DE LA PAZ BUCOLICA)

Contrastes, rivalidad, insuficiencia de quererlo todo, y que estalla, por fin, en un goce místico y natural, que sintetiza todo lo que ha sido lucha:

Oh, gozo de palpar esta belleza,
gozar el cielo en su tangible altura
y, en el centro de la naturaleza,
crecer con Dios hacia la luz más
[pura.

(JUBILO DE FLOR Y CIELO)

En ese itinerario espiritual, los acentos últimos del libro son serenos, como si el poeta apaciguara esos contrastes. Es entonces, cuando Marrone alcanza el sabor de cada cosa, fraternalmente, para can-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tar como una depuración tras de la lucha, esta Patria del Hombre, que es su patria:

Si en voz de égloga, Patria, te [sublimo,
alzo el canto bucólico impoluto.

(ARMONIA DEL GRANO)

El espíritu del poeta, errabundo, ha dado con su isla, mejor aún, ha dado con el país del corazón: la patria, esa patria que no sólo es realidad presente, sino mensaje y construcción futura:

ETEREA ARQUITECTURA

ERES *para decir con la voz pura,*
con fe de anunciación en la gar- [ganta,
perfecta en el fervor de quien te [canta,
exacta en el cincel y en la pintura.

Tú creces, leve Patria, hacia la [altura
con el pausado vuelo de la planta,
y una fuerza de cielo te levanta
en la flor y en etérea arquitectura.

Pones en todas las conquistas [bellas
tu signo de simiente en el trabajo.

Eres como los árboles con huellas
de eternidad, que fueron desde [abajo,
con creciente verdor, gajo por gajo,
sumando siglos hacia las estrellas.

Sintetizando, *Patria del Hombre* es un libro sincero, de expresión pura, delicada. Si sus temas son ya conocidos, ya tratados, no obstante, tienen el sello personal que lo distingue y es el itinerario de un poeta verdadero, plasmado en la Naturaleza, con versos musicales y sencillos.

Enrique CATANI

HECHOS DE LA CULTURA

1

CONCIERTOS

De la orquesta sinfónica del teatro Argentino, Carmen S. de Amicarelli, Ciclo "Lo popular y lo culto en la música argentina". *Iniciación de temporada en el teatro Argentino.*

2

CONFERENCIAS

Ciclo "El hombre de la pampa y su cultura".

3

OTROS HECHOS

Selección de teatros vocacionales, Apertura de un registro de museos y colecciones de historia, etnografía, arqueología, ciencias naturales y costumbres regionales.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

1

UN ciclo de conciertos —por iniciativa de la Subsecretaría de Cultura— cumplió en el interior de la Provincia la orquesta sinfónica del teatro Argentino de La Plata. En su dirección se alternaron dos prestigiosos maestros: Dino D. Di Stéfano y Teodoro Fuchs. El primero de los conciertos tuvo lugar en la ciudad de Tandil, en obsequio de los miembros e invitados especiales del Congreso de Educación que en esa fecha iniciaba sus tareas. El segundo se ofreció allí mismo, y los subsiguientes fueron escuchados en Necochea (dos), en Bahía Blanca (tres) y en Junín. Los programas incluyeron altas expresiones de la música universal y argentina.

TAMBIÉN la Subsecretaría de Cultura ha planeado un ciclo de recitales a cargo de sobresalientes concertistas argentinos, quienes se presentarán en ciudades del interior de la Provincia. Así, la señora Carmen S. de Amicarelli, profesora del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico, actuó en Necochea, en interpretaciones de autores clásicos y de nuestro país.

Por otra parte, y bajo el título de *"Lo popular y lo culto en la música argentina"*, se han cumplido varios conciertos, bajo la responsabilidad de intérpretes de nombradía, con el fin de mostrar, de modo expresivo, la evolución de las manifestaciones musicales folklóricas hasta su incorporación a formas de creación más elevadas.

