

2249

INSVLA



SUMARIO

HOMENAJE A LOS GUERRILLEROS ITALIANOS. - PETRARCA:
AD ITALIAM, CON LA TRADUCCIÓN DE CARDUCCI. - BENVENUTO A.
TERRACINI: AL MARGEN DE LOS CUENTOS DE PIRANDELLO. - ROBERTO
F. GIUSTI: DOS ALMAS FUNDIDAS EN UNA. - SIGFRIDO CICCOTTI:
LA DIFÍCIL TAREA DE LA RECONSTRUCCIÓN EN ITALIA. - PENSAMIENTO
ITALIANO: GIACOMO LEOPARDI: DIÁLOGO DE LA NATURALEZA Y DE
UN ALMA (TRADUCCIÓN DE NELLA PASINI). - CATOLICISMO ITALIA-
NO: SANTA CATALINA DE SIENA: CARTA AL PAPA GREGORIO XI.

INSVLA

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRIGIDA POR
RENATA DONGHI HALPERIN



Inscripta en Registro Nacional
de la Propiedad Intelectual
bajo los Nos. 135.414
y 171.866

Correo Argentino	Sec. 12 (I)	IMPRESOS DIFERIDOS
		TARIFA REDUCIDA

SUBSCRIPCION ANUAL

ARGENTINA: \$ 3.50

OTROS PAISES: 1 DOLAR

DIRECCION Y ADMINISTRACION
SANTA FE 3114 - 6.º D

Unión Telef. 71 (Palermo) 0398
BUENOS AIRES - ARGENTINA

ARTEFACTOS DE CALIDAD
CON REFLECTOR
AL PORCELANIT BLANCO
indeleble
DE ALTO RENDIMIENTO

ILUMINACION FLUORESCENTE

"Sello de Oro"

CON LAMPARAS Y AUXILIARES

Westinghouse



• Con el consumo actual de corriente puede obtenerse de dos y media a tres veces más iluminación.

SOLICITE LA PRESENCIA DE UN TECNICO A:

S.I.A.M.

DI TELLA Ltda.

Av. de Mayo 1302 - U. T. 37 - 1081
BUENOS AIRES



Suscribase a

INSVLA

Suscripción anual \$ 3.50

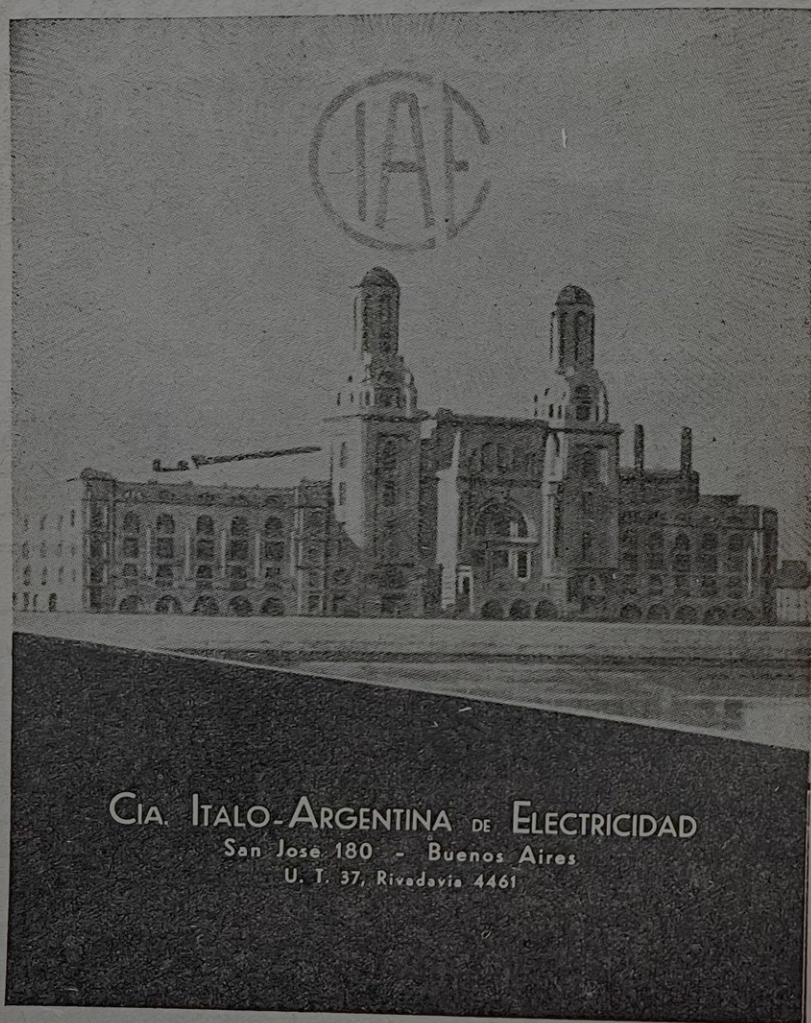
Suscripción de obsequio .. 2.00

(Para el extranjero y el interior)

PEDIDOS A:

SANTA FE 3114, 6.º A.
BUENOS AIRES

U. T. 71, Palermo 0398



CIA. ITALO-ARGENTINA DE ELECTRICIDAD

San José 180 - Buenos Aires

U. T. 37, Rivadavia 4461

NO DESPERDICIE ELECTRICIDAD

La escasez de combustibles ha motivado las limitaciones al consumo de energía eléctrica dispuestas por el Superior Gobierno de la Nación. En cumplimiento de esas medidas, evite en su hogar cualquier desperdicio de electricidad.

*Apague la luz que Ud. no necesite —
Utilice el calor residual de la cocina
y la plancha — Desconecte la radio
cuando no la escuche.*



CIA. ARGENTINA DE ELECTRICIDAD S.A.

INSVLA

LIBROS RECIBIDOS

EDITORIAL LOSADA:

- André Maurois*: Historia de los Estados Unidos, (II). 1829-1940.
Swami Vijayananda: La civilización moderna. B. A., 1945.
Aldous Huxley: El tiempo y la máquina. Pajarita de papel, 1945.
García Lorca: La casa de Bernarda, Alba, 1945.
Ernest R. Trattner: Arquitectos de ideas, 1945.
Roland Manuel: Manuel de Falla. Seg. de un ensayo de Vicente Salas, 1945.
Vicente Barbieri: El río distante, 1945.

EDITORIAL PLEAMAR:

- Luis de Góngora*: Antología Poética. Selección y Poema de Rafael Alberti, 1945.
Adolfo Salazar: Síntesis de la Historia de la música, 1945.

EDITORIAL ESTRADA:

- Pedro Antonio de Alarcón*: El Capitán Veneno. Pr. y notas de Ramón Gómez de la Serna.
Andrés Bello: Antología Poética. Pr. y notas de Eugenio Orrego Vicuña.
Larra: Antología. Prólogo de Adolfo Mitre. Colec. Clásicos Castellanos.
Juan Bautista Alberdi: Cartas quillotanas. Est. de Horacio Zorraquín Becú.
Duque de Rivas: Obras Selectas, prólogo de Alvaro Melián Lafinur.

EDITORIAL ESPASA-CALPE:

- Luis González Obregón*: México Viejo y anecdótico. Colec. Austral.
Calderón de la Barca: El mayor monstruo del mundo y El príncipe constante. Colec. Austral.
Eduardo Mallea: Todo verdor perecerá. Colec. Austral.
Hipólito Taine: Filosofía del arte. Colección Austral.

EDITORIALES VARIAS:

- Alberto Jiménez*: Selección y Reforma. Ensayo sobre la Universidad Renacentista Española. Ed. El Colegio de México.

Herbert Spencer: El hombre contra el Estado. Ed. Yerba Buena.

Infante Don Juan Manuel: El Conde Lucanor. Sel. y notas de René Bastianini y R. Bastianini (hijo). Librería del Colegio.

Salvador Raúl Vicini: Libre de Weena (versos). Ed. del autor.

Francisco Romero y Carlos Jesinghaus: La cultura moderna. Univ. Nac. de La Plata, Cuaderno N.º 1.

Rodríguez Morel: Trovas Argentinas. Ed. del autor, 1944.

Rodríguez Morel: Pá... los gauchos. Apólogos. Ed. del autor, 1944.

San Agustín: De natura boni. Tex. y trad. de María Delia Paladini. Fac. de Fil. y Letras de Tucumán.

Héctor Villanueva: Agradecimiento de las tardes. Ed. del autor, B. A. 1944.

Renato Treves-Francisco Ayala: Una doble experiencia política: España e Italia. El Colegio de México.

Jorge Casals: Plácido como poeta cubano. Pub. del Minis. de Educ. Direc. de Cult. La Habana, 1944.

Félix Lizaso: Martí espíritu de la guerra justa. Colec. Ensayos. La Habana, 1944.

Enrique Serpa: Norteamérica en guerra. La Habana, 1944.

Emeterio S. Santovenia: Los Presidentes de Cuba Libre. Ed. Trópico La Habana, 1943.

Luis Dobles Segreda: La obra de Joaquín García Monge. San José. Costa Rica, 1944.

Emilio Carilla: Catamarca, (versos), Catamarca, 1945.

César Bustos: El matiz de los días, (versos), Ed. Verbo.

PUBLICACIONES DE LA COMISION ARGENTINA DE FOMENTO INTERAMERICANO:

Leopoldo Lugones: Historia de Sarmiento.

Joseph de Veitia Linage: Norte de la contratación de las Indias Occidentales.

**GRAN PREMIO DE HONOR DE LA SOCIEDAD ARGENTINA
DE ESCRITORES**

FICCIONES, por *Jorge Luis Borges* \$ 4.—
En un solo volumen todos los cuentos del gran escritor argentino.

PREMIO DEL CONCURSO MUNICIPAL DE LITERATURA 1944

LA ESPADA DORMIDA, por *Manuel Peyrou* „ 3.50
Originales narraciones de tema policial.

**LIBROS ELEGIDOS POR EL CLUB "EL LIBRO DEL MES" EN SU
SELECCION DE MAYO**

EL LIBRO DEL MES

LOS ESCEPTICOS GRIEGOS, por *Victor Brochard* „ 8.—
Una exposición definitiva del escepticismo antiguo, rama del pensamiento de la que proceden importantes corrientes filosóficas.

LIBRO RECOMENDADO

ARQUITECTOS DE IDEAS, por *Ernest R. Trattner* „ 12.—
Copérnico o la teoría del sistema solar, Lavoisier o la teoría del fuego, Huygens o la teoría de la luz, Malthus o la teoría de la población y otras grandes figuras e hipótesis.

NOVEDADES

MANUEL DE FALLA, por *Roland-Manuel* „ 7.—

Primer libro donde se estudia la vida y la obra del gran músico español, con un apéndice sobre el futuro de la música española por Salas Viu. Con grabados, encuadernación de lujo.

EL RIO DISTANTE, por *Vicente Barbieri* „ 4.—

Libro de memorias poético-novelescas, donde se revela como original prosista uno de los más personales poetas argentinos contemporáneos.

EL BUQUE, por *Francisco Luis Bernárdez* „ 2.—

Uno de los libros más representativos y el que más ha contribuido a cimentar la fama del autor de *Poemas elementales*.

EL BUEN TIEMPO, por *Roger Martin du Gard* „ 6.—

Tercera parte de *LOS THIBAUT*, la obra maestra laureada con el premio Nobel.

LA CASA DEL DIABLO. EN ILDARIA, por *Jacinto Grau* „ 2.50

Dos originalísimas comedias de uno de los más firmes valores del teatro contemporáneo.

RAZA DE BRONCE, por *Alcides Arguedas* „ 2.50

Libro que figura en primer término entre las grandes novelas americanas de interés continental.

VIDA DE BEETHOVEN, por *Romain Rolland* „ 1.50

La mejor biografía de Beethoven en una traducción firmada por Juan Ramón Jiménez.

ARGENTINA BRASIL. SENTIDO DE SUS RELACIONES ECONOMICAS, por *Homero Baptista de Magalhaes* „ 4.—

El sentido de las relaciones económicas entre Argentina y Brasil, de interés para nuestro país y para los restantes de toda América.

GERONA, por *Benito Pérez Galdós* „ 8.—

La heroica defensa de esta ciudad dió tema a uno de los más famosos *Episodios nacionales*. Un volumen encuadernado, ilustrado por Galdós y otros dibujantes de la época.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131 - BUENOS AIRES

MITRE 991 - ROSARIO

(República Argentina)

COLONIA 1060 - MONTEVIDEO

Av. O'HIGGINS 253 - Sgo. DE CHILE

(R. O. del Uruguay)

(Chile)

HUANCAVELICA 288 - LIMA (Perú)

Cursos y Conferencias

REVISTA DEL COLEGIO LIBRE
DE ESTUDIOS SUPERIORES

Director:
ARTURO FRONDISZI

Suscripción anual \$ 12.—
Número suelto " 1.50
Exterior, anual, 1 libra esterlina ó 5
dólares

Aparece el 30 de cada mes

Red. y Adm.:
CANGALLO, N.º 1372
BUENOS AIRES — ARGENTINA

Revista Hispánica Moderna

DEL HISPANIC INSTITUTE IN
THE UNITED STATES

Director:
FEDERICO DE ONIS

Suscripción anual \$ 10.—

Suscribe el Instituto de Filología de
Buenos Aires

•
SAN MARTIN 534

Universidad Católica Bolivariana

CINCO EDICIONES AL AÑO DE 130 A 160 PAGINAS CADA UNA
APROXIMADAMENTE

Dirección y administración:
APARTADO DE CORREOS N.º 109 MEDELLIN-COLOMBIA

PORTER HNOS.



Talleres Gráficos

Estados Unidos 1864 - 66

U. T. 23, Buen Orden 4219

BUENOS AIRES

INSVLA



SUMARIO

HOMENAJE A LOS GUERRILLEROS ITALIANOS. - PETRARCA:
AD ITALIAM, CON LA TRADUCCIÓN DE CARDUCCI. - BENVENUTO A.
TERRACINI: AL MARGEN DE LOS CUENTOS DE PIRANDELLO. - ROBERTO
F. GIUSTI: DOS ALMAS FUNDIDAS EN UNA. - SIGFRIDO CICCOTTI:
LA DIFÍCIL TAREA DE LA RECONSTRUCCIÓN EN ITALIA. - PENSAMIENTO
ITALIANO: GIACOMO LEOPARDI: DIÁLOGO DE LA NATURALEZA Y DE
UN ALMA (TRADUCCIÓN DE NELLA PASINI). - CATOLICISMO ITALIA-
NO: SANTA CATALINA DE SIENA: CARTA AL PAPA GREGORIO XI.

Año II - Núm. 8

BUENOS AIRES

OTOÑO 1945

Es propiedad ♦ Derechos reservados

PORTER Hnos. ♦ Impresores ♦ Estados Unidos 1864 - 66

HOMENAJE A LOS GUERRILLEROS ITALIANOS

EN la madrugada del veinte y nueve de Abril los guerrilleros liberaron a Italia.

Esa hazaña fué grande, de las más grandes entre las grandes de nuestra época, tan rica en ellas.

El pueblo italiano reconquistó el porvenir incierto que, al decir de los antiguos, está en el seno de los dioses. Y es el destino del hombre libre, y regalo de los dioses su incertidumbre.

Italia no fué una nación liberada, fué la nación liberada: sólo la liberación de España, que acontecerá, que tendrá que acontecer, podrá contraponérsele. Porque ninguna esclavitud exterior lo es tanto como la de las ligaduras forjadas por manos de nuestra sangre y de nuestro linaje. El mal estaba en ella, en su seno, en el rostro que por más de veinte años mostró al mundo como rostro de Italia, y no era más que la máscara: máscara que sólo pudo ser borrada allá, junto a los muros de la aldea del Dongo, en la madrugada del veinte y nueve de abril.

¿Qué ola de puerilidad permitió la llegada del fascismo? ¿Qué fuerzas subterráneas emergieron para convertir en posible el sueño de una fantasía folletinesca? ¿Cómo se pudo creer un progreso lo que en realidad era retroceder decenas de siglos? No paremos mientes en sus resultados, no es la falta de éxito que nos interesa, es su nacer, es su surgir que plantea un problema pavoroso. Las causas deben ser muy hondas, pero muy hondas para que el pueblo italiano, el primero que deshizo las dos castas de la tribu vieja, haya podido vociferar tras un estandarte guerrero...

No analicemos las circunstancias cercanas, ellas no bastan para explicar ese embotamiento de inteligencia y de sensibilidad. El fascismo fué algo más que una reacción de temores: fué el primer campanazo de la incultura triunfante; sólo así pudo considerarse obra el abrir caminos, el refeccionar monumentos, el limpiar ciudades.

El fascismo fué el triunfo de lo desechado, de lo repudiado; sólo así un pueblo, cuya existencia entera se encierra en un vocablo: civilidad, pudo embarcarse en una presunta guerra de conquista.

Un añejo refrán español reza: los tudescos en el campo, los italianos tras las murallas, los españoles a tomallas. ¿Qué mayor elogio es dado hacer de un pueblo cuya eficacia en la guerra la hallamos en la defensa?

Y esta es la tradición italiana: vivir en paz y defender la paz. Los nombres de sus generales los envolvió en el olvido; sus grandes fueron semejantes a dioses: creadores de vida eterna, no sembradores de muerte.

Sólo los que defendieron la libertad se les recuerda, sean de ayer o de hace siglos: los conspiradores de la Liga Lombarda son tan actuales como los Carbonarios o Garibaldi. Pero no eran ellos soldados: soldato no, ma cittadino in arme, dice un canto del Resurgimiento. Ciudadanos en armas: he ahí los grandes soldados italianos. Y fueron ciudadanos en armas los que, en la madrugada del veinte y nueve de abril, liberaron una vez más a Italia.

A D I T A L I A M

SALVE, chara Deo tellus sanctissima, salve,
 tellus tuta bonis, tellus metuenda superbis,
 tellus nobilibus multum generosior oris,
 fertilior cunctis, terris formosior omni,
 cincta mari gemino, famoso splendida monte,
 armorum legumque eadem veneranda sacrarum,
 Pyridumque domus, auroque opulenta virisque,
 cuius ad eximios ars et natura favores
 incubuere simul, mundoque dedere magistram.
 Ad te nunc cupide post tempora longa revertor
 incola perpetuus. Tu diversiora vitae
 grata dabis fessae. Tu quantum pallida tandem
 membra tegant, praestabis humum. Te laetus ab alto
 Italiam video frondentis colle Gebennae.
 Nubila post tergum remanent; ferit ora serenus
 spiritus, et blandis assurgens motibus aër
 excipit. Agnosco patriam, gaudensque saluto.
 Salve, pulchra parens, terrarum gloria, salve!

PETRARCA.

SALUTO ALL'ITALIA

Ti saluto, terra cara a Dio: santissima terra, ti saluto. O più nobile, o più fertile, o più bella di tutte le regioni, cinta di due mari e altera di monti famosi, onoranda a un tempo in leggi ed in armi, stanza delle Muse, ricca d'uomini e d'oro; al tuo favore s'inchinarono insieme arte e natura, per farti, o Italia, maestra al mondo... Tu darai un quieto rifugio alla stanca mia vita: tu mi darai tanto di terra che basti, morto, a coprirmi. Come lieto, o Italia, ti riveggo da questa vetta del frondoso Gebennà! Restano a tergo le nubi, mi batte in viso un'aura serena; l'aere tuo assorgendo con soavi movimenti mi accoglie. Rinosco la patria, e la saluto contento: salve, o bellissima madre: salve, o gloria del mondo.

CARDUCCI.

AL MARGEN DE LOS CUENTOS DE PIRANDELLO

(TERCERA PARTE) (*)

VI

"Visita". "Zuccarello", notable cantante melódico"

Il mio studio è tra i giardini. Cinque grandi finestre, tre da una parte e due dall'altra; quelle, più larghe, ad arco; queste, a usciale, sul lago di sole d'un magnifico terrazzo a mezzogiorno; e a tutt'e cinque, un palpito continuo di tende azzurre di seta. Ma l'aria dentro è verde per il riflesso degli alberi che vi sorgono davanti.

Con la spalliera volta contro la finestra che sta nel mezzo è un gran divano di stoffa anch'essa verde ma chiara, marina; e tra tanto verde e tanto azzurro e tanta aria e tanta luce, abbandonarvisi, stavo per dire immergervi, è veramente una delizia. (*Visita* II, pág. 804 y sigs.) (1).

Más allá de la limitada exactitud que compete a las cosas y a sus denominaciones (muebles, ventanas, la disposición de la pieza: todo el acotamiento de un primer acto, que le gustaba a Pirandello

(1) [Mi escritorio está entre jardines. Cinco ventanales, tres de un lado y tres del otro; aquéllas más amplias, de arco; éstas, puertas vidrieras sobre el lago de una magnífica terraza orientada a mediodía; y en todas ellas un palpitante de cortinas azules de seda. Pero el aire, dentro, es verde por el reflejo de los árboles que están delante.

Con el respaldar apoyado en la ventana del medio, está un gran sofá tapizado en género verde también, pero claro, marino, y entre tanto verde y tanto azul y tanto aire y tanta luz, el dejarse llevar, estaba por decir, el sumergirse es una verdadera delicia].

(*) Ver INSULA Nos. 4, 5 y 7.

con pormenores llenos de intenciones sugestivas), expresiones más indeterminadas ("tra i giardini... un palpito continuo... lago di sole... fra tanto... tanto... tanta"), oportunamente dispuestas, hacen circular dentro de este período el aire, el sol y la luz templados, en una apagada armonía de colores. Una suavidad no usual ablanda el fantasear de Pirandello: en lugar de definirla, Pirandello, si puedo decirlo así, acaricia su disposición de ánimo rodeándola con esos dos infinitivos ("abbandonarvisi, stavo per dire immergervi") que la contigüidad sintáctica —ya conocemos este procedimiento—, con "verde, azul, aire y luz", hace aún más leve. Pasando de la sombra a la luz, esta disposición es muy parecida a la que le trajo a Pirandello, en ese mismo despacho, la imagen de su madre. La analogía de "Visita" con el segundo de los "Coloquios" es evidente. Ahora al entrar allí, Pirandello ve sentada en el sofá a la hermosa señora Wheil. Había soñado con ella la noche anterior, allí estaba el diario con la noticia que la señora había muerto pocos días antes en Florencia; sin embargo, el mayordomo acababa de anunciarle su visita. Dejemos a un lado la "mise en scène" de esta visita de una muerta y de este sueño. La hermosa señora Wheil había aparecido a Pirandello por primera y última vez hacía tres años, en un "garden party". Llevaba —como ahora— un gran sombrero de paja y un "bianco abito estivo d'organdis, semplice e quasi infantile, sebbene ampiamente aperto sul petto". Pues bien, al momento de presentarlo la dueña de casa a la señora —recuerda Pirandello— ocurrió que por un brusco movimiento de ella:

...non potei fare a meno d'intravedere del suo seno forse piú di quanto onestamente avrei dovuto. Fu solo un attimo. Subito portò la mano a ripararselo. Ma dal modo con cui, in quell'atto che volle parer furtivo, mi guardò, compresi che della mia involontaria e quasi inevitabile indiscrezione non s'era per nulla dispiaciuta. Quel brio di luce che aveva negli occhi sfavillò anzi diversamente da prima, sfavillò d'un estro quasi folle di riconoscenza, perché nei miei occhi rideva senz'alcun rispetto una gratitudine così pura di quel che avevo intravisto che ogni senso di concupiscenza restava escluso... Questo le dissero chiaramente i miei occhi, splendenti ancora di quel baleno d'ammirazione; e questo fece subito che io diventassi per lei il solo Uomo, veramente uomo, tra tutti quelli che erano in quel giardino; nello stesso tempo che lei m'ap-

pariva tra tutte le altre la sola Donna, veramente donna. E non ci potémno piú separare per tutto il tempo che durò quella riunione ⁽²⁾.

Hay cierto énfasis en la interpretación de este único instante lleno de un sentimiento inocente y primordial: Adán y Eva en el vergel del Edén. La casta melancolía que se desprende de este episodio no procede desde luego de esta interpretación; procede más bien del mudo lenguaje de los ojos con el cual los dos únicamente se entienden quedando solos entre la gente. ¿Es ése el mudo lenguaje de amor? ("Chinava a terra il bel viso gentile. E tacendo dicea, come a me parve..."). Si y no. Encanto de una hermosa mañana primaveral, tenue embriaguez del baile en el césped, juegos de niños, urbanidad de una reunión elegante: parece que Pirandello vuelva a motivos ya olvidados de su arte de cuentista para poner un marco de levedad mundana, rebosante de brío amoroso, alrededor de su Adán y Eva. Pero hay algo más: ni por un momento olvida, ni hace olvidar, que el hechizo de esta comprensión de un instante y de una eternidad está suspendido en la nada, está hecho de nada; por eso su expresión adecuada es el silencio. Las únicas palabras verdaderas de este cuento las pronuncia la muerta: ¿fantasma, recuerdo, realidad?

Me la ritrovo ora qua accanto, in quest'aria verde, in questa luce, del mio studio, vestita come tre anni fa del suo abito bianco d'organdis.

—Il mio seno, se sapessi! Ne sono morta... Un male atroce ne fece scempio... Ora posso allargare con tutt'e due le mani la scollatura e mostrartelo tutto, com'era, guardalo! guardalo! ora che non sono piú ⁽³⁾.

(2) [...no pude dejar de entrever de su seno acaso algo más de lo que honradamente habria debido. Fué sólo un instante. En seguida la mano corrió a resguardarlo. Pero del modo con que me miró, en aquel ademán que quiso parecer furtivo, comprendí que mi involuntaria y casi inevitable indiscreción no la habia disgustado. Más la luz que brillaba viva en sus ojos resplandeció de distinta manera; resplandeció con un ardor casi enloquecido de gratitud, porque en mis ojos reía sin respeto alguno, una gratitud tan pura por lo que habia entrevisto que todo sentido de concupiscencia quedaba excluido... Eso se lo dijeron mis ojos, que brillaban todavía de admiración; y esto hizo que me convirtiera para ella en el solo Hombre, verdaderamente hombre, entre todos aquéllos que estaban en aquel jardín; y al mismo tiempo ella, entre las demás, me aparecía como la sola mujer, verdaderamente mujer. Y ya no nos pudimos separar en todo el tiempo que duró aquella reunión].

(3) [Ahora está de nuevo aquí, a mi lado, entre este aire verde, en esta luz de mi escritorio, y viste, como hace tres años, su traje blanco, de organdi.

—Mi seno, si supieras. Me he muerto! una enfermedad atroz me lo ha devorado... Ahora puedo abrir con las dos manos el escote y mostrártelo todo, como era. Míralo, míralo! Ahora que ya no vivo].

La vena de poesía que serpentea desde luego en este cuento ya se adelanta en la estructura del primer período que le da el tono dominante: la indistinta realidad de la vida se reviste de silencio o por lo menos se expresa por medio de algo que está detrás del propio lenguaje. Pues éste, por lo definido que es, circunscribe indebidamente una realidad que no tiene consistencia. Inconsistentes son las expresiones proferidas aquella mañana, en un momento de arrobamiento:

Ma di primavera, momenti di rapimento, col tepore del primo sole che inebria, quando nell'aria molle è pure un vago fermento di sottili profumi e lo splendore del verde nuovo, che dilaga nei prati, brilla con vivacità così eccitante in tutti gli alberi intorno; strani fili di suono luminosi avviluppano; improvvisi scoppi di luce stordiscono; lampi di fughe, felici invasioni di vertigine; e la dolcezza della vita non par più vera, tanto è fatta di tutto e di niente; né vero più., né da tenerne più conto, ricordando poi nell'ombra, quando quel sole è spento, tutto ciò che s'è fatto e s'è detto. Sì, m'ha baciata. Sì, gliel ho promesso. Ma un bacio appena sui capelli, ballando. Una promessa così per ridere. Dirò che non l'ho avvertito. Gli domanderò se non è matto a pretendere ch'io ora mantenga sul serio (4).

Inconsistentes y sin sentido las palabras que los dos gastan después de aquel momento único:

Ma oltre questa tacita intesa, durata un attimo, per sempre, non ci fu altro tra noi. Nessuno scambio di parole, fuori delle comuni e usuali... Ma, pur parlando così di cose aliene o casuali, le rimase negli occhi, felice, quel brillío di riso che pareva rampollasse come un'acqua viva dal profondo segreto di quella nostra intesa e se ne beasse senza badare ai sassi ed alle erbe tra cui ora scorreva. E un sasso fu anche

(4) [Pero en primavera, momentos de ebriedad, con la tibieza del sol nuevo que embriaga, cuando en el aire muelle y puro un vago fermento de sutiles perfumes y esplendor del verde novel, que se expande en los prados, brilla con tan excitante vivacidad en los árboles; envuelven hilos extraños de sonidos luminosos; aturden imprevisos estallidos de luz, centellas de fugas, felices invasiones de vértigo, y la dulzura de la vida ya no parece real, tan hecha está de todo y de nada; ni verdadero, ni para tenerse en cuenta lo dicho y lo hecho, cuando, desde la sombra después de haberse extinguido aquel sol, se lo recuerda. Si, me ha besado. Si, se lo prometí. Pero un beso apenas sobre los cabellos, bailando. Una promesa cuando se bromeaba. Diré que no lo he advertido. Le preguntaré si no está loco al pretender que la cumpla].

il marito in cui c'imbattemmo poco dopo allo svoltare d'un viale. Me lo presentò... (5).

"Quel brav'uomo del marito" aquí no habla; pero cuán exactas, pesadas y vacías son las expresiones de otro marido: el esposo de la misteriosa Rondinella, en una situación donde también se opone la indefinida transparencia de una mirada al peso opaco de la palabra.

Nella vettura, venuta su da Orte a passo a passo, c'era sí la Rondinella..., ma accanto a lei con c'era mica il Rondone. Un altro c'era, un omacciotto biondo, dalla faccia quadra, placido e duro. Forse il marito. Ma no, che forse! Non poteva essere che il marito, colui! La legalità, pareva, fatta persona. E, *legalità*, pareva dicesse ogni sguardo degli occhi ovati dietro gli occhiali; legalità, ogni atto, ogni gesto; *legalità*, *legalità*, ogni passo, appena egli smontò dalla vettura... Ah, gli occhi di Rondinella come chiaramente dicevano intanto dalla vettura, ch'ella moriva per quell'uomo composto e rispettabile, che sapeva parlare così esatto e compito! (*Rondone e Rondinella*, II, págs. 58 y sigs.) (6).

Es muy común y natural que un escritor exprese negativa e ilusivamente su labor, al decir que la lengua es inadecuada a la exigencia de su actividad creadora. Es también natural que Pirandello vea el lenguaje en conformidad con su visión del mundo: el lenguaje es vida. No se necesitan pues largas consideraciones para relacionar su concepto pesimista del lenguaje con la interpretación relativista de la vida que lo domina y con los problemas expresivos que de ella se desprenden. Ahora bien, manifiesta explícitamente todo esto un detalle insignificante que está en el comienzo mismo de "Visita":

(5) [Pero, además de este tácito entendimiento durado un instante, para siempre, no hubo nada entre nosotros. Ninguna palabra a no ser las comunes y triviales... Pero aún hablando de cosas ajenas o casuales, persistió en los ojos, feliz, aquel resplandor de risa que parecía brotar como agua viviente del secreto profundo de nuestro entendimiento y que gozase en ella, sin cuidarse de piedras ni de hierbas entre las cuales caminaba. Y el marido fué también una piedra con que topamos en la vuelta de una alameda. Me lo presentó].

(6) [En el coche. Llegado paso a paso de Orte, estaba, es verdad la Golondrina... pero junto a ella no estaba el Vencejo. Estaba un hombrón rubio, de cara cuadrada, plácido y duro. Quizás el marido. Pero nada de quizás... Ese no podía ser sino el marido. Parecía la legalidad personificada. Y, *legalidad*, parecía que dijese las miradas de los ojos ovales detrás de las gafas; *legalidad*, en cada acto, en cada gesto; *legalidad*, *legalidad*, en cada paso, apenas bajó él del coche... Ah, y los ojos de Golondrina cómo decían claramente que ella se derretía por aquel hombre correcto y respetable, que sabía hablar con tanta exactitud y perfección].

Cento volte gli avrò detto di non introdurmi gente in casa senza preavviso. Una signora, bella scusa:

—T'ha detto Wheil?

—Váil, sissignore, così (7).

Esta persona que vive sólo en la realidad de un ensueño o de un recuerdo no tiene siquiera un único apellido: el mayordomo por lo menos lo reproduce oralmente: Váil, mientras que el dueño lo recuerda como está escrito: Wheil. Cada uno afirma la identidad de la señora en forma distinta. Los oímos a los dos recalcar con acento insistente la vocal de esta vacía palabrita de marca extranjera. Esta forma no ordinaria de acento —no estaría mal denominarla acento ideográfico— se encuentra a menudo en un autor tan atento y sensible a las más ínfimas inflexiones de la voz humana:

Quattro camice,

quattro lenzuola,

quattro sottane,

quattro, insomma, di tutto. E quel corredo della figliuola, messo su, un filo oggi, un filo domani, con la pazienza d'un ragno, non si stancava di mostrarlo alle vicine. (*Prima notte*, I, pág. 28 y sigs.) (8).

Así cuenta la madre las piezas del ajuar, despacito, con inflexión monótona y complacidas pausas. Tendremos más tarde la oportunidad de buscar las razones estilísticas de esta forma tan llamativa de acento y de puntuación: por el momento conviene que nos fijemos en lo más llamativo de sus múltiples aspectos. Así como los niños, los periódicos humorísticos o Van Loon patentizan con un dibujo lo que no les parece bastante evidente en el texto, Pirandello, al hablar por ejemplo de un cartel de "Variété", lo dispone en forma lapidaria, con la debida variedad de caracteres y partición de líneas,

(7) [Cien veces le habré dicho que no me introduzca gentes sin avisarme previamente. Una señora, vaya la excusa:

—¿Te ha dicho Wheil?

—Váil, sí señor, así].

(8) [Cuatro camisas,

cuatro sábanas,

cuatro faldas,

cuatro en fin, de todo. Y aquel ajuar de la hija, hecho un hilo hoy, otro mañana, con la paciencia de una araña, nunca se cansaba de mostrarlo a las vecinas].

destacando su inconsistencia con esa fácil ironía. El motivo banal de las lápidas mentirosas le sugiere desde luego a menudo esta forma ilustrativa (*L'illustre estinto, Due letti a due*). Este último cuento podría también titularse "El juego de las lápidas", preparadas por un viudo y una viuda para expresar el anhelo de reunirse un día con su consorte respectivo, anhelo que un casamiento entre ellos viene muy inoportunamente a estropear.

Ahora bien, los apellidos de los personajes de Pirandello: "la signora Wheil... la signora Leuca... il signor Ponza...", etc. iterados con tan almidonada monotonía; los estados sociales cuidadosamente anunciados por unos títulos: "Il fu Mattia Pascal, Faustino Roncella nato Boggiólo", aunque en forma menos llamativa, se presentan repletos de la misma lapidaria inconsistencia:

Così Nené e Nini restaron orfani anche di madre, con uno che non sapevano neppure come si chiamasse, né che cosa stesse a rappresentar lì in casa loro.

Quanto al nome, se Nené e Nini lo volevano proprio sapere, la risposta era facile: Erminio Del Donzello, si chiamava; ed era professore: professore di francese nelle scuole tecniche. (*Nené e Nini*, I, pág. 489 y sigs.) ⁽⁹⁾.

Un lingüista francés dijo que los nombres propios, más bien que palabras, son rótulos pegados a las personas; los de Pirandello son rótulos sí, pero iguales a los que, según cuenta Manzoni, estaban escritos en letras arábigas sobre los tarros de las viejas farmacias: los tarros estaban vacíos pero estas letras raras y misteriosas llamaban la atención.

Estas denominaciones, en cuanto denotan meras apariencias, tienden a tomar un valor simbólico o descriptivo. El manso organista y secretario del cura en "Pena de vivir así" se llamaba originariamente Cesarino; pero en la redacción definitiva su nombre es Hildebrando, lo que da a Pirandello la oportunidad de bosquejar presuntamente una cara, un carácter:

⁽⁹⁾ [Y de esa manera Nené y Nini quedaron huérfanos también de madre, con uno que ni siquiera sabían como se llamaba, ni que representaba en su casa.

En cuanto al nombre, si Nené y Nini lo hubieran querido saber de verdad, la respuesta habría sido fácil: Hermino Del Donzello, se llamaba; y era profesor: profesor de francés en las escuelas técnicas].

Il signor Ildebrando non ha saputo mai perdonare ai suoi genitori, morti da tanto tempo, d'avergli imposto un nome così sonoro e compromettente, il più improprio di tutti i nomi che avrebbero potuto imporgli, non solo al suo corpicciuolo gracile, fievole, ma anche alla sua indole, al suo animo ⁽¹⁰⁾.

Este interés descriptivo sobresale por supuesto en los apodos:

Chi fosse *Rondone* e chi *Rondinella* né lo so io veramente, né in quel paesello di montagna, dove ogni estate venivano a fare il nido, per tre mesi, lo sa nessuno... Meglio chiamarli *Rondone* e *Rondinella*, come tutti li chiamavano in quel paesello di montagna: *Rondone* e *Rondinella*, non solo perché ritornavano ogni anno, d'estate, non si sa donde, al vecchio nido; non solo perché andavano, o meglio, svolavano irrequieti dalla mattina alla sera... ⁽¹¹⁾.

Viene a la memoria el famoso pasaje de "Los novios" en donde Manzoni explica las razones por las cuales queda desconocida la identidad histórica del personaje a quien llama por lo tanto el "Innominato". Pero el Innominato es todo un carácter: al imaginar que el cronista contemporáneo de tan terrible señor no se haya atrevido a publicar su nombre, Manzoni no hace sino agregar un rasgo más a una figuración muy compleja. Por el contrario, en el misterio de esos apodos: *Rondone* y *Rondinella*, se concentra el motivo central del cuento.

En conclusión, estos que parecen a menudo meros juegos de palabras, formados sin originalidad aparente en los moldes más triviales de la lengua, en realidad pertenecen a lo más vivo de la mentalidad pirandelliana que les brinda un valor no usado. No sólo estas denominaciones son caracterizaciones sociales que están en el mismo plano de lo que hemos llamado el lenguaje profesional de los per-

⁽¹⁰⁾ [El señor Ildebrando nunca había perdonado a sus padres, muertos desde hacía mucho, el haberle impuesto un nombre tan sonoro y comprometedor, el menos indicado de todos los nombres que habrían podido imponerle, no sólo por su cuerpecillo gracil, débil, sino también por su índole, su alma].

⁽¹¹⁾ [Quienes fuesen *Vencejo* y *Golondrina* no lo sé, ni en aquel pueblecillo de montaña, adonde todos los veranos venían a hacer su nido, nadie lo sabía... Más vale llamarlos *Vencejo* y *Golondrina*, como los llamaban todos en aquel pueblecillo de montaña: *Vencejo* y *Golondrina*, no sólo porque volvían todos los años, en verano, no se sabe de donde, al viejo nido; no sólo porque iban o mejor, revoloteaban inquietos de la mañana a la noche...]

sonajes, sino que también les compete una parte bastante notable en los recursos ilusionistas de Pirandello. No pienso únicamente en aquella mujer que se llama Fulvia para el marido y Flora para el amante. (*La veglia*), ni en la señora Wheil o Váil; pienso también que esta muerta cuya visita a Luis Pirandello se anuncia en toda regla, lo tutea al despedirse, habiendo penetrado hondamente en su espíritu ("mi voltai. Come! Mi dava del tu?"); pienso en la Madre que aparece de improviso delante del hijo, en su sillón, con sus manos de enferma, hablándole su idioma maternal, y al final no se va, no deja al hijo, no: se ha transformado en las vibraciones de su conciencia ("L'ombra —nótese la ambigüedad evocativa del término— s'é fatta tenebre nella stanza. Non mi sento piú").

Con procedimiento análogo, Pirandello transforma la personalidad de sus héroes cambiando de improviso sus rasgos exteriores. El cuidado y el descuido de la persona, que la rejuvenece o envejece, es un lugar común querido por Pirandello a quien le gusta levantar su mundo paradójico sobre lugares comunes. La vuelta a la vida de Adriana (*Il viaggio*) se simboliza por un simple cambio de traje y de peinado: mientras ella está probándose el traje nuevo los hijos llaman y golpean impacientes en la puerta cerrada casi adivinando que de ella su mamá saldría metamorfoseada. El símbolo se resuelve aquí en un juego ilusivo de plástica consistencia: esta puerta cerrada, esta impaciencia consiguen llenar de vida múltiple la fuga de un instante decisivo; todo eso está visto más bien que narrado y parece representarse sobre las tablas de un teatro. El teatro de Pirandello conoce efectivamente una escena parecida cuando, la madre y las hermanas de Mommina (*Questa sera si recita a soggetto*) con unos pocos toques a su traje, peinado y maquillaje, cosa de un momento, transforman a la chica vivaracha en la sombra deshecha de una mujer esclavizada por los celos de su esposo.

Junto al problema de la palabra circumscripita e ilusoria va su complemento necesario: el de la palabra intraducible. Es un problema donde mana naturalmente una vena copiosa de emoción. Además de realizarlo, Pirandello —como es su costumbre— lo exterioriza, si

puedo decirlo así, en forma de temas y motivos, tan iguales y frecuentes que adquieren el valor de un símbolo. Consigue así un punto de referencia que realza y al mismo tiempo aclara su creación; los viejos cuentistas, que en lugar de problemas exteriorizaban sus personas, conseguían el mismo resultado por medio de sus reflexiones y comentarios.

Ahora bien, el problema de la incomprensión da sustancia al tema del exotismo lingüístico: la torre de Babel símbolo de la incomprensión humana. La sombra romántica de misterio que rodea a Rondone y Rondinella procede de ser ellos extranjeros. Los vecinos del pueblo montaños en donde esconden sus amores pueden sí simpatizar con ese bárbaro gigantesco y con su frágil pareja, pero no los comprenden, así como la señorita del correo no logra ni siquiera deletrear sus bárbaros apellidos. También en "Nenia" es extranjera la señora que de noche, en el tren, se echa a llorar silenciosamente, al escuchar la voz de una nodriza canturreando para adormecer a su nene: ¿por qué recuerdo? ¿por añoranza de qué? sólo el autor lo sabe, porque la compañera de la señora desconocida la anima susurrándole unas palabras en alemán. Más de una vez lo que se aleja de lo normal, lo frívolo e insustancial y también lo demasiado razonable y coherente —que es una forma igualmente insubsistente— se corporizan en extranjeros ("*Vexilla regis prodeunt*", *Capretto nero*, *La tartaruga*); por fin en "Lontano" (la añoranza de un marinero sueco arrojado por casualidad en un rincón de Sicilia) el tema con su símbolo lingüístico se vuelve dominante: una niña siciliana cuida del marinero, mientras está enfermo y se empeña en enseñarle a hablar:

Ma presto egli poté anche dire: *aprire, chiudere finestra, prendere bicchiere* e anche *voglio andare a letto*. Se non che, imparato quel *voglio*, cominciò a farne frequentissimo uso, e l'impegno che metteva nel superare lo stento della pronunzia, dava un più reciso tono di comando alla parola. Venerina ne rideva, ma pensò d'attenuare quel tono insegnando all'infermo di premettere ogni volta a quel *voglio* un *prego*. *Prego*, sí, ma poichè egli non riusciva a pronunziare correttamente questa nuova parola, quando voleva qualche cosa, aspettava che Venerina si voltasse a guardarlo, e allora congiungeva le mano in segno di preghiera a quindi spiccicava più che mai imperioso e reciso il suo *voglio*. (*Lontano*, I, pág. 742) (12).

Una variante de este motivo es mucho más interesante para nuestro tópico: el uso del dialecto que —por las conocidas condiciones lingüísticas de Italia— ha sido, al lado de la literatura propiamente dialectal, uno de los recursos preferidos por el arte narrativo realista junto con sus antecedentes y proyecciones. Basta pensar por ejemplo en “Piccolo mondo antico,” de Fogazzaro por un lado y por otro en los bocetos de Carlos Dossi salpicados y condimentados con sabrosos modismos lombardos. Trozos de dialecto, “manchas de color”, no faltan desde luego en Pirandello (habla dialecto el mundo atestado sobre el muelle de Nápoles despidiendo el barco de Palermo, *Tra due ombre*); no falta siquiera la mancha de color literario: la cordial intimidad de una familia veneciana se le presenta con acentos de Goldoni y Fogazzaro:

L'aveva veduta una sera in casa d'una famiglia amica, di buoni veneziani da molti anni stabiliti a Roma. Non era più stato in quella casa da parecchi mesi: vi si faceva troppa musica, e con quell'aria insoffribile di celebrare un mistero sacro, in cui soltanto gli iniziati potevano penetrare: sonate e sinfonie tedesche e russe, notturni e fantasie polacche e ungheresi... ira di Dio e vero peccato, perché —*vegnimo a dir el merito*— senza questa mania, quel caro *sior* Momo Làimi, quella cara *siora* Nicoleta, con la loro Marina e il loro Zorzeto sarebbero stati la più brava e graziosa gente del mondo. (*Stefano Giogli, uno e due, II, pág. 1080*) (13).

Sin embargo, Pirandello emplea este recurso con mucha moderación; más aún, lo rechaza en teoría, junto con toda la doctrina

(12) [Pero pronto él pudo decir: *abrir, cerrar ventana, tomar vaso* y también *quiero ir a la cama*. Claro que aprendido ese *quiero* comenzó a hacer un frecuentísimo uso de él, y el empeño que ponía para superar el esfuerzo de la pronunciación daba a la palabra un tono más cortante de mando. Venerina se reía, pero pensó atenuar ese tono enseñando al enfermo que debía hacer preceder a ese *quiero* un *ruego*. *Ruego* sí, pero como él no lograba pronunciar correctamente esta nueva palabra, cuando quería alguna cosa, esperaba que Venerina lo mirase, y entonces unía las manos a manera de plegaria y después decía, más que nunca imperativo y cortante, su *quiero*].

(13) [La había visto una noche en la casa de una familia amiga, buenos venecianos avocados desde mucho en Roma. No había ido a esa casa desde varios meses; se tocaba demasiada música, y con esa inaguantable manera de quien celebra un misterio sagrado, en que podían penetrar sólo los iniciados: sonatas y sinfonías alemanas y rusas, nocturnos y fantasías polacas y húngaras... para clamar al cielo... y lástima de verdad, porque —*vegnimo a dir el merito*— sin esa manía, el buen señor Momo Làimi, la buena *siora* Nicoleta, con su Marina y su Zorzeto, habrían sido la mejor gente del mundo].

realista; en la práctica lo transforma. Se dijo que la novela y el cuento italiano del siglo pasado surgen de lo concreto de la vida regional: la Sicilia es desde luego un elemento fundamental en el mundo de Pirandello; pero, ya lo hemos visto, estos sicilianos viven en cuanto Pirandello escudriña en ellos nada más que su simple humanidad. Fijémonos por ejemplo en las pocas palabras sicilianas que están en las primeras páginas de "La pensión" donde no falta la intención de pintar el cuadro de ambiente: estas palabritas dispuestas acá y allá están casi siempre subrayadas por la bastardilla, como lo son las palabras extranjeras. Efectivamente, llevan un acento particular: son la evocación de un mundo ajeno, encerrado y retraído, expresión de una mentalidad y de un pudor (*La balia, Lumie di Sicilia*) que los demás menoscaban y pisotean porque no lo comprenden. La "ciociara", recién llegada a la capital hostil y escéptica, sola, desamparada, al descubrir en su sencillez primitiva que tiene en la juventud procaz de su cuerpo la sola arma que le queda para desafiar a todo el mundo —desde la primera a la última palabra del cuento— se retrae en los ásperos acentos de su idioma, igual que un caracol en su cáscara o un guerrero en su armadura (*Il ventaglino*). El dialecto toma parte en la confusión de las lenguas, a la cual se agrega hasta el balbucear de los niños (*Nené e Nini*).

Mucho más pujante resulta el aislamiento espiritual que el lenguaje mantiene entre seres unidos por el lazo de la misma lengua. Conocemos a propósito el pesimismo previo de artistas y sabios: Leopardi se quejaba de que sus palabras no podían despertar en ningún otro pecho el eco de las resonancias encantadoras que tenían para él solo; Pirandello, conforme a su temperamento, no se queja de esta incomprensibilidad, más bien la encara en forma de problema. Ante todo lo plantea como caso particular de la antítesis entre forma y vida. Me refiero particularmente aquí a "Questa sera si recita a soggetto" y a las teorías del doctor Dolfuss sobre lo relativo que es la interpretación y la sobrevivencia de una obra teatral. La transformación de Mommina, a la cual hemos aludido, está imaginada como si los actores interpretaran libremente, a su antojo, una sugestión del cuento (*Eleonora, addio*) que les sirve de guión. Lo mismo ocurre con otras imágenes de las más obvias que están en este cuento: el hecho de vivir Mommina en su casa, aislada del

mundo como en la celda de una prisión, encuentra en el drama una interpretación escénica que lo transforma en mito: la prisión oscura con sus paredes impenetrables, sus candados, su alta ventanilla aclarada por una luz que parece proceder de un mundo ajeno. Sin embargo el motivo de lo relativas y sugestivas que son estas interpretaciones no se deja separar de otros motivos con los cuales está entremezclado, ni sé por otra parte si sería posible analizarlo fuera de la particular realización dramática en donde está. Mejor será pues que nos fijemos en cuentos en los cuales el mito se construye directamente sobre la relatividad de la palabra humana: comprenderla o no en el sentido sugerido por el cuento es un criterio discriminante entre "sabiduría" y "locura". No aludo particularmente al "Tabernáculo": al albañil que gastó hasta el último centavo para levantar un "tabernáculo" que se le había encargado; al terminar su trabajo nada valen quejas y pleitos: nadie se lo paga. Por fin, un día, el hombre, desesperado, decide colocarse él mismo dentro de su "tabernáculo", estatua viviente y harapienta de Cristo coronado de espinas. Cuando todo el mundo, hasta los policías, tratan de sacarlo de allí, él contesta: "Chi piú Cristo di me?" con tan mansa terquedad que terminan por dejarlo tranquilo allí, en su inocente locura. No sé si está del todo en lo cierto quien reconoce en este albañil los rasgos más característicos de la humanidad pirandelliana; de todos modos el problema de la relatividad no sobresale en este cuento. Este infeliz que toma al pie de la letra el contenido fosilizado de una imagen popular es más bien compañero —todo el tono del cuento lo dice— de otras almas simples que inconscientemente, con la sola fuerza instintiva de su sentido común, se colocan por encima de las convenciones sociales. En cambio "Zuccarello distinto melodista", es propiamente una composición-mito que desarrolla el tema de la relatividad de la vida y de la palabra. Podemos llegar a decir que entre los dos cuentos, entre lo real de "Tabernáculo" y lo irreal de "Zuccarello", media una relación muy parecida a la que la crítica viene descubriendo entre los dramas de Pirandello y los cuentos que le han proporcionado la materia. Si no me equivoco "Zuccarello" es efectivamente uno de los cuentos más próximos —por su espíritu y por su técnica— a cierta forma del teatro de Pirandello. Una charla de café —habla un tipo, Perazzetti, paradójico intérprete de la vida,

que podría ser un buen compañero del anónimo de "Una idea"—coloca de antemano al lector en el justo punto de observación: Perazzetti, al hablar de lo absoluto, quiere probar a sus contertulios asombrados que:

La ragione... s'accorge a un tratto di tenere vittoriosamente stretto in pugno un codino, capite? invece dell'assoluto; un codino di parrucca, quel tal codino di parrucca, a cui s'aggrappava l'ineffabile barone di Münchhausen per tirarsi fuori dello stagno nel quale era caduto... (*Zuccarello distinto melodista*, II, pág. 661 y sigs.) ⁽¹⁴⁾.

Y cuenta que un día, andando de paseo, le llamó casualmente la atención un cartel en la entrada de un "Variété" de tercer orden:

Su quella tabella due arrabiatissime lampade elettriche scaraventavano friggendo un violento sbarbaglio livido su un manifesto rosso, che recava a grossi caratteri la scritta:

IL SIGNOR ZUCCARELLO
distinto melodista

Ebbene, davanti a questo nome, con tanta rabbia folgorato da quelle due lampade, io mi fermai con la certezza acquistata lì per lì che questo signor Zuccarello, il quale si qualificava da sé, con dolce probità, *distinto melodista*, doveva aver raggiunto l'assoluto, e dunque, senza meno, essere un dio ⁽¹⁵⁾.

Como le ocurre a menudo, Pirandello hace como si tuviera miedo que el lector no comprenda y pone en un mismo nivel la situación concreta y su interpretación intelectualista recalcando el valor meramente verbal de este absoluto levantado sobre la frágil base de un adjetivo relativo:

⁽¹⁴⁾ [La razón advierte de pronto que estrecha en su puño victoriosamente, una coleta, comprendéis? en vez de lo absoluto aprieta una coleta de peluca, aquella tal coleta de peluca, de la cual se aferraba el inefable barón de Munchhausen para salir del estanque adonde había caído].

⁽¹⁵⁾ [Sobre aquel tablero dos rabiosísimas lámparas eléctricas arrojaban su luz violenta y livida sobre un manifiesto rojo, que llevaba en grandes caracteres la inscripción:

El Señor Zuccarello - distinguido melodista.

Y bien, frente a este nombre, que las dos lámparas iluminaban con tanta rabia, yo me detuve con la certidumbre adquirida allí mismo, que este Señor Zuccarello, el cual calificábase a sí mismo, distinguido melodista, debía haber alcanzado lo absoluto, y por ende, sin nada de menos, ser un dios].

—“La dolcezza stessa del suo nome— io mi diedi a pensare, — l'avrà portato un bel giorno a cantare, così, naturalmente, come fanno gli uccellini. S'è trovata in gola una discreta vocetta, e gli è bastata per distinguersi senza sforzo dagli altri. Un falso dio si sarebbe proclamato senz'altro: *celebre melodista*. Lui, no. Al signor Zuccarello, dio vero del suo mondo qual'è, quale può essere, quale deve essere, basta proclamarsi *distinto melodista*. Tanto e non più. Cioè, quanto basta per esser lui, e non un altro” (16).

Esto quiere decir que aquí no se busca la simple ironía de un contraste entre los miles que presenta la vida; esta interpretación reduce de un solo golpe todos los valores de la vida a los de un mundo de cartón: de esta visión totalitaria nace la imagen:

Ah, miei cari amici, se l'aveste veduto! Piuttosto piccolino, con una faccia che pareva intagliata in un saponetto da barbiere, color di rosa, con un che di capigno nei capelli fitti, ricci e neri, e anche nella voce, quando cominciò a belare, appassionatamente.

Per me, la maggior prova, la prova più lampante che non m'ero affatto ingannato sul suo conto, fu questa: che non si sforzò per nulla. Tanto e non più, così nella voce come nei gesti e nei sorrisi. Dava quel che poteva, e perfettamente sapeva quanto poteva dare. Nelle pause, cacciava fuori la lingua, sorridendo, per umettarsi le labbra, e graziosamente, con due dita, si tirava i polsini di sotto le maniche.

Perfetto! (17).

Podemos pasar por alto todo lo que ocurre en el cuento: el alboroto que la admiración entusiasta de Perazzetti causa en el dormido

(16) [—“La misma dulzura del nombre —comencé a pensar— lo indujo un día a cantar, así, naturalmente, como hacen las avecillas. Halló en su garganta una vocécita discreta, y le bastó para distinguirse, sin esfuerzo, de los demás. Un falso dios se habría declarado sin más: *célebre melodista*. El, no. Para el señor Zuccarello, dios verdadero de su mundo tal cual es, cual puede ser, cual debe ser, basta con proclamarse distinguido melodista. Tanto y no más. Es decir lo que basta para ser él y no otro”].

(17) [¡Ah, queridos amigos, si lo hubieseis visto! Más bien pequeñito; con una cara que parecía esculpida en un jabón de barbero, color rosa, con algo de cabruno en los cabellos tupidos, crespos y negros, y también en la voz, cuando comenzaba a balar, apasionadamente.

Para mí, la mayor prueba, la prueba más evidente de que no me había equivocado a su respecto, consistió en esto: que él no se esforzó absolutamente. Tanto y nada más, sea en la voz como en los ademanes y en las sonrisas. Daba lo que podía y sabía perfectamente lo que podía dar. En las pausas sacaba la lengua, al sonreír, para humedecerse los labios, y graciosamente, con dos dedos, tiraba de los puños de la camisa, bajo las mangas.

¡Perfecto!].

"Variété", el asombro, casi el espanto, del hombrecito encerrado en la fortaleza de su abyecta mezquindad: el lente de la premisa intelectualista produce una deformación de tan perfectas proporciones que esta realización grotesca de la vida consigue colocarse a la altura de "Veglia" y de "Un'idea".

En conclusión, si el lenguaje refleja el mundo en la forma en que lo concibe el espíritu del hablante, el intelectualismo de Pirandello, su búsqueda de lo racional fantástico con la oposición de valores y el simbolismo que trae consigo exaspera esta correspondencia hasta llegar de vez en cuando a una expresión verbal de la vida, en la cual prevalecen valores que podemos llamar semánticos.

Al lado de la imagen o del tema-símbolo hay imágenes o conceptos-fórmulas, rígidas, inexpresivas como lo es, genéricamente, el sentido de una palabra. Actúa aquí desde luego una razón que frisa lo sentimental: le ocurre al relativismo de Pirandello lo que a sus personajes, lo que al barón de Münchhausen agarrándose a la cola de su peluca. Es decir que —como se observó— condensa confiado su sabiduría en fórmulas fijas de inexplorada densidad. Paradojas o lugares comunes, (sabemos que en los dramas, en las novelas, en los cuentos, hay aforismos —sacados casi al pie de la letra de sus páginas crítico-filosóficas— los cuales no son más que eco y fragmentos de lecturas suyas, fácilmente identificadas), poco importa; importa su forma invariable. Pirandello los maneja así como se emplean las pocas palabras que se toman al vuelo en una lengua desconocida: hay que recordarlas no más, por lo que sabemos que valen, sin cambiarlas.

Claro está que el carácter fundamentalmente realista de los cuentos, donde el continuo variar de las realizaciones basta para dar al mundo de Pirandello el volumen y el peso de lo real, hace que el lector pare mientes más bien en otra clase de fórmulas. No me refiero ahora a preferencias idiomáticas que en cualquier escritor pueden llegar hasta la monotonía y quedar vacías de valor expresivo; pienso más bien en el repetirse de actitudes, de impresiones, de observaciones que se le presentan al espíritu con la involuntaria familiaridad de un recuerdo. El hombre de "Un'idea" está absorto por el juego de su sombra bajo la luz de los focos; el protagonista

solitario de "Il lume dell'altra casa" hace más o menos lo mismo en sus paseos nocturnos:

Passeggiando di sera per le vie solitarie, contava i fanali; non faceva altro; o guardava la sua ombra, o ascoltava l'eco dei suoi passi, (II, pág. 563) (18).

Pero aquí el motivo está apenas apuntado sin desarrollar, una sugestión y nada más. Tiene el valor expresivamente inerte, indicativo, que compete a la palabra en el discurso ordinario; podríamos llamar a estas fórmulas las unidades léxicas de la lengua particular de Pirandello. Efectivamente, Pirandello, con la vigilante y experta conciencia de los medios estilísticos que lo caracteriza, llega a dar a estos conjuntos la uniforme formulación que se da a una unidad léxica. Por ejemplo, el instintivo entregarse de una mujer al hombre está constantemente indicado con la fórmula: "cedere senza concedere". (*Scialle nero, Il guardaroba dell'eloquenza, Pena di vivere così*). Esta uniformidad encubre desde luego cierta falta de fuerza creadora (el motivo en general no le sale bien a Pirandello: véase por ejemplo "*La realtà del sogno*"); sin embargo es igualmente cierto que Pirandello usa esta fórmula fija, sin recelar de su monotonía, por el valor intrínseco que su racionalismo admitía en ella. Léase esta presentación de un pintor que supedita todos los valores de la vida a su pasión de artista:

Tutta la sua vita, tutto ciò che di vivo è in lui egli lo mette, lo dà, lo spende per il gusto di far carnosa una foglia, facendosi egli stesso pasta carnosa, fibre e vene di quella foglia; rigido e nudo un sasso, che si senta e viva sasso sulla tela; e questo solo gli importa. (*Candelora*, II, pág. 578 y sigs.) (19).

Al leerlo con mucha atención, circula en este período muy elaborado, cierta tensión emocional que da vida al cuento, a pesar de

(18) [Paseando, de noche, por las calles solitarias, contaba los faroles, no hacía nada más, o miraba su sombra, o escuchaba el eco de sus pasos].

(19) [Su vida entera, todo lo que de vivo hay en él, él lo pone, lo da, lo gasta por el gusto de hacer carnosa una hoja, haciéndose él mismo pasta carnosa, fibras y venas de aquella hoja; rígida y desnuda una piedra, que se sienta y viva como piedra sobre la tela; y esto le importa solamente].

su desarrollo melodramático y de su tono enfático. Pero la primera impresión es muy otra: este período parece una definición sacada de un diccionario; un diccionario fantástico. Efectivamente es una realización característica de lo que es lo "racional fantástico" de Pirandello.

Las tendencias intelectualistas y las actitudes críticas de Pirandello hacen que ciertos moldes mentales de su lenguaje sobresalgan con evidencia particular. Así y todo, lo racional fantástico —aisladamente considerado— no puede llevarnos más allá del umbral del edificio. En efecto, los rasgos estilísticos que acabamos de analizar, por su origen intelectualista, pueden interpretarse como el resultado de una visión crítica del lenguaje, mientras que la expresividad del artista se mide únicamente en cuanto elabora, es decir profundiza, los valores que el lenguaje le proporciona. Debemos ahora analizar estos valores.

Aunque nos lleve a sorprender al autor en el acto de crear su propia expresión, el análisis estilístico se presenta ordinariamente como algo exterior —se habla del arte y del estilo de un poeta— por un sinfín de razones sutiles que aquí no hace falta recordar. Podríamos conformarnos con admitir que este aspecto procede de su naturaleza analítica. De todos modos, resulta exterior porque por su medio la individualidad del autor aparece en cuanto se perfila distinta de las demás recortándose con la línea simple y firme de una silueta negra. Resulta exterior también por otra razón: porque capta actitudes espirituales en cuanto permanezcan independientemente del acto creador que las realiza y las hace manifiestas. El estilista es nada más y nada menos que el historiador de una personalidad. Creo que de esta manera cabe por fin dentro de la formulación de un problema estilístico la curiosidad que nos estimuló a considerar los cuentos de Pirandello que atañen la problemática de lo relativo: ¿qué lugar compete a este momento de su espíritu en el desarrollo de su personalidad? Sin embargo, para contestar a esta pregunta hay que remontar más arriba. Diremos con más exactitud —ya que en el desarrollo de un espíritu las particiones cronológicas son más que nunca ilusorias— que hay que tomar como punto de referencia los cuentos donde la problemática de lo relativo no sobresale; y son

desde luego los que delatan más claramente los orígenes realistas de Pirandello.

VII

Tra quell'ampia chiostra di monti azzurrini qua e là spaccata da vaporose vallate, fosche di querci e d'abeti, gaje di castagni, Péola, col suo mucchietto di tetti roggi e i suoi quattro campaniletti scuri, le anguste piazze sbieche e le viuzze scoscese tra case piccole vecchie e case un po' piú grandi nuove, aveva dunque il privilegio d'ospitare la vedova di quel giornalista Loffredi, della cui tragica morte ancora avvolta nel mistero si seguaitava di tanto in tanto a parlare nei giornali delle grandi città. (*La rosa*, II, pág. 615) ⁽²⁰⁾.

Huele esta descripción a la prosa de un cronista lugareño que quiere lucirse al dar el parabién a la "huésped ilustre"; efectivamente asoma aquí el presentimiento de un ambiente extremadamente provinciano que será uno de los motivos dominantes del cuento. Pero la visión del paisaje: calma angosta y al mismo tiempo sedativa de un asilo o de una prisión que se cierra, traduce más bien las impresiones de la recién llegada. Hay algo convencional, algo caligráfico en esta descripción panorámica: los montes, el valle, las callejuelas, los campanarios, las casas del pueblo, todo se ordena como manso rebaño; la adjetivación, hasta la tímida metáfora ("mucchietto di case"), tan ordinaria y descolorida, no sugiere nada nuevo a los sentidos, no atrae la vista con brillo de colores. Parece apagar sensaciones más que realzarlas el juego de oposiciones evidentes, inevitables (roggi: scuri...; piccoli: grandi). Más insistentes son las determinaciones de carácter emotivo ("vaporose, fosche, gaje"), el amontonarse de los diminutivos; por ellas este panorama pierde su apariencia trivial y anónima y se orienta hacia la interioridad de un alma. Ya no es la visión de un espíritu ausente —igual que los panoramas mirados por Adriana— sino que queda una visión exterior

⁽²⁰⁾ [Entre aquel amplio círculo de montes azulados, rotos aquí y allí por valles velados, oscurecidos por robles y abetos, alegrados por los castaños, Péola, con su montoncito de techos rojos y sus cuatro pequeños campanarios, las angostas plazas torcidas y las callejas abruptas entre casas viejas pequeñas y casas un poco más grandes, nuevas, tenía luego el privilegio de hospedar a la viuda de aquel periodista Lofredi, de cuya trágica muerte envuelta aún en el misterio se hablaba todavía de vez en cuando en los diarios de las grandes ciudades].

e interiormente gris. Esta falta de acentuación por parte del artista es sí indicio de probidad realista, pero manifiesta al mismo tiempo que Pirandello no regala a sus personajes una percepción de la realidad, más aguda o sutil porque no la tiene él, mejor dicho, porque no le interesa tenerla.

El imperativo de su principio: ver con los ojos de los personajes, necesita alguna glosa que quizás nos haga comprender la característica, el límite y hasta el tormento de lo que se llama el realismo de Pirandello. Si para Pirandello lo exterior de la realidad vale en cuanto un espíritu se refleja en ella y por lo tanto su interés se dirige hacia lo interior y lo emocional, este mundo de emociones no se le presenta con claridad autónoma, apta para describirla sin más; se le presenta más bien —a él y a sus personajes— como algo aún vago que tiene que descubrir y aclarar.

El interés de Pirandello se concentra justamente en el afán de este descubrimiento, ora sarcástico, ora crítico, ora compasivo, lleno a menudo de congoja pensativa, pero nunca impasible, nunca indiferente. Esta es la propia cuerda de su emoción de artista, de donde nace la flor de los cuentos que se dejan clasificar como realistas. Pero de este realismo, para el cual la realidad objetiva ya no es lo esencial, se desprende necesariamente cierta ambigüedad formal; lo que explica que —aún en las páginas mejores— se haya realizado sin notables inquietudes estilísticas. Su actitud, ora crítica ora indecisa, frente a la realidad, no le permite a Pirandello salir de las formas comunes del lenguaje literario de aquel momento —en su conjunto de tendencias realistas— que de una manera aparentemente negativa. En una prosa sin novedades, rutinaria, Pirandello describe al minero Ciàula girando a sus anchas en las profundidades de una mina de azufre:

Cosa strana: della tenebra fangosa delle profonde caverne, ove dietro ogni svolto stava in agguato la morte, Ciàula non aveva paura; né paura delle ombre mostruose, che qualche lanterna suscitava a sbalzi lungo le gallerie... (*Ciàula scopre la luna*, I, pág. 1195 y sigs.) (21).

(21) [Cosa rara: Ciàula no temía las tinieblas fangosas de las cavernas profundas donde, detrás de cada vuelta le acechaba la muerte; ni temía las sombras monstruosas que alguna linterna suscitaba repentinamente a lo largo de las galerías].

hasta su sorpresa horripilante —al salir una vez de la cueva de noche y verlo todo sumido en las tinieblas lo que solía aparecerle con conocidos contornos bajo la luz del sol— está descrita con indeterminación borrosa y floja:

S'era messo a tremare, sperduto, con un brivido per ogni vago alito indistinto nel silenzio arcano che riempiva la sterminata vacuità, ove un brulichio infinito di stelle fitte, piccolissime, non riusciva a diffondere alcuna luce (22).

El ambiente y el tema de este cuento eran de los más oportunos para lucir los rasgos de una técnica realista: no falta efectivamente la terminología técnica:

(caruso, calcara, soprastante, lumierina a olio).

pero Pirandello le da el mismo valor privativo que al dialecto; esos términos técnicos son muy pocos y distinguidos a menudo por la bastardilla. Al lado de la palabra técnica, en este cuento de mineros asoma la sabrosa fuerza concentradora del modismo popular, con sus denominaciones exactas

(un ruglio di rabbia, un cappottello di albagio).

y con su plástica visión de acciones;

(si affieró contro di essi... la rossa fiammella che alluciava..., ec.).

pero éstos también son meros rasgos ambientadores y nada más. El arte de Pirandello rehuye por su naturaleza fijar el aspecto de cosas y acciones: le parece una certidumbre mentirosa. Por lo tanto no le gusta forjar términos nuevos o —lo que da lo mismo— dar nueva vida a términos no ordinarios cuyo ajuste y propiedad pasan del nivel común de observación. Tenemos diccionarios de D'Annunzio y de Pascoli, no los necesitamos para Pirandello.

Pirandello prefiere dar rodeos alrededor de la realidad: su adjetivación, por lo frecuente y lo ordinaria que es ("profonde caver-

(22) [Se echó a temblar, enajenado, y al vago aliento impreciso en el silencio arcano que llenaba la exterminada vacuidad, donde un hormigueo, infinito de estrellas tupidas, pequeñísimas, no lograba infundir luz alguna, contestaba con un temblor].

ne"... "silenzio arcano"...), más que determinar el aspecto de las cosas, parece borrarlo; en realidad lo que tiene de original es su intención o forma analítica. La fantasía de Pirandello tantea la superficie de las cosas como para ensayarlas; necesita luego la adjetivación y prefiere la adjetivación múltiple: "un panciotto bello, largo e lungo, avuto in elemosina... le gambe nude misere e sbilenche". Este interés en analizar, en descubrir valores interiores y encubiertos se manifiesta más directamente por medio de unas preferencias léxicas: el mundo de Pirandello está lleno de asombro: "nella notte ora piena del suo stupore (*Ciàula*), stupore attonito (*Un'idea*), stupefazione attonita (*La veglia*), quiete attonita" (*Ignare*).

Nótese que estas combinaciones no usadas de substantivos y adjetivos por las cuales se anima, lo abstracto, o lo no animado, pueden llamar la atención porque llevan el sello impresionista, así como las que reproducen la mezcla de impresiones originadas de sentidos distintos: "gelida azzurrità, luce sonora e fragrante di mare". Sin embargo, Pirandello por este medio no capta sin más la impresión; ya empieza a analizarla y profundizarla. Un árbol lleno de nidos no es para él un árbol que canta, sino un árbol que parece que cante ("L'albero pareva cantasse". *Alberi cittadini*). Estos y otros giros ("velo di luna, sospiro di luce"), o imágenes o formas de animización (l'imbuto della scala", "la buca che vaneggiava") flotaban en la atmósfera de su tiempo. Procede de ellas su tono de conversador fino y despreocupado. Pirandello las recoge elaborándolas a su manera, en una dirección muy distinta; por eso parecen imágenes triviales o muertas: sólo cuando se hallan casualmente en el blanco de sus intenciones interpretativas, se le desliza de la pluma algo original y vivo:

I due ragazzi, su quella tartaruga posata come un ciottolo sul tappeto, fanno cadere il peso insopportabile dei loro quattro occhi di piombo. (*La tartaruga*, II, pág. 843) ⁽²³⁾.

Pero será mejor que sorprendamos esta actitud de Pirandello en la plenitud de su fuerza expresiva. Hay en "Mal di luna" una situación vivida con ímpetu creador y al mismo tiempo labrada con

⁽²³⁾ [Los dos muchachos, sobre aquella tortuga posada en la alfombra, como una piedra, dejan caer el peso insoportable de sus cuatro ojos de plomo].

técnica, consabida y experta. Sidora, la esposa del anciano epiléptico, al primer ataque de la enfermedad, se atrinchera en la casa, anodanada por el terror y la sorpresa, mientras fuera de la choza el viejo se retuerce tendido en el suelo:

Asseragliata dentro, tenendosi stretta come a impedire che le membra le si staccassero dal tremore continuo, crescente, invincibile, mugolando anche lei, forsennata dal terrore, udì poco dopo gli ululi lunghi, ferini del marito che si scontorceva fuori, là davanti la porta, in preda al male orrendo che gli veniva dalla luna, e contro la porta batteva il capo, i piedi, i ginocchi, le mani, e la graffiava come se le unghie gli fossero diventate artigli, e sbuffava, quasi nell'esasperazione d'una bestiale fatica rabbiosa, quasi volesse sconfiggerla, schiantarla, quella porta, e ora latrava, latrava come se avesse un cane in corpo, e daccapo tornava a graffiare, sbruffando, ululando, e a battervi il capo, i ginocchi. (*Mal di luna*, I, pág. 1222) ⁽²⁴⁾.

El espectáculo horrible de lo que ocurre allá fuera llega a Sidora tamizado a través de la puerta atrancada. Sidora oye, adivina: no ve; sus impresiones se sutilizan inmediatamente en un estado de acongojada interpretación, de espera aterrada. Parece que a Pirandello le guste interponer de vez en cuando una pared entre los conflictos de sus personajes. ¿Qué motivo más trivial que un amorío "entre dos pisos"? Sin embargo, véase en la primera parte de "Onda" —uno de sus primeros cuentos (1894)— con cuáles intenciones lo desarrolla Pirandello. El ánimo de Sidora se hace manifiesto por sustentarse todo el período sobre una armazón de "come... , come se" y particularmente, por el complicarse y amontonarse de verbos y de adjetivos que socavan la impresión de lo real sin enfocararlo nunca con líneas firmes. Este acercamiento por aproximación es fundamental para Pirandello y procede de los hábitos del lenguaje común (Adria-

(24) [Encerrada adentro, apretándose como para impedir que los miembros se desencajasen por el temblor continuo, creciente, invencible, maullando ella también, enloquecida por el terror, oyó poco después los aullidos largos, ferinos, del marido que se contorcía allá fuera, delante de la puerta, preso del horrible mal que le provenía de la luna, y contra la puerta golpeaba la cabeza, los pies, las rodillas, las manos, y la arañaba como si las uñas se hubiesen convertido en garras, y resoplaba, casi exasperado por una bestial fatiga rabiosa, como si quisiera echarla abajo, romperla, aquella puerta, y ahora ladraba, como si tuviese un perro en el cuerpo, y volvía a arañar, resoplando, aullando, y a golpear con la cabeza, con las rodillas].

na habla como Sidora siente). Pirandello llega de vez en cuando a estilizarlo: o bien subraya el paso desde un término a otro:

“abbandonarvisi, starei per dire, immergervi”. (*Visita*)... lei gliel prende (las manos) e piú che respingerle fa il gesto di restituirgliel. (*Un'idea*).

O bien, con procedimiento inverso, mira al conjunto de una enumeración sin pesar sobre ninguno de sus términos, ordenando las pausas en ritmo progresivo, (“batteva il capo, i piedi, le ginocchia, le mani...”), o llegado el caso, transformando la enumeración en un vértigo rítmico:

... la signora Lucietta, vinta la vertigine, divenuta lei stessa vertigine, ballava, ballava, senza piú nulla vedere, senza piú distinguere nessuno; e gli archi delle tre sale, i lumi, i mobili, le stoffe gialle, verdi, rosse, celesti delle signore, gli abiti neri e i candidi sparati delle camice degli uomini, tutto le s'avvolgeva ormai dattorno in strisci vorticosi. (*La rosa*, II, pág. 610 y sigs.) (25).

Hay sí, en conjunto, cierta tendencia a una forma personal de expresión que podemos definir de analíticamente interpretativa; sin embargo hay que admitir que estos conatos son bastante tímidos e intermitentes. La posición de Pirandello con respecto al mundo y a los hombres en este momento es tal que no suscita en él la exigencia de afirmar formalmente lo singular de su personalidad. Su individualidad de escritor puede por lo tanto realizarse interpretando el idioma de una manera sensitiva, más bien que volitiva — empleo aquí, aunque en sentido distinto, la terminología de Vossler. Justamente lo contrario de lo que le ocurre a D'Annunzio que se había adelantado a Pirandello unos años en buscar nuevos rumbos al cuento realista. El régimen de la prosa de D'Annunzio fué llamado “libero vocabolario in sintassi sovrana”, lo que parece más propio de un poeta que de un prosista. ¡Cuán arrogante, cuán abultada parece esta prosa al lado de la de Pirandello! D'Annunzio, por el empuje

(25) [...] La señora Lucía, vencida por el vértigo, hecha ella misma vértigo, bailaba, bailaba, sin ver ya nada, sin distinguir a nadie; y los arcos de las tres salas, las luces, los muebles, las sedas amarillas, verdes, rojas, celestes de las señoras, los trajes negros y las blancas pecheras de los hombres, todo ya la envolvía en franjas arremolinadas].

de su sensibilidad eminentemente sensual y colorista que lo lleva a lo magnífico, a lo exquisito, necesitaba caracterizar fuertemente su persona. Su estilo es por lo tanto decididamente volitivo; D'Annunzio fuerza la lengua: el dialecto, el idiotismo, el tecnicismo, todo le vale para conseguir una expresión plástica que lleva al mismo tiempo un sello muy suyo. En particular, emplea con amplitud característica el gran medio que la tradición humanista del italiano brinda a quien quiera encontrar moldes originales: la exquisita renovación de arcaísmos que hechizaba también al poeta por su perfume evocador de bellezas y grandezas pasadas. Sabemos que a pocos escritores italianos la lengua ha revelado sus tesoros así como lo hizo para D'Annunzio.

La tradición del pasado no podía atraer del mismo modo a Pirandello. Algo de su mundo fantástico se configura sí, desde luego, esfumado por una levisima aureola literaria: la luna que sorprende a Ciàula al salir de la mina cruza el firmamento con indiferencia leopardiana ("ma tu mortal non sei..."); cumbres y hombres del Piamonte (*Gioventù*) están envueltos en un velo de neblina romántica que, según mi impresión, refleja los colores que caracterizan campiña y gente piamonteses en las novelas de Eduardo Calandra. Pero éstas no son más que connotaciones que dan a la luna, o al Piamonte de Pirandello intimidad más bien que brillo.

Cierta exactitud fotográfica, serena y esmerada, ya nos trajo a la memoria a Franco Sacchetti; lo mismo podría decirse de unos retratos en caricatura cuando la comicidad de Pirandello se abandona a sí misma olvidando lo amargo y lo agrio. El tono de los viejos cuentistas debía de atraerlo por su serenidad infantil: en efecto lo remedió intencionalmente la única vez que se le ocurrió escribir un cuento para niños (*Il galletto del bottaio*). Claro está que podemos encontrar en los cuentos el espejismo de motivos de marca ajena; pero estos son momentos excepcionales; en conjunto Pirandello desconfía de lo literario. Cuando sus personajes mencionan autores o recitan versos, esas citas no tienen nunca intenciones estéticas; son meras caracterizaciones ordinariamente cargadas de ironía. Quizás haya una excepción única: la cantinela canturreada con emoción no consciente por la nodriza de "Nenia":

A un tratto, nella cupa ombra della sera imminente, dalle labbra di quella rozza contadinona si svolse a mezza voce, con soavità inverosimile, con fascino d'ineffabile amarezza, la nenia mesta:

Voglio, veglio su te, fammi la ninna,
Chi t'ama piú di me, figlia, t'inganna (26).

Esta preferencia para lo popular no se crió en el invernáculo de ningún estetismo; surge de una razón mucho más profunda. El contraste entre forma y vida (se notó que algunas entre las ideas estéticas de Pirandello lo acercan al romanticismo, aunque —dicho sea de paso— resulta que las ponderó también en la formulación que les dió un crítico que ya está más allá del romanticismo: Francesco De Sanctis), mantiene a Pirandello adherido a la pura, fresca corriente de la lengua de todos los días, rebosante de vida y de actualidad; de vida y nada más, fuera de los estanques y también de los torbellinos de la tradición literaria.

Esto nos lleva a percatarnos sin más de que no todo es negativo en la descolorida incertidumbre de ese estilo. Pirandello no cae en la expresión común, sino que la busca —así como busca el hecho común: (aquí su realismo coincide con un principio de la escuela realista)— porque mira con austera abnegación a lo meramente humano, a la realidad de una emoción que para quedar viva tiene que ser presentada en su valor interior e individual sin que nada ni nadie se interponga y la eche a perder.

Ahora bien, en el juego tan abigarrado y variado de la vida, en el conjunto de impresiones y de apariencias bajo las cuales esta realidad interior permanece ordinariamente encubierta, hay una impresión que por el contrario manifiesta sin intermediarios su secreta interioridad: ésta es la voz humana. Pirandello, que ve con los ojos interiores de sus personajes, que aplasta la historicidad del cuento para conseguir más bien su proyección sobre la conciencia de ellos, lo sacrifica todo para no empañar las vibraciones de sus voces. Es ésta una nota constante, fundamental que acompaña, podemos decir,

(26) [De pronto, en la foscura de la noche cercana, de los labios de aquella ruda y grande campesina brotó a media voz, con suavidad inverosímil, con un hechizo de inefable amargura, la copla triste:

Velo, velo sobre ti, duerme, o hija,
quien más de mi te ama, o hija, te engaña].

todas las experiencias estilísticas de Pirandello, una nota que lleva consigo procedimientos bastante complejos. Sólo al tratar de analizarlos, es muy fácil que estropeemos todo lo que al considerarlo como viva actividad creadora nos había parecido tan claro y simple. Sin embargo, vale la pena que lo intentemos puesto que nos lleva al propio centro de nuestro problema inicial.

Ya hemos aislado trozos narrativos dentro de los cuales la reproducción directa de la voz humana no es nada más que un rasgo descriptivo, una mancha de color. Pirandello llega hasta embadurnar con este medio más bien que colorear. Véase, mejor dicho, óigase el trozo en que el esposo de Sidora revela a las comadres del villorio el origen de su enfermedad: en la armazón de una oración que se presenta llevando el traje honrado de una indirecta, el eco de las propias palabras de Batá se cuela con ironía socarrona, tal como las escuchan las comadres:

E Batá, dopo aver ringraziato con muti cenni del capo, prese adagio adagio a narrar loro la sua sciagura: che la madre da giovane, andata a spighe, dormendo su un'aja al sereno, lo aveva tenuto bambino tutta la notte esposto alla luna; e tutta quella notte, lui povero innocente, con la pancina all'aria, mentre gli occhi gli vagellavano, ci aveva giocato, con la bella luna, dimenando le gambette, i braccini. E la luna lo aveva "incantato". L'incanto però gli aveva dormito dentro per anni e anni, e solo da poco tempo gli' s'era risvegliato. (*Mal di luna*, I, pág. 1220 y sigs.) (27).

Véase ahora un cuadro muy distinto: el disgusto, hecho de nada y de todo, para la vida diaria que se apodera del señor Bareggi: un Fulano cualquiera:

(27) [Y Batá, luego de haber agradecido con la cabeza, comenzó, lentamente, lentamente, a contarles su desventura: que la madre, cuando joven, fuera a espigar, y durmiendo en la era, al sereno, lo había tenido a él, pequeñuelo, toda la noche expuesto a la luna; y toda aquella noche, él, pobre inocente, con la barriguita al aire, mientras los ojos vagaban, había jugado con la hermosa luna, moviendo las piernecitas, los bracitos. Y la luna lo había "hechizado". El hechizo, sin embargo, le había dormido adentro años y años, y sólo desde poco tiempo se había despertado].

Le smanie feroci erano per le premure angosciose con cui, subito appena rincasato, lo avrebbero oppresso la moglie e le due figliuole: una gallina spersa e due pollastre pigolanti dietro: corri di qua, scappa di là: per le pantofole, per la tazza di latte col torlo d'uovo; e l'una giù a carponi a slacciargli le scarpe; e l'altra a domandargli con una voce a lamento (secondo le stagioni) se si era inzuppato, se era sudato... (*Fuga*, I, pág. 1182 y sigs.) (28).

Los sobresaltos de estos chillidos femeninos que rompen la corriente del cuento, las entonaciones de la voz de este hombre cogido por un súbito anhelo de evadirse de su hogar, son justamente lo más expresivo de este cuadro de interior, porque manifiestan, con su ironía o su aburrimiento, en forma trágica la sorpresa subitánea y solitaria de un descubrimiento. Lo histórico vive en Pirandello haciéndose descriptivo y actual, en cuanto pueda referirse a la emoción de un espíritu que le busca un sentido. Por eso todos los "ora, ecco, laggiú, proprio" que salpican su prosa narrativa, no sólo delimitan la perspectiva espacial y temporal de la situación con respecto a un individuo en un momento dado —como compete a su naturaleza gramatical— sino también son inflexiones, ademanes, que presentan al individuo en el propio momento en que traduce esta situación en reacciones interiores, es decir, la vive dándole la única realidad que le compete, porque es la única que Pirandello viene buscando. Tomemos un ejemplo muy ordinario que permite, sis embargo, medir lo complejo que puede ser este procedimiento. Porque el valor de actualidad trágica adquirido por esos adverbios procede a menudo de la presencia simultánea de fragmentos de oración directa incluidos en la narración. Una señora (la de "La rosa"), viajando de noche con sus niños:

I suoi due bimbi orfani, loro sí, poveri amorini, s'erano addormentati: uno, il maggiore, disteso sul sedile, sotto un mantelletto; l'altro qua, rinchioccito, col capino biondo su le gambe di lei... Il sedile di fronte serbava l'impronta de' suoi piedini, che vi avevano trovato un comodo sostegno, prima che fosse venuto a prender posto —ce n'erano tante

(28) [Ese frenesi nacía de los cuidados angustiosos con los cuales, apenas vuelto a la casa, lo habrían oprimido la mujer y las dos hijas: una gallina perdida y dos pollitas piando detrás: corre por acá, escapa por allá: una por las pantuflas, otra por la taza de leche con la yema dentro; y hete la que se echa a sus pies para desatarle los zapatos; y la que le pregunta con voz quejumbrosa (según las estaciones) si se había empapado, si estaba sudado...].

di vetture, nossignori!— proprio lí, un omaccione su i trentacinque anni, barbuto, bruno... (*La rosa*, II, pág. 610 y sigs.) (29).

La caricia compasiva de aquel vocativo ("poveri amorini"i, el desengaño de aquel "nossignori" siguen vibrando con toda la fuerza de su entonación afectiva aunque estén fuera de una oración directa propiamente dicha; y puesto que están en un mismo plano con "loro, sí, proprio", con los diminutivos y otros elementos actualizadores, les comunican su preponderante connotación emocional. Así como un poeta puede avivar cuando quiera, la imagen que duerme fosilizada dentro de una metáfora apagada, la prosa de Pirandello con esos fantasmas de oración directa, con este eco de palabras no proferidas, proyecta un rayo de luz sorpresivo sobre partes de la oración que nuestros hábitos lógicos han arrinconado a una posición complementaria o supletoria. La emoción que nace de la dialéctica y de las perspectivas infinitamente variadas de la vida vivida se proyecta así concentrada en lo linear del discurso, sin perder su sentido originario.

Que para el mundo de Pirandello es más bien la búsqueda de un sentido. Los personajes de Pirandello —no interesan ahora sus cavilaciones autocríticas— están ordinariamente sorprendidos en una actitud atónita ante la realidad de hechos y acciones: ora duda, ora cautela, ora sorpresa, ora admiración. Todos ellos son los hijos de su padre.

Si mosse sotto il carico enorme, che richiedeva anche uno sforzo d'equilibrio. Sì, ecco, poteva muoversi, almeno finché andava in piano. Ma come sollevare quel peso, quando sarebbe cominciata la salita? (*Ciàula scopre la luna*, I, pág. 1195 y sigs.) (30).

Ciàula sube de la mina: la sorpresa que denota ese "si ecco sì", es suficiente para que todo lo que sigue salga del corazón de Ciàula

(29) [Y sus dos niños huérfanos, ellos sí, pobres amorcillos, se habían dormido: uno, el mayor, extendido sobre el asiento, bajo una capita; el otro, como polluelo, con la cabecita rubia sobre las rodillas de ella... El asiento frontero conservaba la huella de sus piecitos, que habían hallado allí cómodo sostén, antes que hubiese ido a ocuparlo —¡y había tantos coches, no señor!— precisamente allí, un hombrón de unos treinta y cinco años, barbudo, moreno].

(30) [Se movió bajo aquella carga enorme, que requería también un esfuerzo de equilibrio. Sí, ahora podía moverse, por lo menos mientras caminaba en la parte llana. Pero ¿cómo levantar tanto peso, apenas habría comenzado la subida?].

más bien que de la pluma de Pirandello. Pero será mejor que veamos estas formas del discurso interior en un trozo más complejo. El rústico Gerlando, en la primera noche de bodas espera en vano a su altiva esposa:

Tese l'orecchio. Ma no: tutto era silenzio. Forse s'era già addormentata. Era già bujo... Senza pensar d'accendere il lume, Gerlando prese una seggiola e si recó a sedere al balcone, che guardava tutt'intorno, dall'alto, l'aperta campagna declinante al mare laggiù in fondo, lontano.

Nella notte chiara splendevano limpide le stelle maggiori; la luna accendeva sul mare una fervida fascia d'argento... A un tratto, un assio, da presso, emise un *chiú* languido, accorante; da lontano un altro gli rispose, come un'eco, e tutti e due seguitarono per un pezzo a singultar così, nella chiara notte. (*Scialle nero*, I, pág. 1 y sigs.) ⁽³¹⁾.

La calma de la noche actúa sobre la espera de Gerlando con impresiones indistintas; el artista las interpreta y las ordena tal como penetran en esta conciencia donde por fin toman consistencia y se transforman en reflexiones:

... poi, scorgendo laggiù in fondo un tratto del muro che cingeva tutt'intorno il potere, pensó che ora tutta quella terra era sua; suoi quegli alberi: olivi, mandorli, carrubi, fichi, gelsi; sua quella vigna.

Aveva ben ragione d'esserne contento il padre, che d'ora in poi non sarebbe stato piú soggetto a nessuno...

Alla fin fine, non era tanto stramba l'idea di fargli seguitare gli studii. Meglio lì, meglio a scuola, che qua tutto il giorno, in compagnia della moglie ⁽³²⁾.

⁽³¹⁾ [Prestó atención. Pero no, todo estaba en silencio. Acaso se hubiese dormido ya. Ya estaba obscuro... Sin ocurrírsele encender la luz, Gerlando tomó una silla y fué a sentarse en el balcón, desde el cual se oteaba la campaña abierta que iba declinando hacia el mar, allá, en la lejanía.

En la noche clara brillaban limpias las estrellas mayores; la luna encendía sobre el mar una férvida franja de plata... De pronto, un buho cercano dió un *quiú* lánguido, desgarrador; de la lejanía otro le contestó, casi eco, y los dos sollozaron por un tiempo, en la noche clara].

⁽³²⁾ [...luego, advirtiéndole allá en el fondo un trecho de tapia que ceñía la granja, pensó que ahora toda aquella tierra era suya; suyos aquellos árboles: olivos, almendros, algarrobos, higueras, moreras; aquella viña, suya.

Cuánta razón tenía el padre al alegrarse, puesto que ya no dependería de nadie...

Y a la postre no era tan extramística la idea de proseguir los estudios. Mejor allá, en la escuela, que aquí todo el día, en compañía de la esposa].

Nótese la ambigüedad de ese "pensó che ora". Damos otra vez con la introducción de una oración indirecta que, sin embargo, aparejada a aquel "ora" actualizador, transforma la visión de la campiña en una meditación tal como puede brotar en el confuso cerebro de Gerlando. En un comienzo las argumentaciones y propósitos se siguen unos a otros con la frialdad calculadora del campesino, luego se complican con acentos hastiados y polémicos. Pero estos acentos y gritos no son sino el realce de un cuadro en el cual están clavados por el valor descriptivo de los imperfectos ("non era..., gli bastavano") y potenciales. A pesar de su inmediata actualidad, no tienen autonomía así como las figuras que sobresalen en un alto relieve.

Al leer este trozo, con sus imperfectos descriptivos, más de un lector reconocerá el rasgo característico que permite clasificar como tipo distinto ya de la enunciación directa, ya de la indirecta, esta forma de oración a medias narrativa, a medias dramática, sobre cuya denominación, origen, empleo, morfología e interpretación se ha discutido mucho en estos últimos decenios. La llaman ordinariamente "lenguaje vivido" ("erlebte Rede") en cuanto por este medio la palabra proferida puede presentarse al escritor no en su valor dialéctico, sino como experiencia. Sin embargo creo sea preferible conformarnos con la denominación más anodina e igualmente corriente de estilo indirecto libre. En lo que se refiere a su empleo, basta recordar que esta forma se desarrolló con particular lozanía en la prosa del realismo, en Francia por lo menos. Será por lo tanto un buen punto de referencia para penetrar en el realismo de Pirandello y también para salir de allí.

La morfología del estilo indirecto libre ya cuenta con un riquísimo caudal de observaciones. Un análisis detenido del empleo muy extenso y variado, que de él hizo Pirandello podría acrecentarlas muy fácilmente, ya en los casos más característicos, ya en los casos-límite que son los más interesantes. Recuerdo al propósito una sugestiva página de Leo Spitzer donde con un ejemplo de Flaubert muestra la afinidad que media entre el estilo indirecto libre y las formas ordinarias con las que el artista interpreta, ordena y aclara la sensibilidad de su personaje con la resonancia de la suya. Ahora bien, hay momentos en los que también los personajes de Pirandello reaccionan al estímulo del mundo externo con la sensibilidad

más aguda y perspicaz de su autor. Esta momentánea fusión se produce desde luego por el común anhelo hacia el descubrimiento de una emoción interior. Son momentos que sorprenden a los personajes en una actitud decididamente meditativa. Sin embargo, a medida que esta emoción se determina y se hace consciente, se condensa en el acento de una entonación y desemboca en una forma de estilo indirecto libre. Al lado del caso de Gerlando está el de Mommina en forma más simple y aún más clara:

... Guardava le stelle; aveva sotto gli occhi tutto il paese; una strana vista: tra il chiarore che sfumava dai lumi delle strade anguste, brevi o lunghe, tortuose, in pendio, la moltitudine dei tetti delle case, come tanti dadi neri vaneggianti in quel chiarore; udiva nel silenzio profondo dalle viuzze più prossime qualche suono di passi; la voce di qualche donna che forse aspettava come lei; l'abbajare d'un cane e, con più angoscia, il suono dell'ora dal campanile della chiesa più vicina. Perché misurava il tempo quell'orologio? a chi segnava le ore? Tutto era morto e vano. (*Leonora, addio*, II, pág. 559) ⁽³³⁾.

Estas conciencias se despiertan con un grito, una pregunta, como uno despierta de un mal sueño; viven en un estado normal de tensión; las reflexiones de esos seres humanos (véanse por ejemplo los larguísimos "monólogos" indirectos libres que narran las discusiones solitarias de Catalina en "La signora Speranza") son toda una tormenta de interrogaciones y exclamaciones polémicas, con sí mismos, con el mundo. En conjunto vibra siempre en ellas el asombro acongojado de un descubrimiento.

Se notó un paralelismo entre el desarrollo del estilo libre indirecto en la prosa europea moderna y un empleo más frecuente del diálogo dentro de la narración, indicio de una confusión de géneros y de tonos en la prosa narrativa cuyas causas son harto conocidas. Sería interesante, pero no es necesario, estudiar detenidamente el

⁽³³⁾ [...Miraba las estrellas, tenía bajo sus ojos todo el pueblo; una visión extraña; entre el resplandor que se desprendía de las luces de las calles angostas, cortas o largas, torcidas, en bajada, la multitud de techos de las casas, que, como otros tantos dados negros, se alineaban, en ese resplandor; oía, en el silencio profundo, desde las callejas más cercanas un ruido de pasos; la voz de una mujer que quizás esperara como ella; el ladrar de un perro y, con mayor angustia, las horas que daba el campanario de la iglesia más cercana. ¿Por qué medía el tiempo aquel reloj? ¿Para quién indicaba las horas? Todo estaba muerto y vacío].

uso del diálogo en los cuentos de Pirandello para darnos cuenta de lo íntima que es efectivamente esta relación. Aún cuando las réplicas del diálogo no contengan elementos más o menos asimilados de carácter evocativo o narrativo, y prevalezca en ellas la emoción dramática de un conflicto: sollozo, grito, discusión, lo que Unamuno llama duelo de ánimas, claro está que el diálogo dentro del marco de la prosa narrativa tiene el valor efectivo de una acción. Una acción que no se narra históricamente, sino que se representa en su actualidad sin que se empañe la vida emocional de que está cargada. El momento meramente trágico del diálogo queda apagado, supeditado a la acción. Así lo pensaba también Pirandello: tenemos al propósito declaraciones suyas muy terminantes. Efectivamente su diálogo se desarrolla a menudo en forma de acción, en cuanto las reacciones de los interlocutores están realzadas al introducirse las réplicas con "sospiró, exclamó" hasta con "sorrise" (que aguarda todo su valor estilístico, igual que "le sorrise parolette brevi" de Dante, y no decae nunca a una fórmula melosa, como ocurre en otros prosistas). De esta manera ya estamos en las inmediaciones del estilo indirecto libre; efectivamente el llamado lenguaje vivido toma a menudo la forma de diálogo vivido:

Una sera le Nini, spaventate, si videro comparir dinanzi, stravolto e convulso, il lor strano inquilino. Che voleva? La cameretta, la cameretta, se era ancora sfitta! No, non per sé, non per starci! per venirci un'ora sola, un momento solo almeno, ogni sera, di nascosto! Ah, per pietà, per pietà di quella povera madre che voleva rivedere da lontano, senz'essere veduta, i suoi figliuoli! Avrebbero usato tutte le precauzioni; si sarebbero magari travestiti; avrebbe colto ogni sera il momento che nessuno fosse per le scale; egli avrebbe pagato il doppio, il triplo la pigione, per quel momento solo. (*Il lume dell'altra casa*, II, pág. 561 y sigs.) ⁽³⁴⁾.

(34) [Una noche las Ninis, asustadas, vieron comparecer, fuera de sí, trastornado y convulso, su extraño inquilino. ¿Qué quería? La piecita, la piecita, si estaba todavía desalquilada. ¡No, no para sí, no para vivir! Para venir una hora sola, un instante solo por lo menos, de noche, a escondidas. ¡Ah, por piedad, por piedad de aquella pobre madre que quería ver desde lejos, sin ser notada, a sus criaturas! Habrían usado todas las precauciones; hasta se habrían disfrazado; habrían esperado el momento en que no hubiera nadie en la escalera; él habría pagado el doble, el triplo de alquiler, por ese instante solo].

¿Diálogo vivo imparcialmente por los dos bandos? Evidentemente no: todo lo vemos sumido dentro del ansia del "strano inquilino". En estas perspectivas de sesgo lo dramático del diálogo se resuelve completamente en lo lírico que se desprende de haber logrado el artista compenetrarse con su personaje, lo lírico que hemos encontrado en la conversación de los novios de "Una idea";

Ella gli disse come sempre, sempre, senza volerlo, senza saperlo, lo avesse amato; e lui quanto da giovinetta la aveva desiderata, nel sogno di farla sua, così, sua! sua! (*Il viaggio*, II, pág. 422 y sigs.) ⁽³⁵⁾.

Verdadero dúo de amor donde las dos voces se juntan en una emoción sola.

Fué preciso que maduraran conceptos nuevos y casi revolucionarios en la estilística para que los lingüistas pusieran mientes por fin en esta forma de estilo que parece estar fuera de los buenos modales de la lógica gramatical. Pero fué como el descubrimiento de un microbio desconocido: no bien se lo señaló una vez, lo encontraron dondequiera, lo que, en el caso de un rasgo estilístico, dificulta singularmente la labor de clasificarlo, es decir interpretarlo. Aún si dejamos a un lado su interpretación desde el punto de vista meramente lógico o psicológico, aún si no nos fijamos en los contenidos concretos que moldearon en el estilo indirecto libre edades distintas y sobre todo distintas tendencias literarias (hay una interpretación romántica, una realista, etc.), e intentamos únicamente circunscribir el campo de sus posibilidades expresivas, estamos frente a tan grande variedad de posibilidades contradictorias (podemos formularlas todas ellas con la oposición: objetivo-subjetivo), resulta tan patente en cada caso la igual probabilidad de dos soluciones opuestas, que se reconoció al estilo indirecto el carácter de expresar lo ambiguo y lo equívoco. Es verdad que en cierto sentido todo el lenguaje tiene la propiedad de ser ambiguo: la ambigüedad es también el carácter dominante de la metáfora, es decir de un momento esencial del lenguaje. Pero en el estilo indirecto libre resalta esta ambigüedad por su forma intencional. Con mucho acierto Spitzer lo llama estilo pseu-

⁽³⁵⁾ [Ella le dijo como siempre, siempre, sin quererlo, sin saberlo, lo había amado; y él cuánto, ella aún jovencita, la había deseado, en el sueño de hacerla suya, así, ¡suya! ¡suya!].

doobjetivo. Efecto que procede en último análisis del incluirse en la línea de la oración elementos que se dejan intencionalmente tal como han salido de pechos humanos, sin labrarlos. Lo que a propósito nos sugirió el análisis de Pirandello podría glosarse muy fácilmente con lo que se observó en general sobre la entonación en cuanto es elemento necesario del estilo indirecto libre. Claro está que esta ambigüedad puede reflejarse en la particular actitud o situación de un personaje. Werner Günther, al hablar del estilo indirecto libre en la literatura italiana, se fija desde luego en el papel predominante que le dió Pirandello y lo relaciona con la "inestabilidad fatal de sus personajes que en forma no trágica son las víctimas de la vida". Lo que podría comentarse con intenciones manifestadas por Pirandello:

Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. Ebbene, gli scrittori, in genere, non se n'avvalgono, o poco se ne curano, come se queste vicende, questi particolari, non abbiano alcun valore e siano inutili o trascurabili. (*L'umorismo*, ed. 1939, pág. 174) ⁽³⁶⁾.

Todo esto está muy bien, pero Günther no olvida que se debe buscar esta ambigüedad directamente en el espíritu del escritor y habla de su sentido tragicómico de la vida, de su posición crítica y al mismo tiempo llena de comprensión humana, posición fundamentalmente irónica que Pirandello comparte con toda una generación de novelistas europeos. Esta posición, destacada de la realidad, es fundamentalmente la misma que, bajo otros puntos de vista, hemos intentado analizar aquí. Sintetiza la forma interior de Pirandello, explica desde luego un aspecto fundamental de todo su estilo; pero no justifica su propensión manifiesta por la forma particular de ambigüedad que está en el estilo indirecto. Hay que buscar algo que esté más hondo en el temperamento de Pirandello; según mi parecer, hay que captar esta ambigüedad en la forma misma de su espíritu creador, en cuanto expresa el anhelo de superar con el arte sus con-

⁽³⁶⁾ [En la realidad verdadera las acciones que destacan un carácter se perfilan sobre un fondo de acontecimientos ordinarias, generalmente comunes. Y bien, los escritores, generalmente, no las usan o poco se cuidan de ellas, como si estos acontecimientos, estos detalles, no tuviesen algún valor y fuesen inútiles y de descuidarse].

tradiciones. Hasta con lo contradictorias que son sus direcciones el estilo indirecto libre de Pirandello manifiesta francamente su ansia de salir de lo crítico:

Non aveva mai pensato Ciàula che si potesse aver pietà del suo corpo, e non ci pensava neppur ora; ma sentiva che, proprio, non ne poteva più. (*Ciàula scopre la luna*, I, pág. 1190 y sigs.).

Este "proprio", entre dos comas, lleva el acento emocional de Ciàula, y al mismo tiempo señala el instante donde el espíritu de Pirandello, viviendo su personaje, consigue encontrar libremente la expresión de sí mismo. El estilo indirecto libre es para Pirandello un problema de expresión que se desprende de su esfuerzo hacia la comprensión del hombre y de la vida: pujante, amargo sí, pero nunca desesperado: Pirandello está frente a un problema psicológico y nada más: esta fase —o forma— de su realismo no conoce inquietudes metafísicas.

Cuando Pirandello explica a la señorita Trecke sus impresiones de atónita simpleza, cuando hace aún más sutiles con su claridad las inquietudes de la señora Leuca, el medio gramatical empleado puede seguir siendo el mismo: el estilo indirecto libre con sus formas colindantes, particularmente la de detenerse en consideraciones e introspecciones sin dejar entender en forma explícita si salen de la pluma del autor o del cerebro del personaje. Sin embargo la ambigüedad de este medio toma un aspecto nuevo en cuanto se exaspera dentro del conflicto entre autor y personaje que hemos intentado analizar: viene por lo tanto a ser un motivo del gran tema pirandelliano de la relatividad del individuo y del ser. Los saltos de tono se hacen continuos, obsesionantes, porque un nuevo problema, sin solución aparente, se ha apoderado del escritor. De la misma manera se transforma el valor del presente: desde el uso descriptivo y actualizador propio de situaciones y de estados de ánimo simples y claros (*I tre pensieri della sbiobbina*), pasa a ser el tiempo de la certidumbre testaruda y paradójica que sostiene la conciencia del viejo profesor de "Pénsaci Giacomino" contra la opinión de todo el mundo, y

llega hasta los valores irreales de "Una idea" y de "Visita". ¿Cómo se produce esta transformación? La varita mágica la tiene el tono dominante que configura cada cuento en una unidad expresiva y proporciona la llave para interpretar hasta los más mínimos pormenores. La técnica puede aquí como siempre ayudar (y también estropear) el arte: Pirandello a veces hace que el lector pare mientes desde un principio en esta unidad adelantando —lo hemos notado a menudo— y variando rasgos que en el curso del cuento se manifestarán como portadores característicos de este tono dominante.

Considerando la cuestión desde un punto de vista estrictamente analítico, estas preferencias estilísticas delatan el cambio de su valor (y también se modifican formalmente en consecuencia) en cuanto vienen a formar parte de un sistema en el cual las necesidades de expresión hacen que sobresalgan rasgos estilísticos nuevos y más complejos. Andando junto con el ilusionismo lingüístico que prevalece en este momento, con el tejido sintáctico más relajado, etc., etc., el estilo indirecto libre aparece bajo una luz nueva que evidencia con mayor crudeza los polos opuestos en los que estriba su ambigüedad. Efectivamente, hemos terminado por encontrar también a un Pirandello que llega a ordenar en una síntesis rítmica el quebrantado y abigarrado tejido de su oración.

Mi alzo; m'accosto a una delle finestre. Gli alti giovani fusti d'acacia del mio giardino, dalle dense chiome, indolenti s'abbandonano al vento che li scapiglia e par debba spezzarli. Ma essi godono femmineamente di sentirsi così aprire e scomporre le chiome e seggono il vento con elastica flessibilità. E' un moto d'onda o di nuvola, e non li desta dal sogno che chiudono in sé. (*Colloqui con i personaggi*, II, pág. 1104 y sigs.) (37).

Pirandello mira el mecerse de estos árboles con el espíritu abortido sí, pero sosegado, de cuando consigue columbrar detrás de las cosas y palabras circunscriptas el moverse indistinto de la vida: ya

(37) [Me levanto; me acerco a una de las ventanas. Los altos y jóvenes troncos de acacia de mi jardín, de tupidas cabelleras, se entregan indolentes, al viento que las despeina y parece que deba quebrarlos. Pero ellos gozan femenilmente al sentirse abrir y despeinar la cabellera y secundan el viento con elástica flexibilidad. Es un movimiento de ola o de nube, y no los despierta del sueño que en sí encierran].

no hay aquí tormento crítico, ya no hay problema. En estos momentos, en las situaciones de "Una idea", del "Geranio", etc. —situaciones y momentos fundamentalmente líricos— ¿qué queda en pie del valor ambiguo del estilo indirecto libre? El conflicto que expresaba ya se ha aplacado; las dos voces contrarias se funden en el acento de una emoción única: no la de la señora Leuca, ni la de Adriana, ni la de Pirandello; una emoción desnudamente humana.

Sobre todo no la de Pirandello. En su anhelo hacia lo meramente humano no sólo consigue resolver en una unidad de orden superior esa posición crítica que acompañaba cada momento de su percepción directa de la vida, igual que un eco o una sombra molesta, sino que deja caer todo lo que contrasta con la posición que ha alcanzado. Leamos otra vez la descripción del "garden party" de "Visita": el tono liviano del trozo, después de un período descriptivo de retorcido corte impresionista (*strani fili di suono luminosi*, etc.), se arrima a una oración indirecta libre en forma de diálogo, pero de carácter coral por el brío igualmente inconsistente de las batutas ("sí m'ha baciata..."). Aquí tenemos una progresión de intensidad, parecida a la de los trozos de Gerlando y de Mommina. Sin embargo, el empleo del estilo indirecto libre aquí no nace de escrúpulos realistas, ni de la necesidad de una penetración psicológica. Evidencia pues más claramente cuáles son las preferencias de este momento: el poeta tiende a buscar la expresión inmediata de la emoción; todo lo que no lo lleva directamente a ella, lo meramente descriptivo, le parece poco más que una "callida junctura", algo así como su careta de escritor y la arroja como arrojan la suya sus personajes cuando se les revelan las no sondeadas profundidades de su humanidad.

El estilo de los cuentos tiene su única justificación en los cuentos y sería un error, o por lo menos no sería labor pertinente, justificarlo con presentimientos o huellas de la exigencia que impulsó a Pirandello hacia el arte dramático. Sin embargo, las analogías entre la estructura interior de unos cuentos y la del teatro de Pirandello son evidentes. Puede notarse por ejemplo que el conflicto de los Seis personajes, o de Mommina y su esposo, o de otras escenas de dramas cuyo vigor trágico está en la memoria de todos, se desarrolla en un plano de humanidad tal que sería absurdo esperar allí las caracterizaciones que limitan ordinariamente a los personajes de los cuen-

tos. Estas alturas requieren una forma expresiva que lleve por la vía más directa a una interioridad meramente humana. Esto es justamente lo que acabamos de notar en los cuentos que señalan el punto final alcanzado por la larga trayectoria estilística de Pirandello. Sea lo que fuere, su teatro nos brinda por lo menos una oportunidad de dar con el cuentista escondido entre bastidores. Me refiero a la escena de "Questa notte si recita a soggetto" donde Mommmina está enmudecida en su prisión, mientras una voz interpreta sus sentimientos recitando el trozo correspondiente de "Eleonora, addio", el trozo de la visión desde la ventana que ya conocemos. La impresión de los rumores nocturnos oídos por Mommmina se condensa naturalmente en resonancias interiores: estas se dan por lo tanto como estaban en el cuento; la impresión de lo visto está sujeta en cambio a una transformación completa:

Guardava le stelle; aveva sotto gli occhi tutto il paese; una strana vista: tra il chiarore che sfumava dai lumi delle strade anguste, brevi o lunghe, tortuose, in pendio, la moltitudine dei tetti delle case, come tanti dadi neri vaneggianti in quel chiarore... (*Eleonora addio!*, II, pág. 558 ⁽³⁸⁾).

Di quel paese, alto sul colle, non poteva vedere altro che i tetti delle case, i campanili delle chiese: tetti, tetti che sgrondavano chi più e chi meno, tesi in tanti ripiani, tegole, tegole, nient'altro che tegole... Tutti quei tetti, come tanti dadi neri, le vaneggiavano sotto, nel chiarore che sfumava dai lumi delle strade anguste del paese in pendio. (*Questa sera si recita a soggetto*, ed. menc., pág. 364-5 ⁽³⁹⁾).

A veces solía Mommmina asomarse con sus hijas a esa ventana:

Gracili, pallide, mute, andavano dietro alla mamma nell'ombra di quella carcere, aspettando che egli uscisse di casa, per affacciarsi con lei a quell'unica finestretta aperta,

Figlie mie, figlie mie, che cosa vi tocca di vedere! Chiuse qua con me, con questi visini di cera e questi occhi grandi, sbarrati dalla paura!... State sempre attaccate là, voi, a

⁽³⁸⁾ [Ver página 282].

⁽³⁹⁾ [De aquel pueblo, alto sobre la colina no podía ver sino las techumbres de las casas, los campanarios de las iglesias: techos, techos que bajaban quienes más y quienes menos, derechos en los rellanos, tejas, tejas, nada más que tejas... Todos aquellos techos, como tantos dados negros, alineábanse abajo en el resplandor que se desprendía de las luces de las calles estrechas del pueblo en la bajada].

a bere un po' d'aria, a guardare il mare lontano e a contarvi nelle giornate serene le vele delle paranze; a guardare la campagna e a contare anche qua le bianche villette sparse tra il vario verde dei vigneti, dei mandorli e degli olivi. (*Eleonora addio!*, II, pág. 557) ⁽⁴⁰⁾.

quella finestra, come due poverelle a mendicare la vista del mondo... Contate nel mare le vele bianche delle paranze, e le villette bianche nella campagna, dove non siete mai state; e lo volete sapere da me come sono il mare e la campagna. Oh figlie mie, figlie mie, che sorte é stata la vostra! (*Questa sera si recita a soggetto*, pág. 377) ⁽⁴¹⁾.

Aún más evidente en este pasaje, sacado de una réplica de Mommina, la reducción de las resonancias expresivas del escritor a una forma aparentemente común que estriba en la melodía emotiva del discurso hablado. Digo: aparentemente común, porque la desnudez y hasta la verbosidad de la palabra ordinaria se ordena aquí, así como en la prosa poética de los cuentos, en la onda de una unidad rítmica.

La problemática de lo relativo consigue también que la personalidad de Pirandello aparezca por fin determinada estilísticamente en forma clara, inconfundible. Más aún, nace en Pirandello una fuerte conciencia de ella: es la personalidad de quien se pregunta lo que los demás no se preguntan, de quien ve lo que los demás no ven; hasta encontramos en Perrazzetti (el que narra el cuento de "Zucarello") un principio de exteriorización de esta persona. Un resuelto y consciente sentimiento de oposición a las opiniones comunes

⁽⁴⁰⁾ [Sutiles, pálidas, mudas, seguían a la madre en la sombra de aquella cárcel, esperando que él saliese de la casa, para asomarse con ella a aquella única ventana abierta, para beber un poco de aire, mirar el mar lejano y contar, en los días serenos, las velas de las navicillas; para mirar a la campiña y contar también las blancas casitas desparramadas entre el variado verde de los viñedos, de los almendros y de los olivos.

⁽⁴¹⁾ ¡Hijas mías, hijas mías, qué os toca ver! ¡Encerradas aquí conmigo con estas caritas de cera y estos grandes ojos, que el miedo dilata!... Siempre pagadas a esa ventana, como dos pordioseras que piden ver el mundo...

Contais en el mar las velas blancas de las naves, y las casas blancas de la campiña, donde no habéis estado jamás; y queréis que yo os lo diga como son el mar y la campiña. ¡Oh hijas mías, hijas mías, qué destino ha sido el vuestro!]

podía llevar muy lejos a Pirandello en la búsqueda de lo singular. Muy lejos, también porque Pirandello se consideraba apartado de cualquier tradición literaria y porque no reconocía límite alguno a la forma original y libre de su pensamiento. Un abogado podría comprometerse a obtener la absolución de Pirandello de una acusación de histrionismo —hasta en su teatro—, pero nadie lograría disculparlo de infracciones al buen gusto. No hay remedio: Pirandello es aquí reo confeso; más bien, se negaría terminantemente a desconocer la médula de su credo estético:

E lo stile vuol dire individualità, modo proprio di pensare, di sentirsi, di esprimersi. Lo stile insomma di chi ha cose proprie da dire, e da dirle in modo proprio, con un atteggiamento, con una maniera affatto personale, che può anche non esser bella. (*Il taccuino segreto di L. P.* en *Almanacco Bompiani* 1938, pág. 11) ⁽⁴²⁾.

Efectivamente Pirandello insiste en aprovechar hasta el último límite recursos que ordinariamente se consideran como exteriores llenándolos a la fuerza de una interioridad nueva: comas, comillas, bastardilla, paréntesis (todo Pirandello podría captarse en un estudio completo de sus paréntesis). Aún más atrevida es la disposición “ideográfica” de la oración a la cual ya aludimos:

—Io, no, }
—Io, no, } lo interrompemmo a coro.
—Io, no, }

Un crítico de exquisita y pronta sensibilidad notó que la inconciliabilidad que caracteriza la doble faz del mundo de Pirandello debía impulsarlo hacia atrevimientos técnicos de corte futurista. En realidad, esa estructura sintáctica, por un lado quebrada y suelta, por otro rítmicamente compacta, transparente y al mismo tiempo subrepticamente empañada, que une y divide esos dos aspectos de la vida, delata también la intención de expresar con la singula

⁽⁴²⁾ [Y el estilo quiere decir individualidad, modo propio de pensar, de sentirse, de expresarse. El estilo, en suma, de quien tiene cosas propias que decir, es decir las en una manera propia, en una manera totalmente personal que puede acaso no ser hermosa.]

ridad debida un mensaje nuevo. Pero ya conocemos el freno que moderó a Pirandello: su propio anhelo de descubrir una humanidad pulsante y viva lo impelia a hundirse y reconocerse todo en ella y no conformarse con una diferenciación de superficie, rozagante pero fundada en el vacío. Procede de aquí el hecho de que la singularidad de la persona estilística de Pirandello estriba preferentemente en lo ambiguo.

La cuestión podría plantearse también desde un punto de vista muy distinto que nos llevaría muy lejos. Cabría considerar a Pirandello en su calidad de prosista italiano y recordar que su generación, después de debatida la cuestión desde Dante hasta Manzoni, iba todavía a la búsqueda de la "buena" lengua italiana. Creo que el historiador futuro tendrá que dar a esta generación, y a Pirandello en particular, el lugar que les compete en el último período de la historia de la lengua nacional. En el realismo lingüístico de Pirandello hay acá y allá cierta brusquedad, cierta desigualdad (por ejemplo entre lo popular y lo culto) que permitirían relacionarlo sin más con las condiciones históricas dentro de las cuales Manzoni formuló su conocida teoría. Sin embargo, estas condiciones en general ya están sobrepasadas; ya tenemos una prosa narrativa rebosante de vida vivida, y al mismo tiempo culturalmente nivelada, que con su tejido más firme e igual permite las realizaciones estilísticas que caracterizan la prosa italiana más moderna y que no se fundan en la antinomia secular entre lo culto y lo popular. En este momento la faz histórica de la cuestión ya está agotada; queda lo substancial: el problema estilístico; cada autor busca en la lengua la forma de su espíritu. Pirandello, en el italiano vivo, hasta en el regional, (no falta acá y allá en su prosa una levisima pátina siciliana en la cual, por un espejismo histórico muy fácilmente aclarable, el lector se hace la ilusión de reconocer el garbo de la lengua de los orígenes), se busca a sí mismo — sus declaraciones al propósito son concluyentes y cuentan entre sus páginas críticas más acertadas.

Así y todo, Pirandello no deja de mirar a la lengua realísticamente como algo móvil, vibrátil, pero de tejido firme, que está realmente ante su vista. Pirandello debió de sentir que esta lengua es quizás la más libre y al mismo tiempo la menos revolucionaria de las lenguas románicas, una lengua donde lo extravagante aplasta a

menudo lo propio y conveniente. Por eso Pirandello se expresa a sí mismo con pudoroso temor; sus paréntesis, sus trozos de más atrevida sintaxis al principio son presentados en forma normal; los cambios de sentido más embusteros se dan el brazo con los más inocentes ironías del estilo conversativo:

In capo a due ore di cammino, tutti i discorsi furono esauriti... e si misero a conversare adesso i quattro zoccoli della mula e gli scarponi imbullettati dei due contadini... (*La mosca*)... senza badare ai sassi e alle erbe fra cui ora scorreva. E un sasso fu anche il marito... (*Visita*).

Una singularidad aún mínima se arrima simétricamente a un giro de igual corte pero de uso absolutamente común:

Silenzio di specchio e odore di cera ai pavimenti... (*Pena di vivere così*)... Fremiti nel silenzio, zirli di grilli, risi di rivoli (*Il taccuino segreto di L. P.*).

¿Equilibrio italiano o equívoco pirandelliano? Intentamos dar una vuelta en las provincias exteriores de la lengua de Pirandello y nos encontramos inopinadamente en su centro. En su centro, porque resulta manifiesto una vez más que equívoco y ambigüedad son la nota constante, insistente, que caracteriza a nuestro escritor.

Porque esta ambigüedad se desprende de lo contradictorio que está al acecho en el espíritu de Pirandello en cualquier momento de su lento y penoso desarrollo. En el fondo de su arte, por más variadas que sean sus realizaciones, no falta nunca la nota trágica de una desarmonía interior.

Procede de esta desarmonía lo intensa y severa que es la emoción creadora de Pirandello. Pero también es verdad que su ansia crítica, su esfuerzo por mirar a las cosas reducidas a sus rasgos esenciales, priva a Pirandello de complacerse de su creación. Por eso su arte —dejemos a un lado los elementos ya sentimentales, ya racionales no asimilados que puede arrastrar consigo— aparece con

frecuencia tan pobre y desnudo y da siempre la impresión de algo turbio e inquieto. Sus momentos más serenos son como un cielo despejado en el cual perdura invisible el recuerdo de la tormenta que pasó. Aún cuando está a la vista del absoluto e indistinto palpitante de la vida, su espíritu no se desasosiega porque lo posee irremediablemente la añoranza de lo distinto e individual que niega. El eco corpulento de la voz humana que había guiado a Pirandello hacia el descubrimiento de este mundo abismal sigue vibrando en estas profundidades sin mudar, con nota demasiado penetrante. El acento de esos "ecco... sí... ma come?" puede luego aparecer cargado de una sentimentalidad excesiva e impertinente. En efecto, es el último residuo de una realidad terrena que Pirandello no puede, no quiere olvidar. Quizás sea algo más que un residuo: "ah come la vita é di terra —dijo Pirandello— e non vuol cielo, se non per dare respiro alla terra!"

BENVENUTO A. TERRACINI.

Tucumán.

NOTA

I. — Este ensayo —sobretudo los capítulos VI y VII— está fundado, por razones metódicas, en la lectura de los cuentos. Por lo tanto al analizar estilísticamente el realismo de Pirandello se omitió remitir expresamente a uno que otro de sus ensayos en donde tuvo la oportunidad de expresar puntos de vista críticos que aclaran y confirman lo que hemos venido observando: por ejemplo, el valor del diálogo en la narración, el empleo del dialecto, etc. Más bien que sus páginas teóricas o apologéticas, interesan a este propósito las que manifiestan en forma prevalentemente histórica su espíritu crítico, sus gustos, sus preferencias. Pude aprovechar los *Saggi* a cura de Manlio Lo Vecchio-Mustio. Milán 1939, donde, (además de la última ed. de *L'umorismo*), están recogidos: *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*; Alberto Cantoni, Giovanni Verga, (en dos redacciones), etc. Para la cronología de los cuentos y, en general, de toda la producción de Pirandello, véanse el artículo de C. Alvaro citado más adelante y M. Lo Vecchio Mustio, *Bibliografia di P.*, Milán 1937.

II. — Las referencias a la literatura crítica sobre Pirandello están fundadas en el material siguiente, en cuanto directa o indirectamente atañe los cuentos: B. Croce, *Due scrittori contemporanei*. II *L. P.* en *Critica* XXXIII (1935), pág. 20-33. — A. Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporáneo*, Milán 1928, págs. 246-293. — L. Russo, *I narratori*, Roma 1923, págs. 184-191. — F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, Milán 2a. ed. 1925, págs. 231-41. — L. Baccolo, *Luigi Pirandello*, Génova 1938. — G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, Milán (1923), págs. 224 y sigs. — F. Rauhut, *Wissenschaftliche Quellen* citadas. — I. Siciliano, *Il teatro di L. P.*, Torino 1929. — A. Tilgher, *Voci del tempo*, Roma 1923, págs. 92-102. — Además: A. Galletti, *Il novecento*, Milán 1935, *P. novellatore e romanziere*, págs. 289-306. — A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Messina-

Milano 1936, págs. 598-604. - L. P. (Corrado Alvaro) en *Enciclopedia Italiana* XXVI 352-353. - No plantea algún problema crítico F. V. Nardelli al sacar de uno que otro cuento elementos para su biografía, (traducción al castellano de J. Baya Lozano, Buenos Aires, 1944). *El hombre secreto, Vida y tormento de L. P.* El escrito de Renata Donghi de Halperin al cual aludo en la introducción *Pirandello: el cuentista y el dramaturgo* está en *Nosotros*, VII (1943), págs. 43-52. (Véase también *El mundo de P.* en *De mar a mar*, II (1943), págs. 19-24, y *P.: cuentista o dramaturgo?* en *Insula*, II, (1944), págs. 135-38, en controversia con conceptos expresados por J. M. Monner Sans en sus ensayos sobre el teatro de Pirandello. Además, véase el artículo de G. Marone, *P. y el humorismo*, (*La Nación*, sección 2.^a, 20 de mayo de 1945) que orienta brevemente sobre los cuentos y las cuestiones críticas que los atañen).

III. — Para la interpretación del estilo indirecto libre —que ha sido el punto de partida de este ensayo— remito particularmente a Leo Spitzer, que se interesó más que una vez en el problema (*Zur stilistischen Bedeutung des imperfektes der Rede* en *Germanisch-romantische Monatsschrift* L. (1921), págs. 58-61; *Zur Entstehung der sogenannten "erlebten Rede"* ibidem XVI (1928), págs. 327-33; *Verlebendige direkte Rede als Mittel der Charakterisierung* en *Vox romanica*, IV, (1939), págs. 65-89 (véanse también: *Stilstudien. II Stil Sprachen*, München 1928, pág. 193 y sigs.; *Italienische Umgangssprache* Bonn y Leipzig 1922, pág. 17 y sigs.) y a W. Günther, *Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten, und "erlebten" Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen*, Marburg 1928. Pude además tener presente: Ch. Bally, *Antiphrase et style indirect libre* en *A grammatical Miscellany offered to O. Jespersen*. Copenhagen 1930, págs. 331-40; E. Lerch *Hauptprobleme der französischen Sprache*. Braunschweig-Berlin-Hamburg 1930, págs. 91-136; Marguerite Lips, *Le style ind. libre*, Paris 1927; F. Todemann *Die erlebte Rede im Spanischen* en *Romanische Forschungen*, XLIV (1930), págs. 108-64; K. Vossler: *Gesammelte Aufsätze* (cito por la traducción al castellano *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires (1943), pág. 164 y sigs.

DOS ALMAS FUNDIDAS EN UNA

ESTA historia sin importancia empieza en una ciudad milenaria y al amparo de una torre que cuenta su edad por siglos. Un chiquilín flacucho, enfermizo, tímido, miedoso, huérfano de padre, lee a los pies de la abuela, rígida, solemne, vestida de negro, que hace calceta, un viejo librote encuadernado en pergamino, en el cual se narra en gruesos caracteres la vida de un santo.

La ciudad es antiquísima. Sus hijos dicen, aunque atenuando la jactancia con una sonrisa: *Lucca prima, Roma secunda*. Y quizás tengan razón, porque Luca data de la edad en que floreció la civilización etrusca. Siglos más tarde, ciudad extrema de la Galia cisalpina, fué municipio romano desde el año 515 *ab urbe condita*. Dentro de sus primeras murallas pactaron el triunvirato César, Craso y Pompeyo.

Estas remotas memorias de su ciudad las ignoraba el niño que iba a la escuela comunal, donde en las primeras lecciones de historia sólo cabían los siete reyes de Roma, creídos tan verdaderos como S. M. Humberto 1.º y S. A. R. Víctor Manuel, príncipe de Piamonte, a quien él había visto desfilar triunfalmente por la Vía Nazionale, de regreso de las grandes maniobras, empinándose chiquito en un gran caballo.

Pero los nacidos en Luca no necesitaban saber historia para sentirse sumergidos en el pasado tan naturalmente como el pez en el agua o el hombre en su atmósfera física. Romanos y ostrogodos, güelfos y gibelinos, pisanos, florentinos y seneses en lucha con la

comuna, y ésta alternativamente sujeta y libre, pasada de mano en mano, comprada, vendida, rescatada, más veces con áureos montones de florines que con las armas; y famosos señores, condotieros, confalonieros, Castruccio, Paolo Guinigi, Francesco Burlamacchi, eran confusos fantasmas en la cabeza del más humilde "bottegaio" y alimentaban las conversaciones de hostería entre ponche y ponche y una y otra partida de escoba o de tresiete.

Las memorias se hacían menos vagas cuando se llegaba al Ocho-cientos, a días que los ancianos recordaban por haberlos vivido o por tradición doméstica: más lejanos los afortunados de Elisa Baciocchi, la hermana de Napoleón, y los de María Luisa, cuya estatua se levantaba en Plaza Grande; más al alcance de la añoranza de los viejos los del ducado de Carlos Ludovico y los rientes de Leopoldo II, Gran Duque de Toscana.

Dentro de *le Mura*, "l'arborato cerchio" de D'Annunzio, pocos luqueses, tampoco en las postrimerías del siglo XIX, con ferrocarril y tranvías suburbanos de vapor, salían espiritualmente del pozo medieval en donde giraban sus pasos como habían girado los de sus distantes tatarabuelos. A la sombra de sus muchas iglesias y conventos, Luca dormía un largo sueño lleno de silenciosas presencias del pasado. Soledad y tristeza se arrinconaban en atrios, capillas, hondos zaguanes, callejas y plazuelas. Difuso como un flúido, el sentimiento místico penetraba en todos los ánimos, mezclándose paradójicamente con el natural epicureísmo y escepticismo de ese viejo pueblo etrusco. El luqués podía ser anticlerical, masón, socialista, y jurar escandalosamente sobre la Virgen y todo el santoral; pero fuese lo que fuese no estaba menos orgulloso del Volto Santo que cualquier beata; y hasta al más despreocupado, de vez en cuando le asomaba al corazón el tierno recuerdo de Santa Zita, cuyos huesos cansados de servir la ciudad veneraba.

Para desvanecer el encantamiento antiguo en el aire lentamente abanicado por cadencias de campanas, había que mezclarse hacia el mediodía al movimiento del Fillungo o de Vía Nazionale, o dar unas vueltas en horas de mercado por la plaza San Michele para oír disputar a campesinos y compradores, con gran apoyo de reniegos y blasfemias, en torno de los sacos de grano.

El niño, con excepción de los paseos dominicales sobre *le Mura*, donde el abuelo materno le permitía correr gozoso detrás de los pájaros y recoger erizos de castaña, o de alguna alegre jira de grandes y chicos en los verdes collados que dominan el lecho pedregoso del Serchio, no daba paso, con la abuela paterna, que no fuera para expiación de culpas que él no recordaba haber cometido y no sabía confesar al sacerdote. Era, en las misas matutinas y en las Horas vespertinas, un permanente arrodillarse sobre losas frías, ante imágenes ulceradas, sangrantes, coronadas de espinas; era un continuo murmullo de preces que él no entendía, encuadradas por dos palabras que, si bien misteriosas, le eran ya familiares: *oremus* y *amen*; era el paso lento de las cofradías encapuchadas de negro que acompañaban algún muerto; eran, bajo las bóvedas de San Frediano, donde había sido bautizado, de San Martino, de San Miguel, de San Cristóbal, unas tinieblas solemnes y temerosas horadadas de vacilantes luces amarillas, perfumadas de incienso, resonantes de cánticos lentos y bellos: impresiones que más adelante, cuando en los bancos de la escuela leyó libros más difíciles, el niño asociaría indisolublemente a la representación que formaría de la Edad Media.

Cuando comienza esta historia, salvo que él pueda apoderarse de la entretenida antología que su hermano mayor trae del Gimnasio, las vidas de santos son su solo pasto espiritual. Ante sus ojos atónitos desfilan los milagros. Son ciegos que recobran la vista, paralíticos que arrojan sus muletas, leprosos que sanan, empedernidos criminales que se salvan de la horca y del infierno... Es un mundo de dolor, de llagas, de podre, de miseria, en el cual no hay otra luz que la auréola del santo, otro perfume que su divino olor de nardo y jazmín.

Sobre esos libros piadosos que ponía en sus manos la señora Luisa, celosa por la salvación del alma del nieto, éste aprendió el juego maravilloso de crear imágenes combinando letras, el cual habría de servirle pocos años después para leer el *Caín* de Byron y los cuentos de Voltaire. Pero esto ya no sería en la alta bohardilla, a la sombra de la torre medieval del Guinigi, sino en una ciudad ancha y chata, acogedora y cordial, alegrada por el cuerno de los mayores y las voces de los vendedores de pasteles y mazamorra. En ella descendería el chiquillo hace cincuenta años una tarde soleada de pri-

mavera, después de una larga y feliz navegación, jalonada por montañas que los pasajeros decían ser Gibraltar, Tenerife y el Corcovado, bajo dulces cielos luminosos, a través de un mar poblado de tiburones, delfines y peces voladores.

En esa ciudad el chiquillo medroso iniciaría su verdadera vida, tal como si hubiera nacido al descender en el puerto recién construido y cuanto dejaba tras de sí fuera el brumoso recuerdo de un sueño poético y triste.

¡Cómo se le entraría en las venas y por ellas al alma esa ciudad de rectas, interminables calles empedradas, que tantas veces más tarde su pluma describiría nostálgica! Es imposible explicar el proceso de la transfusión, de qué modo el niño va adquiriendo insensiblemente una sangre nueva. Una sangre nueva, y sin embargo conservando algo del plasma inicial. Hay que aprenderlo todo de raíz: lengua, sentimientos, costumbres, formas del pensamiento. ¿Cuándo dejó el niño de *pensar* en italiano? Acostumbrado a replegarse sobre sí mismo, un día descubrió que el fenómeno se había producido subcientíficamente.

¿Cómo pudo ser, si la escuela italiana, concurrida por hijos de italianos, donde completó los estudios primarios, había seguido cultivando y modelando su inteligencia con enseñanzas y métodos italianos? Milagros de la fuerza asimiladora del país. Y también, sea dicho en justicia, porque durante muchos decenios, hasta que la estupidez nacionalista no enloqueció y asoló al mundo, esas escuelas supieron conciliar el espíritu de la nueva patria de los inmigrantes con el de la lejana, y fundir ambos en un estado de conciencia nuevo y original, no desdeñando ni descuidando la lengua, la geografía y la historia de la nación que los hospedaba, al enseñar las propias, por el contrario, enseñándolas con igual celo.

Si en esas aulas, en cuyas paredes confraternizaban los retratos de Mazzini, Cavour y Garibaldi con los de Moreno, Belgrano y San Martín, el niño había aprendido a admirar el valor de Mucio Escévola, de Horacio Cocles, de Clelia, de los Horacios, de Camila, la virtud de Cincinato, la firmeza de Atilio Régulo, la gloria de Legnano, la fiera respuesta de Piero Capponi a la insolencia gala ("Sonate pure le vostre trombe; noi soneremo le nostre campane"), el ardimiento de Balilla, la abnegación de los mártires, los héroes y los

forjadores del resurgimiento itálico, la gesta garibaldina y el heroísmo de las ciudades resueltas a arrojar a los tiranos, como Palermo en las Visperas y Milán en las Cinco Jornadas, en fin, mezcladas la historia y la leyenda de dos mil quinientos años, también le habían enseñado a celebrar y amar el esfuerzo de un pueblo joven, el cual disfrutaba la libertad exigida en 1810 desde los balcones del Cabildo, proclamada seis años después en Tucumán y conquistada por los ejércitos de Belgrano y San Martín en días que al niño le parecían todavía cercanos cuando veía desfilar en carruaje por la Avenida de Mayo en las fiestas patrias algún soldado centenario de las guerras de la Independencia.

Pero más que las memorias del pasado eran los hechos presentes los que operaban la conversión del niño extranjero reconcentrado y soñador en un adolescente porteño atrevido en los juegos y en las infatigables caminatas hasta el murallón del río, a pescar bagres, o al finibusterre de Boedo, Almagro y Palermo, hijo orgulloso de los barrios de la Concepción y Monserrat, todavía frecuentados por las sombras de Juan Cuello y los mazorqueros.

Era la holgura del vivir, la abundancia en la mesa, la hospitalidad generosa, sin recelos ni desconfianzas, la igualdad democrática, lo que "agarraba" a los millares de hombres que llegaban mensualmente a estas playas y no los soltaba más. El "gringo" era motivo de risueños motes y alusiones; pero ¿acaso para el porteño lo era menos el provinciano? En verdad aquél inspiraba más cariño, mezclado con un poquito de lástima y una pizca de gratitud, que menosprecio. Si el niño se había hallado casi entre los suyos en la escuela primaria, la secundaria no le había hecho sentir su condición de extranjero. Entre los muchos apodos que le colgaron sus compañeros no hubo ninguno alusivo a su origen. Allá en el Colegio Nacional Norte, sentado en los mismos bancos con la "fine fleur" de la aristocracia vacuna, rarísimas veces se sintió disminuído por sus compañeros de apellido linajudo, con quienes todavía le es grato al hombre encontrarse de vez en cuando y echar un párrafo cordial.

La Universidad, la docencia ejercida desde muy joven, siendo él todavía estudiante, el periodismo, la vida literaria, la orientación de su curiosidad hacia la crítica de lo nuestro y la historia patria, la actividad política, hicieron la labor restante de asimilación. A los

veinte años empezaba a olvidar que no era argentino. Si en su prosa se filtraban, y siguieron filtrándose, italianismos, allá ellos por los galicismos que ornaban los escritos de los más puros criollos. Además había modo de consolarse pensando que los muchos hijos de italianos nacidos en la Argentina, y por consiguiente argentinos, no hablaban ni escribían con mayor pureza.

Pasaron los años y un día el hombre, descendiendo por las calles de Bolívar o Defensa, sintió que de los ya raros muros espesos, de los portalones desconchados, de los balconillos salientes, de los patios enrejados y floridos que agonizaban a la sombra de los altos palomares de cemento, se desprendía con la fuerza evocadora de los perfumes casi desvanecidos, un mundo de reminiscencias personales e históricas que le pertenecía en propiedad. Esa era la ciudad donde alcanzó el joven estudiante a ver pasear con paso lento y sereno las figuras consulares de Mitre y de Roca; la "gran aldea" que conoció en los novelistas del 80; la que vio regresar a Mitre del Paraguay y entrar Urquiza después de Caseros; la que alentó en su seno los ensueños de la Asociación de Mayo y la que se abrió a la esperanza del porvenir con Rivadavia; la capital que al proclamarse libre en su plaza de la Victoria, inauguraba la liberación de medio continente; la que arrojó a los ingleses; la de los virreyes...

Hoy como ayer los ecos de antaño le resuenan en el corazón fundiéndose con la gigantesca sinfonía presente.

Pero ¡allá en el fondo, detrás del Cabildo, de Santo Domingo y San Ignacio, de la desvanecida imagen de la demolida casa de la Virreina y de la de Rosas en Palermo, no alza sus murallas y sus torres la vieja ciudad etrusca, romana y medieval, no yergue su campanario la catedral de San Martino, no ostenta su austera fachada románica la basílica de San Frediano? ¿Y qué? ¿por qué no le preguntamos al argentino que viajó mucho por Europa y vivió en sus ciudades ilustres, si mirando, allá en el fondo hacia la plaza de la República, no sustituye con los ojos de la imaginación el obelisco mandado erigir por el intendente Vedia y Mitre por el otro algo más antiguo de *l'Étoile*, o si cuando pasea por el parque Tres de Febrero no lo acosan los recuerdos del *Bois de Boulogne*, de *Hyde Park* y del *Pincio*? ¿por qué no le preguntamos al provinciano que ha establecido su hogar en Buenos Aires, si la dulce memoria de los naran-

jos de su villa natal o de la cumbre nevada del cerro vecino o de la Virgencita cuyas andas seguía de niño en procesión, le estorba o no para sentir su alma enteramente fundida con la de esta Babilonia multánime y vocinglera?

Inquisiciones psicológicas que nunca inquietaron al niño que hace cincuenta años empezó a aspirar a la ciudadanía argentina y a procurar merecerla. Por mucho tiempo éstos no fueron problemas para la conciencia social de los argentinos. No lo eran en la época de Sarmiento, de Alberdi, de Mitre, de Roca. La patria crecía grande y poderosa con el concurso de los nativos y los extranjeros, éstos más merecedores de ser sus hijos de adopción si naturalizados. Alguien podía no entender estas cosas, pero ése sería siempre un extranjero no adaptado o mal adaptado al país, por haber llegado tarde, o bien, porque ignorara al país y su extraordinaria fuerza de absorción espiritual. El extranjero que juzgaba o juzga un renegado de la patria originaria a quien ha adoptado y siente como suya, sincera y lealmente, la de elección, revelaba o revela una incurable limitación del entendimiento. Ha sido preciso contagiarnos con las manías persecutorias nacionalistas para que los argentinos empezáramos a desconfiar sombríamente de todos los no nacidos en este suelo. Hasta hace poco, conforme a la Constitución, no había sino dos clases de habitantes, los argentinos (nativos y naturalizados) y los extranjeros, los primeros con iguales derechos políticos, salvo en las consabidas únicas excepciones.

Hoy existen en el país tres clases de habitantes, nativos, naturalizados y extranjeros, los segundos poco a poco asimilados a los terceros a fuerza de restricciones, antes que legales, puramente administrativas. Temo ver llegar el día en que para sacar una patente de perro deba exhibirse la condición de nativo.

Así es como hoy el modesto héroe de esta historia, que se creía con orgullo argentino por todo cuanto era, sentía y había hecho, ha venido a descubrir que va pareciéndose, por gracia de sucesivos decretos violatorios de la Constitución, a los apátridas que ha colocado en el mundo por millones el reciente arrasamiento de las fronteras europeas.

ROBERTO F. GIUSTI.

LA DIFÍCIL TAREA DE LA RECONSTRUCCIÓN EN ITALIA

El derrumbe del Fascismo.

El 25 de Julio de 1943, después de 20 años y 9 meses de gobierno, Benito Mussolini era desposeído del poder, como resultado de una conspiración de palacio, organizada por Badoglio y la mayoría del Gran Consejo Fascista. La finalidad de los conjurados no era la de poner término al fascismo, sino la de salvar de la inminente ruina a la monarquía, que del fascismo había sido iniciadora y responsable.

El espíritu de las masas italianas había tenido una manifestación en el mes de Marzo de ese mismo año, cuando los obreros de Milán y Turín se declararon en huelga. En un régimen totalitario, y más todavía en tiempos de guerra, ese acto constituía una iniciativa de evidente sabor revolucionario, y un síntoma de las condiciones del espíritu público en el país. Ese espíritu se había revelado además en la acogida dispensada por las ciudades sicilianas a los ejércitos aliados, constituyendo una demostración acabada de que nadie podía contar con el pueblo para seguir la guerra.

El plan esbozado por los dos cerebros del golpe de estado —Badoglio y Grandi— en los días previos, consistía esencialmente en alejar a Mussolini y concertar la paz con los aliados. Pero el plan pudo realizarse de acuerdo a la intención de sus autores solamente en su primera parte: la posibilidad de una paz negociada desapareció al mantener firme los aliados su exigencia de la rendición incondicional. En efecto, el papel de la monarquía y del régimen de Badoglio podía

tener una consagración de hecho únicamente si lograba conseguir de los aliados condiciones tales que permitieran al país salir por completo de la guerra, y evitar la invasión, la destrucción y todas las demás calamidades que en los meses siguientes se instalaron en la península. Al fracasar en ese intento, ese régimen no tenía ya función alguna, y estaba destinado a perecer violenta e ignominiosamente. En realidad, su liquidación ha sido progresiva, gracias a la protección que desde un principio le dispensaron las armas aliadas, y que impidieron al pueblo italiano hacer "tabula rasa" con él.

La traición de la Monarquía.

El 26 de Julio el pueblo se volcó tumultuosamente en las plazas, reclamando la cesación inmediata de las hostilidades contra los aliados, la liquidación de los restos del fascismo y la organización de las milicias populares. Las masas, con certero instinto, se dieron cuenta inmediata de que la caída de Mussolini debía traer como lógica consecuencia la inmediata cesación de la guerra por él impuesta, y que la única forma de realizar ese propósito consistía en proclamarlo abiertamente desde el primer momento, intimando a los alemanes el abandono del territorio italiano dentro de un breve plazo, y declarándoles inmediatamente la guerra si —como era probable— Hitler no aceptaba la intimación. Es difícil decir con seguridad cuál habría sido el resultado militar de esa política. Lo que podemos afirmar es que no podía ser peor de lo que ocurrió 40 días después, al hacerse público el armisticio, cuando los nazis habían tenido la oportunidad y el tiempo para traer nuevas fuerzas y reponerse de la sorpresa, aprestando la defensa.

Badoglio prefirió seguir ganando tiempo, despidiendo con pretextos a los representantes populares que solicitaban armas, tratando de engañar a los alemanes con el espantajo de una revolución comunista, y a las masas con la amenaza de los alemanes. Durante los 40 días que duró su régimen, la Corona no tuvo otra preocupación fuera de la de preservar para el futuro sus prerrogativas, con doble juego de engaños transparentes y de maquiavelismos mezquinos, que consiguieron como único resultado la adopción de previsoras medidas por parte del Comando Alemán, el desbande y la desmoralización de

las tropas italianas y la desesperación del pueblo, que se veía condenado a la impotencia y abandonado a merced de los nazis. Ese régimen se vino abajo como un castillo de naipes al anunciarse el armisticio. Y no podía ser de otra manera, ya que la única fuerza que hubiera podido hacer frente a la situación, o sea el pueblo, se encontraba desarmado y desorganizado, y el ejército estaba todavía bajo las órdenes de generales fascistas, que lo único que atinaron hacer, al acercarse los alemanes, fué huir, aconsejando a sus subordinados que hiciesen lo mismo.

El segundo Armisticio.

El armisticio firmado el 3 de Septiembre de 1943 estipulaba la rendición incondicional, además de algunas cláusulas para hacer efectiva la misma. Es evidente que, una vez aceptada esa rendición, el rey y Badoglio no tenían nada más que hacer, eran inexistentes como poder regular, y no estaban en condiciones de asumir ulteriores compromisos en nombre del pueblo italiano.

Pero, en el afán de asegurar las instituciones monárquicas, el rey no tuvo inconveniente en comprometer el futuro de la nación, aceptando por la firma de su primer ministro un nuevo documento, "el armisticio secreto", de que a menudo se ha hecho mención en los últimos tiempos. Ese documento, firmado el 29 de Septiembre de 1943 en Malta, compromete gravemente la libertad y el porvenir del país, mediante estipulaciones que ponen su existencia misma a discreción de las autoridades militares aliadas.

Es evidente que ese instrumento no representa ventaja alguna para el pueblo italiano. Es evidente también que ni el rey ni Badoglio estaban facultados para firmar, después de haberse rendido incondicionalmente. Es evidente, por último, que la única finalidad en suscribirlo consistía en la esperanza de vincular de esa manera las suertes de la monarquía al interés de las potencias aliadas, y más particularmente a los planes políticos del Gabinete conservador inglés.

Que esto haya sido el propósito exclusivo del rey y de Badoglio se ha podido comprobar más tarde, cuando se vió al Primer Ministro británico defender con todo empeño a la monarquía, que ya se tambaleaba bajo el impacto de las resurgentes fuerzas democráticas ita-

lianas y de la indignación pública. Y se comprueba hoy todavía, cuando se vé con qué empeño las autoridades aliadas tratan de mantener el desprestigiado gabinete que dice gobernar a Italia, frente al Comité de Liberación Nacional, los patriotas combatientes y los partidos democráticos que claman por la eliminación de las fuerzas fascistas y de los responsables del fascismo que siguen manejando todavía los resortes más importantes del gobierno, de la administración y del ejército.

La depuración.

Según Winston Churchill, la monarquía debe seguir gobernando el país hasta la vuelta a la normalidad y la organización de nuevas elecciones. Para eso, hay que esperar mucho tiempo todavía. Y sin embargo, el mismo Churchill aceptó para Yugoslavia y Grecia la misma solución que reclaman los hombres de la democracia italiana, o sea la suspensión de la monarquía hasta tanto no sea posible llamar al pueblo a pronunciarse acerca del régimen que quiere darse.

La permanencia de la monarquía en el gobierno determina como primera consecuencia la imposibilidad de llevar a cabo la epuración y de eliminar los restos fascistas que siguen enquistados en importantes centros nerviosos de la vida pública. Esto se ha visto en ocasión del reciente proceso del general Roatta, ex jefe del S. I. M. (Servizio di Informazioni Militari), que en ese carácter organizó y llevó a cabo una cantidad de actos criminales en Italia, en España y en Francia. Ese general fué también comandante del cuerpo de mercenarios que fueron a España a defender la hispanidad del general Franco, y a luchar por la fe católica juntamente con los marroquíes musulmanes. Por último, el general Roatta fué jefe de las fuerzas de ocupación que en Yugoslavia fusilaron a patriotas y rehenes, y se hicieron responsables de toda clase de desmanes. A pesar de eso, ese típico exponente de la criminalidad fascista pudo substraerse al merecido castigo, ya que la complicidad de la Corona en todas sus fechorías obligaron al rey, a Badoglio y a los jefes del ejército a organizar su fuga, a la cual, muy probablemente, prestaron su tácita aprobación las autoridades militares aliadas.

En realidad, en todo el territorio nominalmente controlado por el gobierno de Roma, la epuración ha sido una farsa. Solamente se ha llevado a efecto con seriedad en las regiones del Norte, durante los pocos días en que los patriotas del Comité de Liberación Nacional tuvieron en sus manos la situación. Ahí no solamente se ha castigado a los fascistas, sino que se ha puesto sus bienes bajo secuestro, sus tierras han sido entregadas a los campesinos, y de sus fábricas y talleres se han incautado los obreros y empleados que trabajan en los mismos. No tenemos noticias de cuál es la actitud de la Comisión Aliada con respecto a esos actos revolucionarios producidos en las regiones recientemente liberadas. Lo único que sabemos con seguridad es que esa línea política es la única que el pueblo italiano aceptará, siendo de prever en consecuencia que las mismas medidas, tarde o temprano, serán extendidas al resto del país.

Hacia la nueva Italia.

Pensar que sea posible, después de 20 años de fascismo, volver a las condiciones anteriores a la marcha sobre Roma, equivale a pensar que se pueda deshacer la Historia. Las causas que determinaron la toma de posesión del poder por parte del fascismo en 1922 son muy complejas y profundas. La inícuca explotación de la clase campesina —que constituye más de la mitad de la entera población— presenta características feudales, hoy desconocidas en la mayor parte del mundo civilizado, y mantiene en un increíble estado de inferioridad material y moral a casi veinticinco millones de habitantes. La gran industria y los altos círculos bancarios han tenido también una amplia participación en la aventura fascista, financiando las primeras escuadras de acción y cooperando en la victoria de Mussolini por intermedio de sus representantes políticos pseudo-liberales.

Los dirigentes del Comité de Liberación Nacional tienen acerca de esos problemas un plan que es justiciero y perfectamente realizable: abogan ellos por la atribución de la tierra a los campesinos, y por la entrega de las industrias básicas a la gestión colectiva —nótese bien, no al Estado—, mediante la formación de entes autónomos de productores y consumidores y el fomento de la organización cooperativa.

Sin esas reformas de estructura, el renacimiento de la democracia italiana será imposible. La destrucción de las plazas fuertes del fascismo es un requisito previo, sin el cual las instituciones democráticas tendrán una efectividad ilusoria y una vida probablemente muy precaria. Las premisas para la reconstrucción de la nueva Italia democrática son: abolición de la monarquía, eliminación de los restos del fascismo, distribución de la tierra a los campesinos, colectivización de las industrias básicas y amplia autonomía administrativa a los municipios y a las regiones. Es, aproximadamente, el mismo plan esbozado hace días por el líder socialista Pietro Nenni.

Todo eso no se podrá realizar sin lucha. Además de la resistencia interna, hay intereses extranjeros que presionan para mantener el viejo orden. Tenemos plena confianza en que el pueblo italiano posee reservas de energía suficientes para llevar a cabo la gran obra de su total renovación, mediante la organización de una estructura institucional y económica que asegure la libertad política y la justicia social.

SIGFRIDO CICCOTTI.

PENSAMIENTO ITALIANO

GIACOMO LEOPARDI

DIALOGO DE LA NATURALEZA Y DE UN ALMA

NATURALEZA. — Ve, predilecta hija mía, que por tal serás tenida y llamada durante largos siglos. Vive, y sé grande e infeliz.

ALMA. — ¿Qué mal cometí antes de vivir, para que me condenes a esa pena?

NATURALEZA. — ¿Qué pena, mi hija?

ALMA. — ¿No me prescribes tú el ser infeliz?

NATURALEZA. — Por lo mismo que quiero que seas grande, y no se puede esto sin aquello. Además, tú estás destinada a vivificar un cuerpo humano y necesariamente todos los hombres nacen y viven infelices.

ALMA. — Lo razonable sería, al contrario, que tú les procurases los medios para que fueran, necesariamente, felices; o no pudiendo hacer esto, te convendría abstenerse de echarlos al mundo.

NATURALEZA. — Ni lo uno ni lo otro está en poder mío, que estoy sujeta al hado; el cual lo ordena de distinta manera, sea cual fuere la razón de ello; que ni tú ni yo no podemos entenderla. Ahora, como tú has sido creada y dispuesta para informar una persona hu-

Escrito en 1824, como las otras diecinueve prosas comprendidas en la primera edición de las *Obritas morales* (elevadas luego al número de veinticinco), este Diálogo fué publicado por primera vez en 1827 por la imprenta de Fortunato Stella, en Milán. El tema desarrollado es el de la infelicidad, inherente a la condición humana, pero sufrida en mayor grado — como consecuencia de una mayor sensibilidad — por los hombres de más alta jerarquía espiritual. Ecos de esta amarga meditación resuenan en varios de los Cantos leopardianos, especialmente en *Ultimo canto di Saffo* y las estupendas *Ricordanze*.

mana, ninguna fuerza ya, ni mía ni de otros, puede salvarte de la infelicidad común a los hombres. Pero además de ésta, será menester que sobrellevés una propia, y asaz mayor, para cuya excelencia yo te he plasmado.

ALMA. — Yo nada he aprendido aún, por comenzar a vivir en este instante: de ahí ha de ser que no te entienda. Mas dime: excelencia e infelicidad extraordinaria ¿son substancialmente la misma cosa? o cuando fueran dos cosas ¿no podrías tú desaparecerlas?

NATURALEZA. — En las almas de los hombres, y proporcionalmente en las de todo género de animales, puede decirse que lo uno y lo otro son casi lo mismo: porque la excelencia de las almas denota una mayor intensidad de su vida, lo cual denota un mayor sentimiento de su propia infelicidad; que es como si dijéramos una infelicidad mayor. Del mismo modo la mayor vida de los animales incluye un predominio de amor propio, dondequiera que éste se incline y como quiera se manifieste: predominio que encierra un mayor deseo de felicidad, y por ende un descontento y una pena mayores al verse privado de ella, y un mayor dolor por las adversidades que sobrevienen. Todo esto hállase contenido en el orden primitivo y perpetuo de las cosas creadas, el cual yo no puedo alterar. Además de eso, la sutileza de tu propio intelecto y la vivacidad de tu imaginación van a excluirte de una parte grandísima del señorío sobre ti misma. Los animales brutos aplican fácilmente todas sus facultades y fuerzas al logro de los fines que se proponen. Los hombres, en cambio, raras veces emplean todo su poder, al hallarse ordinariamente cohibidos por la razón y la imaginativa, las que crean miles de dudas en las deliberaciones, miles de frenos en las ejecuciones. Los menos aptos o menos acostumbrados a ponderar y considerar consigo mismos, son los más prestos en resolverse, y en obrar los más eficaces. Pero tus iguales, continuamente encerradas en sí mismas, y como agobiadas por la grandeza de sus facultades; incapaces, por lo tanto, de aplicar su poder, sucumben lo más de su tiempo, así sea deliberando como obrando, a la irresolución, que es uno de los mayores males que afligen la vida humana. Agrega que mientras por la excelencia de tus disposiciones superarás fácilmente y en poco tiempo a casi todas las de tu especie en los más arduos conocimientos, en las disciplinas aun difficilísimas, te será siempre, sin embargo, imposible o su-

mamente penoso aprender o aplicar en la práctica muchísimas cosas nimias en sí mismas, pero muy necesarias en el trato con los demás, y que verás entretanto ejercer perfectamente y aprender sin trabajo por miles de ingenios, no sólo inferiores a ti, sino de todo punto despreciables.

Estas y otras infinitas dificultades y miserias preocupan y abruma a los grandes espíritus. Pero están recompensadas con creces por la fama, las alabanzas y los honores que a tales egregios espíritus rindeles su propia grandeza, así como por la durabilidad del recuerdo que ellos dejan de sí a su posteridad.

ALMA. — Mas esas alabanzas y esos honores de que hablas, ¿los recibiré yo del cielo, de ti, o de quién más?

NATURALEZA. — De los hombres, puesto que ningún otro puede otorgarlos.

ALMA. — Pues mira, yo me creía que no sabiendo hacer lo que es tan necesario, como tú dices, en el consorcio con los otros hombres, y que aun resulta fácil hasta para los más pobres ingenios, yo sería vilipendiada y huída, y no por cierto alabada, por los mismos hombres; o seguramente viviría desconocida de casi todos, por inepta al consorcio humano.

NATURALEZA. — A mi no me es dado prever el porvenir, ni por consiguiente prennunciarte infaliblemente lo que los hombres harán y pensarán respecto a ti mientras tú estés en la tierra. Es muy cierto que de la experiencia del pasado infiero como lo más verisímil que ellos habrán de perseguirte con la envidia, la cual es otra calamidad que suele salir al encuentro de las almas excelsas; o bien de oprimirán con el desprecio y el olvido. Sin contar que la misma fortuna y el caso mismo suelen ser enemigos de tus semejantes. Pero en seguida después de la muerte, tal como aconteciera con uno llamado Camoens, o luego de unos años, cual le acaeciera a otro llamado Milton, tú serás celebrada y puesta en los cielos, no diré por todos, más cuando menos por el pequeño número de hombres de recto juicio. Y quizá las cenizas de la persona en la que habrás morado descansan en una magnífica sepultura; y sus facciones, en diversos modos imitadas, vayan por las manos de los hombres; y sean relatados por varios, y por otros aprendidos de memoria con mucho esmero, los accidentes de su vida; y por fin todo el mundo civilizado esté lleno

de su nombre. Salvo que la malignidad de la fortuna o la superabundancia misma de tus facultades no te hayan perpetuamente impedido mostrar a los hombres algún signo cabal de tu valor: de lo cual, a decir verdad, no han faltado muchos ejemplos, sólo conocidos por mi y por el hado.

ALMA. — Madre mía, no obstante carecer aún de los otros conocimientos, yo sin embargo siento que el mayor, antes bien el solo deseo que tú me has dado, es el de la felicidad. Y supuesto que yo sea susceptible al de la gloria, seguramente no puedo apetecer este no sé si he de decir bien o mal, sino tan sólo como felicidad, o como medio de llegar a ella. Ahora, según tus palabras, la excelencia de que me dotaste bien podría ser necesaria o útil para conseguir la gloria; pero no conduce a la felicidad, sino por el contrario tira violentamente hacia la infelicidad. Tampoco es creíble que a la misma gloria me conduzca antes de mi muerte: llegada la cual, ¿qué beneficio o qué placer podrán brindarme los mayores bienes del mundo? Y por último puede suceder fácilmente, como tú dices, que esta gloria tan esquiva, precio de tanta infelicidad, yo no pueda alcanzarla de ninguna manera, tampoco después de mi muerte. De manera que de tus palabras mismas infiero que, lejos de amarme singularmente, según afirmabas al principio, me tienes más ira y malquerencia de las que me tendrán los hombres y la fortuna mientras esté en el mundo, puesto que no vacilaste en hacerme un don tan calamitoso como lo es esta excelencia que me ponderas. La cual será uno de los principales obstáculos que han de vedarme el conseguimiento de mi sólo propósito, esto es la felicidad.

NATURALEZA. — Hija, como te lo decía, todas las almas de los hombres son, sin culpa mía, destinadas presas de la infelicidad. Pero en la universal miseria de la condición humana, y en la infinita vanidad de todo goce y ventaja, la gloria es juzgada por lo más selecto de los hombres el mayor de los bienes concedidos a los mortales, el objeto más digno que ellos puedan proponer a sus afanes y a sus acciones. De suerte que, no por odio, sino por verdadera y especial benevolencia deliberé prestarte, para la obtención de ese objeto, todos los medios que estaban en mi poder.

ALMA. — Dime: entre los animales brutos que tú mentabas, ¿hay

por ventura alguno dotado de menor vitalidad y sentimiento que los hombres?

NATURALEZA. — Empezando por aquellos que en algo participan de la planta, todos son en eso, el que más y el que menos, inferiores al hombre; el cual tiene mayor abundancia de vida y sentimiento que ningún otro animal, por ser de todos los seres vivientes el más perfecto.

ALMA. — Entonces, si me amas, alójame en el más imperfecto, o si no lo puedes, una vez despojada de las funestas prendas que me ennoblecen, hazme conforme al más estúpido e insensato espíritu humano que tú produjeras jamás.

NATURALEZA. — En esto último puedo complacerte, y estoy por hacerlo, puesto que tú rechazas la inmortalidad, hacia lo cual yo te había encaminado.

ALMA. — Y en cambio de la inmortalidad, ruégote que apresures mi muerte todo lo que se pueda.

NATURALEZA. — Sobre esto conferiré con el destino.

(Traducción de NELLA PASINI).

CATOLICISMO ITALIANO

SANTA CATALINA DE SIENA

Carta al Papa Gregorio XI

En el nombre de Jesús Cristo crucificado y en el de María dulce

SANTÍSIMO y reverendísimo padre en Cristo dulce Jesús; vuestra indigna hija Catalina sierva y esclava de Jesús Cristo, escribe a Vuestra Santidad en su preciosa sangre, con el deseo de veros en paz, pacificado vos y vuestros hijos conjuntamente. Paz que Dios os reclama y quiere que hagáis por ella lo que podáis. Ay de mí, no parece que quiere que nosotros atendamos tanto el poderío y substancia temporales, que no se advierta cuanta sea la destrucción de las almas y el vituperio de Dios, que por la guerra perdura; sino, por el contrario, parece querer que abráis los ojos del entendimiento sobre la belleza del alma, y sobre la sangre del Hijo suyo; con cuya sangre lavó el rostro de nuestra alma y Vos sois ministro de ella. Os invito, por lo tanto, que apetezcáis el alimento de las almas. Puesto que quien siente hambre del honor de Dios y de la salud de sus ovejillas, para ampararlas y arrancarlas de las manos de los demonios, abandona su vida corporal, y ni hablemos de los bienes temporales. Aunque podrías decirme, Santo Padre: "En conciencia, estoy obligado a conservar y reconquistar lo que es de la Santa Iglesia". Ay, de mí, yo os confieso que es verdad lo que decís, pero me parece que se debe cuidar mejor la cosa que más vale. El tesoro de la Iglesia es la sangre de Cristo, precio del rescate del alma: ya que no se ha vertido el tesoro de la sangre por los bienes temporales, sino por la salvación del género humano. Supongamos que estéis obligado a reconquistar

y conservar el tesoro y la señoría de las ciudades que la Iglesia ha perdido; con mucha mayor razón estáis obligado a reconquistar tantas ovejillas que son un tesoro para la Iglesia; y demasiado empobrecido está la sangre de Cristo no puede disminuir, sin embargo pierde ella adornos de gloria, que recibe de los virtuosos y obedientes y súbditos de la Iglesia. Mejor, por lo tanto, dejar perder el oro de las cosas temporales, que el oro de las espirituales. Haced, luego, lo que se pueda; y, habiendo hecho lo posible, excusado seréis ante Dios y los hombres del mundo. A quienes golpearéis mucho más con el bastón de la benignidad, del amor y de la paz, que con el bastón de la guerra; y reconquistaréis vuestros bienes espirituales y temporales.

Estrechándose mi alma consigo misma y con Dios, con hambre grande de vuestra salud y de las reformas de la santa Iglesia y del bien del todo el mundo; no parece que Dios muestre otro camino, ni yo veo otro, en él, si no es el de la paz. Paz, sea paz, por amor de Cristo crucificado! Y no paréis mientes en la ignorancia, ceguera y soberbia de vuestros hijos. Con la paz arrancaréis la guerra y el rencor del corazón y las banderías; y los uniréis. Con la virtud arrojaréis el demonio.

Abrid, abrid el ojo del entendimiento con hambre y deseo de la salud de las almas, y observad dos males: es decir el mal de la grandeza, poder y bienes temporales, cuya reconquista creéis estar obligado a realizar, y el mal de ver perderse la Gracia en las almas, y la obediencia que deben brindar a Vuestra Santidad. Y de esta manera veréis que mucho más obligado sois a reconquistar las almas. Desde que el ojo del entendimiento ha visto y ha discernido cual de los dos es el mal menor; vos, que estáis, Santísimo Padre, entre estos dos tan grandes males, debéis elegir el menor; y eligiendo el menor para salvaguardaros del mayor, perderéis uno y otro; y ambos se trocarán en bien: es decir que habréis reconquistado vuestras criaturas y también lo que os es debido. ¡Mea culpa! yo no digo esto, empero, para enseñaros, sino constreñida por la primera dulce Verdad, por el deseo que me domina, padre dulce mío, de veros pacificado, y el alma y el cuerpo en sosiego. Puesto que con estas guerras y disensiones no veo como podáis tener una hora de bienandanza. Se destruye el bien de los pobrecillos en los soldados, que son devo-

radores de carne y de hombres. Y veo que además impide vuestra santa ansia, que es la de la reforma de vuestra Esposa. Reformarla, digo, de buenos pastores y rectores. Y bien sabéis que con la guerra difícilmente lo podéis hacer; que, por pareceros que tenéis necesidad de príncipes y señores, ésta os hará parecer que os obligue hacer los pastores a guisa de ellos y no a la vuestra. Aunque sea ella pésima razón, la de, por más necesidad que se advierta, introducir a pastores o quien sean en la Iglesia, que no sean virtuosos, ni a nadie que busque gloria para sí, sino que busque para Dios, yendo en pos de la gloria y de la loa de su nombre. Y no deba estar hinchado de soberbia, ni emporcado en inmundicia, ni hoja que gire conforme el viento de las propias riquezas y vanidad del mundo. ¡Ay, no de esta manera, por el amor de Jesucristo, y por la salud de vuestra alma! Arrancad, luego, la causa de la guerra, en cuanto dependa de vos, a fin de no caer en el inconveniente de crearlos según la voluntad humana y no según la voluntad de Dios y vuestros deseos. Vos tenéis necesidad de la ayuda de Cristo crucificado; poned, por lo tanto, en él el afecto y afán vuestro, y no en hombre ni en ayuda humana; pero en Cristo dulce Jesús, cuyo lugar ocupáis en la tierra; pues parece que El desee que la Iglesia vuelva a su dulce primer estado. Oh, cuánta beatitud para vuestra alma y la mía, cuando yo os vea iniciador de tanto bien, y que en vuestras manos, lo que Dios concede que se haga aún con la fuerza, se haga con el amor. Este será el modo de cumplirlo con paz y con verdaderos pastores y virtuosos y humildes siervos de Dios; pues los hallaréis, si Vuestra Santidad gustara buscarlos. Pues son dos las cosas, por las cuales la Iglesia pierde y ha perdido los bienes temporales, vale decir por la guerra y por la carencia de virtud. Ya que allá, donde no hay virtud, siempre se halla la guerra con su Creador. Por lo tanto la guerra es la causa.

Ahora digo que, si se quiere reconquistar lo que se ha perdido, no existe otro remedio si no el de usar lo contrario de aquello que fué causa de la pérdida, es decir reconquistarlo con la paz y la virtud, como queda dicho. De esta manera lograréis vuestra santa aspiración y la de los siervos de Dios, y la mía, misera miserable que soy; vale decir reconquistar las pobrecillas almas de los infieles que participan de la sangre del desangrado y sacrificado Cordero.

Ahora veis, Santísimo Padre, cuanto es el bien que se impide y

cuánto es el mal que acarrea y que se hace. Confío en la bondad de Dios y en la Santidad Vuestra, que en lo que podáis, os ingenieréis para poner el remedio, la santa paz. Esta es la voluntad de Dios. Y os digo de parte del dulce Jesús, que para esta y para las demás cosas que debéis cumplir, busquéis el consejo de los verdaderos siervos de Dios, puesto que ellos os aconsejarán la verdad. Y que os deleitéis en ellos, pues de ellos tenéis necesidad. Y por lo tanto estará bien que los tengáis a vuestra vera, poniéndolos de columna en el místico cuerpo de la santa Iglesia.

Creo que F. J. de P que os trae esta carta, sea un verdadero y dulce siervo de Dios, y os lo recomiendo; y os ruego que guste a la Santidad Vuestra que él y los demás estén siempre junto a vos. No digo más. Perdurad en el santo y dulce amor de Dios. Perdonad mi presunción. Humildemente os pido vuestra bendición. Jesús dulce, Jesús amor.

(Traducción de R. D. H.).

Fieles a la enseñanza de Mazzini, saben los italianos libres que todo pueblo tiene una misión que cumplir para el progreso de la humanidad e, indudablemente, no quieren renunciar al papel que les corresponde en la tarea común, ya que esa renuncia significaría la muerte, la negación de sí propio.

Pero ¿en qué puede consistir esa misión de los italianos? ¿Cuál puede ser la labor particular que tendrá que cumplir en el futuro próximo?

Cuando se piensa que los antifascistas italianos, por haber sido los primeros en oponerse al fascismo y los que durante más tiempo han sufrido su opresión, son también los que mejor y más a fondo lo conocen, cabe afirmar acaso que su misión consiste ante todo en continuar la lucha hasta la eliminación completa de ese mal. Y no se crea que esta es una tarea demasiado fácil, porque, sin duda, el fascismo, aplastado como potencia militar e imperialista, intentará resurgir insidiosamente, junto con tendencias reaccionarias, despóticas y conservadoras. Me parece que las grandes democracias, que durante largos años han favorecido al fascismo y que, tal vez careciendo de una fe profunda, han hecho a veces transacciones con él, no serán capacitadas para com-

batir una nueva forma de fascismo que se oculta a veces bajo actividades y apariencias democráticas. Hasta puede ocurrir que lo favorezcan, con la esperanza de hallar en la alta burguesía y en los elementos conservadores (probables apoyos de esta nueva forma de fascismo) garantías de orden y de sumisión, mayores de las que ofrecerían los antifascistas auténticos, que desean profundas reformas sociales y no pueden renunciar a su libertad de pensamiento y juicio. Corresponderá, pues, a estos antifascistas la difícil tarea de descubrir las maniobras y aclarar las equivocaciones y las confusiones que intenten hacer las clases que, por salvar sus intereses, hace veinte años traicionaron los principios del liberalismo para apoyar a la dictadura. Y para cumplir con eficacia esa misión, los italianos tendrán que afirmar ideas revolucionarias que no se vinculen para nada con el pasado prefascista y que, surgiendo de una oposición radical al fascismo, lo nieguen y lo superen, tanto en lo económico como en lo político y moral.

RENATO TREVES.

(La experiencia política de una generación italiana)

"Jornadas", N.º 25.

INSVLA

Indice del Segundo Tomo

ENSAYOS.

<i>Bollo, Sarah</i> : "La poesía de Gabriela Mistral"	pág. 83
<i>Ciccotti, Sigfrido</i> : "La difícil tarea de la reconstrucción en Italia"	„ 303
<i>Fatone, Vicente</i> : "El enigma de los días y las noches" ...	„ 94
<i>Giusti, Roberto F.</i> : "Dos almas fundidas en una"	„ 236
<i>Kahn, Máximo José</i> : "La vida de los judíos en Toledo" ...	„ 199
<i>Pasini, Nella</i> : "Renato Serra"	„ 40
<i>Pasini, Nella</i> : "Ada Negri"	„ 217
<i>Romero, Francisco</i> : "Caprichos y transcripciones"	„ 193
<i>Schostakovsky, Pablo</i> : "El papel social del escritor ruso" ..	„ 128
<i>Terracini, Benvenuto A.</i> : "Al margen de los cuentos de Pirandello" (II)	„ 3
<i>Terracini, Benvenuto A.</i> : "Al margen de los cuentos de Pirandello" (III)	„ 163
<i>Terracini, Benvenuto A.</i> : "Al margen de los cuentos de Pirandello" (IV)	„ 251

NARRACIONES.

<i>Anderson Imbert, Enrique</i> : "Tres cuentos para teólogos" ..	„ 214
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : "El peregrino" (2.º fragmento) ..	„ 31
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : "El peregrino" (3.º fragmento) ..	„ 116
<i>León, Teresa</i> : "Quebrada Honda"	„ 23
<i>Ugarte, Manuel</i> : "La tertulia de Empirón"	„ 101

POESIAS.

<i>Carrera Andrade, Jorge: "Poemas"</i>	114
<i>Fernández Moreno: "A Miguel A. Camino"</i>	29
<i>Granata, María: "Duda"</i>	22
<i>Marasso, Arturo: "En la tiniebla"</i>	93
<i>Petrarca: "Ad Italiam"</i>	249
<i>Yehudá Haleví: "Poesías" (traducción de Rosa Castillo de Moreno)</i>	188

ENCUESTA.

<i>¿Es posible una Unión Latina?</i>	
<i>Respuesta de Beppo Levi</i>	227
<i>De Angel Ossorio y Gallardo</i>	229

POLEMICA.

<i>R. D. H.: Pirandello, ¿cuentista o dramaturgo?</i>	135
---	-----

DE NUESTRA AMERICA.

<i>Labarca H., Amanda: "Trayectoria del movimiento feminista en Chile"</i>	61
<i>Salas Viú, Vicente: "La música popular de Chile y la española"</i>	4

DE NUESTRA TIERRA.

<i>Brughetti, Romualdo: "Tierra argentina"</i>	142
<i>Salas, Alberto M.: "La ciudad de los Tolombones"</i>	139

LA ESTELA EN EL TIEMPO.

<i>Renato Serra: Cartas de amor</i>	54
<i>Catolicismo italiano:</i>	
<i>Santa Catalina de Siena: "Carta al Papa Gregorio XII"</i> ..	314
<i>Pensamiento italiano:</i>	
<i>Giacomo Leopardi: Diálogo de la naturaleza y de un alma (traducción de Nella Pasini)</i>	309

HOMENAJE A FRANCIA	„ 146
HOMENAJE A LOS GUERRILLEROS ITALIANOS	„ 247

LAS OBRAS Y LOS DIAS.

Noticias y comentarios	„ 147
“La Prensa” cumple su septuagésimo quinto aniversario ..	„ 147
F. R.: “Un cuarto de siglo de americanismo ejemplar” ...	„ 148
Nuevas Revistas	„ 76

REVISTA DE LIBROS.

<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “Leonardo: Tratado de la pintura” ..	76
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “Rafael Alberti: Eglogas y fábulas castellanas”	74
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “Abel Rodríguez: La barranca y el río”	75
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “J. Imbelloni: Concepto y praxis del folklore como ciencia”	75
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “Guillermo de Torre: La aventura y el orden”	154
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “José Mármol: Amalia”	156
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “W. Shakespeare: Las alegres comadres de Windsor y La comedia de las equivocaciones”	157
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “María José Dupré: Eramos seis” ..	159
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “María Rosa Lida: Introducción al teatro de Sófocles”	231
<i>Donghi Halperin, Renata</i> : “Vicente Pérez Rosales: Recuerdos del pasado”	242
<i>Etcheverry, Delia S.</i> : “Francisco Ayala: Razón del mundo” ..	234
<i>Giusti, Roberto F.</i> : “Luis Reissig: Anatole France”	151
<i>Gómez Paz, Julieta</i> : “Carlos Alberto Alvarez: Fábula encendida”	71
<i>Gómez Paz, Julieta</i> : “Blanca N. Tschudy: Veinte poemas para un sueño y una vigilia”	71
<i>Halperin, Gregorio</i> : “Renato Treves: Benedetto Croce, filósofo de la libertad”	153

<i>Halperin Donghi, Tulio</i> : "Emil Ludwig: ¿Qué hacer con los alemanes?"	„ 71
<i>Halperin Donghi, Tulio</i> : "Augusto Mario Delfino: Fin de siglo"	„ 239
<i>Korn, Santiago Leopoldo</i> : "Aldous Huxley: El joven Arquímedes"	„ 155
<i>Ronchi March, Carlos A.</i> : "Alfredo R. Bufano; Colinas del alto viento"	„ 68
<i>Schostakovsky, Pablo</i> : "Rudolf Rocker: El pensamiento liberal en los Estados Unidos"	„ 240
<i>Schostakovsky, Pablo</i> : "Pierre Van Paassen: El aliado olvidado"	„ 241
<i>Serrano Vernengo, Marisa</i> : "José Ferrater Mora: Unamuno"	„ 72
<i>Pastalosky, Rosa</i> : "Arturo Cerretani: El bruto"	„ 157
<i>Pastalosky, Rosa</i> : "Alfredo Pareja-Diez Canseco: Las tres ratas"	„ 237
<i>Polito, Ernesto</i> : "Daniel Devoto: Libro de las fábulas"	„ 243



Insula

*publicará en su próximo
número colaboraciones de:*

Francisco Capello

Francisco Ayala

Mario Binetti

Octavio de Freitas Junior

Delfor Candia Marc

Carlos Rovetta

Renato Treves



INSVLA



S1CM1433 | 02