

Provincia de Buenos Aires
Ministerio de Educación



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

La correspondencia debe dirigirse a:
Revista CULTURA, Oficina de Publicaciones,
Calle 56 número 970, La Plata, Argentina

CULTURA



Año II

N.º 6

Provincia de Buenos Aires
Ministerio de Educación

La Plata, Año del Libertador General San Martín, 1950

Contiene:

Luis Ortiz Bebeti: CAPITAN DE LA PATRIA

Rodolfo M. Agolia: SOBRE LA HISTORIA

DE LA FILOSOFIA

Leopoldo Marechal: CANCIONES ELBITENSES

Maria de Villarino: LAS VOCES DEL RIO

Antonio Cunill Cabanellas: EL ESTILO DEL ACTOR

EN LA COMEDIA DEL ARTE

José Alonso: ESCULTURAS

GUION DE LECTURAS

HECHOS DE LA CULTURA

Dibujos de César López Claro (en la portada), Rodolfo Castagna,

Juan A. Ballester Peña y Atilio L. Términe

*Luis Ortiz Behety / CAPITAN
DE LA PATRIA*

Todos somos ya soldados; cada
uno es centinela de su vida.

José de SAN MARTIN

*¡CAPITÁN de la Patria, Capitán!
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Con la exacta medida de la tierra,
Por tu ensueño y el signo que ella encierra
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Con la exacta medida de la espada,
Aquí está nuestra vida derramada,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Con la exacta medida de la muerte,
Forjador de la patria grande y fuerte,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Con la exacta medida del destino,
Porque nos enseñaste el fiel camino
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
El penacho punzó de los morriones
Siempre late en los criollos corazones;
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Luz del amanecer, sable, esperanza,
En San Lorenzo el alma es la que avanza;
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Vibración de clarín, pingo, bravura,
Cuesta de Chacabuco, gloria pura,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Latido de coraje, brasa, espada,
Junto al alba de Maipo empurpurada,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

Capitán de la Patria, Capitán,

*Custodia de la tierra estremecida,
Altar donde florece toda herida;
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Brizna, terrón, espiga, trébol, fuego
de la Tierra Argentina fué tu ruego,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Que velaste en la fe de los altares
Las sagradas reliquias tutelares,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Corvo de luz abierto en el naciente
Y exaltación de patria permanente,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Flamígero entre el hierro y la metralla,
Púrpura de la luz en la batalla
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Por la tierra inmortal que renacida*

Luis Ortiz Bebety

*Es la múltiple arteria de tu vida,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Esta es tu patria de hoy, tu patria amada,
La que soñaste junto a su alborada,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Esta es la patria de tu férreo anhelo,
La que custodias desde el patrio cielo,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
Supremo en la suprema trayectoria
De la vida, la muerte y de la gloria,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

*Capitán de la Patria, Capitán,
¡Aquí está nuestra sangre, Capitán!*

~ 12

Rodolfo M. Agoglia / SOBRE
LA HISTORIA DE
LA FILOSOFIA

LA historia de la filosofía entraña dos problemas capitales cuyo tratamiento y solución le competen con exclusividad: de un lado, el de su modo propio y específico; de otro, el de la naturaleza de la relación entre filosofía e historia.

En cuanto a lo primero, ella no puede limitarse, evidentemente, a ofrecer una información más o menos prolija de los sistemas particulares de las distintas épocas, ni a establecer una estricta conexión de continuidad entre los mismos, ilustrándonos sobre cómo y en qué circunstancias se han dado en el tiempo, sino que, superando esta simple y elemental función, debe proporcionar siempre un ejemplo vivo de meditación, cotejar valorativamente soluciones y señalar la dirección estimada más rica para el esfuerzo indagatorio. En otros términos, esto equivale a afirmar que, por la índole misma del objeto cuyo conocimiento busca, la historia de la filosofía no puede menos de ser una historia

13 ~

filosófica de la filosofía. En cualquier otra materia, pongamos por ejemplo la economía, es posible una historia encarada con distintos criterios —entre los cuales el filosófico es uno más—, enfoques todos igualmente correctos que captan el objeto, sin adulteración, desde peculiares perspectivas. Pero de ninguna manera ocurre lo mismo con la filosofía. Pues aquí la simple exposición de sistemas, por rigurosamente científica que sea, sólo configura una mera ilusión porque lo que aparece entonces historiado no es ya la filosofía de una época sino, adoptando la expresión corriente, un cementerio de sistemas, espectáculo apto quizás para satisfacer la curiosidad de un hombre culto que recorra con absorta mirada un mundo para él desconocido, pero nunca para responder al enérgico llamado de una inquietud vocacional. Y esta aproximación es inadecuada porque un sistema filosófico nunca es algo muerto sino fuente y principio perenne de reflexión, en cuyo carácter requiere una exégesis de más amplio y profundo alcance.

¿Qué entiende decir la exigencia de que la historia de la filosofía debe ser siempre filosófica? Que ella no difiere de la filosofía misma, que no es más que su realización como *co-filosofar*, como filosofar en comunidad espiritual con la humanidad filosófica. Significa que debe obligar y comprometer nuestra vocación haciéndonos sentir la necesidad de contemporizar nuestro esfuerzo con el de los filósofos que nos han precedido en el tiempo, ya sea para *promover his-*

tóricamente el desarrollo de una conciencia filosófica, vale decir, *de la filosofía misma*, o bien para *despertar una conciencia filosófica histórica*. Este doble sentido se comprende a poco que ahondemos en el término *historia de la filosofía* y discernamos en él dos acepciones bien precisas: a) la de *historicidad* o desarrollo objetivo de la filosofía en el tiempo; b) la de *esfuerzo* o *intento cognoscitivo* por comprender ese desarrollo histórico. Ellas determinan, en efecto, los dos modos de historiar la filosofía: *reflexivo* el uno, que impulsa su historicidad, su progresivo desarrollo temporal; meramente *valorativo* el otro. Quien practica el primero, más auténtico y creador, mediatiza el elemento histórico como ingrediente necesario e inevitable del filosofar; quien el segundo, más pedagógico y generalizado, toma el decurso histórico de la filosofía como fin en sí mismo del conocimiento.

Tener presente tal discriminación, aparentemente simple, es de importancia decisiva para una apreciación concienzuda, pues la confusión de estos dos planos puede inducir, incluso a prestigiosos investigadores, a un error fundamental de enfoque cuando se juzga una historia de la filosofía. Así, la actitud de Aristóteles y de Hegel, por ejemplo, no puede ser criticada desde una supuesta posición objetiva, con el argumento de que han interpretado, especialmente el segundo, *pro philosophia sua* las filosofías precedentes, desnaturalizándolas en parte o sistemáticamente.

Pues la postura histórica del filósofo que comprende y juzga las filosofías anteriores como precursoras de la suya se verifica en el plano de la historicidad de la filosofía y no en el de su historia, y por tanto debe ser considerada y valorada en relación con el desarrollo que significó para la filosofía y de la importancia del sistema que produjo. Sin tales actitudes no hubiera habido propiamente sistema de Aristóteles ni de Hegel, por cuanto la filosofía ha tenido evolución histórica precisamente debido a esta acción polarizante de los distintos pensadores. La historicidad de la filosofía es su desarrollo objetivo-temporal que se ha cumplido y se cumple en base a subjetivas interpretaciones históricas de los sistemas.

De los criterios señalados es justamente el reflexivo, el que así traduce en su raíz el propio dinamismo histórico de la filosofía, pues muestra cómo surge un devenir funcionalmente enlazado a una conciencia filosófica, de suerte que el proceso objetivo concebido o trazado constituye a su vez el propio devenir de esta conciencia, el modo como ella nace y se desarrolla. Podría decirse también, en este sentido, que la historia de la filosofía es el realizarse de la filosofía bajo la forma lógica del diálogo, y siempre como *diálogo ideal* o *preferencial*, porque escogemos sus participantes de acuerdo con nuestras afinidades intelectuales.

Pero, dado que hay filosofar sistemático y asistemático, esta historia reflexiva de la filosofía puede hacerse: a) desde

un sistema definido, a la manera de los filósofos sistemáticos; b) desde una posición crítica asistemática.

En el primer caso, se rastrea el itinerario del pensamiento filosófico que ha conducido al sistema personal; se hace historia de la filosofía buscando los antecedentes y las intuiciones estimulantes del propio pensamiento filosófico, con lo cual se intenta también justificar y fundar históricamente el sistema. Esta actitud, promotora del desarrollo histórico de la filosofía, suele por lo demás ser altamente reveladora, porque descubre aspectos y proyecciones insospechadas de los antiguos sistemas contribuyendo con ello a su cabal comprensión. Nosotros también podemos asumir una actitud equivalente a la que sirve de móvil al progreso del filosofar; entonces debemos interpretar a las distintas filosofías desde y para nutrir nuestro punto de vista filosófico.

El segundo caso consiste en conectar, libres de la dirección de un sistema, nuestras inquietudes fundamentales, nuestra problemática presente, con los sistemas de otra época. Quien así procede no sólo colabora para una comprensión del pasado sino que desarrolla el pasado en el presente y por ello también el presente con la colaboración del pasado. En torno a ciertos problemas requerimos de los viejos filósofos sus ideas y su orientación. Pero tampoco en este caso puede extrañar que se exceda, las más de las veces, la esfera de lo dicho por el filósofo. Porque lo dicho no es

nunca aquí el explícito decir, o al menos no puede considerarse que un filósofo haya dicho *ya* su sistema. Precisamente la filosofía se caracteriza porque su logos propio no es nunca sentencioso o cerrado, apofántico, empleando una expresión griega, sino siempre anunciativo o auroral, semántico. Es, por así decirlo, una palabra potenciada. Según los románticos, Homero no ha escrito para su tiempo sino para la humanidad; por eso nosotros, hijos de una época determinada y con una estimativa particular, no podemos conocer el entero caudal de cultura que encierran los inmortales poemas; cada nueva época verá y descubrirá en ellos, de acuerdo con su peculiar emotividad, nuevos contenidos y valores que permanecen vedados para nosotros. Y si los poemas homéricos constituyen una fuente eterna de goce y de enseñanza estéticos, otro tanto y mucho más debe ocurrir en su esfera con las creaciones de la filosofía, cuyo elemento propio es la acción libre del pensamiento y su temática la más decisiva e irrenunciable para el hombre. Todos los sistemas encierran en este sentido motivos eternos para filosofar y no pueden ser vistos como definidos y perfectamente configurados, como conclusiones precisas, sino como comienzos de una reflexión que reclama ser continuada de acuerdo con nuestras tendencias especulativas. Esto es lo que debe ser la historia de la filosofía: prosecución indefinida del esfuerzo filosófico. Como síntesis de opiniones vivas que suscitan el diálogo cada sistema es realmente

contemporáneo a un filosofar original y debe constituir siempre para un historiador de la filosofía una estructura en formación cuyo desarrollo no es de exclusiva incumbencia del filósofo que lo creó sino de todas las generaciones de pensadores, en cuanto la filosofía, como suprema labor del hombre, se cumple en el escenario integral de la humanidad.

Esto, claro está, plantea el problema de la objetividad de la historia de la filosofía pareciendo entonces que los dos criterios mencionados implican una deformación de los sistemas y una interpretación arbitraria de los mismos. Pero descartado el hecho de que con la filosofía como materia la dificultad de hacer historia objetiva se agrava sobremanera, al punto de ser insalvable —pues por un lado ella es sobre todo actitud y la réplica de una actitud espiritual, como expresa Whitehead, es imposible, y por otro los problemas que trata no son indiferentes para quien los estudia, ya que comprometen su existencia misma y definen su personalidad, lo que impide la prescindencia de un punto de vista filosófico— cabe dudar si esta presunta subjetividad es verdaderamente un defecto o constituye por el contrario la objetividad propia de esta ciencia, en razón de que permite descubrir siempre nuevos aspectos y virtualidades realmente contenidos en los sistemas. Porque si bien se entiende ¿qué es lo que ha dicho un sistema cualquiera, el de Aristóteles por ejemplo, sino todo lo que han descubierto en él las sucesivas generaciones? Un sistema filosófico, insistamos, es

un mensaje abierto y no una enunciación terminante y clausa, un plano, un horizonte ganado a la verdad que debe ser cultivado y explorado en distintos grados y de diversas maneras. En la historia de la filosofía no puede haber entonces otra limitación que la impuesta por el rigor inherente a la filosofía misma. Satisfecho tal requisito las distintas interpretaciones revelarán otras tantas facetas de la infinita realidad de un sistema. Así, pues, como la filosofía reclama su propio modo de historia, la historia de la filosofía tiene su propio modo de objetividad: el exigido por la índole misma de todo sistema en cuanto *solución propuesta para toda la eternidad*, vale decir, en cuanto *posibilidad permanente de filosofar*.

Pero además de este modo reflexivo de historiar la filosofía, el más fecundo y auténtico, es posible, sobre todo con un sentido pedagógico, proponerse tan sólo la captación del proceso histórico de la misma para la exacta valoración de los sistemas. Y esta valoración procura efectuarse, ya que no es posible abstenerse de toda posición, desde puntos de vista impersonales.

a) O se estiman las distintas filosofías desde el plano de los sistemas considerados conclusivos para las diversas épocas (que no son necesariamente los últimos en su tiempo): así, por ejemplo, el de Aristóteles para la época antigua, el de Santo Tomás para la medieval, el de Hegel para la moderna; o, asumiendo un criterio más general e inci-

tante, se las juzga a todas desde las supremas exigencias del presente, desde el punto de vista de la problemática actual y las orientaciones contemporáneas.

b) Pero aún puede adoptarse, lo que quizás es más corriente, una posición valorativa más impersonal y unitaria; el del plano de una filosofía universal que se va constituyendo gradualmente con el aporte de todos los sistemas, de los que se van incorporando si no los elementos que quedan al abrigo de toda incertidumbre, según pretende Michelet, lo cual sería quizás una aspiración exagerada, al menos los principios más sólidos y que mejor han resistido el embate sistemático de la duda.

Ahora bien ¿qué actitud preferir: la del filósofo que juzga las filosofías anteriores desde un punto de vista subjetivo y personal contribuyendo por lo mismo a su desarrollo histórico objetivo, o la del investigador que procura captar imparcialmente esa historicidad? ¿Qué finalidad proponerse: desarrollar históricamente una conciencia filosófica o formar una conciencia filosófica histórica? El dilema no puede naturalmente sino quedar indefinido, por cuanto debe resolverlo el filósofo mismo y en relación con el grado de estimación de sus propias fuerzas y las exigencias de su vocación; pero sin embargo, dos cosas son absolutamente ciertas: que todo filósofo auténtico sólo cultiva de hecho y por la gravitación misma de su capacidad la historia de la filosofía en el plano puramente reflexivo y

sistemático personal, y que el segundo punto de vista sólo es adoptado, en general, en salvaguarda de ciertos principios pedagógicos, a fin de no fomentar un espíritu de escuela que pudiese entorpecer el desarrollo de conciencias no formadas todavía. El conflicto, pues, de toda educación se acentúa aún más con la filosofía: por un lado necesita el trasfondo de una auténtica vocación filosófica, que implica fatalmente una orientación definida o un punto de vista particular. Mas por otro, el inculcar deliberadamente una cierta doctrina es contrario al espíritu de su enseñanza ya que atenta contra la legítima e inalienable iniciativa personal del que la recibe. A este conflicto sólo hay una posible solución: que la dirección se aplique y utilice en la medida que oriente sin limitar, que otorgue el temple sin comprometer de antemano su consagración.

Otro importante problema de la historia de la filosofía es, según dijimos, el referente a la relación que guarda la filosofía con la historia. ¿Es la filosofía un saber ahistórico o depende y en qué medida del acaecer temporal?

Para algunos pensadores la filosofía es una elaboración teórica ideal, desconectada de la vida histórica. Esta teoría, de corte racionalista o *iluminista* extremo, aduce que los sistemas tienen una existencia independiente y a veces anacrónica respecto del modo histórico de vida con sus tendencias mentales características, de tal suerte que pueden o no coincidir con la época en que surgen.

En cambio, la concepción opuesta o *historicista* afirma que, si bien puede darse el caso de pensadores que elaboren aisladamente una concepción del mundo sin conexiones con la realidad histórica, ellos sólo constituyen excepciones y, en general, un estudio profundo de los principios componentes de sus sistemas termina por revelar la vinculación que guardan con la época.

Mientras los primeros conciben la filosofía como una empresa privada, y al filósofo como individualidad que vive mentalmente desligada de su tiempo, en cuanto no haría más que continuar un proceso indagatorio ideal y eterno, patrimonio y privilegio de una élite intelectual, los segundos entienden la filosofía como un resultado de los tiempos, como la tentativa, tomando expresiones de Royce, de dar "una justificación racional de nuestras actitudes frente a la vida", y al filósofo como determinado por el complejo de hábitos morales y mentales que definen una época y le confieren su sentido histórico. La primera doctrina acentúa el principio de la libre actividad mental de los individuos; la última el principio del determinismo histórico, la subordinación y adecuación necesaria del pensamiento con la vida. Exageración de la tesis racionalista la constituye la concepción de la historia de la filosofía como historia personalística de sistemas particulares y cerrados, sin conexiones ni siquiera ideales con otros sistemas, y, por lo tanto, sin progreso conceptual. Exageración de la tesis historicista es la

posición del positivismo, que llega a proclamar la ilegitimidad e inadecuabilidad de la filosofía a una cierta época histórica —la contemporánea— y por consiguiente, su necesaria exclusión por la ciencia, única forma valedera de conocimiento.

Entre ambas teorías se sitúa la concepción de Hegel, quien fija y ensambla cada sistema por una doble conexión: a) lógica e ideal, con los sistemas anteriores; b) histórica y real, con la época correspondiente.

Conforme a la primera, afirma que toda filosofía desenvuelve, por inexorable ley dialéctica, las virtualidades conceptuales de las precedentes a las cuales asimila en una estructura superior. Con arreglo a la segunda, interpreta cada sistema como el vuelo crepuscular del ave de Minerva, vale decir, como el advenimiento del *logos* tras la realización de una cierta forma histórica de vida. En tal sentido la filosofía no sería más que la toma de conciencia —sin la cual todo proceso histórico quedaría sin consumir y por lo mismo inapto para promover un nuevo y subsiguiente proceso— de las diversas y sucesivas tendencias históricas y, más generalmente, como la racionalización dinamizadora de la historia. Consecuencia natural de este principio es que, siendo la filosofía la estricta comprensión de la historia, su ritmo dialéctico propio —según el cual sus problemas y soluciones aparecen necesariamente determinados— sería una traducción de un análogo y dialéctico devenir histórico.

Pero la posición de Hegel puede ser doblemente rectificada y ampliada. En cuanto a la conexión entre filosofía y filosofía, cabe afirmar una sucesividad ideal que no sea estrechamente dialéctica, vale decir, que no esté regida por la única y estricta ley de la lógica hegeliana, sino por diversos y más ágiles principios de dependencia capaces de dar razón de las múltiples y variadas relaciones ideales entre los sistemas. En cuanto a la conexión entre filosofía e historia se debe reaccionar contra la vinculación demasiado íntima establecida entre ambos dominios, según la cual las categorías de la filosofía reproducen en el plano de la pura razón las categorías de lo real. Indudablemente, la filosofía no puede ser en absoluto independiente de la época en que surge pero tampoco la estricta conceptualización racional de la misma. Esto significa que el desarrollo de la filosofía no es la traducción ideal del desarrollo de la historia, y que las leyes que rigen ambos procesos no son idénticas. A tal punto divergen que puede suceder, como en general sucede, que la relación que una filosofía mantiene con la circunstancia histórica correspondiente en el tiempo introduzca una deformación en el desarrollo ideal de la filosofía. Todo sistema filosófico, en efecto, viene motivado y exigido por una problemática pura contenida en las filosofías precedentes que le impone y señala cierta dirección, pero, a veces, el filósofo llamado a formularla es obstaculizado inconscientemente en su auténtico propósito por las condiciones his-

tóricas que lo afectan (*verbigratia* Descartes). De ahí que una filosofía deba estimarse siempre de acuerdo con la *intención racional* que vive en ella y no literalmente por los conceptos que afirma (pues éstos sí están determinados por la educación, ambiente, peripecias personales, etc.). La historia de la filosofía ha de ser verdadera interpretación de los sistemas y no fiel reproducción de los mismos, y esta tarea pueden y deben hacerla los filósofos posteriores, precisamente en cuanto libres de las limitaciones (o al menos de las *mismas* limitaciones) históricas que entorpecieron cierta filosofía tienen todos los elementos de juicio a su alcance para removerlas, y con ello la posibilidad de comprenderla y valorarla.

Esta inadecuación frecuente entre pensamiento y realidad que dificulta el desarrollo de la filosofía, débese a menudo a un retraso de la historia respecto de la razón. Ocurre que aquello que sólo se insinúa en las formas de vida de una época procura su cabal y plena expresión en el plano del pensamiento filosófico, que si no se adelanta realmente a la época, intenta superarla y perfeccionarla llevando a término lo que la historia no pudo cumplir. Así, en el plano puro de la razón concebida con total desprendimiento de las limitaciones histórico-temporales, tendría lugar lo fracasado por impedimentos materiales en la historia. Pero el problema radica en que la razón no puede actuar con total independencia de su circunstancia. Y a esto se debe que

todo sistema encierre siempre más de lo que expresa y que la historia de la filosofía tenga como objeto puro e ideal el desarrollo de aquellos elementos contenidos implícitamente en los sistemas y no actualizados en razón del arraigo histórico, más o menos superable, pero siempre efectivo, de toda conciencia humana.

Liberada así la concepción hegeliana de sus presupuestos metafísicos, podemos concluir distinguiendo dos perspectivas históricas para la filosofía. Primero, la de una *historia filosófica ideal y eterna*, de conformidad con la cual hay una progresiva integración conceptual y el pasaje de un sistema a otro se efectúa según un desarrollo problemático lógicamente regulado. A ella corresponde un acto filosófico puro; el filósofo, que sería aquí una personalidad al servicio de la universalidad, vale decir, de un cometido supratemporal, de una empresa supraindividual y perpetua, llama a sus semejantes, como expresa Nietzsche, a través de los tiempos y continúa el eterno y profundo diálogo.

En segundo lugar, la de una *historia empírica de la filosofía* en cuanto se la ve en su letra como una resultante más o menos exacta de la vida real e histórica. A ella corresponde un acto filosófico temporal ligado a las vicisitudes de la vida del filósofo, de su pueblo y de su época.

Paralelamente, cabe distinguir también elementos permanentes y transitorios en la filosofía. Aquéllos constituyen su núcleo ideal y perenne, su inmutable sustrato; éstos, sus

Rodolfo M. Agolia

cambiante periferia, lo que parece y pierde vigencia con el decurso histórico. Pero si unos son sustanciales y otros adyacentes, ambos deben sin embargo ser considerados con igual derecho. Determinar en qué medida —teniendo como norma el desarrollo problemático ideal— la superestructura histórica ha inhibido, en cada caso, la pura visión filosófica, para contribuir a su realización, es el verdadero fin de toda historia de la filosofía.

[Dibujo de Rodolfo Castagna]

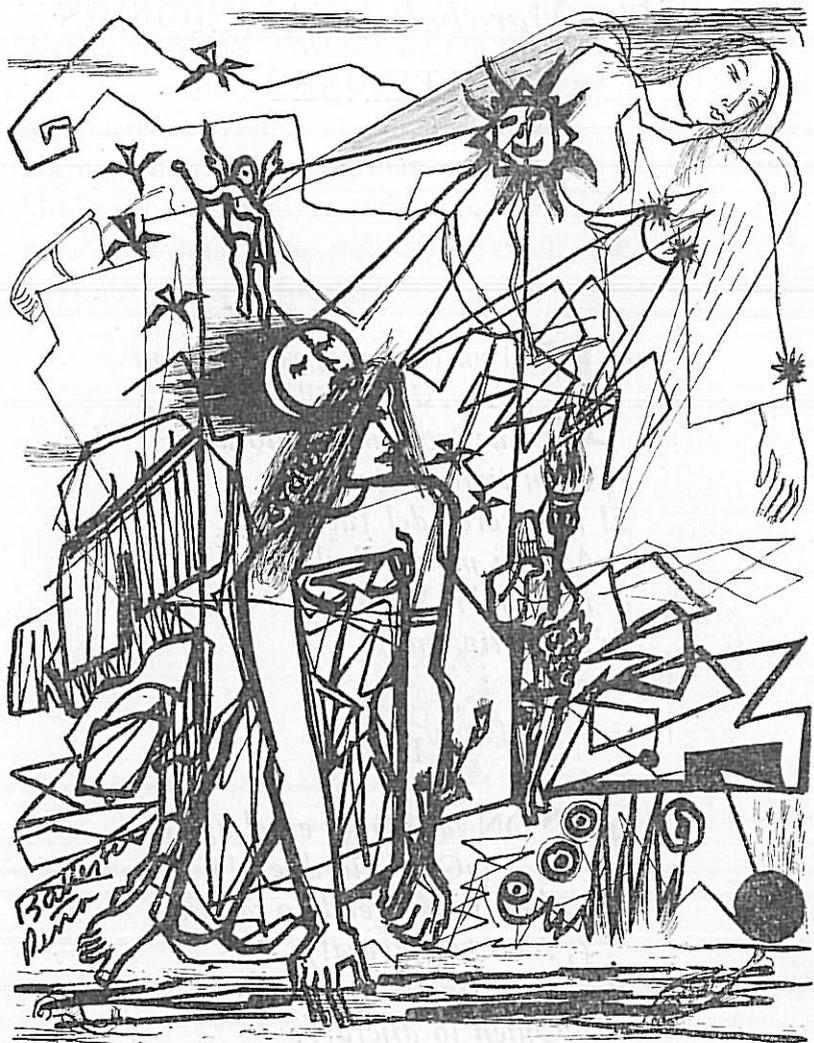


Leopoldo Marechal / CANCIONES
ELBITENSES

TÚ en el norte, yo en el sur
(¡Ay, sin mástil el clavel!)
nuestros amores lloraban
(¡Y sin timonel!):
El mío cerca del fuego
(¡Ay, sin mástil el clavel!),
el tuyo sobre las aguas
(¡Y sin timonel)

II

CON las manos en el agua
(¡Quién lo dijera!)
te ha sorprendido la luna
(¡Y en primavera!):
Verde caminaba el río.
(¡Quién lo dijera!),



CANCIONES ELBITENSES

*temblando quedó la fruta
(¡Y en primavera!)*

III

YO soy de los que no vuelven
(Y era el Amor sin armas)
a su estío sepultado
(Junto al fuego lloraba):
No revuelvas la ceniza
(Y era el amor sin armas)
ni con la punta del nardo
(Junto al fuego lloraba).

IV

EL otoño ya se viene
(Dame tu parral)
montado en su doradillo
(y el vino será):
Si el Amor baja las uvas
(Dame tu parral),
yo pisaré los racimos
(y el vino será).

María de Villarino / LAS VOCES
DEL RIO

[LAS IMAGENES DE LOS SUEÑOS]

TRES veces oí pronunciar mi nombre. Bordeando su suave ribera, el río Itapé llegaba a un recodo que lo hacía visible por primera vez desde la barranca donde, recostada en la hierba, yo reposaba adormilándome. Fué entonces cuando me oí nombrar en las voces apagadas, graves, unánimes, de un coro que se iba haciendo cada vez más perceptible: levemente envuelto en sus propios ecos, se acercaba y se alejaba como un aire dormido y roto por los élitros que rasgan los velos del estío en las horas metálicas de las siestas ardientes. Me puse a escuchar con atención. Nuevamente mi nombre fué pronunciado y nuevamente recogido por el eco que, llevándolo en las corrientes del río, lo repetía más allá y lo apagaba lentamente, hasta su último sonido, en aros de luz y colores paradisíacos.

No me moví de mi reposo como si todo ocurriese porque tenía que ocurrir así. Mi atención sólo se fijaba descansadamente en una muchacha que, allí cerca, con un cesto de

mimbre colgado en su brazo izquierdo, se inclinaba con frecuencia, y recogía del suelo algo que colocaba cuidadosamente en su cesta; creo que juntaba esas efímeras margaritas silvestres de tallos ásperos que florecen en la campiña, y fresas encendidas y tiernas. Anduvo así, inclinándose largo rato y volviéndose a levantar. Luego se sentó en el césped mojado y se entretuvo comiendo las frutillas que había recogido. De vez en cuando se colocaba en el cabello un ramito de florecitas silvestres que liaba con hilas de junco. Parecía no verme o no interesarle mi presencia. Las voces del río se repetían con más frecuencia a medida que parecían aproximarse quienes las modulaban; y en cuanto se hacían cercanas, se identificaban con las formas y colores de la naturaleza en vivas sensaciones de hermosura.

Distraída en todo lo que me rodeaba, vi llegar navegando una pequeña barca a remos; sus ocupantes eran los que entonaban aquel coro apagado, rumoroso, incesante. Yo no distinguía bien sus rostros; sólo percibía claramente sus voces. Un poco desvaídas, casi incorpóreas, sus presencias no me eran del todo desconocidas; por el contrario, parecían más bien imágenes de una vigilia confusa, ya vivida otra vez. El canto venía a enredarse al pie del árbol que me daba sombra y cuyas raíces dramáticas el mismo río había desnudado. Venía a romperse allí tratando de desasirse de las raíces para seguir precediendo a su eco; pero el agua, demorada en las heridas del árbol, volvía a cerrarse sobre sí

misma con un monótono lamento glugleante que de ella misma nacía.

La barca iba acercándose y, al poco rato, quedaba amarrada a la costa. Los ocupantes del bote descendieron calladamente a la ribera, uno tras otro. Ya en la tierra, uno de ellos dijo a los otros: "*Es éste, hay que extirparlo. Un golpe certero a su raíz y se lo llevará la corriente. Así su queja ya no volverá a interrumpir nuestra voz. Un golpe, un golpe, un sólo golpe*". Y oía al eco repetir: "*Un golpe, un sólo golpe, un golpe...*".

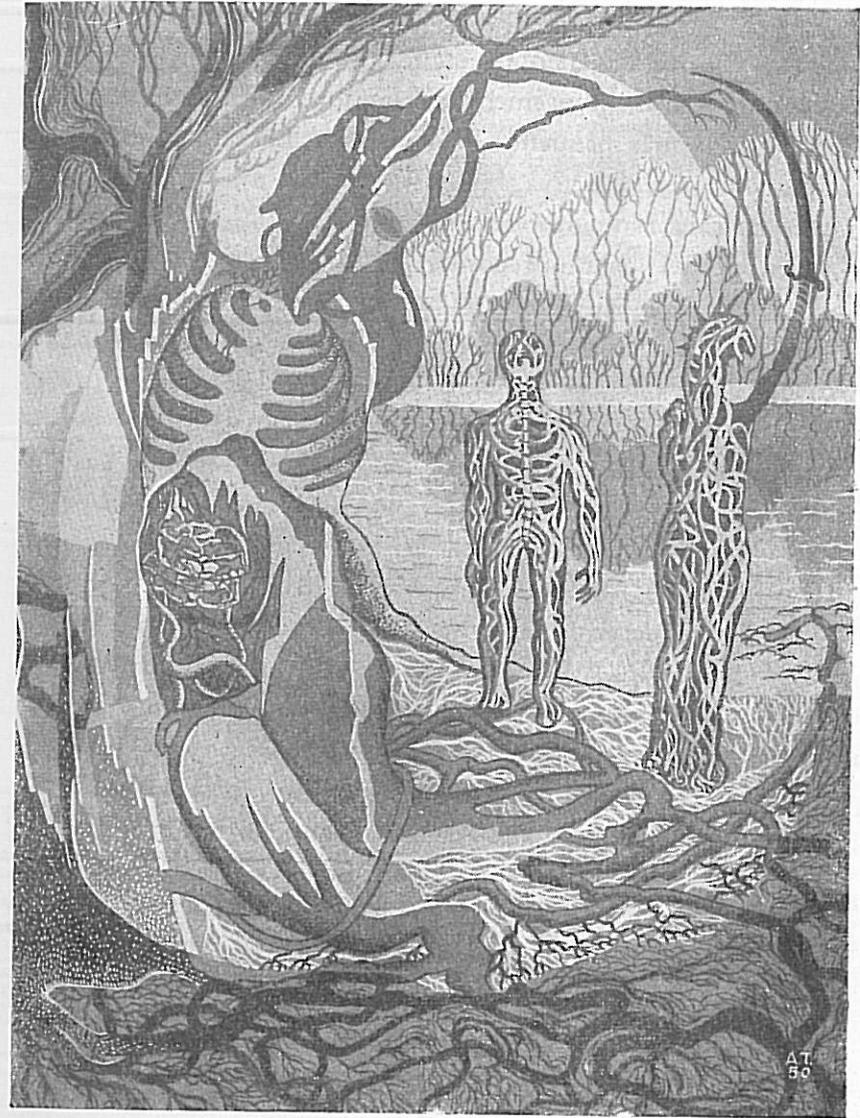
Con el temor de sentirme testigo de algo extraño que iba a ocurrir allí y con una sensación no menos extraña de incertidumbre, quise ponerme de pie para huir, pero sentí mi cuerpo apretado a la tierra; parecía hacer echado raíces él también en el declive de la barranca. "Dejarán caer el árbol sobre mí —pensé—, ni siquiera me han visto". Tras vanos esfuerzos intenté moverme otra vez; no podía. Y de pronto, sin saber cómo ni por qué, comprendí que el árbol era yo misma y que la desnudez doliente de mis raíces permanecía atada a un dolor constante cuya queja hería la pasión del río y cuyo canto a la vida yo interrumpía.

Anonadada aún por tal revelación, advertí que el hombre que hablaba, apretaba en su mano derecha una pesada cuchilla de media luna, y que los demás, con los brazos caídos a lo largo del cuerpo, miraban impassibles y silenciosos, como un coro pagano dispuesto a presenciar el sacrificio ante

el altar barrancoso de la ribera. Inmóvil de estupor y de angustia, sentí que la savia de mis raíces me subía por las venas desde los pies húmedos y se paralizaba ardentemente en mi cerebro lastimado por el sol de la siesta. Aún así, en medio de mi deplorable situación física pude pensar en la injusticia que la soledad deparaba a mi indefenso estado.

Recordé a la muchacha de las fresas. Oh, la muchacha de las fresas. Vi que todavía permanecía allí. La llamaría. Pero mi alivio sólo duró un instante: ajena a mi ámbito, ella seguía comiendo sus fresas, indiferente a lo que me ocurría. Su cesto parecía inagotable. Quise hacerle señas, pero no me miraba. El aire soplando cálido, por momentos, me estremecía y me reconfortaba pasando levemente por mis ramas humanas y palpitantes.

Otra vez un coro grave y, como el que antes había oído, al acercarse se levantaba empinado en el aire y lo transpasaba iluminándolo, para seguir arrastrado después por el eco de la corriente, siempre murmurante. Pero esta vez no vi a quienes lo entonaban. Sin embargo, el canto seguía incesante, repitiéndose, repitiéndose. Los hombres de la barca aguardaban de pie, silenciosos. Algo esperaban estos hombres extáticos, algo que parecía estar en los límites de lo sobrenatural. Permanecían inmóviles, menos el que empuñaba la cuchilla de asesino filo que, movida en un vaivén acompañado, lanzaba cegadores reflejos. Menos él, todos parecían sus propias sombras; eran algo así como seres iluminados por



dentro con luz levemente metálica, levemente transparente.

Miré larga, insistentemente, al hombre de la cuchilla, observaba sus más pequeños movimientos. Le temía sin descanso; su presencia viva, real, castigaba mi miedo al tiempo que lo atraía. No podía dejar de mirarlo.

Entonces, Dios mío, recordé: ¡*Las voces del río!*

Alguien me había asegurado que desde el recodo de la barranca oiría las voces secretas del *Río-de-los-Pájaros*, pero que para ello, era necesario despojarse del pensamiento, del dolor, de las certezas irremediables, en una suprema desnudez del espíritu. Solamente así, cerrando los ojos hasta alcanzar un estado de serena evasión terrestre, se podía penetrar la misteriosa resonancia del río y conocer su milagro. Pero yo había mirado y había *visto*. Allí estaba ahora el hombre considerando largamente su corva cuchilla ante mi pavor expectante. ¡El río se vengaba de mí! Al comprenderlo miré a todos lados; y ví la quietud y, más allá, la soledad. Intenté gritar, pero mi voz no me respondía. Cuanto más esfuerzos por hablar realizaba, más crecía la desesperación de mi impotencia. ¿Y ella, la muchacha de las fresas? . . . Allí, ¿dónde? ¡Había desaparecido! El hombre seguía mirando su alabarda brillante crecida ahora en larga lanza de pica. Por momentos los reflejos del acero se lanzaban al espacio como rayos de sol despedidos por un espejo móvil.

Y otra vez oí pronunciar mi nombre: ¡*Ma . . . rí . . . a . . . !* Desde lejos regresaban llamándome. ¿Quiénes? Alguien me

llamaba. ¿Las voces del río? Y el eco volvía a repetir: ¡*Ma . . . rí . . . a . . . !*

Dichosamente sentí que mi savia exaltaba ahora los ecos, la vida, el despertar, con un profuso estremecimiento de pájaros en mi ramaje enredado a un cielo limpio, cuya profundidad azul diluía la intensa luz meridiana.

La corriente lánguida seguía fluyendo reverberante a mis pies, donde mis raíces que el río hería y besaba eternamente, ya no trataban de desasirse de su prisión terrestre porque sentían crecerse, en una elevación de copa, infinita y divina.

Las voces que me nombraban se perdieron en los rumores voluptuosos de la corriente, sustituidas por el canto de los pájaros que yo misma albergaba. Apenas quedó el eco de una vieja canción tan lejana que la infancia se podía mirar en ella.

El hombre de la cuchilla había desaparecido.

[Ilustración de Atilio L. Termine]

A. Cunill Cabanellas / EL ESTILO
DEL ACTOR EN LA COMEDIA
DEL ARTE

EN mi última disertación¹ vimos como la Pantomima surgió victoriosa en la época de Augusto y que sus vastas proyecciones rozaba, era germen o simplemente precursora de innovaciones magníficas, productos del ingenio teatral. La necesidad que tengo de precisar los estilos escénicos me obliga hoy, a no insistir en las influencias directas o indirectas de un determinado estilo, ni tampoco a perseguir la pantomima a través de las nuevas conquistas del teatro y del espectáculo.

Nuestra búsqueda de ahora está dedicada a la "Comedia del Arte", una de las formas más efectivas del arte del actor, porque es la que ha insistido con mayor vehemencia en el tiempo, a la vez que ha sido receptora sensible de tradiciones expresivas y trasmisora del material más genuino del artista dramático: el gesto, la condición se-

1. V: CULTURA, número 4.

lectiva de la imitación y la facultad imaginativa que es donde se manifiesta como cosa viva la inteligencia.

Pero antes de entrar en materia es necesario incidir sobre los orígenes de los estilos expresivos preguntándonos: ¿De dónde nace el nuevo estilo? ¿De qué fuerza o energía surge esta nueva milagrosa concepción del arte escénico?

Nuestro punto de vista es el mismo: Es la actividad expresiva mímica que llevaba en potencia el pantomimo y el cómico del arte, la que hizo que absorbieran una serie de puntos coincidentes y elementos propicios nacidos de aquel impulso vital de nuestro tipo artístico de ser expresivo. Porque para nosotros cualquier innovación que aporte nuestro hombre al arte dramático con su potencial expresivo es y será, ante todo, hija de aquellas facultades específicas funcionales a su arte y tan importante como todos los antecedentes reunidos.

A pesar de esto continuemos nuestra marcha por el tiempo, recordando los elementos ya creados por la condición intrínseca del actor; serán apoyos o mojones que señalen al viajero el camino recorrido, o puntos de partida para ir conquistando nuevas posiciones en esta accidentada biografía del arte de la escena. Recordemos que ante nuestros ojos han pasado, panorámicamente, múltiples variaciones del actor, desde el nacer del teatro hasta la primer centuria de nuestra era, todo lo hice con el fin de que vosotros mismos pudierais intuir, de una manera impre-

cisa y misteriosa, cómo se asimilan las corrientes más dispares y cómo se van fundiendo y entremezclando las variantes más contradictorias de lo teatral.

Hasta aquí he procurado apartarme, en lo posible, de las citas de historiadores en los cuales me apoyo, porque mi pretensión ha sido la de ponerlos en comunicación directa y real con la jerarquía del ser expresivo actor; o de daros de la mejor manera la vibración de una vida en actividad. Todos sabemos que lo nuevo que se puede aportar en esta materia, como en todas las que se apoyan en lo histórico, es muy relativo. ¿Qué me quedaba entonces por hacer para que pareciera nueva mi pretensión?

Pues sencillamente recogerlo todo para ofrecer, orgánicamente, una dimensión histórica, que está esperando convertirse en una dimensión humana y así contribuir a que se reconstruyan los valores del arte del actor, arte que vamos olvidando, a fuerza de verlo cada día menos concretado en el escenario.

No sé si logrará apasionar el tema como me apasiona a mí, pero no puedo relacionar al hombre de teatro sin ese desbordarse de admiración por la historia del ser expresivo mímico. Porque, para mí, la realización pantomímica que buscáramos en mi anterior disertación, aun siendo inferior a otras expresiones, representaba el tema de un fenómeno que fué principio activo de un acontecimiento artístico: el Teatro y que un día surge como acontecimiento, enri-

quecido por lo que él mismo ayudó a formar. Y es más, que fué un fenómeno que apareció en un momento dado de decadencia de la creación dramática, como advirtiéndolo, que se erigió en estilo, para dar tiempo a que renaciera lo que ya no podía morir: aquella Teatrocracia de la que fué alimento fecundo.

Lo mismo vamos a decir de la *Comedia del Arte*, pero esta vez no sólo con mis razones, sino por la autorizada opinión de Vossler. De vez en cuando necesitamos alimentarnos con la ayuda de algún viajador insigne. "La poesía dramática —dice— necesita del actor para inverbar en los malos años de decadencia literaria. En estos tiempos la poesía debe alegrarse de encontrar ese refugio, como ocurre, por ejemplo en los años del último Renacimiento italiano en que los verdaderos poetas dramáticos eran los actores del *Comedia del Arte*. ¿No empezó así Molière? ¿Y acaso también Shakespeare? ¿Qué hubiera sido de Lope de Vega y de Racine sin la inspiración que a ellos vino de actores y actrices? A los dramaturgos alemanes, incluso a los mejores, habría que desearles un poco de sangre de actor o por lo menos un poco de su espíritu".

"El verdadero papel del actor es establecer una relación natural entre poesía y teatro, entre el drama y la escena. Impulsa y mantiene la circulación de lo espiritual a lo espacial y temporal, lo mismo que un corazón. Ningún ingenioso mecanismo, ninguna escena giratoria, en una pa-

labra, nada, puede substituir su movimiento. En todos los escenarios del mundo la fisonomía humana del actor es y sigue siendo lo más noble y lo único de que no puede prescindirse".

Con este sabroso aporte mi alimentación espiritual puede proseguir. La luz se ha hecho y me ilumina todos los senderos, porque la historia moderna ha dejado de ser mezquina con nuestro ser expresivo. Vamos a aprovecharnos de sus palabras y aplicarlas en lo histórico. No solamente se recoge y se silencia la literatura dramática en el tiempo por venir, sino que también los hechos hieren las bases de la sociedad romana. Todo está obligado a invernar. El mundo se recoge, se defiende y se oscurece. La Pantomima de la época de Augusto, sirvió durante demasiado tiempo a los intereses de una sociedad decadente y a unas costumbres relajadas. Sin base temática y con asuntos forzados por la política de los últimos siglos del Imperio, el pantomimo fué disolviéndose en espectáculos infamantes y en la impudicia. Y quien dice Roma, dice Bizancio, aquel centro del Imperio de Oriente en el que fué arrastrándose la morbosidad de la pantomima hasta su desaparición definitiva. Allí fué donde recogimos un símbolo del espíritu de la época: Theodora, última forma del ser pantomímico y primera mujer en imponer el repudio y la mortaja. Y con la pantomima y los decadentes espectáculos de circo, se nos iba también, por el escotillón social, el es-

pectador que le había prestado su atención y el siglo VI es nuestro último dato escénico que echa por tierra todo el armazón teatral que fuimos construyendo pieza por pieza. Desde ahora necesitaremos remover los escombros, para encontrar las formas expresivas mímicas, exhaustas y perdidas entre el montón de lo inservible: Una intuición por guía ha de acompañarnos: la del que el ser expresivo mímico no ha podido desaparecer y sólo espera el momento propicio para concretar otra vez unas dimensiones. La voluntad expresiva, el ímpetu de supervivir de todas las formas artísticas es firmísimo, precisamente en la edad media, donde todo tiende a recrearse otra vez. Nunca como entonces hemos de ver a nuestro ser expresivo aparecer por todos los rincones humilde y desorientado, pero llevando a cuestas el material con el cual ha de conquistar a su nuevo espectador. Porque está muy claro que si lo hemos perdido de vista es porque tampoco podemos precisar al público de su época, como antes precisamos a aquellos espectadores que en Grecia y Roma fueron trampolín de los tragedos y de los pantomimos.

Antes, nuestra concentración de foco era fácil dirigirlo, pues los contornos geográficos estaban al alcance de un solo objetivo. Los mundos griego y romano estaban dentro de un mismo ciclo y bañados por un mismo mar, que ahora se ha convertido en el Lago Latino y las aguas se han trasladado hacia otras costas. Ya no hay centros, sino es-

pacios en donde el pensamiento y la acción se esparce y se confunde.

Ahora vamos mirando y viendo que el espectador vive también, pero la mirada no alcanza su extensión, ni podemos hacer descanso en un solo nombre de ciudad. ¡Dónde encontrar a un millón y medio de habitantes reunidos, fomentando y exaltando unas formas escénicas! Han de tardar varios siglos para que podamos situar la ciudad que nos recupere las formas escénicas y aún en el siglo XII un París de 250.000 habitantes sin unidad social ni estética para recrear el escenario, constituye la excepción si lo comparamos con las poblaciones más populosas de Italia, como Venecia, Florencia o Génova que no pasan de 50.000 almas. Por eso la persecución nuestra por el individuo espectador que nos ha de dar el nuevo ser expresivo tiene caracteres novelescos.

Vamos a hacer la menos historia posible aunque todo en el mundo es historia. Vamos a precisar los puntos de atracción ciudadana. La Europa de la baja Edad Media, es decir después que el Imperio Romano sucumbió ante los bárbaros, era una disgregación a la vez luminosa y atemorizada que unía a los espíritus y obligaba a las gentes a organizarse para su defensa. En una síntesis total, no podemos hablar de espectadores al referirnos a labriegos y otros grupos de trabajadores que se ceñían alrededor de monasterios y señoríos. A pesar de ser origen de muchas poblaciones,

estos centros, no constituían una unidad social. Hasta después de que invasores normandos, magiares o sarracenos hubieron completado su ciclo de destrucción o de contribución a la formación del equilibrio que el hombre buscaba angustiosamente, no se puede hablar de la formación de núcleos, con una visión total de sus destinos y por lo tanto, de espectadores atentos hacia algo expresivo, que significara una síntesis de sus propias angustias o alegrías.

Los siglos XI, XII y XIII son las luces del tiempo que lo anuncian todo. Se ha producido un cambio en los sentimientos y la misma existencia se va abriendo como un amanecer.

La vida del caballero está al servicio de grandes cruzadas y hacerse caballero significaba una misión; el amor renacía con un nuevo sentido, en donde la esperanza era superior a la realidad; empieza a haber una poética sumisión hacia la mujer, y el vasallo lo es tanto de su señor como de su señora; la fe se ha vuelto una forma de atracción sublime y los peregrinos, unos personajes inquietos prontos a creer y a escuchar lo milagroso. Se van libertando los mares y los nuevos mercaderes forman sus caravanas de mercancías y de ilusiones. Así, caballero, mujer, vasallo, peregrino y mercader van buscando sus particulares esparcimientos: festejos al armarse caballero, torneos en las cortes de amor, juegos en la celebración del milagro y ferias con bailes y algaradas en las citas de los mercaderes...

todo ayuda a formarse un sentido de lo expresivo. La verdad es que los ojos se acostumbran otra vez a ver y el oído a escuchar y la nueva vida en torno espera que aparezca su ser expresivo que lo ilustre. Vemos de esta manera cómo en estas agrupaciones espontáneas, se dibuja, por lo menos, el tipo de espectador que buscábamos con una cierta conciencia de los motivos de reunión y de una común compenetración de intenciones capaz de constituirlo en una pequeña conciencia colectiva, o lo que es lo mismo en un público.

Busquemos ahora en su paralelo, cuál es la forma de ser expresivo que se precisa como la más auténtica y la más clara entre todas las variedades dispersas.

Alguien¹ nos dice que "*sobreviven unos bistriones que más tarde toman el nombre de juglares, mimos o ministriles y que en su función de sembradores de alegrías se convierten en los depositarios de las fórmulas populares*". Su presencia está señalada por todas partes. Como salidos de desechos llevaban consigo lo malo y lo peor, y si de vez en cuanto se les busca, también a menudo son objeto de textos prohibitivos de los Concilios. El caso es que de la invención de la civilización o de la literatura dramática, agazapado o no, corrido o llamado, nuestro ser expresivo hace esfuerzos por salir a la intemperie y lo consigue.

1. Ramón MENENDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y juglares*.



El pueblo aun cayendo en desgracia del invasor, aun disminuído y acobardado, siempre conserva en algún rincón de su alma, la memoria de sus tradiciones y de sus ingenuidades, de ahí su necesidad del eco que las cuente o del pájaro errante que las cante. El juglar hará las veces de mucho y como los viejos no dejan de olvidar y las viejas de hilar, todo ha de trasmitirse entre cuento y cuento. El juglar tocará instrumentos, relatará historias oídas y cantará poesías. Los pueblos recobrarán sus festividades y de toda la Europa feudal, del Mediterráneo como del Oriente, irán surgiendo lentamente y desdibujados los prestidigitadores, volatineros y equilibristas, los *bufones* imitadores de animales, portadores de monos y perros amaestrados, carceleros grotescos de las gracias más toscas; los mimos, depositarios de los burdos residuos de un estilo y un sin fin de hombres de oficios nebulosos dispuestos a devolver a las

gentes aquella predisposición nata por la curiosidad y la diversión.

Todas las especialidades van confundidas en diferentes nombres y mientras un arzobispo inglés, a fines del siglo XIII define a tres tipos de histriones encerrando en esa designación unas clasificaciones, un conocedor de cómo se divierte el pueblo, algo vanidoso, se dirige a Alfonso, rey de Castilla, diciéndole que su profesión de Trovador es creadora y que las otras dos son inferiores, defendiendo primero al juglar y menospreciando luego al bufón.

Estos son los tres grupos del español que coinciden en sus definiciones con los tres tipos ingleses. Por lo que se ve las discrepancias son de nombre pero no de hecho. Menéndez Pidal nos da su claridad. Llámense como se llamen se debe incluir a todos en una misma denominación presidiéndola el nombre de Juglar, porque lo eran "todos los que se ganaban la vida actuando ante el público, al que trataban de divertir".

Nosotros lo recogemos en estas proyecciones del eminente polígrafo y lo precisamos como el tipo de imantación más propicia, al que se adhieren los más variados matices de lo expresivo, y como un posible heredero de los mimos romanos que vive entre el pueblo y a él sirve y de él recoge. Lo vemos por todos los lugares tratando de conquistar a su espectador . . . por festejos y torneos, en las salas de los castillos, en juegos y en ferias, en lugares de peregrinajes

y en los cruces de todos los caminos. Allí está presente con todo su material de esparcimiento. Este es el auténtico continuador de la voluntad expresiva que se entronca y se funde con el espectador que hace poco hemos tratado de enfocar.

Si no queremos caer en la confusión debemos separar en toda la edad media, los dos campos en los cuales se mueven las formas escénicas: uno que está cimentado en la gran tradición religiosa y que abarca, en el espacio y en el tiempo, unas dimensiones de altísimo valor. Y otra, de raíces populares, que lleva en su seno las tradiciones cómicas y expresivas mímicas, que si no se oponen al otro campo, lo espera alegre y confiado dispuesto a infiltrarse al menor descuido, con la insolencia del que sabe que lo superior no es siempre lo que perdura. El primero está dirigido por las funciones del espíritu y de la inteligencia, el segundo por el impulso y la intuición.

El desarrollo en el campo de la tradición religiosa es paralelo a esas eclosiones de juglares y espectadores que hemos citado y también en lo religioso echamos la vista al actor o aficionado encauzado, dirigido e impulsado por unos designios superiores. Le vemos como siempre cuando la creación se sobrepone, encerrado, entrañado en la sustancia poética.

En el mejor momento de la dramática religiosa, los que representan el género son clérigos o monjes respetuosos

y convencidos de su misión, disciplinados en el latín y afirmados por el dogma; y también maestros o escolares adelantados. Llámense juegos, milagros, laudes o sacras representaciones, misterios o autos sacramentales, siempre se impone el actor con una esencia sacerdotal de su misión, exigido por las formas que lo contornan. El público tiene su fundamento en el fiel espectador, compenetrado de su temática aunque entiende poco de latines. Es un espectador angustiado, dolorido, creyente, y el mismo escenario, altares o pórticos de catedrales, realzan su atención hasta el éxtasis. Todo este conjunto contribuyó poderosamente al renacimiento de un teatro, o mejor dicho a la existencia de una dramática imponderable. Pero el ser expresivo mímico, ese tipo de ímpetu expresivo de raíz y tradición histriónica, que puede vivir aislado de los contenidos poéticos, ese ser que por sí solo, es capaz de crearse y recrearse buscándose en las entrañas mismas de su libertad expresiva, ese personaje que no podemos perder de vista, ya que por él hemos de llegar al estilo de la Comedia del Arte, no puede vivir ni desarrollarse en pedestal tan prodigioso. Por esto espera su momento propicio para infiltrarse, como si en todas las épocas respondiera a mandatos imperativos, de unas fuerzas que se oponen a toda continuación de lo sublime. Esta es la parte negativa de nuestro ser expresivo, pero que le llega misteriosamente y en lo que se refiere al

campo escénico o teatral, no tiene otro destino que convertirse en la mano ejecutora.

No nos olvidemos que desde que he iniciado este ciclo de disertaciones, si bien yo busco y rebusco la parte negativa de la historia para mis razones en cuanto presento los momentos de decadencia para hacer resaltar a nuestro ser expresivo, también aprovecho de mis conclusiones para hacer revivir los instantes en que nuestro hombre es impulso y nervio de todos los orígenes.

Deslindando aquellos campos teatrales y colocados los dos frente a frente, vamos a ver cómo las formas del juglar que representa la tradición mímico-expresiva y la libertad de expresión, va a infiltrarse en el drama litúrgico "*con una identidad casi absoluta de los trucos artísticos de los histriones y mimos*". Estos comediantes libres con sus malabarismos, que sabían lo que agradaba y divertía al espectador de todas las latitudes, era bienvenido, cuando en su deambular, pasaba sentado en su mula. En sus alforjas llevaba el material dispuesto para irrumpir en el drama religioso.

Se llamen bufones o rústicos, de los caminos pasan a intervenir en los misterios, necesitados estos, por imperio de la evolución, de colorearse con nuevos tonos populares, e interesar al nuevo espectador, cada vez más exigente, con intermedios que desarticulaban la solemnidad de la representación. Es la interferencia lógica de lo temporal en lo

intemporal, que debía llegar con la intensidad que el realismo de la época exigía.

No hay discrepancias sobre esa facultad del trotamundos medioeval, como portador de ciertas formas cómico-grotescas que nunca desaparecieron y que sólo se renovaban por el nuevo carácter que le imprimían las circunstancias. Cómo se vió obligado el teatro religioso a admitir sus interrupciones y cómo se introdujo ese raro elemento, no son preguntas para plantearlas en esta disertación.

El caso es que cuando el drama litúrgico en su evolución ayudó y fomentó el desarrollo del actor y de la representación, el ímpetu expresivo de nuestro ser excepcional, pero disociador, había captado con singular viveza las costumbres y los gustos del público y se aprovechaba para entretener y agilizar esos solemnes y admirables "*Misterios de la Pasión*" de los siglos XIV y XV, la cúspide de una dramaturgia religiosa que al encontrar un Calderón, un Tirso de Molina o un Gil Vicente se elevan a la categoría poética de un género sublime.

Pero no nos alejemos de nuestros propósitos. Pronto el texto sagrado tuvo que exigir la separación de lo ajeno a su esencia y reconocer su relativo fracaso al admitirlo. El hecho, no obstante, no mataba a la realidad y el frenesí de espectador que se había aclimatado a esos suplementos, en ciertos momentos licenciosos, compartía la necesidad de que se afirmara la farsa como género totalmente inde-

pendiente. El divorcio en los fines era evidente. Como otras veces, lo más profundo, nacido de otros planos del espíritu se iba limitando a lo selecto: partía de la soledad y así volvía hacia ella, para perderse poco a poco en lo misterioso de su conciencia.

Otra vez ese báquico y diabólico imperativo del ser expresivo había recobrado su libertad de expansión. Ya no son las reuniones al aire libre, en donde se confunden heterogéneas formas del espectador, las que han de dar impulso al cómico de nuevo cuño. Las ciudades se han ido formando. Las grandes estructuras del drama religioso se han desarrollado precisamente a su sombra. Esta vez deberá a sus vientos el cambio de sus múltiples variaciones teatrales. La ciudad está formada y el naciente espectador se pasea ya por sus calles y por sus plazas.

Los pórticos de sus Catedrales fueron la primer escenografía de sus espectáculos. El sol de sus plazas la primera luz de las candilejas.

La historia de las ciudades es la obsesión del hombre de teatro y ya sabemos, aun sabiendo poco, las fatigas que pasó Shakespeare hasta llegar a Londres sin importarle caer en el oficio de cuidador de caballerías en la puerta de los teatros; no tanto para cobrar a los caballeros, sino para contemplar el rostro y las maneras de los buenos cómicos de la ciudad que él soñara.

Las ciudades de todos los países tienen sus diferencias, pero para el hombre de teatro tiene sus parecidos, y el principal es, que hay un público al que se debe entrar por los oídos y por los ojos. Las ciudades de que hablamos tienen ya una organización comunal y un pueblo con el sentido de la corporación y unos mercaderes con sus negocios que sacan ventajas de la burguesía adinerada y también agrupaciones y de poetas y cofradías que representan La Pasión. Las diferencias eran de detalle. Mientras Arras reunía a enriquecidos comerciantes e industriales de lana y paño, París contaba con más artesanos y eran más numerosas las profesiones. Las ciudades italianas se distinguían por el lujo porque en ellas vivía la nobleza; algunas como Bolonia agrupaba a los estudiosos de todos los derechos; Pavia enseñaba el arte de litigar; y mientras en Europa sólo se conocían piezas de plata, Florencia y Venecia acuñaban el florín oro y el ducado. Nadie hablaba de naciones y sí todos tenían en sus bocas el nombre de las ciudades predilectas, porque la ciudad era el símbolo de la emancipación civil.

Con sus vicios y sus virtudes, la ciudad ofrecía grandes posibilidades a la observación y al examen; y la vida de relación, con sus contrastes y problemas, venía a facilitar una nueva temática de raíces propias y a dar relieve a aquellas substancias civiles que se perfilaban como alegorías, es decir como personajes genéricos.

El siglo XII y una ciudad, Arras, dió a Francia el origen de su teatro cómico. El célebre Jean Bodel, autor del "*Juego de San Nicolás*" nos ofrece el anticipo de unas escenas de taberna y Adam de la Hale una crítica de los vicios burgueses. Los dos poetas, entre más de ciento ochenta, estaban suscritos en la cofradía de los Juglares y Burgueses de Arras. La influencia que ejercieron y cómo corrió su fama, nos lo demuestra que en Nápoles allá en el año 1284 se representó el "*Juego de Robin y de Marion*" del mismo Adam, en el cual se anuncia un tipo que más tarde lo veremos desarrollado en la Comedia del Arte: es el pastor gloriosus que por la gracia de su fanfarronería Marion se deshace en amores, tipo por otra parte de envergadura clásica. Cuando en el siglo XV la vida de las ciudades se hace más pintoresca, Francia ha de dar su obra maestra: "*La farsa del licenciado Patbelin*" donde encontramos dibujado, con finos matices, al comerciante astuto y seguro de sus mañas y a toda una galería de tipos observados directamente de la abigarrada vida social. Por eso cuando Francia, un siglo más tarde ve invadidos sus escenarios por la Comedia del Arte, la recibe triunfalmente, intuyendo que los personajes italianos constituían la superación artística de otros muchos que el público había saboreado con anterioridad, como ser las alegorías de "*Poco provecho*", "*Maître Mouché*", "*El repetidor de latines*", "*Dando Mareschal*", "*Triboulet*", y un sin fin de seres de dimensiones grotescas y

satíricas, diseñados y compuestos con un profundo sentido de lo teatral.

En esta misma época (nos movemos con amplitud en los siglos) Italia había visto renacer el teatro y se preparaba a darnos su gran lección renacentista.

Antes de entrar en ese fecundo decorado histórico, que es de donde ha de salir el enunciado de hoy, permitidme que haga una aclaración necesaria: no incluyo a España ni a Inglaterra en esos movimientos porque sus dramaturgias son independientes, en cierto modo, de los fenómenos que estamos tratando y aunque estén relativamente vinculadas, la genialidad de sus poetas dramáticos los conduce por otras direcciones.

Si nos detenemos ahora en el tiempo y en el espacio italiano, es porque del gran talento teatral de ese pueblo han de salir las formas del nuevo estilo.

El desarrollo del drama religioso es más o menos parecido en toda Europa y también muy igual la dependencia que guardan entre sí lo profano y lo devoto, de manera que el proceso de liberación de la comedia o farsa de lo puramente religioso tiene unas razones comunes en todos los países. Sólo que Italia ofrece unas perspectivas distintas porque sus entidades políticas y los medios culturales difieren esencialmente del resto de Europa. Es significativo que mientras Francia opone a la descomposición de los Misterios unos elementos de origen popular de relativa im-

portancia, en Italia va operándose la separación en base a la tragedia clásica y a una adaptación de los elementos formales de las comedias de Plauto y Terencio.

Es que en Italia nunca desaparecieron los legados de un pueblo disciplinado en el derecho y en el arte, y mientras la Europa Feudal se desarrollaba en una gran pobreza de medios tradicionales, en el Norte de la península se distinguían los nacientes estados, prósperos en el comercio, ayudados por la necesidad de que sus puertos y sus caminos fueran el tránsito obligado de cruzados, de ambiciosos, de poetas y de santos. Para nosotros estos estados, nos ofrecen aquella preciosísima y poderosa gestadora del fundamento teatral: la ciudad.

Las ciudades se constituyen en centros políticos que absorben a su alrededor un pequeño Estado. Todos sabemos que a mediados del siglo xv Italia era una conjunción de Ducados, Estados Pontificios, Repúblicas más o menos aristocráticas o Principados que si contribuían a debilitar la unidad del poder político, favorecían en cambio la expansión y la supremacía del espíritu. Son precisamente las ambiciones, las guerras de intervención y un siglo de luchas contradictorias los que ofrecen la magnífica paradoja del Renacimiento, en donde vemos las más sublimes audacias del pensamiento y del arte, mantenidas y ganadas por el mecenazgo, la banca y la tiranía. En todos los órdenes de la cultura se permite bucear a fondo. Las academias se

multiplican y rivalizan; la lengua italiana se abre paso de norte a sur hasta ganar su independencia frente a la latina.

Algo hemos dicho de Bolonia, de Pavía, de Florencia y Venecia. Vamos a ser huéspedes de sus escenarios.

No podríamos comprender ni desarrollar nuestra tesis si no volviéramos a dividir en dos espacios el teatro del Renacimiento. Esta vez uno literario, humanístico, erudito y otro escénico o teatral en el que se funde lo culto y lo popular.

Florencia es el centro humanístico y la ciudad que representa el movimiento erudito del teatro y aunque lo popular se tuviera en cuenta, se impuso el ritmo clacisista de la producción. No citaremos nombres, ni nos extenderemos en demostrarlo. Todo llamaba a que crecieran las manifestaciones teatrales inspiradas en los modales clásicos: la posición de los humanistas, las exigencias palaciegas y la suntuosidad de las cortes. No solamente se llamaba Florencia la ciudad preferida, Mantua y Ferrara se disputan la aparatosidad de las representaciones; con motivo de la boda de Lucrecia Borgia en Ferrara se mostraban los ciento diez trajes con que se habían de vestir los personajes de Plauto, asegurando que ninguno de ellos se habían de utilizar dos veces. El teatro de Parma tenía 14.000 asientos y el más famoso teatro del siglo xvi era el del Vaticano ilustrado por Rafael. Los temas nacían de Séneca, de Sófocles y de Eurípides, otras veces era Tito Livio el que daba el

asunto, pero la verdad es que el peso de lo clásico sofocaba la inspiración espontánea y sólo entre muy pocas obras habían de quedar una Orazia de Aretino en la tragedia, la Mandrágora de Maquiavelo o la Amintia de Tasso en el género pastoral.

Estamos presenciando el mismo fenómeno que ocurrió en la Roma Imperial con su teatro. Entonces es el tema griego y las influencias de Menandro en Plauto y Terencio los que no dejan surgir en forma espontánea una dramática latina independiente. En el renacimiento vemos que el espíritu de la tradición greco-latina, con su inmenso prestigio humanístico, asfixia la vibración de los dramaturgos. No surge una dramaturgia personal ni en la tragedia ni en la comedia y así vemos al lujo y a la suntuosidad de las representaciones, suplantar los auténticos valores del drama. Y cuando el Renacimiento empieza a descender en el tiempo, advertimos que no queda una dramática paralela en valor, a otras manifestaciones literarias y artísticas. Burkhardt apunta con mucha cautela las posibles causas de este fenómeno creyendo posible que el teatro italiano estuviera a punto de alcanzar un gran florecimiento cuando se produjo la Contrarreforma y que este movimiento junto con la dominación española quebrara las mejores flores del espíritu. Pero hay una respuesta que nos parece justa a esa indecisión del historiador y es la de Gregorovius al decir que *"el espíritu poético de aquel pueblo parece carecer de*

una de las fuerzas fundamentales para abundar moralmente la pasión dramática".

Las dos opiniones nos dan una misma afirmación: la de que la literatura dramática italiana tuvo su decadencia y nunca su esplendor.

Ya dijimos que íbamos a dividir en dos espacios el temperamento teatral de la península. El que acabamos de analizar es el erudito y ampliando sus dimensiones, el que constituía *"la distracción predilecta de las clases más elevadas de la sociedad"*. Es en este campo donde está precisamente el acento negativo. Vamos a contemplar al otro espacio escénico o teatral en el que se funden lo culto y lo regular.

Uno de los aspectos más interesantes y por donde podemos ver con claridad la intromisión de lo popular en la representación del Renacimiento, son los entreactos que se introducían en las piezas de Plauto. Estos entretenimientos, que llegaron a la máxima prosperidad, son la puerta abierta por donde asalta nuestro ser expresivo, ampliado y superando todas las actuaciones anteriores. De lejos viene preparándose para esa irrupción. Desde el siglo XIII que lo vemos adelantar, acentuándose y definiéndose unas veces como *cantastorie* o narradores de *novelle* y otras agrupándose en forma de penitentes sinceros difundiendo los laudes franciscanos, el caso es que substanciado con lo religioso o



ejerciendo el libre oficio de comediante va surgiendo por toda Italia.

Hay ciudades como Venecia que favorece extraordinariamente al tipo, agrupando en compañías a los aficionados que sobresalen en las representaciones, declarándoles por voto popular, profesionales de su especialidad. Los nombres de Talliacalze y Chimadere han llegado hasta nuestros días y desde Roma, León X invita todos los años, para que intervengan en sus espectáculos, a la *Congrega dei Rozzi*, de Siena: ciudadanos de la clase media que daban a sus farsas un tono arcádico.

Es en Ferrara donde vemos entremezclados en los entreactos de las representaciones, la danza de bufones, vestidos de polichinelas que se atizaban con vejigas de cerdo, a los bailes de negros con antorchas, a escenas especie de sainetes rústicos y grotescos, junto a pantomimas heredadas



dél mejor tiempo de Augusto. La gente suspiraba esperando que terminara el acto del drama o comedia para divertirse en el intermedio, que terminó por constituir en sí mismo todo un espectáculo.

Así, todo el teatro erudito fué cayendo en la licencia y en la exageración, disolviéndose poco a poco, incapaz por sí sólo de sostener la atención del espectador cada vez más homogéneo. Las derivaciones de esa entronización de elementos dispares, pero de un carácter marcadamente escénico o teatral, son fecundas para la creación de géneros. Así van creándose la pastoral, el melodrama u ópera, se amplían y ajustan las posibilidades del ballet y de la pantomima y la arquitectura teatral, como la escenografía va tomando una trascendencia insospechada gracias al aporte de los arquitectos y pintores. En 1519 León X hizo repre-

sentar ante 2.000 espectadores una obra de Ariosto con decorados de Rafael.

Las ciudades hacen que se afirme la estructura de la sociedad italiana y que puedan convivir todas las clases sociales. Y de esa convivencia van tomando cuerpo las fiestas que se celebran por toda Italia representando la transición entre la vida y el arte. El pueblo tenía así oportunidad de volcar su gracia y su ingenio en procesiones pintorescas, en las cuales personas disfrazadas, a pie o en coche recorrían las amplias calles pavimentadas. La pompa profana da el más vivo carácter a esos desfiles, en donde la caricatura, la sátira y la imaginación van mezcladas con cierto respeto, recordando que en el origen todo fué religioso. La capacidad mimética y expresiva del italiano que está siempre alerta, recoge lo más significativo de los tipos festivos y los encarpeta en su memoria. Pronto lo hemos de ver en el escenario transformando las cosas con arte de prestidigitador. La alegoría es uno de los elementos poéticos que más convence al hombre del renacimiento. En Siena, en Milán y sobre todo en Venecia se hacía alarde en el detalle y en la fantasía alegórica llegando a desplantes de la imaginación en las carrozas portadoras de la Fortuna, o de las Siete Virtudes o de una Italia envuelta en una red, símbolo de lo entretejida y de lo ambicionada que era de todos los Estados.

Las fiestas del Carnaval con sus cortejos de disfraces y de tipos son la culminación profana de la inclinación que el hombre de la época siente por el juego y la diversión. En Venecia, en virtud del paisaje único y el carácter excepcional de la ciudad, se llega a un refinamiento sin límites que alcanzan proporciones de cuento oriental. Florencia aventaja a Roma por los cortejos que influyen en la literatura. Desfilan conjuntos —dice Burckhardt— que constituyen toda una clase, como ser mendigos o unas pobres almas que, en vida, habían soportado a mujeres despiadadas, a astrólogos, a vendedores de determinados artículos y al pueblo que en un *mea culpa* dantesco se cantaba a sí mismo acusándose de sus maldades. A Lorenzo el Magnífico se le atribuyen algunos de los cantares más significativos.

En fin, el Teatro estaba en todas partes y sólo una imaginación portentosa podía asimilar tanta pasión y tanta quimera. El teatro como exaltación de las formas, el teatro como expresión de límites corpóreos, el teatro funcional como síntesis escénica sólo podía nacer de la decadencia de la obra dramática... y así nació la Comedia del Arte, quintaesencia de la voluntad expresiva mímica, forjada en todo el material fantasmagórico aprisionado por su retina.

Es cierto: la poesía dramática necesitaba del actor para invernar en los años malos de decadencia literaria, es decir del actor como creador de formas esenciales a su arte. De

todo ese mundo de la farsa popular y rústica, de los tabladitos de feria, de toda esa mezcla de improvisaciones grotescas, en donde la máscara oculta la afición innata en el hombre, para disfrazar sus sentimientos, de todo ese mundo, que quiere soñarse a sí mismo haciendo juegos malabares con sus pasiones y sus defectos, surge la comedia del Arte que si se tuviera que definir en pocas palabras diría que es una *gran síntesis de toda la libertad cómico-imaginativa de una época; realizada por el sublime ímpetu expresivo del actor.*

Surgió a mediados del siglo XVI y pronto cuenta con compañías regulares. El adjetivo arte no tiene la significación que hoy queremos darle, pues el arte en el Renacimiento se tomaba en serio. Hoy queremos con la palabra Arte —Teatro de Arte, por ejemplo— significar un grupo que quiere salvar la dignidad del arte, no tomando en serio el arte, en cambio los actores de aquella época eran conscientes de lo que quiere decir arte. Tomaban el vocablo para dar a entender que la Comedia se hacía con gente del oficio y con una técnica especial. A tal punto es así que también se le daba otro título: La Comedia Improvisada (*a soggetto*), que es el que responde a sus directivas esenciales: o sea la manera de improvisar representaciones; porque Comedia en italiano significa, en general, teatro, y abarca un mundo escénico más extenso.

Hay que hacer entonces unas distinciones esenciales para definir la Comedia del Arte o Improvisada. Una es la que se refiere a la técnica, al oficio; otra es la Improvisación o sea la capacidad de creación de los actores y por último la facultad de sus intérpretes para recrear tipos, personajes o máscaras. Estos son los aspectos que vamos a desarrollar para ofrecer un panorama de esa nueva forma escénica.

¿Qué es lo que pertenecía a la técnica u oficio?

Todo lo que el *actor* anotaba en un guión escénico llamado *Scenari*: el desarrollo de la acción y la división de escenas en donde sólo se referían los principales acontecimientos. El marcar los momentos de las escenas que debían ser llenadas con sus famosos *lazzi* o trucos, como ser canciones, conceptos, monólogos, comparaciones y figuras retóricas aprendidos de antemano. Por otra parte también entraban a formar parte del oficio; la acrobacia, el canto, la variedad pantomímica, la agilidad, lo mímico y la danza.

A nosotros nos ha llegado la forma cómo ensayaban cuando se agrupaban por primera vez. El director de la compañía los reunía por la mañana. Les leía el plan de la pieza y les explicaba con riqueza de detalles todo aquello que convenía a la interpretación, además les representaba, él solo, la pieza entera. Una vez terminado el trabajo, el primer actor preguntaba a uno por uno lo que debían decir, es decir les iba ensayando la improvisación. Por últi-

mo, y cuando creía llegado el momento, les indicaba los trucos que, consagrados por el tiempo, habían quedado como indispensables.

Esto sólo, indica la severidad de la profesión.

La Improvisación constituye el vértice artístico y es lo que hace que unos nombres de cómicos queden grabados en la historia de la Comedia. Esta condición va unida y consubstanciada con la inspiración, por eso cada uno de los actores busca el superarse, creando con sus máscaras o tipos, valores ó caracteres que sean impulso para un mayor esfuerzo imaginativo. El ejercicio diario de la improvisación da por resultado una movilidad asombrosa en la evolución de los personajes y constituye por sí misma la capacidad creadora del cómico del arte.

Por último, la facultad de crear el tipo era funcional del actor. Todo iba dirigido hacia ese fin. El tipo, el personaje era recreado escénicamente como una síntesis de su capacidad de observación, como un resumen de notas tomadas del natural, como un extracto de su condición selectiva mimética. Vamos a hacer un recorrido por los personajes y por sus actores.

Al promediar el siglo XVI es casi seguro que existían varias compañías de profesionales con diferentes tipos fijos que representaban cada uno a una región determinada y cuyo dialecto hablaban.

El origen de *Pantolon* es veneciano y caracteriza al viejo burgués, que está más cerca del hombre económico que del avariento; es un moralista empedernido, hasta resultar fastidioso con sus sermones. Este personaje evoluciona como todos. Al principio es de carácter simple y lleno de buena fe, y aparece las más de las veces, como marido. En su evolución, lo recogemos como un buen padre de familia. Estas variedades son infundidas por los actores que lo representan y desde Giulio Pascuati de Padua, de la compañía de los Celosos, a Antonio Ricoboni de Modena —70 años de diferencia— el Pantalón pasa por el cedazo de varios intérpretes.

El *Doctor* es de Bolonia, y una de las máscaras que se sostienen más firmes a través de los tiempos. Representa una justísima caricatura del foro Bolonés. Charlatán empedernido, vacío de contenido y prototipo del que desea hacer alarde de erudición sin tenerla. Tanto el *Doctor* como el *Pantalón* habían sido figuras importantes en otras épocas y la sátira, siempre mordaz, los hizo blanco de sus flechas, cuando ellos están empeñados en aparentar lo que la sociedad de la época rechaza. Han quedado unos *lazzi* escogidos que muestran el embrollo de su cháchara. Voy a dar uno que es ejemplo:

"Florenzia es la capital de Toscana; en Toscana nació el hablar rebuscado cuyo rey fué Cicerón; Cicerón fué senador en Roma; en Roma hubo doce Césares; en el año hay

doce meses, el año se divide en cuatro estaciones; hay también cuatro elementos aire, agua, fuego y tierra; la tierra se ara con bueyes; los bueyes poseen su piel, la cual curtida, se convierte en cuero; del cuero se hacen zapatos; los zapatos se calzan en los pies; los pies sirven para andar; andando trastabillé; trastabillando me llegué hasta aquí para saludaros."

Lucio Burchiello, de la compañía de los Celosos, y Lombardi, de los Confidentes, fueron los más célebres intérpretes del *Doctor* en el siglo XVII. Al comparar sus aparatos vemos los cambios que se verifican a través del tiempo. La galería de los *Doctores* es numerosa: El Doctor Balanzone, Baloardo, Violones y el Doctor Scatalone, entre otros no menos interesantes.

El criado, que también se llama Zanni está representado por numerosos tipos. Los más destacados son los que proporcionan las ciudades marítimas: Génova y especialmente Venecia en el Norte y Nápoles en el sur. Brighella y Arlequín corresponden al Norte. Polichinella nace en el Sur.

Arlequín ha quedado por obra y gracia de los cómicos del arte como una de las síntesis artísticas más logradas. Watteau y Picasso, entre otros los han immortalizado. En los orígenes de la Comedia del Arte la característica del Arlequín es la estupidez... pero como debía permanecer como una de las principales máscaras, termina por imponer una modalidad definida, rápido y refinado en las acrobacias.

En el gorro se coloca una patita de cabra —símbolo de la cobardía —y en su peluda máscara, hay un chichón de descendencia diabólica.

Brighella era un criado astuto y malicioso. Arlequín no se altera por nada y no le gusta pensar. En sus comienzos fué ingenuo y sencillo, pero esas cualidades fueron pronto suplantadas por la simulación y Domenico Biancolelli, el gran actor que lo encarna, al acentuar su hipocresía lo transformó en un temible seductor.

El *Polichinella*, el criado del sur, hay dificultades para definirlo. Tan pronto es pastor, como criado de ciudad, como contrabandista o bandido. Es ocurrente y nada lo detiene en sus negocios.

Las compañeras femeninas de los criados se llaman Fantisca y Colombina. Las primeras cómicas, la hicieron palurda y asombrada ante la ciudad. Después, como pareja de Arlequín, tiene que ir evolucionando como él. Lista y vivaz, defensora de los negocios de su dueña, porque es una manera de defender los suyos. Se le nombra en diferentes tipos: Smeraldina, Coralina y Franceschina.

No podemos dar por terminada a esta galería numerosa, sin colocar como personaje célebre al famoso Capitán.

El gran capitán *Spavento* abre la serie de los bravucones, llevado a escena a principios del siglo XVII por el actor Francisco Andreini, marido de la más célebre actriz de la Comedia Improvisada: Isabel Andreini.



El Capitán tiene su gran tradición en Italia; el *Miles Gloriosus* de Plauto. La máscara fué pasando de mano en mano y según las necesidades tan pronto se transforma en el *Matamoros* español, como en el *Tempesta* italiano. Cuando es español nos lo pintan engreído y altanero; cuando italiano, jactancioso, pero al desenvainar la espada aparece, para las dos nacionalidades, como un perfecto miedoso. Por último un gran actor, Tiberio Fiorini, crea una distinción en el personaje: le entrega una mandolina, lo hace cantor y le cambia el nombre: *Scaramuccia*.

Hemos hecho desfilar los tipos principales de esa admirable creación: les siguen en el cortejo los *Tartaglia*, *Pasquariello*, *Giangurgolo*, *Covrello*, *Rosaura*, *Lelio*, y toda

una corte de amadores, galanes, damas, espadachines y maestros de armas que asombran a toda Europa, desde el siglo XVI hasta principios del XVIII.

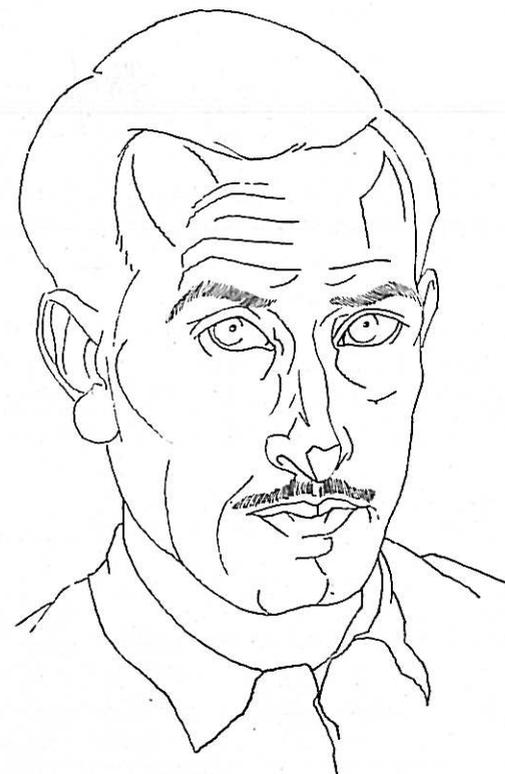
No es mi propósito en este análisis, como no lo fué en mi anterior sobre el estilo pantomímico, el determinar las influencias directas o indirectas de cada estilo, ni tampoco perseguir a la comedia del arte a través del teatro y del espectáculo. Esto lo dejaremos para otra oportunidad. Pero sí, voy a dar término con una síntesis que es un anticipo.

Los cómicos del arte, constituídos en profesionales, empezaron a viajar por el mundo y sus consecuencias fueron extraordinarias. En 1570 se organiza la primera compañía de profesionales con espíritu de cuerpo y de viaje. El actor Alberto Ganasa se traslada a España. Lope de Vega lo cita en un poema. Francia los recibe con entusiasmo y si fué profunda la influencia que ejercieron Diaghilef, los músicos y pintores rusos en su visita a París, en el primer decenio de nuestro siglo, fué mucho más fecunda la llegada de los cómicos italianos en el siglo XVI. Fiorelli Sacaramucha fué maestro de Molière. Se funda la Comedia Italiana en París que es el acicate más certero de la época. Por ellos se difundió la ópera bufa y la comedia con intermedios; la opereta y el *couplet* nacen de su imaginación. El *vaudeville* moderno, la comedia de intriga, la comedia danzada y cantada, infinidad de formas del *ballet*, el circo, las *marionettes*, todo es--

to es sugerido e importado por ellos. El más italiano de los franceses, Marivaux, es hijo directo de la Comedia Italiana: "La Tempestad", de Shakespeare es sacada de un escenario italiano; Petrouschka, el *pierrot* ruso pertenece a esa tradición. La pintura y la música beben en su estilo, en su ritmo, en sus temas.

La Comedia del Arte es el reino de la imaginación, reino al que no hay que temerlo sino amarlo, amarlo desesperadamente para que llegue a ser algún día el reino de los seres más puros. Entonces la imaginación haría que el mundo no fuera una realidad, sino un sueño.

ALONSO



ESCULTURAS

JOSE ALONSO

NACIO el 31 de octubre de 1911, en Mar del Plata.

Su formación plástica es el fruto de un esfuerzo libre, a impulsos de una ardiente pasión por la escultura. No obstante, se sometió a la disciplina de los estudios metódicos en la Academia Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", para lograr, en 1948, el título de profesor de dibujo.

Ha realizado viajes de indagación estética por el interior del país, y a Estados Unidos de Norte América y Europa, en goce de becas concedidas por la Comisión Nacional de Cultura (1944), la Fundación Guggenheim (1945-46 y 47) y el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires (1949), respectivamente.



ALONSO es un artista de nuestra época, con mucho de arcaico y mucho de moderno en su simplicidad noble.

Sus obras están tratadas en profundidad. Son fuertes y delicadas, de belleza recóndita. Graciosas y leves, a pesar de la pesadez de la piedra. Con su animación y unidad.

Estudiando el medio argentino, estudiando los huacos de los indios, ha encontrado el símbolo, sin hacer la cosa folklórica. Ha encontrado el

carácter de lo feo y la forma propia, que es lo más difícil de adquirir.

Diríamos que este escultor ha sufrido la influencia del mar, y así sus figuras tienen algo de naturaleza: de anfibio, de pájaro.

En toda la obra de Alonso observamos un gran aliento humanista.

Alejandro DE ISUSI



EXPOSICIONES PERSONALES: Ha realizado dos exposiciones personales en Buenos Aires, otras tantas en Mar del Plata, una en Washington (Estados Unidos de Norte América), una en New York (en el mismo país) y una en París (Francia).

EXPOSICIONES COLECTIVAS: Ha participado de Salones Nacionales de Bellas Artes, de Arte de La Plata, Provincial de Buenos Aires, de Bahía Blanca, Municipal de Mar del Plata, de Rosario, Municipal de Córdoba, de la Mutualidad de Bellas Artes (Buenos Aires), de Tandil, de Santa Fe, de La Rioja.

Asimismo, estuvo representado en las muestras "*Desde Maillol hasta el presente*" (New York, 1949), y "*Quelques Peintres et Sculpteurs*" (París, 1949).

ADQUISICIONES Y DISTINCIONES OFICIALES: Salón de la Mutualidad de Bellas Artes (Buenos Aires, 1936). Salón Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1946, 1947 - Primer premio Comisión Nacional de Cultura, 1948). Salón de Arte de La Plata (1948 - Primer premio). Salón Provincial de Bellas Artes (La Plata, 1949 - Primer premio). Salón de Bahía Blanca (1949 - Gran premio). Salón Municipal de Mar del Plata (1946, 1949 - Primer premio). Salón de Rosario (1945 - Gran premio, 1948, 1950 - Primer premio). Salón Municipal de Córdoba (1946). Salón de Arte de Tandil (1946). Salón de Arte de Santa Fe (1947). Salón de La Rioja (1950).

MUSEOS: Obras en los Museos Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Provincial de Bellas Artes (La Plata), *Rosa Galisteo de Rodríguez* (Santa Fe), *Juan B. Castagnino* (Rosario de Santa Fe), de Bellas Artes de Bahía Blanca, Tandil, Mar del Plata y Córdoba.

Además, hay dos obras de grandes dimensiones, "Maternidad" y "Monumento a la Madre", emplazadas en lugares públicos de Mar del Plata.

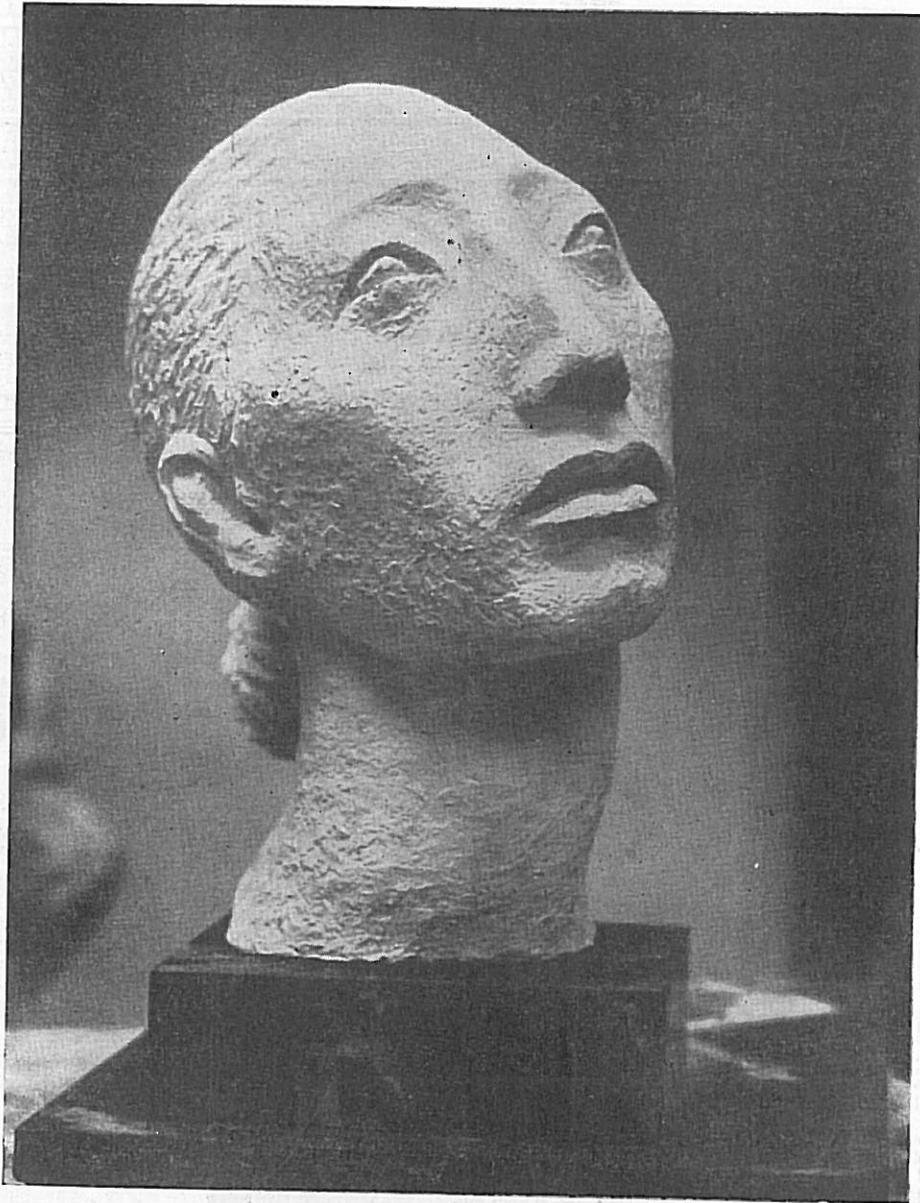
BIBLIOGRAFIA: "*15 esculturas de José Alonso*" (Editorial "Pampa", Buenos Aires, 1949).



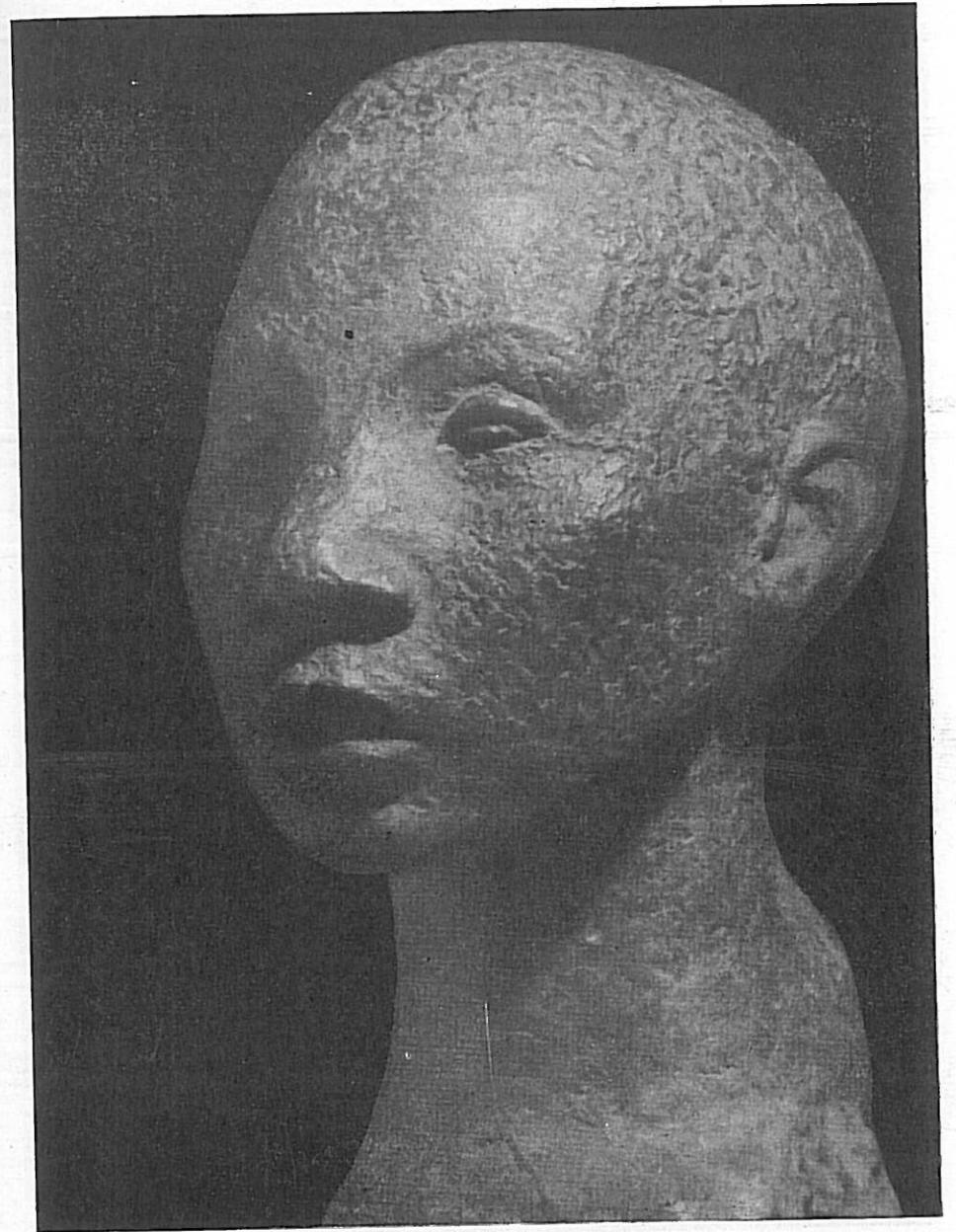
CABEZA/bronce



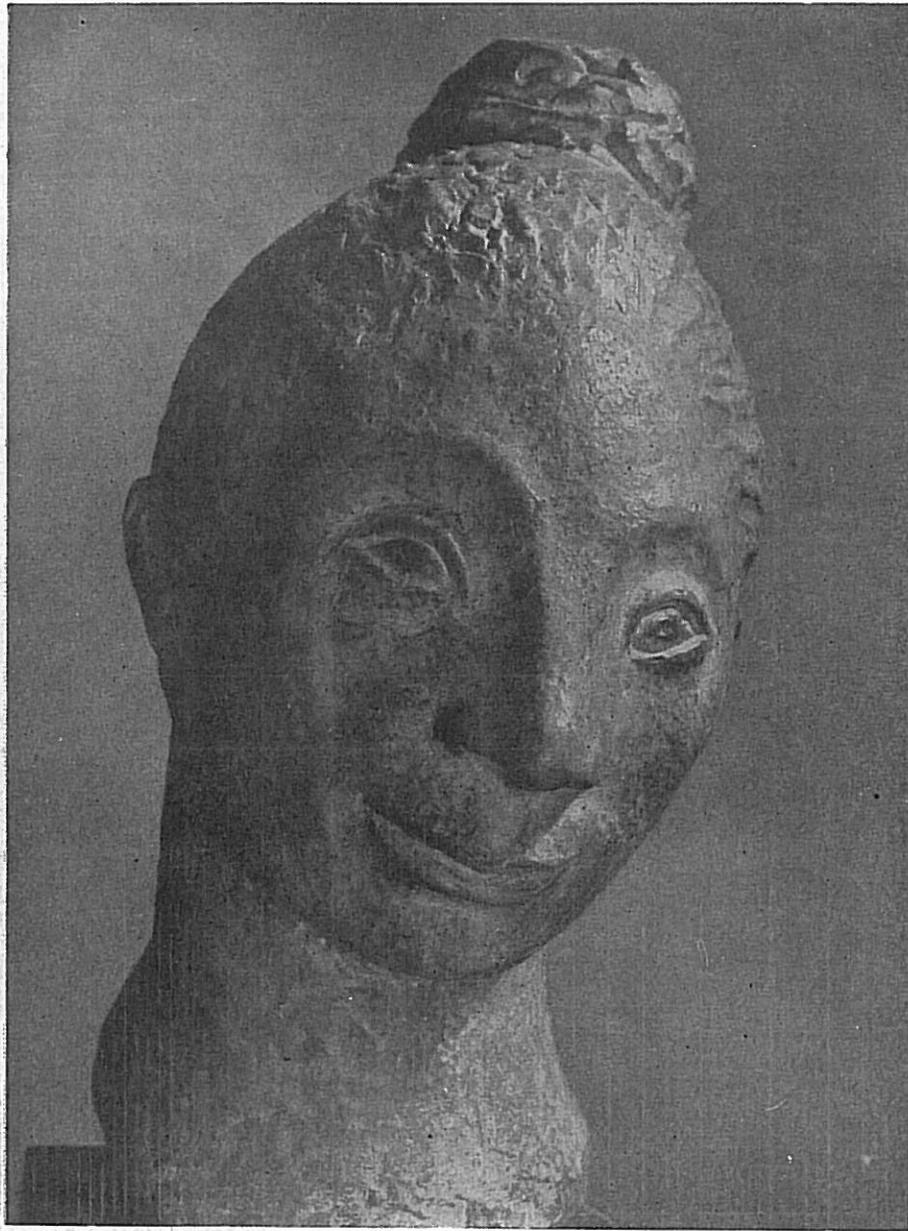
PIBE/bronce



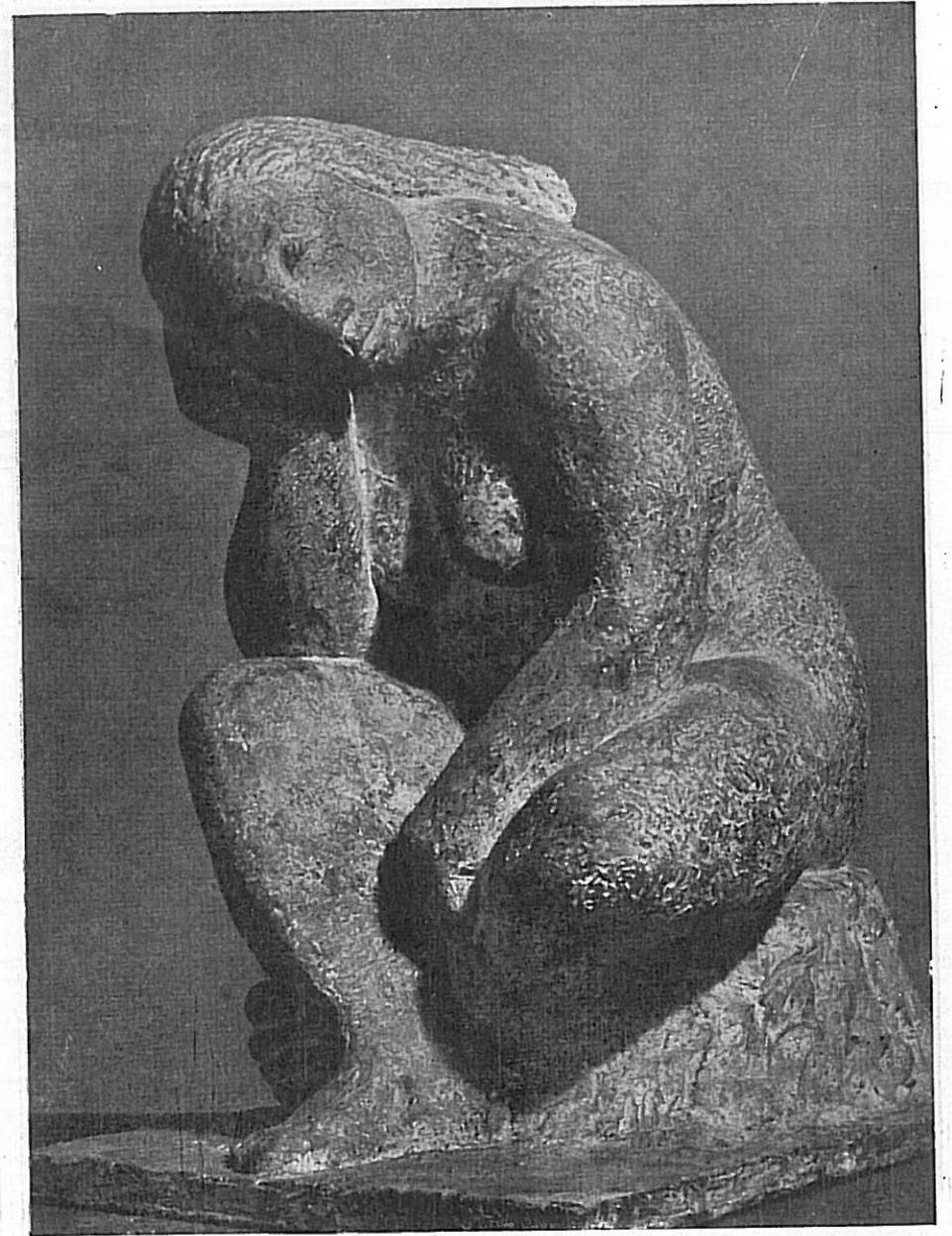
CABEZA/cemento



PORTORRIQUEÑO/cemento



CABEZA/bronce



DURMIENDO/bronce



NIÑA/cemento



MUJER CON PAÑUELO/cemento

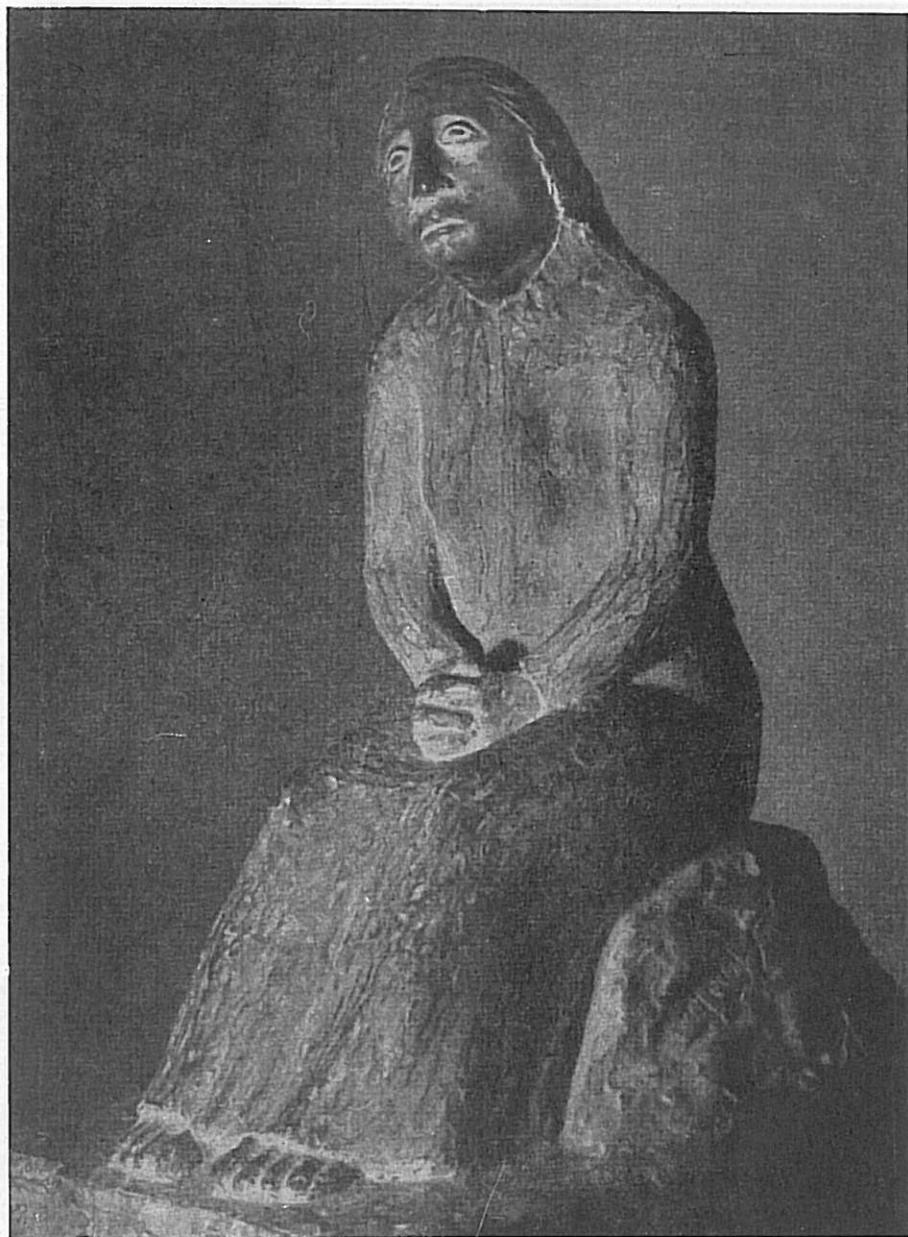


FIGURA / *cemento*



RETRATO / *cemento*

GUIÓN DE LECTURAS

*Horacio D. Godoy: LA PERSONA:
SU ESENCIA, SU VIDA, SU MUNDO,
de OCTAVIO N. DERISI.*

*Alberto Ponce de León: LAS NO-
CHES, de ALEJANDRO DE ISUSI ~
COMO UNA ANTIGUA QUEJA, de
FERMÍN CHAVES.*

*Elena Duncan: MITAD DEL SUE-
ÑO, de OSIRIS U. CHIERICO.*

*Vicente Trípoli: EL GALGO DE
SANTILLAN, de EMILIO ALEJAN-
DRO LAMOTHE.*

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

LA PERSONA:
SU ESENCIA,
SU VIDA,
SU MUNDO
~ por OCTAVIO
N. DERISI ~ Insti-
tuto de Filosofía, La
Plata, 1950.

ANTE todo, queremos expresar que este libro tiene un doble valor fundamental: es un estudio exhaustivo de la persona humana, a la luz de los principios de la filosofía de Santo Tomás; y, además, es estrictamente oportuno, puesto que en esta época en que el ser del hombre parece amenazado con su total destrucción, actualiza la única doctrina que pue-

de servir de base para la construcción de un humanismo auténtico.

En el prólogo el A. traza los lineamientos generales de su doctrina. Frente al positivismo empirista y al neo-empirismo irracional que implica el existencialismo, por un lado, y frente al idealismo por el otro, que por caminos diferentes conducen al aniquilamiento de la persona; se levanta el realismo crítico de Santo Tomás, que acepta el conocimiento intelectual y el experimental, distinguiendo lo esencial de lo existencial y, por consiguiente, lo eterno de lo temporal, que nos muestra a la persona tal cual es, ni bestia ni ángel, sino hombre, como dice gráficamente el A.: "tocando con

GUIÓN DE LECTURAS

la cabeza de su vida espiritual el mundo de los ángeles y con los pies de su vida orgánico-sensible el mundo de los animales y de las plantas”.

El capítulo I es, en nuestra opinión, uno de los más interesantes. Comienza con un análisis fenomenológico de la persona, mediante el cual nos muestra cuáles son sus caracteres principales. Señala la unidad de la vida psíquica, su intencionalidad, es decir, el estar abierta hacia el mundo de la trascendencia, la consiguiente soledad de la persona, su libertad y su religiosidad. Así llega el autor a la ontología de la persona. Demuestra que la persona es un ser substancial, permanente, porque sin él, no tienen sentido los caracteres enunciados anteriormente. De acuerdo con el principio de que el ser se conoce por sus operaciones, el A. se propone el estudio del yo substancial mediante el análisis de la naturaleza de los actos psíquicos.

Del hecho innegable de la exis-

tencia de “manifestaciones psíquicas superiores que trascienden el mundo corpóreo y que son enteramente inmateriales, espirituales”, y, asimismo, de la existencia de la voluntad libre, y de la unidad del sujeto de las sensaciones y de los actos espirituales, deduce el A. que el principio propio de la actividad personal es el espíritu unido substancialmente a la materia, es decir, en la unión substancial con el cuerpo.

Procura luego el A. definir qué se entiende por persona, para lo cual, determina el género próximo y la diferencia específica. Género próximo: substancia subsistente, o lo que es igual, ser que no está en otro cual sujeto de inhesión, modificándolo accidentalmente, y que no necesita de otro para existir. Ahora bien, como la espiritualidad es la diferencia específica de la persona, ésta se define: la substancia subsistente espiritual, es decir, “la substancia individual completa espiritual, independiente y realmente incomunicable con otro, o si se prefiere más breve-

GUIÓN DE LECTURAS

mente, con la clásica definición de Boecio, que Santo Tomás hace suya: “la substancia individual de naturaleza racional”.

El cap. II es un estudio metafísico del conocimiento, definido de la siguiente manera: “conocer es aprehender una realidad distinta de la propia y aprehenderla en cuanto otra”; en este capítulo se explica que el constitutivo esencial del conocimiento reside en la inmaterialidad, para concluir el A. con la definición del conocimiento en sí, válida para todo conocimiento: “acción metafísica por la cual se aprehende inmaterialmente la forma”.

El cap. III se refiere al objeto formal de la voluntad y al origen del problema moral. El A. nos muestra en él las reacciones entre el objeto formal de la inteligencia y el de la voluntad, es decir, entre ser y bien, que, al igual que el fin, son realmente idénticos no obstante mediar entre ellos una distinción de pura razón. Ser es todo lo que existe o puede existir;

el mismo ser en cuanto apetecible y por ello, es decir en cuanto término de movimiento de apetencia, es fin. Puesto que el objeto formal es lo que especifica y determina a una facultad o potencia como su forma extrínseca; el bien en sí o felicidad específica y determina a la voluntad por ser su objeto formal, es decir que “la actividad volitiva no puede des- involucrarse sino dentro de la órbita del bien” (pág. 127).

Demuestra el A. más adelante, que esta necesidad de la voluntad en cuanto al bien en sí, no existe en cuanto al bien concreto, singular, que *participa* del Bien absoluto mas no es el Bien; y la libertad surge del juicio de indiferencia de la inteligencia frente a los bienes concretos, que la voluntad puede o no querer.

El cap. IV se refiere a las dimensiones de la persona y al ámbito de la cultura. Propónese el autor “determinar las raíces de donde brota el mundo específicamente humano y aprehender el

GUIÓN DE LECTURAS

orden y conexión ontológica en que se organizan las tres dimensiones de su ser propio". Las tres dimensiones se establecen en función de las tres actividades esenciales del hombre, a saber: 1) actividad gnoseológica metafísica, 2) actividad moral y 3) actividad técnico-artística; actividades que se distinguen por su objeto diverso: la primera tiende a lograr la verdad por la contemplación del ser, la segunda tiende a lograr el bien propio de la persona mediante la virtud y la tercera tiende a lograr el bien de las cosas exteriores. La primera engendra, por su universalidad, el llamado juicio de indiferencia frente a los objetos determinados, que, como dijimos anteriormente, es raíz de la libertad o dominio activo de la voluntad sobre su propia actividad. Esta libertad da origen, a su vez, a las otras dos dimensiones. Dice el A. que "el triple término de las dimensiones (verdad, bondad y belleza) por las que la persona se encamina a su perfección es, por eso uno solo: el ser como ser."

Esto lo explica en función de las propiedades trascendentales del ser: verdad, bondad y belleza, que "si bien añaden una significación nueva al concepto de ser, no le añaden realmente nada y son coincidentes con él". Termina el A. este interesante capítulo con una meditación sobre la cultura, como acrecentamiento del ser espiritual de la persona por el triple camino de su dimensión espiritual; sobre la misión de la Universidad como órgano superior de la cultura temporal y sobre la integración de esta cultura en la vida sobrenatural de la Iglesia.

En el cap. V trata mucho más extensamente el tema de la persona que, por su intencionalidad, está abierta a la triple trascendencia: objetiva, real, y divina, demostrando acabadamente (contra Husserl), la imposibilidad de pensar un objeto sin ser, puesto que no se puede aprehender la esencia (el eidos) sin una necesaria referencia a la existencia. Es la esencia la que hace que la existencia sea ésta o aquélla, puesto que la esencia es

GUIÓN DE LECTURAS

un modo de la existencia. Hace ver asimismo, la imposibilidad de la existencia del ser finito y contingente sin la existencia o Acto Puro de Dios.

En el cap. VI se ocupa de las relaciones entre la persona, el individuo y la sociedad. Este capítulo está dividido en cuatro partes. Comienza con una nota introductoria en la que estudia la naturaleza individual y social del hombre. La segunda parte se refiere al individuo humano desde el punto de vista de la materia y de la forma, constitutivos del ser material. Es la materia el principio de la limitación, de coartación, es decir el principio de individuación. La sociedad tiene su raíz en esta limitación individual dentro de la misma especie. La necesidad de la sociedad proviene de la indigencia del individuo que sólo en aquélla puede alcanzar una realización más acabada de la especie.

En la tercera parte estudia al hombre como persona, cuyo constitutivo específico es la espiritua-

lidad ya que ésta es la raíz del conocimiento y de la libertad. Y así como la materia da lugar a la unidad individual, la forma origina la unidad personal.

En la última parte desarrolla el tema: persona y sociedad. Este problema lo resuelve, intentando superar posiciones antagónicas, de la manera siguiente:

1º) las relaciones de persona y sociedad, bien personal y bien común, establecidas de acuerdo a las exigencias de la razón, lejos de oponerse, se armonizan plenamente; y 2º) que la sociedad con su fin propio, el bien común temporal, está por encima de la persona y de su fin, en cuanto miembro de la sociedad, pero que a la vez la persona en cuanto ordenada a su fin propio trascendente y divino, temporal y eterno —y proporcionalmente también la familia dentro de la sociedad política—, está por encima de la sociedad, a la que constituye, a la que se somete precisamente para alcanzar aquellos bienes temporales —el bien común con que conseguir con más segu-

riedad, eficacia y plenitud su propio bien personal" (pág. 313).

Luego de tratar en el cap. VII los caracteres antagónicos de la persona: comunicabilidad intencional con la trascendencia y soledad real con su ser inmanente, tema ya tocado en el cap. I con menor extensión, formula en el cap. VIII los fundamentos para constituir un auténtico humanismo personalista. El humanismo tiene por fin el desarrollo del hombre en orden a su perfeccionamiento. Se estructura como un recorrido entre los términos: entre el hombre tal cual es y el hombre como debe ser. Con esto se vincula la distinción que se hiciera en el cap IV sobre las actividades específicamente humanas. La primera dimensión, contemplativa o de aprehensión del ser, da origen a las ciencias y a la filosofía; la segunda origina la Moral individual, doméstica y política por ser su fin propio el logro del bien; la tercera, que procura la realización del bien de las cosas, da origen al arte y a la técnica. Un auténtico

humanismo debe tender al desarrollo de todo lo que acabamos de mencionar. Luego hace ver el A. la imposibilidad de constituir un humanismo que no sea cristiano y por consiguiente esencialmente religioso, teniendo a Dios por fin último. Termina este capítulo mostrándonos las consecuencias del humanismo antropocéntrico, iniciado con el Renacimiento, que al desvincular al hombre de todo ser superior, lo deja a oscuras, privado de conocimiento del bien y del mal, de la verdad y del error. El hombre, al querer encontrar dentro de sí la solución de sus problemas, se ha perdido irremisiblemente. En esto caen el racionalismo, el empirismo, el criticismo, el idealismo, el positivismo y, por último, culminando el proceso de descomposición, el existencialismo ateo. Concluye el A.: "Para una persona finita como el hombre, anhelante de la Perfección infinita que él no es, su crecimiento humano sólo le puede venir desde más allá de su propia inmanencia, desde la trascendencia, y en última instancia,

de la trascendencia del Ser infinito".

En el epílogo, titulado "Más allá de la filosofía de la persona", el A. trata brevemente las relaciones de hombre para con Dios, que "se hizo hombre como nosotros, Hermano nuestro según la naturaleza humana, para que cuantos se incorporen a El, como miembros de su Cuerpo Místico, de su Iglesia, por la fe en su doctrina, el sometimiento a su Autoridad y la adopción de los medios de santificación por El instituidos y el cumplimiento de su santa Ley, se conviertan en hijos de Dios, no por naturaleza, como El, sino por adopción, partícipes de la misma vida y gloria de Dios".

Podría objetarse a esta obra la repetición innecesaria de algunos temas, pero nos consta que el Padre Derisi, por su condición indiscutida de maestro, ha preferido sacrificar la elegancia de la forma a la claridad didáctica. Es por ello, que el libro que comentamos, no es sólo para especialistas y podrá llegar con su verdad a todo

aquel capaz de apasionarse por un problema que nos toca tan de cerca, como es el de la Persona, su esencia, su vida y su mundo.

Horacio H. GODOY

LAS NOCHES

~ Poemas en prosa
~ por ALEJANDRO
DE ISUSI ~ Edicio-
nes del Bosque ~
Chascomús, 1950.

EL tema común a todos los trabajos que componen esta obra, constituye de por sí un primer acierto, desde el punto de vista literario. El motivo de *las noches* (así, en plural) ha permitido al autor escapar de la generalidad de un tema que, considerado en forma singular, le hubiera exigido otro tratamiento, extraño a su peculiar estilo pintoresco, fluctuante entre lo poético y lo realista, lo humano y lo fantasmal. Isusi encara aquí resueltamente ese modo crea-

GUIÓN DE LECTURAS

dor insinuado ya en algunas de sus producciones anteriores, sobre todo en *La Casa de las Palomas*, y en tantas cuartillas dispersas salidas a luz en revistas y suplementos. Se trata de una suerte de realismo mágico, combinación literaria pintoresca y a la vez lírica. Ciñendo el vuelo de estas páginas a un tono menor divertido y casi burlesco, la magia de este estilo, impresionista y simultáneamente fantástico, dota a *Las Noches* de profunda resonancia interior, cálida emoción expresiva y humana universalidad. Pero, a su vez, las limitaciones impuestas a la temática, que excluyen lo dramático, el análisis de caracteres y la reconstrucción acabada de ambientes, sitúan esta obra entre la producción menor del autor, completada en otras oportunidades, en su dimensión más ambiciosa, en dramas como *La Galerna* o novelas como *Siervos del Mar*. Los episodios de *Las Noches* constituyen, más bien, muestras acabadas de un aspecto más ligero y amable de la técnica literaria de Isusi, paralela a un

vuelo más curioso y evanescente de su inspiración de poeta. Claro que el autor se defiende, de antemano, dentro de su divertida espiritualidad, del posible reproche a esa bonhomía creadora, que parece gozarse en sí misma con el toque instantáneo, la pincelada extensa, el escudriñamiento audaz entre trasmundos y encantamientos de la noche: *Qué me importa que me digan esta palabra murcielagal —noctívago— si tengo las nochecitas alegres de la creación...*, exclama en el primero de estos poemas en prosa: *La gloria en el café*. En ese contraste entre lo disminuído —nochecitas— y lo eterno y abismante —*La Creación*—, debe buscarse el secreto del arte de Isusi, arte paradójico, que se alimenta de vivas contradicciones, fluctuando entre el drama de la noche y su propia farándula retrasada. A este respecto, el propio autor se ha definido precisamente en un fragmento de ese mismo episodio: *Sin mirar los aburridos típicos, ni esos cuerpos que pasan tras el ventanal: los tranvías fantasmas, sin escuchar a los*

GUIÓN DE LECTURAS

que cantan afuera el tango de la noche, cómo corre este lápiz mío exaltado, desgarrante, buscando lo inencontrable...

Dentro de este pintoresquismo literario y poético, Isusi aborda distintos matices, según el tono lírico, como de encantamiento, se halle exagerado, o la intención entre realista e impresionista se localice en ambientes de la propia ciudad del escritor. Porque en *Las Noches* puede reconocerse mucho de La Plata nocturna. Es en el capítulo titulado *El mercado* donde se identifica, por ejemplo, un momento especialísimo de la noche platense, en esa hora, ya cercana a la madrugada, en que la ciudad despierta al ruido de "los carritos verdes, saltarines, con farol, autos verdes, chorreando verdura", a la par que "mocitos con clavel blanco en la oreja comienzan a pesar enormes bolsas en las balanzas". Este localismo llega hasta la presentación de un verdadero cuento de ambiente criollo, como en *La viuda*, con la reproducción del habla popular de sus tipos. Y la amenidad

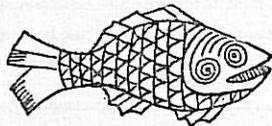
y continua recreación de la imaginación, gozada al hojear esta obra, se completa, luego, con la exhumación alegórica de *Los mascarones del Museo* o con la síntesis final de *Los panaderos de la muerte*, pequeña pieza de antología literaria, cuyas primeras líneas transcribimos, para que se tenga una idea de su descarnada irrealidad, en la sordidez de ese trasmundo nocturno: se



Grabado de Víctor Delhez en *Las Noches*.

presentó y me dijo: —Yo soy el Director del Crematorio. (Debió ser hombre de grandes insomnios.) El lugar era misteriosísimo y triste. En medio de la noche, los pobres obreros, como sombras de otros hombres, patinosos y encorvados, de botas negras, sudando como bueyes, con enormes y pesados rodillos, convertían en polvo los huesos humanos, sin dejar rastros, como panaderos que hacen pan de muertos, en áspera trituración...

Valorizada con la reproducción de un grabado original de Víctor Delhez, *Las Noches* constituyen el tomo primero de la serie de poemas en prosa, dentro del plan de las provinciales *Ediciones del Bosque*.



COMO UNA
ANTIGUA
QUEJIA

~ Poemas ~ por FER-
MÍN CHAVES ~ Edi-
ciones El Pocillo y el
Acordeón — Buenos Ai-
res, 1950.

UNA extraña mezcla entre lo popular y lo lírico subjetivo desconcierta inicialmente al lector de "Como una antigua queja". Lo pintoresco nuestro —provincial, campesino— no aparece simplemente aludido, o apenas soslayado, como en algunas obras de poetas jóvenes que procuran traer el mensaje de la tierra y sus pobladores. Fermín Chaves —nombre de domador en figura de poeta culto— intenta esa aventura que ya José María Fernández Unsain cumpliera en la promoción llamada *del 40*. No dejaba éste de intercalar en sus sonetos líricos —que describían la vida rural de su Entre Ríos— términos de auténtico contenido campero, tales como

aguaita (por "aguarda") y aquella misma *mañanita* que así, en diminutivo, introducía en aquellas composiciones de formalidad universalista la nota pintoresca de un habla local. Deseo, en fin, de evadirse, hasta la propia liberación por sí mismo, de esa falta de individualización *nacional* que acusa la poesía lírica en países jóvenes como el nuestro. Anhele que Manuel Machado, García Lorca y el mismo Rafael Alberti —en sus primeros libros— pudieran cumplir volviéndose hacia el cancionero anónimo de la tierra, hacia la copla y el romance de España. Aspiración, en fin que entre nosotros aparece más dificultosa por el peligro de caer en la técnica de ese poeta popular nativo —el payador— o en la imitación (si se procuran poemas argumentados de mayor arquitectura en tipos y asuntos) del mismo "Martín Fierro", o aun de nuestros romances anónimos. Glosa, esta última, en la que cayera Leopoldo Lugones a través de sus "*Romances del Río Seco*"...

Fermín Chaves afronta esta aventura no resolviéndose por entero hacia lo popular expresivo y mezcla en sus poemas líneas de un lirismo sin ubicación local con versos que tienen raíz en la tierra, el árbol, el hombre y la costumbre natales. Y si hablábamos al comienzo de *desconcierto* es tal vez porque nuestra expectativa de lectores —no acostumbrada aún a pasar de lo inespacial e intemporal a la ubicación en lo típico— se ve a veces contradecida en su satisfacción a través del contenido de esta obra. Ofrezcamos la muestra en *Poema inicial*. Se inicia éste con una estrofa que podría haber sido escrita en cualquier tiempo y lugar de nuestra lengua lírica:

*Si hablo y digo: Aquí está mi fantasía,
aquí me muero, aquí me ponen alas,
aquí hay abejas para mi alegría...*

pero en seguida se intercalan líneas en las en las que se hace mención a cosas y dichos bien caracterizados en lo nuestro:

GUIÓN DE LECTURAS

... es porque nombro o digo lo que
[digo
sufriendo de raíz como los talas,
como los alielies, como el trigo.
No quiero ser tan pasa como un viejo
ni quiero ser tan dulce como un higo...

Otras veces el intento se cumple sin que la introducción de un nombre, de una criatura típica, disuene en absoluto. Es entonces cuando Fermín Chaves logra plenamente lo que se propusiera, seguro de que era necesario ser fiel a lo entrañable del lugar y la época. Entre esta actitud, que procura reconciliar la poesía con lo nacional y hasta con lo lugareño, y el uso de lugares comunes, el nombrar de los mismos seres y objetos —universales, sí, pero carentes ya de contenido lírico a fuerza de repeticiones— la elección no le ha resultado difícil al autor de "Como una antigua queja". En lugar de nombrar —por ejemplo— los árboles tradicionales de la poesía (muchos de los cuales no existen en nuestro ámbito, y de los cuales nuestros poetas no tienen una idea fruto de una impresión

real); en lugar de decir simplemente, "árbol" como concepto, Chaves dice "ñandubay"; y si este término de origen indígena, intercalado de pronto en una estrofa lírica, sorprende de entrada al lector, el hallazgo posterior de que no disuena su mención, que resulta tan poético haber dicho "ñandubay" como haber dicho "árbol", se resuelve en favor del autor. Este ha logrado en su aventura un simple pero limpio trofeo y la estrofa toda queda como una arquitectura cabal, desde el punto de vista poético, a la vez que se cumple la fidelidad con la tierra:

*Después tuve veinte años, tres ciudades,
un ñandubay en flores, una brizna,
y una pena que anduvo por mis ojos
llenándolos de tizne y de llovizna...*

Otras producciones de "Como una antigua queja" no plantean esta disyuntiva tan interesante y tan digna de análisis. Chaves se manifiesta en ellas como un poeta sobrio, expresivo y cálido, amante del requisito formal. Sus estrofas, todas ellas aconsonantadas, salvan

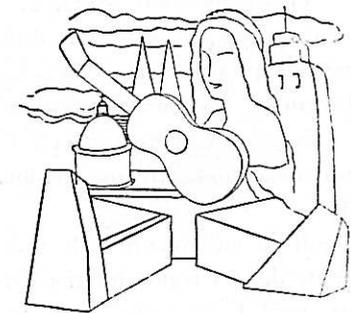
GUIÓN DE LECTURAS

casi siempre el peligro del ripio. Ya se sabe lo difícil que resulta esquivar ese riesgo, sobre todo si la misma rima es repetida varias veces por exigencias de la extensión de la estrofa. La dispersión que puede producirse, además, en la densidad significativa del poema debido al uso del consonante por el consonante mismo no aparece sino rara vez en esta obra. Cuando Chaves escribe, en el extremo último de un verso "sin empeños" para rimar con "sueños" está dentro de esa excepción perjudicial. Pero, generalmente, —como en "Poema con un motivo antiguo"— forma y esencia del poema son una misma cosa. Se salva, así, la otra dispersión —más desconsoladora que la del mismo ripio—: la que ofrece esa poesía sin forma, sin coherencia, sin densidad ni síntesis, tan propia de la hora presente:

*Estoy enfermo, enfermo. Tú te alejas
hacia vedadas zonas de azahares
en donde el humo de mi voz fracasó.
Estoy enfermo, enfermo. Tú me dejas
ese abandono urdido de pesares
que prende enredaderas por la casa.*

*En soledad reclamo tu ternura
para decir que es triste estar enfermo
sabiendo, ¡oh! Alejada, que lo ignoras.
Sin un poco de ti no hay hermosura
y apenas si me queda un rostro yermo
bajo las manos frías de las horas...*

Así fluctúa Fermín Chaves, entre lo subjetivo de este "interior" (con el único tiempo y con el solo espacio de la ideal) y lo objetivo, hecho entraña, del paisaje propio y provinciano. Tal vez la estrofa última del *Poema inicial* de este libro sirva para definirlo, muchas veces, en la renuncia del canto puramente lírico, urgido el autor por "verdades" de su origen campesino, al que no desea renunciar en una fidelidad que podría ser —reiterada y perfeccionada por



GUIÓN DE LECTURAS

otros, o por él mismo— raíz de una poética clara y distintamente "nacional":

*Gladiador por la nube y los malvones
dejé mi nube, abandoné mi huella,
y erguido aquí me digo con razones:
también la tierra puede ser estrella!*

Alberto PONCE DE LEON

MITAD DEL
SUEÑO

~ Poemas ~ por
OSIRIS U. CHIERICO ~ Colección "Los
Trabajos y los Días",
Buenos Aires.

HAY una zona dentro de la cual se mueve la poesía. Una zona de pureza, de esencial verdad, donde el poeta respira "ese aire del tiempo" (Alfonso Reyes) que da vida a la creación poética y la mantiene erguida en su invisible tallo.

Desde lo más oscuro a lo más ardiente de esta región interior del alma, nace la voz que canta en

Mitad del Sueño, libro primero de Osiris U. Chierico. Es en esa mitad certera del sueño del hombre que Osiris U. Chierico descubre el resplandor de la llama, el rayo que le muestra no ya su barro, sino la fuente misma del ser, la escondida presencia, ese que llora en él, que remueve en las profundidades:

MITAD DEL SUEÑO

*YO sé que todo es llanto verdadero,
la voz negada, el navegar sombrío,
barca y manos atadas junto al río,
donde atisbo la luz y desespero.*

*Todo es mitad en este sueño mío
de señalarme con un nombre entero:
todo es mitad y sin embargo espero,
barro deshecho, esperanzado y frío.*

*Completará mi paso la aventura,
eterna permanencia en el poema,
buscándome detrás de la figura,
y quizás hallaré mi entero nombre,
surgiendo de los signos de un teorema
vital e iluminado: todo el hombre.*

Junto a esa solitaria presencia, a ese largo clamor, percibe el canto pleno, la palabra triunfante, la voz que lo lleva al encuentro de

GUIÓN DE LECTURAS

las cosas manifestadas, y le muestra su germen de luz, luego de su experiencia, *misterio adentro*, y de su paso repetido por aquellos "camino interiores" en que atraviesa el propio ser, siempre en busca de la unidad más pura, búsqueda y conocimiento que deviene en experiencia poética, en nueva forma, exaltación y perfección de las potencias del alma.

Osiris U. Chierico mira con pavor los infinitos caminos exteriores de su sangre y entra y sale por ellos fortalecido y aligerado de angustias, dueño de un mundo sin fronteras, reconociéndose a sí mismo, sometido y libre, entre voces, ecos e imágenes que se levantan y son transformadas en lenguaje poético. Así lo vemos en este soneto:

QUIROMANCIA

*ESAS líneas que nacen de mi mano
y vuelven a nacer, misterio adentro,
son vegetales sendas donde encuentro
mi voz con la semilla y el verano.*

*Viajo por ellas germinado y entro,
frutal tras de mis ojos y aun humano.*

*crezco de allí y subo hasta la mano
que mi mano trazó y me dió el centro.*

*Y están allí las huellas de mi paso,
desde el agua, la nube y el espanto
a la tiniebla que le dió el ocaso:
señalado, nombrado, designado,
viviendo siempre más allá del canto
y más allá de un sueño ya soñado.*

Lenguaje significativo y de mucha eficacia para ponernos frente a esos extraños movimientos de su alma, en que se ve crecer desde su propia voz, desde sus ojos y sus



Dibujo de Pedro Olmos
para *Mitad del Sueño*

GUIÓN DE LECTURAS

manos, y siente su caer, desesperado y solo. Una gran inquietud, dominante en él, un sólo deseo vívidamente expresado hay en los sonetos *Tarde*, *Tránsito* y *Ansias*; el del encuentro en la eternidad y para la eternidad, del ser, su ser más puro en fusión milagrosa con lo perdurable y bello del universo

Vida y sueño se entremezclan en este desear fervoroso que consume su miedo y le impele a cantar:

sólo, deshecho y más atrás del hombre.

No olvidemos que se trata de un primer libro y de un poeta muy joven, para admirar y sentirnos tocados en lo íntimo, por el tono de gravedad y altura de su poesía. Es con emoción que le miramos:

*Más atrás de las cosas, detenido
en el suave crecer de todo viento*

para decirnos con antigua experiencia:

*Es allí donde lejos del olvido,
existir es total conocimiento.*

~ 110

Del claro ordenamiento de este conocer, surge lo vivo e intenso de su elaborar poéticamente. Y las imágenes venidas desde aquel rico suelo experiencial, tocan y besan esa orilla brillante del sueño que se confunde con la vida espiritual, y, por momentos, con la vida misma del hombre. De ahí que, el poeta nos diga tan entrañablemente su confusión y el resurgir de su pensamiento y de sus sentimientos. Vemos, en función de destino, la razón de su canto, sus altas criaturas. Y descubrimos, desnudo entre su música, el temblor de un mensaje, que hiere y se oculta, que lastima y huye, que mana silenciosamente y nos sustenta.

El poeta ha mirado, con los ojos del alma, y ha visto, en la luz inmutable de la creación, la presencia de Dios y ha recogido su mirada. Quiere participar de ese movimiento infinito y dialogar con las cosas más impenetrables, tener, en el concierto divino, un nombre, estar compenetrado en sus esencias, ligado a su sabrosa condición.

GUIÓN DE LECTURAS

Mitad del Sueño tiene el valor de una respuesta, de un canto de entendimiento y de entrega a ese oscuro llamado que opera en el fondo del ánimo.

Está cuidadosamente editado y tiene viñetas del artista Pedro Olmos.

Elena DUNCAN

EL GALGO DE SANTILLÁN

— Cuentos — por EMILIO
ALEJANDRO LAMOTHE — Editorial
Colmegna, Santa Fe.

SI un libro es fiel reflejo — la manifestación más visible — de la personalidad, la de Emilio Alejandro Lamothe es de naturaleza sutil, ingeniosa, con un vuelo de espíritu a lo Anatole France. Escribe con espontaneidad, con ternura y revela el conocimiento de unas profundidades humanas muy laudables. Es un regusto paladear la miel agrídulce de estas páginas, escritas sobre la luciente tierra santafesina. De los siete relatos se

insinúa la moraleja en "*Mi amigo el Dr. Astudillo*"; el estudio de la psicología del carácter lugareño en "*Baile de gala*"; y una lograda ironía en "*La decisión de don Saturnino*". "*El galgo de Santillán*", por su parte, el último de los relatos, que da nombre al libro, es un "sucedido" en Rafaela. Cuenta la extraña muerte del perrero Santillán, quien en el acto de tirar el lazo muere de un síncope. Las dos carátulas están representadas: la tragedia miserable que la muerte del hombre echa sobre su hogar, por un lado; y el ribete cómico en la otra cara de la medalla, cuando se plantea el juicio por indemnización. El pleito se pierde porque "lo que no está en el proceso no está en el mundo". El perro que esquivó el lazo se convierte en ser maléfico y no hay perrero de Rafaela que se le atreva. "*Lo que le asegura una impunidad en sus acciones, que ya quisieran para sí muchos seres humanos.*"

Hemos dejado para el final los relatos titulados "*La primera desilusión*" y "*De los diarios...*",

111 ~

GUION DE LECTURAS

porque ellos son las mejores perlas del libro. *"La primera desilusión"* es un cuento entretejido con recuerdos de muchacho cuando *"se deslizaban mis días por carriles de felicidad"*. El nudo del asunto es la pelea Dempsey-Carpentier. El espíritu juvenil y deportivo veía en el segundo la representación viva de la perfección humana y en el yanqui la conformación desatada de la fuerza bruta. El corazón idealista ha jugado sus cartas a vida o muerte al *"rubio, simpático y elegante pugilista francés"*, que el 2 de julio de 1921 iba a cimentar su gloria allá en el norte. Iba a ser la hora en que *"la oscuridad se habría cerrado sobre mi Santa Fe de la Vera Cruz"*. *"... Dempsey subiría al ring con pantalón blanco; Carpentier también, pero galoneado en ambas piernas con los colores de Francia"*. La superabundante información lo decía todo. Pero el ídolo es destruido. *"Ganó Dempsey por "knock-out" en el cuarto round"*. He aquí la primera

gran desilusión, una *"desinteresada ilusión..."*

La ternura con que Lamothe ha desarrollado este breve relato — todos los del libro son breves —, introversivo y retrospectivo, es notable y justo en sus dimensiones. El proceso del sentimiento en el joven ilusionado por el ídolo está felizmente captado, naturalmente expuesto. *"Leí de un golpe la noticia. Algo se me aflojó en el cuerpo y en la garganta sentí un extraño estrangulamiento. Casi rodé como una cosa inerte"*. El relato concluye con un toque feliz en la mesa hogareña donde el padre ampara aquel dolor inocente, y la madre seca una lágrima ante la primera gran desilusión del hijo.

"De los diarios...", presenta así, como al pasar, la escena de una escuela campestre *"sobre las islas"* donde se desarrolla el último acto de la tragedia de la soledad de una maestra. Una niña — Laura — es muerta por la picazón de víbora mientras cumple en el sótano una despiadada penitencia. Por azar, llega el padre, y es tes-

GUION DE LECTURAS

tigo de la muerte tremenda y hace justicia, *"su"* justicia. Los *"diarios"* cuentan el drama de la desolación de una miserable escuela argentina. Lamothe presenta en un raptó de luz, fugaz pero brillante como un rayo, la naturaleza introversiva del alma de la maestra olvidada. Nos hace sentir piedad por ella y por los seres protagó-

nicos, de los cuales, el único sobreviviente, *"el padre entre rejas, con una indiferencia fatalista de los hombres que viven en la soledad de las islas, se deja estar"*.

Emilio Alejandro Lamothe, de Rafaela, ha escrito algunas páginas ejemplares y así lo dejamos anotado, para que se sepa.

Vicente TRIPOLI

TRANSPOSICION

El poema "El resplandor", de César TURA con una transposición de dos de Rosales, apareció en el N° 4 de CUL- los primeros versos. Debe leerse así:

UNA grieta en el muro,
una delgada estria 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
trastornando su lúgubre substancia,
su apariencia gastada;
y lo informe se ordena bajo formas distintas.

Hay un ojo que vé
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, blanda, tenue
como un rizo del alba,
luego plena y ardiente como un canto;
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.

HECHOS DE LA CULTURA

1

DISCURSO

Del Subsecretario de Cultura, doctor José Cafasso, al inaugurar el ciclo de disertaciones sobre "El hombre de la pampa y su cultura".

2

CONFERENCIAS

Del R. P. Louis Lachance en un ciclo intitulado: "Tres lecciones sobre educación y lenguaje".

3

CONCIERTOS

De Celia Salomón de Font, y de Ariel Ramírez.

4

EXPOSICIONES

Carlos P. Ripamonte, Salón Regional para Artistas Platenses, Obras del patrimonio del Museo de Bellas Artes de la Provincia.

OTROS HECHOS

Proyecto de ley autorizando al Ministerio de Educación a editar y poner en venta obras de índole cultural, Recepción de las obras para optar a los premios provinciales de Literatura, Ciencias y Bellas Artes (Plástica), Misión cultural en el interior de la Provincia, Presentación en Avellaneda del Teatro Obrero de la C.G.T., Creación de la Escuela de Cerámica de Mar del Plata.

1

HAY un enorme caudal de hechos del folklore, tanto espirituales como materiales, dispersos a lo largo del territorio, que permanecen en el olvido. La tradición acusa en su haber formas orales, como cuentos, leyendas, poemas, coplas, refranes, dichos, adivinanzas y formas-modales como juegos, ritos, ceremonias, supersticiones, creencias, costumbres, y un sinnúmero de elementos materiales tales como utensilios, enseres, instrumentos, dispersos o en vísperas de extinción, reveladores de un estilo que se enseñoreó de tiempos remotos. Lo mismo la música y la danza popular, que, con sus variados tipos, pasan a la

categoría de hechos del folklore cuando estos elementos, de suyo universales, se han dado en combinaciones y relaciones que resultan regionales, diferenciadas, típicas.

SI bien la disciplina de la investigación folklórica formulada como quehacer científico, data de 1878, está aún en proceso de formación, ya que falta determinar su objeto, precisar su alcance y fijar su método.

Sin embargo, ha podido demostrarse el fenómeno social a que apunta, en el desplazamiento de los valores en un momento actuantes, los que toman movimientos de verticalidad en el sentido de pasar de las clases superiores a las inferiores, y de horizontalidad en tanto que van de los centros poblados a las zonas rurales y a la campaña.

Esto significa que todo valor que en un momento integra el patrimonio en

EL SUBSECRETARIO DE CULTURA, doctor José Cafasso, expuso estos conceptos en oportunidad de dar por iniciadas las conferencias sobre temas folklóricos relativos a la Provincia de Buenos Aires.

HECHOS DE LA CULTURA

lo hemos de ver en su segundo momento operando en lo popular y a veces vecino a lo primitivo.

Las márgenes del Río de la Plata, y por inclusión, la llanura pampeana, resultan escenario donde más ostensiblemente se aprecia el fenómeno de desplazamiento de costumbres y usos. Y resulta explicable esa circunstancia si se piensa que ello sucede dentro del perímetro del suelo americano, en el que afloran núcleos jóvenes y en proceso de formación de su fisonomía, lo que ha dado lugar a una mayor fluctuación y fusión de estilos antes de llegar al propio y representativo como consecuencia del encuentro de lo autóctono con lo alógeno.

Si se quiere mostrar la fuerza y la energía de algunos grupos americanos, se debe necesariamente acudir al aporte de las culturas que fueron originarias del Continente, entre las que se cuentan algunas que sustentaron una fina concepción del mundo y de la vida, y que ejercieron su influencia sobre el elemento adventicio y dominador. Esas culturas disponían de una técnica y conocimientos relativamente avanzados, evidenciando grados superiores de la evolución en las normas que adoptaron para la convivencia, en sus instituciones civiles, en la concepción ética y religiosa que sustentaban, y en las manifestaciones de su quehacer artístico. La civilización de los aztecas,

de los mayas y de los incas, y la que floreció en el valle calchaquí, han dejado recuerdos imperecederos de su pasada grandeza, y aún hoy nos admira el esplendor que revelan sus monumentos y ruinas, y la belleza subsistente en las obras de arte menor, que sobrevivieron al tiempo. Esos documentos, sumados a leyendas, relatos y tradiciones, han permitido reconstruir en perspectiva sus estilos, usos y costumbres, aunque este estudio pertenece más bien a la etnografía.

Esta rica tradición folclórica mantiene toda la arquitectura de la historia de América e insinúa su presencia en la tabla de valores con que opera el hombre americano, modelado en los saldos del pasado telúrico y remoto.

Así como cada comunidad organizada hiende su raíz en lo autóctono para integrar su cultura, proyecta e incorpora a la cultura universal lo que ha podido decantar del juego de las líneas puras de su fisonomía.

Lo que tiene de esencial cada comunidad, su dinámica, su estilo, su actitud artística y su sensibilidad moral, pasan a engrosar el fondo común del patrimonio universal, y de este modo eso que queremos señalar bajo el nombre de cultura universal podría entenderse como una superestructura virtual impregnada por la incidencia de las formas puras que, como valores de perennidad, emergen de cada cultura regional.

HECHOS DE LA CULTURA

2

EL plan de conferencias magistrales organizado por el Ministerio de Educación para el año en curso, tuvo auspicioso comienzo el 28 de agosto con las tres dictadas por el eminente catedrático canadiense R. P. Louis Lachance. Sus exposiciones, hechas en francés, y seguidas con vivo interés, tenían por título común el de "Tres lecciones sobre educación y lenguaje". El tema de la primera fue: "Papel del lenguaje en los diversos polos de la educación". En la segunda disertación se refirió a la "Naturaleza del lenguaje". Y en la tercera trató de "Su papel en los diversos polos de la educación".

El Padre Lachance es doctor en filosofía, maestro en teología, miembro de la Academia Canadiense y de la Academia Santo Tomás de Aquino del Canadá, y director de la Sociedad de Filosofía de Montreal. Entre 1936 y 1939 fué profesor en el "Angelicum" de Roma. Ha publicado: "Santo Tomás en la historia de la lógica", "El concepto del derecho según Aristóteles y Santo Tomás", "El humanismo político en Santo Tomás", "El individuo y el Estado", "¿Dónde van nuestras vidas?", "Nacionalismo y religión" y "Filosofía del lenguaje".

3

POR iniciativa de la Subsecretaría de Cultura, la señora Celia Salomón de Font ofreció, el 8 de julio, en Carhué, un concierto de guitarra. La señora de Font cuenta entre sus antecedentes la

más alta distinción que otorga el Conservatorio de Madrid: la medalla de Alfonso el Sabio. En la actualidad, es profesora en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia.

HECHOS DE LA CULTURA

EL 31 de julio, en la sala del teatro Argentino, de La Plata, se escuchó un concierto de música nativa e indoamericana, ofrecido por el pianista Ariel Ramírez. El programa se integraba con *Tres temas de la Provincia de Buenos Aires* (recopilación y arreglo de Ariel Ramírez): *Cifra, Estilo, El Pampeano*; *Dos temas santiagueños: Vidala y Zamba*; *Tres temas jujeños: Bailecito, Ba-*

guala y Carnavalito; Huaino, de Guzmán Cáceres (Perú); Como el agüita fresca, de Donato Román (Chile); Danza de los Llameros, anónimo (Bolivia); Mi dicha lejana, de Ayala Báez (Paraguay); Pájaro campana, de Pérez Cardoso (Paraguay); Cuyana, Triste, La Procesión del Santito y Malambo, de Ariel Ramírez.

4

EN las salas del Museo de Bellas Artes (Pasaje Dardo Rocha, La Plata), fué abierta el 7 de julio una muestra de relevante jerarquía artística, integrada por 30 telas y varios bocetos y estudios del pintor Carlos P. Ripamonte. En esa oportunidad, usó de la palabra el Subsecretario de Cultura, doctor José Cafasso. *Toda obra de arte —dijo el doctor Cafasso— es fruto de un ámbito histórico y a la vez preanuncio, quehacer vital que armoniza la existencia humana. Se sigue de ello que toda expresión de arte, en este caso plástica, que trasciende por el grado de belleza alcanzado, supone una manifiesta actitud del artista frente al mundo y a la vida. Sin entrar a juz-*

gar la esencia insita en toda manifestación instintiva que persiga lo singular, el artista es hombre antes que artista, y sus reacciones conjuntas tienden a procurar una revelación, como resultado de un fin determinable, que no es otro que la perfección ideal que la propia obra denuncia como una forma posible de plenitud lograda.

Entre los artistas nuestros que merecen destacarse, porque se nutre de raíces hondas, debémos señalar a Carlos P. Ripamonte, que viene desde largos años con un mensaje personal en sus telas que son expresión de un equilibrio entre la verdad objetiva y la interpretación artística.

HECHOS DE LA CULTURA

Ha realizado un ponderable esfuerzo para acoger lo nuestro con pasión recomendable, logrando darnos en sus cuadros una versión del paisaje argentino en actitud protagónica, en que lo poético se funde con la exigencia imaginativa que toda actitud de ese carácter impone. Profundo conocedor de la vida argentina en sus múltiples facetas, ha sabido inspirarse en los temas históricos y típicos de la nacionalidad alcanzando una arquitectura densa y una humana plasticidad, donde se conjuga, sin detrimento mutuo, el paisaje y la figura.

Su observación es tan aguda que lo disciplina en la formación de diferentes tipos, humanos o no, para poder, de este modo, crear la figura para que, a través de ella, pueda adivinarse o intuirse su significación correspondiente. En gallarda procesión desfilan, así, espectáculos de la naturaleza y panoramas interiores trasladados a las telas en integral lenguaje estético, en imágenes donde vive presente el alma argentina, lo distintivo de la personalidad y ese hábito idealista que

corona las inspiraciones de la estirpe criolla.

EL 11 de agosto se inauguró, en las salas de la Dirección Provincial de Bellas Artes, el Salón Regional para Artistas Platenses, haciendo uso de la palabra el titular de esa dependencia del Ministerio de Educación, el pintor Numa Ayrihac. Fueron jurados de selección y adjudicación de premios los artistas Guillermo Martínez Solimán y César Sforza, como representantes de la Dirección, y Carlos Aragón y Fausto Mazzuchelli, por los expositores.

EL Ministerio de Educación llevó a Bahía Blanca, Carhué y Campana, otras tantas exposiciones. La instalada en la ciudad sureña comprendía, en su casi totalidad (que alcanzaba a 50), obras de artistas platenses. Las otras dos se formaron con pinturas, dibujos y esculturas del patrimonio del Museo de Bellas Artes de la Provincia.

5

UN proyecto de ley de singular importancia para la vida de la cultura nacional, ha sido enviado por el P. E. a la Legislatura. Se trata de autorizar al Ministerio de Educación para que edite obras de carácter científico, artístico, de imaginación, en verso o prosa, ensayos, etc., inéditas o no, y en general aquellos trabajos que hayan sido objeto de distinciones especiales en concursos organizados por el gobierno de la Provincia, y los que por su índole contribuyan a otorgar un sentido peculiar a nuestra cultura, como aporte genuinamente argentino al pensamiento y a la ciencia universales.

A estos fines, facúltase al Ministerio de Educación para suscribir directamente convenios con editoriales, y a establecer los precios y forma de venta de las publicaciones y la participación de los autores con el beneficio mínimo que establece la ley nacional 11.723 sobre propiedad intelectual.

En el mensaje con que acompaña este proyecto de ley, el P. E. destaca como fundamento de la iniciativa la necesidad de materializar el mandato constitucional que le impone la protección y el estímulo del acervo cultural de nuestro pueblo. Por

este motivo —agrega— se contempla la urgencia de un convenio con editoriales que concurren con toda la técnica de su organización, lograda a través de años de consagración y de experiencia, a que el libro y demás publicaciones seleccionadas por el Ministerio de Educación, en mérito a indiscutible jerarquía, sirva al proceso revolucionario que ha transformado las instituciones básicas del país contribuyendo con su difusión a cimentar la acción cultural que la circunstancia histórica señala. También señala el mensaje que la industria editorial argentina no promueve el conocimiento de los escritores nuestros, de prestigio o inéditos, que contribuirían a afirmar el carácter de la inteligencia argentina. Y afirma que el P. E. no desconoce la gravitación de la cultura universal en el adelanto de los pueblos, pero siente la responsabilidad plena de que sólo mediante el estímulo directo de la producción destinada a exaltar los valores originales de la argentinidad, podrá satisfacerse la conciencia revolucionaria que hace del libro un instrumento necesario para el desarrollo de una política consistente en dar a cada hombre la noción de su deber como argentino.

HASTA el 30 de septiembre se recibirán las obras para optar a los premios provinciales de Literatura, Ciencias y Bellas Artes, creados por la ley 5323, y cada uno de 25.000 pesos de monto.

Los aspirantes al primero de dichos premios deberán presentar obras publicadas con tres años de anterioridad. En cuanto al de Bellas Artes, este año co-responderá a Plástica.

Serán jurados para asignar la recompensa en Literatura: el Ministro de Educación, doctor Julio César Avanza, el Subsecretario de Cultura del Ministerio, doctor José Cafasso, el representante de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, señor Arturo Cambours Ocampo, el representante de la Academia Argentina de Letras, doctor Juan Pablo Echagüe, y el representante de la Sociedad de Escritores de la Provincia, doctor Enrique Herrero Ducloux. Para el premio de Bellas Artes, actuarán como jurados los señores Rodolfo Franco, Emilio Centurión y Manuel Mayer Méndez, en representación de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, de la Academia Nacional de Bellas Artes y del Instituto Tecnológico del Sur, respectivamente. En cuanto al premio de Ciencias, deberán adjudicarlo los jurados doctor Esteban Miranda Norgren, representante del Ministerio de Salud Pública y Asistencia

Social, ingeniero Mario A. Fornari, del Ministerio de Obras Públicas, profesor Emilio Estiú, de la Universidad Nacional de La Plata, e ingeniero José María Arango, del Instituto Tecnológico del Sur.

El Director de Bellas Artes de la Provincia, señor Numa Ayrinhac, es miembro nato del jurado de Bellas Artes, sección Plástica.

EL Camión de Arte de la Misión Cultural del Ministerio de Educación ha cumplido una nueva gira por ciudades y pueblos del interior de la Provincia. Llevó una exposición de pintura argentina, reproducciones de arte, música grabada y filmada, cine educacional y libros, a Bahía Blanca, Necochea, Tres Arroyos, González Chaves, Azul, Olavarría, General Lamadrid, Bolívar, Pehuajó, Carlos Casares, Nueve de Julio, Chivilcoy, Veinticinco de Mayo, Saladillo, Roque Pérez, Lobos y Cañuelas.

EL 24 de agosto se presentó el Teatro Obrero, dirigido por el escritor José María Fernández Unsain, y dependiente de la Confederación General del Trabajo, en la sala del teatro Roma, de Avellaneda. Lo hizo con "Octubre heroico", obra de César Jaimes, quien

HECHOS DE LA CULTURA

actuó como codirector del conjunto. Previamente habló el Subsecretario de Cultura del Ministerio de Educación, doctor José Cafasso.

EL Ministerio de Educación ha creado la Escuela de Cerámica de Mar del Plata, poniendo en práctica el propósito del gobierno bonaerense de incrementar el amor al trabajo en un sentido artístico-utilitario y elevar la sensibilidad estética del pueblo. Esta Escuela procurará no sólo formar artistas-artesanos, que desarrollen su innata capacidad, sino también que la obra de éstos se ajuste a

los lineamientos de nuestro arte vernáculo y su producción se condicione — en lo económico— a las fluctuaciones de la demanda.

La Escuela de Cerámica de Mar del Plata iniciará sus actividades este año con un curso de verano.

COMPLETAMOS la noticia relativa al *Salón de la Asociación de Dibujantes de la Argentina*, aparecida en el número anterior de CULTURA. Faltaban estos nombres: Francisco Blay, Francisco Bonaccorso, Pedro Catasus, Juan Gálvez Elorza (*Fantasio*), Leontina Parodi y Julio C. Trouet.

ESTE NUMERO
*se publicó siendo Gobernador
de la Provincia el
Coronel Domingo A. Mercante,
y Ministro de Educación el
Doctor Julio César Avanza.
Terminóse de imprimir
el 2 de noviembre del Año del
Libertador General San Martín, 1950,
bajo la dirección de la Oficina
de Publicaciones
del Ministerio de Educación,
en los talleres gráficos de
J. Héctor Matera,
Lavalle 1653, Buenos Aires.*