EN el teatro Argentino, la temporada se inició con un concierto sinfónico-vocal en el que se presentaron obras de autores argentinos: Alberto Williams,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Amancio Alcorta, J. P. Esnaola, Juan Bautista Alberdi, Luis Gianneo, Carlos López Buchardo, L. Luzzatti y A. Schiuma. Dirigió la orquesta el maestro Mariano Drago, actuando la masa coral preparada por Carlos Bezani.

2

AUTORIZADOS especialistas de nuestra Provincia y de la Capital Federal van a exponer las conclusiones más valiosas a que se han arribado en el campo de la investigación folklórica y caracterológica sobre la antigua sociedad rural pampeana. El ciclo de conferencias tiene esta denominación genérica: *El hombre de la pampa y su cultura.* Lo organiza el Instituto de la Tradición y se desarrollará en dos partes: una destinada a elucidar aspectos generales e históricos y, especialmente, los distintos órdenes de la cultura espiritual; y la segunda, a enfocar la personalidad del hombre pampeano.

La primera de las disertaciones estará a cargo del director del Instituto de la Tradición, profesor Bruno C. Jacovella, quien se referirá a *La investigación folklórica, el humanismo y el nacionaliismo cultural.* Y subsiguientemente hablarán: el profesor Juan Alfonso Carrizo, director del Instituto Nacional de la Tradición, sobre *La poesía folklórica bonaerense y sus relaciones con la del resto del país;* Isabel Aretz, del personal técnico del Instituto Nacional de Musicología, acerca de *Danzas y canciones de la Provincia de Buenos Aires en el siglo XIX y principios del XX;* María Teresa Villafañe Casal, profesora del Instituto de la Tradición de la Provincia, en torno a *La cultura rural pampeana y los viajeros de los siglos XVIII y XIX;* Berta Elena Vidal de Battini, del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires, con referencia a *El habla rural de la región pampeana y sus relaciones con la del resto del país;* Rafael Jijena Sánchez, director del Museo de Motivos Argentinos "José Hernández" de la Municipalidad metropolitana, a propósito de las *Creencias y supersticiones de la provincia de Buenos Aires;* Marcial Tamayo, técnico del Instituto Nacional de la Tradición, refiriéndose a *La investigación moderna de los relatos folklóricos y su aplicación a la tradición pampeana.*

En la segunda parte del ciclo serán abordados estos temas: *Indumentaria y apero de montar del hombre pampeano, Fiestas y costumbres tradicionales de la región pampeana, El saber de la naturaleza del hombre de la pampa,* etc.

3

CON intervención de un jurado que integraron la señora Cándida Santa María de Otero San Martín, y los señores Eduardo Atencio, Emilio Sánchez, Ricardo Ruffa y Roberto Mollard, la Subsecretaría de Cultura procedió a seleccionar, entre los muchos que se inscribieron, tres teatros vocacionales: el "Gente de Arte" de Avellaneda, que puso en escena la obra "Horizontes", de Vicente Martínez Cuitiño; el "Alberto Sábato" de La Plata, que interpretó "Los nidos rotos", de Claudio Martínez Paiva, y el "Roberto Casaux" de Florida, que no pudo presentarse en la demostración definitiva. "Gente de Arte", que lograra el primer premio, representó más tarde, con el auspicio de la Subsecretaría de Cultura, "Así que pasen cinco años", de Federico García Lorca.

LA Dirección de Museos Históricos de la Provincia ha abierto un registro de museos y colecciones, públicas y privadas, existentes en el territorio bonaerense, que comprendan estas materias: historia, etnografía, arqueología, ciencias naturales (fauna y flora) y costumbres regionales. Se trata de reunir, en forma completa y metódica, el mayor número de antecedentes relativos a esos museos y colecciones para, en su oportunidad, practicar un inventario general y establecer planes orgánicos que permitan ponerlos en manos de investigadores y estudiosos de nuestro pasado.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar