

LA CAM-
PANA DE
PALO

Nº 6



BIBLIOTECA

84

NOTA MAYOR

¿Cómo explicar la prolongada ausencia de LA CAMPANA DE PALO? Diciendo la verdad, clara y abiertamente: Esta revista sólo pudo hallar el apoyo de un reducido núcleo de personas. Ello fué y es una de las causas fundamentales para que su vida económica fuera languideciendo, hasta hacerse necesaria esta larga pausa.— El deseo de cumplir con nuestros suscriptores, hace que, a pesar del tiempo y la distancia mediada entre el quinto y sexto número, no desistieramos en el empeño de seguir publicando esta CAMPANA DE PALO. Son motivos de honradez y dignidad, y también de cariño hacia la tarea en camino.— A propias costas hemos de llevarla en andas. Por eso no saldrá con puntualidad precisamente cronométrica; mas ha de aparecer de modo que nuestros suscriptores, quienes oblaron sus centavos, no hayan de lamentarse. Luego podrán venir tiempos mejores. Por lo pronto anunciamos que LA CAMPANA DE PALO, ampliará su campo de acción, dedicándose a la edición de libros inéditos o desconocidos en nuestro idioma, gráfica y tipográficamente bien presentados y a precios populares. El primer volumen, que se titulará: "Zancadillas", está ya en marcha y aparecerá en breve profusamente ilustrado con linograbados.—

Buenos Aires, 1 de Diciembre de 1925

SUSCRIBASE

CAPITAL E INTERIOR

Un semestre \$ 1.20
" año " 2.40

EXTERIOR

Un semestre \$ 1.50
" año " 3.—

NUMERO SUELTO " 0.10

"ROMA"

Compañía Italo-Argentina

De seguros generales

BARTOLOME MITRE 459

U. T.: 33, Avenida 2523

Capital totalmente suscripto:

Un millón de pesos moneda nacional



LA CAMPANA DE PALO
REDACCION Y
ADMINISTRACION:
PERU 1533

DE QUINCENA A...

USAR, VESTIR Y CALZAR IDEAS . . . —

Hay hombres que piensan. Son los menos. Hoy, que los conocimientos se sirven en obleas, en cápsulas, en pócimas como los específicos químicos, no se piensa, se usa ideas, se las pig-nora a cualquier cambalachero literario, que les pasó un poco de bencina y las puso nuevecitas como el frac de lance, que se emplea para una sola velada. Así es como la producción literaria e intelectualizante tomó caracteres de industria al por mayor. Meditad ahora a cuántos miles de bipedos implumes se aplica esta cuerda amonestación oriental: *Se entiende uno fácilmente con el ignorante y más fácil todavía con el sabio; pero Brahma mismo no sería capaz de ponerse de acuerdo con el hombre cuyo tonto orgullo haya sido inflado por una brizna de saber.*

La cabeza del *homo* moderno parece poseer el mismo mecanismo interior del aparato cinematográfico, por el cual pasan las cintas. Desfilan los más hermosos paisajes; las más tremantes escenas de amor y de celo; se precipitan las furias del Apocalipsis, y ese mecanismo se halla completamente inerte de sensibilidad, inconsciente de toda una vida turbulenta, bullidora que atraviesa su cerebro de acero, de bronce y de hierro.

Si se hace un gran expendio de ideucas, de pensamientos, de máximas, de greguerías y de cultura desmenuzada y pulverizada; en cambio son escasas y forman excepción las cabezas donde anidan dos, tres ideas vivas, unas cuantas nociones orgánicas, que con el tiempo podrán propagarse y expandirse, transfundiéndose en la vida de los hombres.

Nuestra época padece la colosal indigestión de la cultura del intelecto. Al cerebro se le somete al mismo régimen gímico y de continuada calistenia de un músculo más.

Esta tamaña indigestión ya la constataron los más grandes moralistas contemporáneos. Es Gandhi, entre ellos, quien, al decir que como lector no era omnívoro; que no leía de todo en confusión babélica, refrendó el diagnóstico de la enfermedad padecida por las huestes intelectuales modernas.

La insuficiencia de la cultura de los sentimientos es la más honda mutilación de la entelequia a la moda. Hasta que no haga refloracer y brotar sobre el órgano embotado el sentido de civilidad atemperadora de las bajas pasiones, no dejará nunca de ser el bárbaro con gran ilustración, que se jacta de devorar a su propio hermano casi siempre en lucha desleal.

*

EL "CASO" ZORRILLA DE SAN MARTIN.

El Uruguay — como la mayoría de las naciones sudamericanas — no ha dado aún un gran poeta — a pesar de ser uruguayo Herrera y Reissig. Pero quiere poseerlo. He ahí su propósito. Lo malo está en que se esfuerza en crearlo, mejor inventarlo. Ha inventado "gran poeta", "poeta nacional" al doctor Zorrilla de San Martín. Este señor, católico recalcitrante, conservador en política, patriotero en sociología — ¡ya se verán los puntos de su talento! —; es autor de *Tabaré*, soporífero poema indio-hispano, que no tuvo ni la virtud de hacer gimotear a nuestras abuelitas. Todo en *Tabaré* es falso y pesado. La versificación, la inspiración pedestre y la psicología del indio. En verdad, que hace años no se lee más; pero se le cita entre los poemas o volúmenes de arqueología poética que nos legó el Romanticismo en América. Tiene otra obra, el pre-

tendido "gran poeta" uruguayo: *La Leyenda Patria*. Engendro éste digno de ser premiado en los Juegos Florales de Tandileofú o de Tapalqué. Boba y kilométrica, como cuadra al género, es la tal leyenda. Unos cuantos versuchos más de imitación becqueriana; ¡y pare de contar! El "gran poeta" ya no puede darnos otra cosa que apologías del "gaucho bruto" Artigas, que fué demócrata y se opuso a los monárquicos patricios de Buenos Aires, es cierto, pero lo fué como lo fueron Quiroga o López o Ramírez... o Rozas, porque a sus intereses particulares convenía. Y que eran demócratas y tiranos a la vez... En suma: Zorrilla de San Martín es un hombre de retaguardia y un versificador sin médula, cuya obra ha envejecido al punto de ser ilegible. Todo cuanto se haga en torno de él por elevarlo a "gran poeta", es poner sobre una peana de mármol un idótillo de barro. En Uruguay se está haciendo esto por "patriotismo", tal como aquí se quería elevar a gran poeta a Guido Spano, versificador correcto, poeta mejor algunas veces. Y esto es poner en ridículo al propio homenajeado.

En Uruguay hoy, escriben Silva Valdés, Juana Ibarbourou y Emilio Frugoni; cualquiera de los tres — que no pretenderán el título de "gran poeta" — son ya superiores a ese doctor Zorrilla de San Martín, fósil al cual se le ha quitado el polvo y las telarañas antes de llevarlo a la plaza pública para hacerlo víctima de la payasada de un homenaje nacional.

*

HAY QUE SER DESPIADADOS.

Desde que se divulgó la anécdota de haber sido escrito el "Don Quijote" en la geométrica estrechez de una prisión, se dió en la manía de generalizar, aunando el genio a la pobreza. Incrustado en la mentalidad del vulgo, este lugar común, no digamos la bohemia, sino el hambre, debería ser la sombra inseparable durante toda la vida, del hombre de talento. En un país apoplético de riqueza y de bienestar — para sus principales clases — el accidente de ser artista o escritor había de ser asimismo sinónimo de mugre, hambre y harapos. En un ambiente donde predomina el "positivismo", en su cariz más groserote, este concepto hubo de tener un arraigo profundo. Pero, por lo exagerado de estos diceres y por ser hierbajo propicio en florecer en las cabezas de los entes más tontos de nuestra especie, hemos de hacerlos a un lado. Se halla fuera y por debajo de toda discusión. Tomarlos en serio sería cometer, a nuestra vez, una solemne tontería. La opinión de los tontos no es moneda que tenga curso.

Afirmamos, pues, que hay artistas, quienes aun invocan su miseria, sus perentorias necesidades y su inopia material, pretendiendo con el muestrario de estos episodios íntimos coadyuvar al valor de su obra. Son precisamente estos equivocados puntos de mira tan a ras de tierra, que deben ser debatidos reciamente. Quieren extorsionar un sentimiento de piedad, una misericordiosa condolencia, ajena al arte, a la profesión que cultivan. ¿Qué diríamos de un ingeniero, de un arquitecto que apelara a cualquier fenómeno extraño a su profesión para aminorar la fealdad de un edificio o lo defectuoso de un puente? Reconocemos que existe una notable diferencia entre la vida de un pintor y la de un ingeniero. Los separa el ser una carrera de conocida utilidad pública la de uno, mientras la de otro se transformó con el devenir de los tiempos en un arte suntuaria.

Breve. Nos repugna enormemente que ciertos y determinados artistas, exhiban sus recónditas lacerias, los pingajos fétidos de la miseria que les costara amasarse a sí mismos y a sus obras. Son incidentes temporales y externos, que en muy contadas ocasiones han de tomarse en cuenta y citarse.

Cuando vemos que uno de estos *llegados* se desnuda en público y empieza a enumerar los oficios ejercidos durante sus años de oscuridad y de indigencia, creemos encontrarnos ante uno de esos abogados, quienes impregnan sus pañuelos con

zumo de cebolla a fin de bien llorar y conmover al jurado. No se desea con ello que se respete el resultado de la labor propia, sino a las circunstancias que contribuyeron a dificultarla. No, no y no. No respetamos la miseria de nadie, aunque podamos personalmente compadecernos de quienes la soportan.

La obra dramática de Shakespeare no es inmortal porque su autor fuera un palafrenero o un Lord Bacon. Perteneciendo a un palafrenero que hubo de sufrir privaciones, o de un Lord que vivió en la opulencia, la posteridad se atiene sólo a la intrínseca valía de su obra.

Digamos lo que nos merece respeto ahora. Nuestra más alta estima va hacia los que, sosteniendo una más noble lucha, aspiran a un elevado ideal de vida y arte; o los que completamente embargados en búsquedas de orden superior, superponen a lo subalterno de los valores conterráneos, los inalienables de las sagradas tierras del espíritu. Para nosotros, éstos son los verdaderos héroes de civilidad; no aquéllos, que en ocasiones fortuitas soportaron hambre. Por la misma razón se enorgullece el abastecedor enriquecido, que también él se hizo de la nada. Estos héroes de pacotilla, y que abundan como los mendigos de quita y pon, una vez saciados los sentidos, adiós inquietudes, adiós angustias.

Hay que ser despiadados, para luego serlo menos con los demás y con justo derecho.

No nos cansaremos de repetir el motto vinciano: *ostinato rigore*. Y observemos en lo que podamos el voto de Poe: "Quise ser pobre y ocupar durante mi vida una posición modesta con el fin de mantenerme independiente en toda emergencia y circunstancia."

Esto es: dignamente pobre, no para externar la indigencia, como la llaga del pordiosero, que hace de ella su ganapán, sino como signo de altivez mental.

*

MERCACHIFLE. VERSIFICADOR

Se puede dejar de ser artista como se puede dejar de ser almacenero o corredor de seguros; pero con una total diferencia: que éstos pueden volver a ser corredor o almacenero y el artista que deja de serlo, deja de serlo definitivamente. Algo se secó de su médula moral, por eso dejó de ser artista. Esto ocurre con la casi totalidad de los hombres. ¿Quién no es algo artista — entusiasta, generoso, noble, puro — a los veinte años, quién lo es a los cuarenta? Mas esto no visible para el común de los mortales, se hace notorio en aquellos que llamaron sobre sí la atención, por un instante. Después cambiaron la profesión — creyeron que el ser artista es una profesión cuando es una ecuación moral-intelectiva —; y pasaron años en cualquier cosa — política o diplomacia o comercio — para tornar a ser poetas de vez en vez. Tal ha ocurrido con los más gritones de los poetas de América. Rebeldes — revoltosos, hambrientos, en rigor, no rebeldes — en los comienzos de su carrera, a la mitad de ella se convierten en bufones serviles o en juglares ridículos de quien mejor les pague.

José Santos Chocano — ¡aquel de las *Iras Santas*, escritas con tinta roja, ay! — es el más vergonzoso prototipo de este ejemplar. Ya es un espectáculo lastimoso. No perdona genuflexión ni lacayería con tal que ella le atraiga unos pesotes. Allí donde hay una republicueta con su tiranuelo que incensar, allí está el truculento y sonoro fabricante de alejandrinos tirándose a sus pies para lengüeteárselos. Chocano ya hace bastante que dejó de ser poeta para trocarse en un vil profesional del verso, más sonoro cuanto más vacío. Esto no obsta para que haya quienes, aturridos todavía por la matraca de sus consonantes, sin enterarse de que ya no dice nada, lo creen aún con talento poético. Se le reconoce su carencia de dignidad; pero se le acepta dón artístico. ¡Absurdo! El dón artístico es algo así como un secreción de la entidad moral. ¿Pero no hay quien habla del "genio de la guerra" o del "genio del crimen"?

MÚSICA Y MUSICANTES

“EL REY DAVID”, SALMO SINFÓNICO DE ARTHUR HONNEGER

A ARTHUR HONNEGER es sin duda el músico francés contemporáneo más personal.

Parece la encarnación del Juan Cristóbal de Romain Rolland, pues es violento en su música, agresivo, escandalizador de puristas y de preciosistas, y sobretodo, es potente.

Emana de su personalidad una fuerza que tiende a remontarlo a los clásicos y a alejarlo de los ideales del arte francés acercándolo al sajón; esta tendencia aún no ha producido frutos realmente indiscutibles porque conserva quizás algo de la *fumistería* del “Grupo de los Seis” (R. I. P.) capitaneado por Eric Satie y al cual perteneció Honneger durante algún tiempo, y porque en su afán de apartarse del preciosismo estéril de los modernos franceses recarga la nota ruda y cae muchas veces en la grosería.

Así pasa en “Pacific 231” y en diversos trozos de “El Rey David”. Insiste en los ritmos, y cuando los usa formando pedal, su persistencia se vuelve torturante. Escribe armonías a base de agregaciones a los acordes, casi siempre estridentes y de un gusto bastante discutible, y gusta terminar los trozos con apoyaturas armónicas sin resolver.

Honneger, que resulta pesado en los ritmos, trabaja con mucho acierto la amplia línea melódica.

Pero su gran mérito creemos que es su reacción contra lo femenino, lo empalagoso, lo sensual, lo ravelesiano en música; Honneger sólo se cuida de ser potente y arremete contra los estilistas y el estilo, que es, al fin y al cabo, otra manera de tener estilo.

“El Rey David”, salmo sinfónico para solistas, coro y orquesta, es un tanto exterior como carácter emocional.

Salvo contados trozos en que la emoción, sin llegar a ser religiosa, se remonta a lo grandioso, (por ejemplo en el Canto de victoria y Cortejo, en el final de la primera parte, en la Danza ante el Arca y en la Coronación de Salomón y Muerte de David), Honneger se limita a trozos puramente líricos o a otros en que ilustra el asunto buscando color local, como en la Introducción y en la Marcha de los Filisteos, etc.

Así, pues, en general, el autor no penetra con su emotividad en el asunto vibrando a su contacto, sino que lo ilustra valiéndose a veces de medios puramente exteriores como en el Encantamiento de la Pitonisa, en que las invocaciones habladas del Recitante (que producen un verdadero escalofrío con su acompañamiento de tam-tam), tienen como fondo la masa coral, destinada a disfrazar en parte un efecto puramente físico. En suma, “El Rey David” es una obra respetable por su realización, y esto sin duda alguna, pero que adolece de cierta unidad de concepción no exenta de exterioridad, defecto muy disculpable si tenemos en cuenta la decadencia del Oratorio en nuestra época, debida a la falta de sentimiento religioso.

Para comentar o interpretar el asunto, Honneger no se vale de procedimientos impresionistas, sino que emplea largas líneas bien definidas.

No se tortura ni por la forma ni por el plan tonal: una y otro son primitivos.

Resuelve la forma de cada trozo las más de las veces con la simple exposición de un tema que se desenvuelve sobre sí mismo, ya sea de carácter melódico, como El salmo de David’ o ya lleve como principal interés la armonía, como en El campo de Saúl, magnífica evocación, y en la Marcha de los Filisteos, en la primera parte del Salmo.

El segundo Salmo de David lleva en sí un tema del más puro estilo clásico, que se expone dos veces, una a cargo del coro, y la otra por el metal tratado en masa, procedimiento habitual del autor. En la Marcha de los Hebreos resuelve la forma infantilmente: exposición de dos Temas y reexposición del primero, sin salir de fa sostenido.

La Segunda Parte, la más importante desde el punto de vista sinfónico, está construida con diversos elementos sabiamente dispuestos y de estructura tan simple como los anteriores, de gran fuerza expresiva y hondo dinamismo.

Y en cuanto al final de la Tercera Par-

te, (La Coronación de Salomón, la Muerte de David y el Coro de Angeles), forman una magnífica página sinfónico-coral, la primera de César Frank a nuestro tiempo; es una simple exposición melódica que llega a una plenitud realmente grandiosa, conseguida asimismo con los medios más simples.

En la orquestación de este Salmo Sinfónico se vé una marcada predilección por la nota agria y gangosa que suele resultar bastante antipática; algunos instrumentos de madera tratados “a solo” sobre un fondo armónico opaco o incoloro, y el metal tratado en masa y con bastante audacia en las armonías más duras y estridentes, son procedimientos que, puede decirse, forman la base de la orquestación en la obra.

Resta añadir que la ejecución del Salmo, llevada a cabo por la Orquesta de la A. P. O. y los coros de la Sociedad Cultural de Conciertos bajo la dirección del eminente Ansermet, fué realmente magnífica, lo cual nada tiene de extraño tratándose de tales intérpretes.

A ellos, pues, nuestro agradecimiento.

“A UNA MADRE”, POEMA SINFÓNICO DE JUAN JOSÉ CASTRO

ESTA obra, premiada en el concurso de la Sociedad del Profesorado Orquestal, marca un evidente progreso sobre “Le Jardin des Morts”, del mismo autor, en lo concerniente a la orquestación, más mesurada, sin coloraciones inútiles y sin estridencias, y más uniforme en su concepción general. De construcción casi igual a dicha obra, consta de una exposición de los temas, de un desarrollo y de una coda.

Dos de los temas denotan un franco straussismo: el primero, por su carácter un tanto enfático y teatral, y el segundo por su espíritu humorista, su constante ondulación y su ritmo caprichoso y retorcido. La realización de la obra es más clara que en “Le Jardin” por la sonoridad orquestal y por lo opuesto y característico de los ritmos; pero en cuanto a las ideas, anotamos el mismo defecto

que en la anterior: apenas expuesto un tema, comienza a divagar y a sostenerse por medios que le quitan carácter y significación. Castro, a pesar de sentir sobre sí la garra de Strauss, es por naturaleza su extremo opuesto en cuanto a las ideas se refiere.

En efecto: Strauss no las posee muy elevadas pero las trabaja maravillosamente; en cambio Castro, dicho sea sin ánimo de establecer comparaciones, suele escribirlas muy bellas y convincentes, pero al desarrollarlas hace que la oposición de diversos elementos conduzca más a destruirlas por falta de interés y a oscurecer su intención que a otra cosa; todo eso a través de un visible esfuerzo; y precisamente una de las cosas que más debe cuidar el artista en sus obras es dar impresión de economía de esfuerzo, que no es otro el principio que debe regir la realización artística.

Algunos temas y fórmulas de instrumentación straussiana: algún tema wagneriano y ciertas disposiciones orquestales a lo Liszt parecen demostrar inquietud en Cartro y algún deseo de apartarse de lo "moderno" francés.

Que sea enhorabuena.

Por nuestra parte, no dudamos de que

"PETROUCHKA"

YGOR STRAWINSKY es de esos artistas que llevan patente de revolucionarios, que asustan a los melómanos apacibles y escandalizan a los profesores escolásticos; pero si nos atenemos a una de sus obras más apreciadas y discutidas a la vez, nos encontramos con todo un ingenioso ropaje externo que encubre cosas, sino débiles y enclenques, por lo menos nada revolucionarias.

Nos referimos a "Petrouchka", escenas grotescas hechas en colaboración con Alexandre Benois.

Este ballet, a pesar de su aspecto terrible, es infantil como asunto y como forma musical.

El primero, tan antiguo como el mundo, está presentado con visos de novedad gracias al ambiente en que se desarrolla: una intriga amorosa entre tres fantoches de un guignol de plaza pública.

La tragedia se desencadena por rivalidad entre el cariño de los dos aspirantes al cariño del tercer personaje: una bailarina; ella elige al *Moro*, un bruto como cualquier otro, y desdeña al débil y sentimental Petrouchka, que llevado de su pasión provoca repetidas veces al *Moro* y al fin muere a manos de éste.

Musicalmente, este ballet es realizado con pequeños trocitos sinfónicos divididos en tres partes cada uno, colocados sencillamente unos a continuación de los otros, y dando impresión de unidad con el parentesco tonal y con la presencia de algunos motivos-guías.

Strawinsky, a pesar de ser un cabecilla ultra modernista y de haberse insoportado con todo lo que suponga tradicio-

vuelva a remontarse a las formas puras, esas que exigen médula y no oropel, y cuyo mérito mayor es quizás deslindar los distintos caracteres y no confundirlos como se hace ahora, en que lo dramático, lo lírico y lo épico se entremezclan de tal modo que nunca dejan vislumbrar la verdadera intención del músico.

Pero acaso sea porque tal intención no exista.

nalismo, rinde en esta obra culto a los procedimientos clásicos: al construir en tríptico cada trozo sinfónico, procedimiento idéntico al de la Sonata primitiva, al usar el motivo-guía, recurso novísimo que ya aparece en las fugas de Bach.

¿En qué consiste, pues, lo revolucionario de Strawinsky?

Verdad es que posee un sentido del color orquestal maravilloso, pero en esto no es más que un continuador de Rimsky, mucho más artista que su discípulo; pero sobre todo la gran cualidad de Strawinsky es su fuerza y variedad dinámica, con la cual combina los ritmos de un modo asombroso, con destreza genial. Pero a despecho de la enorme habilidad orquestal, que no decae un momento y con la que consigue efectos completamente nuevos descentrando los instrumentos, y de los difíciles procedimientos dinámicos, "Petrouchka" es una obra que adolece de una frialdad espantosa. Lo que la caracteriza es el ingenio, el mucho ingenio de la realización; pero no creemos que esa sea la finalidad del arte.

Y esa finalidad no se justifica por tratarse de una tragedia de fantoches, pues éstos no son otra cosa que personajes reales estilizados en esa forma. Por eso después de ver y oír "Petrouchka", uno se retira sin ninguna emoción que lo acompañe.

Así pasa con todas las creaciones del ingenio; entretienen y deslumbran, pero como son huérfanas de una emoción fundamental, pronto pasan.

"EL GALLO DE ORO"

ESTA maravillosa ópera-pantomima tiene, entre otras buenas cualidades menores, la de acercarse nuevamente al teatro convencional, sin trascendentalismos filosóficos ni discursos sobre algún sistema del universo; otra cualidad, no menos apetecible y deliciosa, es la de hacernos vivir en un mundo mentiroso y encantador que creó Weber para la más grande gloria del arte lírico musical; y por último una tercera y principal, la de librarnos de la plaga del cantante de ópera, sujeto carente de la menor cultura artística (salvo raras excepciones) que hace de toda obra de arte un medio para lucir la *voce* e inflarse como un pavo común.

En "El gallo de oro", de Rimsky Korsakow, los actores son bailarines, y el coro y los solistas vocales intervienen en la obra como ilustradores del asunto y no como realizadores.

Este procedimiento, inspirado en el estilo de ciertos espectáculos japoneses denominados "Noh", tiene parentesco también con el ideado por Nietzsche en sus críticas al arte wagneriano.

La música que acompaña a este precioso cuento escénico es de una fluidez y oportunidad maravillosas, y está tan compenetrada con el asunto que se hace difícil concebirlas separadamente. Rimsky emplea motivos-guías (que aparecen reunidos en la introducción), pero no al modo de Wagner, sino conservándoles su carácter primitivo a través de toda acción; este procedimiento que no estorba la comprensión total de la obra con la intromisión desmesurada de la parte

sinfónica, como sucede en Wagner, es sumamente eficaz y podría inaugurar una nueva era para la música.

Esta novedad, que no sería otra cosa que un retorno a la tradición monteverdiana, se caracterizaría por la completa separación de los géneros dramático y sinfónico, siguiendo cada cual su propia ruta, bien determinada e inconfundible, y sin estorbarse mutuamente, como sucedió desde que, en las postrimerías del Romanticismo, surgió la mágica frase "fusión de las artes".

Para que la obra dramática esté bien realizada es necesario que el poema y la música no se estorben; sin esa cualidad indispensable de teatralidad, no cabe realización completa.

Por eso "Tristán e Isolda" no lo es; ni "Parsifal", ni el "Crepúsculo de los Dioses"; aquí la música es reina y señora que todo lo avasalla, y válida de su grandeza, relega el drama a segundo lugar, por otra parte, la escena obliga al espectador a concretar sus sensaciones, y a su vez el sinfonismo preponderante impele la imaginación a regiones puramente abstractas...

Es necesario, pues, un equilibrio entre ambas potencias. Este milagro de arte está plenamente realizado en "El gallo de oro" — donde la música, la mímica y el fascinante decorado realizan la tan decantada fusión de las artes, con un equilibrio tan bien hallado, que parece realmente providencial.



LAS MÁSCARAS TEATRALES

"LOS CAMINOS DEL MUNDO".-F. Defilippis Novoa

INDUDABLEMENTE ha de parecer resfriada esta crónica, glosadora de un acontecimiento teatral de fecha un poco atrasada.

No obstante, desde la aparición del último número de esta revista, nada se representó en los escenarios nacionales, merecedor del más insustancial comentario. No; no hubo obra de mayor trascendencia. "Los caminos del Mundo" es lo único de importancia estrenado durante la postrimería de esta temporada. No dejemos de constatar que es una victoria muy fácilmente arrebatada por el Sr. Novoa. No tuvo contendores. El desbande, en procura de gruesas y groseras compensaciones materiales, ha sido general. Todos los fantasmones de antaño, alzados en vilo por los aplausos de los públicos de anchas tragaderas y de gusto fácil, hogaño se han arrojado de cuerpo entero a bolichear. Chapotean en los géneros más inverosímiles. Desde la perogrullada urdida en sainete, hasta las revistas plagadas de insulseces y sazonzadas con la sal gruesa de chabacanos chistes, existe una respetable gradación de analfabetismo y de burdas ansias de medrar cómodamente con el menor esfuerzo. Es este el panorama que nos ofrece la producción nacional.

Por todo ello no son menos los méritos que adquiere Difilippis Novoa al conservarse incólume en el tráfigo cotidiano, siguiendo una línea de inflexible honestidad.

Lo honesto de los procedimientos y las muy buenas intenciones, no siendo cualidades desdeñables, en arte no suplen siempre enteramente el talento y la capacidad. En este caso no cabe el autor de "La Madrecita". En la larga brega que

ya lleva, a los largo de su carrera teatral, hubo de mostrar que poseía uno y otra, y además la honestidad, no por añadidura, sino por serle inherente. También desde una obra a otra fué evidente el progreso y la ascensión continua hacia una depuración continua de los medios expresivos e ideales.

El drama "Los Caminos del Mundo", puesto en escena por la Quiroga, es donde precisamente hace crisis esta evolución. Se culmina un fatigoso período de búsqueda y de intentonas con resultados varios. Esta misma mezcla de realidad formal y de simbólico subjetivismo, que late en el seno de esta común tragedia doméstica, sugiere la transición brusca e imprevista, en un desesperado esfuerzo de superarse.

Ha de reconocerse, además, que supo tocar desde muy cerca un problema actual, viviente, que siendo propio de la sociedad contemporánea cobra síntomas alarmantes en nuestro ambiente. Diremos más: una llaga peculiarmente argentina y hasta bonaerense. Ni en toda Suramérica ni en la entera Europa se plantea esta situación de *apoplético bienestar*, como existe aquí, para una buena cantidad de hogares. Es una calidad especial de muelle comodidad hogareña, que sólo se dirige a la satisfacción de los sentidos. Toda preocupación superior está descartada para esa gente semianalfabeta, descreída, avariciosa, que trágica, ciega e inexorablemente durante veinte y pico años a fin de erigir el misérrimo montículo de una felicidad material, e instalarse en él, repantigándose por el resto de sus días. ¿Cómo han de concebir otro género de felicidad, si por la precaria educación impartida por los padres y la afición innata de los placeres baratos fuéronse acostumbrando a consi-

derar los bienes materiales como la suprema aspiración de una vida bien empleada?

Es innegable que el caso particular y fragmentario, transpuesto a la escena por el autor, hubo de observarlo aquí y, como transposición de arte pretendió sintetizar una ley general.

Es, pues, algo nuestro, típico de los pueblos nuevos prestamente enriquecidos; poblaciones de aluvión, torrente cosmopolita volcado diariamente por los transatlánticos, que inunda las ciudades y las campiñas de buscadores de oro o, más exactamente, de buzos de moneditas y centavos. ¿Cuántos de nuestros millonarios no tuvieron estos humildes y oscuros orígenes?

No es necesaria mucha imaginación para prever la espantosa y sórdida tragedia que ha de dilacerar interiormente a dos seres, quienes sólo unidos por la coyunda del trabajo durante largos años de privaciones, cuando creen haber alcanzado la meta, despiertan bruscamente y ven claramente que la ensañada dicha, la casita propia, todo lo voluptuoso y muelle de los cotidianos momentos es sólo ceniza, tedio, envenenadas riñas y letal hastío.

El primer acto es esta tragedia. Y nos da plenamente y con creces la sensación de turbiedad rencorosa que hierve en el ánimo de los personajes, voluntarios carceleros de un falso concepto de la dicha humana. Son los carceleros de sus mutuos yo. Juan y María urdieron una por una las mallas de su desventura. La firma comercial que es casi siempre el matrimonio, mantuvo su cohesión mientras duraba la fiebre de subir la cuesta. Ya al arribar a la meseta, desaparecido ese estado febriliente, dejó de existir la razón social, para la cual únicamente se habían unido estos dos seres.

Por la sobriedad austera de los recursos, por ciertos sobresaltos del diálogo de gran efectividad dramática y la culminación de la escena final clausurando el primer acto, no titubeamos en declarar que es el más bello, orgánico y patéticamente comprendido de los actos subsiguientes.

Esbozemos sumariamente la anécdota sobre la cual gira la acción dramática. Juan y María, desde su originaria pobre-

za se elevaron a un bienestar económico por su tesón y constante trabajo. Hundiéndose ya en todos los cariciosos halagos que proporciona la abundancia del dinero, notan un vacío, cada vez más desconsolador a medida que transcurre el tiempo, algo de ácido que encrespa sus mutuos caracteres. La tensión nerviosa alcanza tanta intensidad que los más ligeros rozamientos, las agriadas observaciones degeneran en reyertas e incriminaciones mutuas. Son dos penados encadenados al mismo banco del galeón.

En un estado de irritación continua se echan en cara la culpa por hallarse allí, absorbidos, anulados en esa atmósfera asfixiante, densa de odiosos reproches. En altas horas de la noche, ya solos, la sorda discusión estalla en hirientes invectivas, y en un desahogo final se produce un instante de lucha. María, en un ademán inconsciente, hiere a Juan. La vista de la sangre y el vislumbre fugaz del terror de la muerte los unen de nuevo en un apretado e indisoluble abrazo. Esto para ellos. Termina el primer acto.

Desearíamos detenernos unos segundos en este episodio. Los sucesos posteriores que se desenvolverán durante los demás actos, han de tener forzosamente una estrecha relación en la morbidez anímica de ambos personajes, causada por la deplorable riña y en cuyas memorias hubo de grabarse el pugilato manchado de sangre. María, al percatarse que pudo llegar al crimen en un instante de ofuscación, se halla propensa a todos los desvaríos sensoriales. De ahí a la etapa mística es muy corto el trecho. María es, pues, la más afectada de los dos. El desequilibrio de su vida sentimental será después evidente. No es entonces tan imprevista y a destiempo la conversión que acaece a la mitad del segundo acto, como se quiso demostrar con escaso fundamento. A Juan, no siendo el heridor y sí la víctima, no le impulsarán los mismos motivos de sentimiento experimentados por su compañera de cadena, aunque en el fondo de su alma sollozarán multitud de remordimientos y reproches.

En el segundo acto, transcurrido un lapso de tiempo, el fastidio, las tediosas y menudas incidencias los apresan otra vez en su red invisible. María a diferencia de su marido, tiene algo en ella que, en su aparente impasibilidad, la mantiene en una expectativa angustiosa.

De pronto, irrumpe en la escena una mujer joven, agraciada, dicharachera, quien insumida por el aburrimiento que del mismo modo asedia a sus vecinos, detona en la grisura de ese hogar como la personificación de la alegría. Juan, incitado, se prenda en seguida de ese desbordante placer en marcha. Mutuamente se enamoran. Son dos bostezos que, momentáneamente, anhelan metamorfosearse en besos.

Paralelamente a estos amoríos, emerge el Peregrino — una figura simbólica — quien, apedreado y mal herido busca amparo en esa casa que debió excoger al azar. Es un vagabundo de crecidas mechas y basto sayal. Los muchachos y las mujeres, en son de mofa, le llaman Jesús.

Pide de beber. María colma su sed, y al saberle herido, restaña su sangre. De nuevo su conmoción es intensa. Esa sangre le recuerda la que ella hizo verter.

Juan, entretenido en el nuevo y vistoso juguete que son para él las caricias y mimos de Herminia, con simulado buen humor se burla de la conversión de María y de haberse dejado ilusionar por un intruso, andrajoso y charlatán.

El tercer acto exhibe la misma situación del primero. El cansancio, una inedia agobiadora vuelve a gravitar sobre las espaldas de Juan. El hartazgo de los sentidos trajo como lógica consecuencia el desdén, el despecho contra el objeto de esa pasión pasajera. Herminia, para retener al amante huidizo, redobla sus protestas de cariño, rodeándolo de cálidas atenciones, que sólo le valen las mismas frases hirientes, los exabruptos zafios recibidos otrora por María. Los peles se truecan. María, sumida en un luminoso baño renovador de una ternura devoradora, se halla presta a todas las tolerancias y bondades. Parece una alucinada. En su transfiguración nada le alcanza ni nada le mortifica.

Juan, en el colmo de la fermentación de su descontento hacia consigo y con la que le envuelve con sus brazos de hiedra, cree encontrar un alivio confesándose a gritos en el seno de su mujer, enumerando con sádico furor todas las traiciones, no sólo la presente, sino las realizadas en el pasado con las más abyectas mujerzuelas y que le inflijera durante su vida matrimonial. Quiere librarse de esos

sollozantes reproches, acusándose de las peores prostituciones. Implora perdón. ¿Para qué?, pudo exclamar ella, la iluminada. Y ante las fervientes súplicas de él, recuerda las palabras del Peregrino. Los caminos del mundo tocan a fiesta, y Juan, libre de toda ligazón, deberá recorrerlos, muy lejos de allí.

Hemos sido más extensos de lo que nos prometíamos, sólo por no falsear el pensamiento central del autor. Hagamos los reparos necesarios para dilucidar la actitud nuestra frente a esta obra.

Ante todo, aunque duela, debemos afirmar que este asunto, este tema de profundas repercusiones e infinitas sugerencias, no fué suficientemente abundado con el fin de hacer homogéneos estos elementos dispares de realidad y simbolismo subjetivo. Es por eso que carece de un estilo general. La materialización de ese peregrino es un procedimiento un poco primitivo y rudimentario. Es como los profesionales del espiritismo que a las sombras del otro mundo les prestan voz y les hacen mover las mesas. Es un poco burda la comparación, pero ofrece una idea de lo que deseamos expresar. No es que nos choque la mezcla de la fantasía con la realidad, lo grotesco con lo cómico. A quienes hagan eso, se lo agradeceremos de todas veras. Pero hay que dosificar, armonizando esos diferentes y contrapuestos valores. Comulgamos con la más desacomodada libertad, sin respeto ni genuflexiones a género ni cartabón alguno. El artista más artista es el poseedor de la más gran capacidad inventiva y tan arrojado de mezclar los géneros aparentemente más antagónicos para, con su soplo creador, lograr algo orgánico y viviente. No tememos a los monstruos, si están regidos por una ley general. Podrán contravenir una belleza convencional y requetesabida por ese señor *todo el mundo* y en cambio serle inherente un carácter particular, que también de por sí es un género de belleza. Este es generalizando. Si en este engendro se hace entrar un elemento heterogéneo que rompe la armonía de su carácter, entonces será un feto, no una obra viva.

Y no obstante todo esto, el gran mérito del Sr. Novoa, y la más gran cualidad de su drama, es haber planteado uno de los

problemas espirituales que más urge resolver en estos tiempos.

La belleza se halla en lo que supone de valentía este fracaso. Así como hay triun-

fos que emporcan, existen también fracasos que dignifican a quien los lleva con entereza, persiguiendo algún propósito noble.

¿DIRECTORES ARTÍSTICOS O DIRECTORES COMERCIALES?

Y A se sabe lo que la sociedad capitalista ha hecho del arte en general y del teatro en particular: un negocio. En sociedades sin tradición artística, sin ambiente, mejor dicho, ese negocio se hace descarada, cínicamente. ¿Cuál de nuestras compañías que pasan por serias y que dan comedias y dramas; es una compañía de arte? Se adueñarán razones; ¡pero qué razones! El arte se halla bien ajeno a ellas. Cuando menos se le carga la culpa al anónimo y sufrido público. ¡Pobre público! Los Directores artísticos, pese a este sonoro nombre, son en rigor Directores comerciales de la compañía. Basta oír las razones con que rechazan esta o aquella obra. Por ejemplo: Ballerini, arquetipo del negociante vivo — “vivo”, en burgués, sinónimo de “falto de escrúpulos” — rechazó una obra a un autor con estas palabras: “Cada vez que levanto el telón me cuesta mil y tantos pesos. Su obra es muy buena, pero no sé si irá treinta noches, por lo menos; y además mi público quiere melodramas cursis, es un público de familias. A García Velloso le corregí algunas escenas de “Gigoló” porque algunas familias se quejaron”. . . Ya se vé qué razón de peso es esta por la cual el comerciante Ballerini corrige al comerciante García Velloso. . . ¿Es eso un director artístico? ¿Y es eso un autor? Tal para cual, pero lo que cabe entre estos profesionales del teatro, no cabe con un autor de honradez artística y vergüenza personal — ¡ser corregido por Ballerini! — Luego este autor, no puede estrenar su obra. ¿Inconveniente?: Un Director comercial — que bajo el nombre de artístico — lo impide.

Es necesario que a estos figurones, colocados entre el autor y el público, se les dé el nombre que se merecen. Fuera del arte, son empleados de una empresa que

con el arte nada tiene que hacer. No nos dejemos engañar, entonces. Llamémoslos por su nombre.

Estos Directores comerciales, además, calumnian al público — bestia anónima y torpe según ellos. Creen que están capacitados para juzgar los gustos del público y como profesionales que son, no están capacitados de ningún modo para tan complejo y arduo juicio. ¿Una prueba? El éxito de *Espectros* en el Marconi. ¿Qué Director hubiese creído negocio el dar la obra ibseniana? Y como negocio ha resultado brillante; más que todas las ñoñerías apayasadas de Casaux y otros cultores de la risotada y la cabriola.

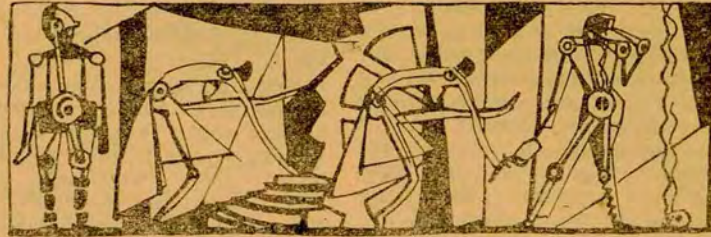
Y nada está perjudicando al teatro nacional tanto como esos figurones de poder omnimodo y vacuo caletre. Ellos impiden la expansión de autores nuevos que son los destinados a continuar la pérdida ruta del teatro nacional de los primeros días. Llega un autor y, para esrenar, ellos lo reforman, lo pulen, lo desforman y hacen de él una nueva edición de mediocre, de los tantos mediocres que pululan — no sólo en el teatracho por horas que a nadie engaña — sino en los repertorios de las compañías que se crean de arte o que simulan como que son de arte.

Y si no fuera por estos figurones de Directores comerciales — ¡no artísticos, no! — el autor nuevo, el joven pleno de entusiasmo, de ideas, de originalidad, de frescura artística; pondriase, virgen de profesionalismo, en contacto con el público, tan ávido de emoción siempre, tan capaz, por instinto, de sentir la emoción; y del contacto de estos dos polos, se produciría la chispa: el arte. . . Y, por el éxito, de rondón, el negocio.

El Director las más de las veces, sólo es un burócrata, inútil como tal, y entorpecedor como tal. Sería curioso hacer

el ensayo de despedirlos como se pudiese despedir a un jefe de oficina cualquiera, rebajándole el pingüe sueldo y las atribuciones omnímodas. Frutos de ociosidad son estos personajes decorativos; y el Director, desde el punto de vista del ar-

te, no es más que un estafermo... Será el caso que un empresario con audacia financiera, intente una temporada sin Director... comercial, a ver si el comercio le resulta.



B U D A C e D i r

Seguía Buda un día su camino a los rayos del sol, que le abrasaban, cuando vió echado a un perro viejecito, con llagas, do gusanos pululaban.

Y acercóse hacia él, y con cariño limpióle bien las llagas, que apestaban, librando de este modo al pobrecillo de aquellos que por hambre le mataban.

Y volvió preocupado a caminar y pensó: los gusanos, al quedar sin alimento van a perecer... Y acercóse hacia ellos, y un pedazo de carne cortó al punto de su brazo, bendíjoles, y dióles de comer.

T E X E I R A D E P A S C O A E S

RETRATOS DE AYER Y DE HOY

M A R T I N M A L H A R R O

HACE ya varios años — durante esta época postbélica de violentas revulsiones artísticas y de aparente desorden — Giorgio Chirico exclamaba, pesoso:

Nessuno per correggere, nessuno per giudicare, nessuno per consigliare, per dettare una legge, stabilire un principio.

Este grito exhalado por una conciencia lúcida, que implícitamente confesaba el fracaso — tal vez relativo — de su vida en el ejercicio del arte, constituía un síntoma delator de vacuidad colectiva, que nos hizo excogitar siempre y durante mucho tiempo. Declaremos que Chirico es uno de los artistas italianos más depurados, quien de la existencia del arte posee un concepto casi religioso y se avendrá con nosotros cuál valor moral cobra repentinamente esa confesión.

Si; esta fulgurante chispa desprendida de antena tan sensitiva y elevada, correspondía al grito no exhalado por la sinceridad de los mejores, que padecieron y padecen constantemente el calvario de no lograr sus pequeñas verdades sino a costa de fatigosos sufrimientos. Era un esfuerzo sobrehumano aprender lo que un artesano del medioevo heredaba por la enseñanza del maestro con quien convivía a diario.

Si; jamás pesó con tal abundancia la protección dispensada a las artes plásticas. Si; jamás como en estos modernos tiempos — y máxime aquí — las artes en general tuvieron y tienen tantas y tantos protectores. Son numerosas las instituciones de beneficencia que cual Samaritanas redivivas le extienden la mano y el cántaro a los pobrecitos artistas. Son muchos los premios de estímulo: municipal, nacionales, provinciales, de conjunto e individuales en estos tiempos chatos de toda chatedad, de regodeo sensual-artístico... Y de condescendencia, de contentamiento mutuo, de pegajosas y banales alabanzas por los críticos hacia sus víctimas, los *criticados*. Por eso, parale-

lamente, nunca se padeció tan roedora anemia en las creaciones de la plástica. Lo cacoquímico, lo exangüe se halla en directa relación con la obesidad de muchas obras: son obesas por quererse inflar, como el sapo de la fábula, pretendiendo al canzar el tamaño de un buey. Brillazón y vaciedad son inherentes y consubstanciales.

El arte necesita menos protectores oficiosos e ignaros que de verdaderos maestros y guías espirituales. Las recompensas, los dineros concedidos a tontas y a ciegas, podrán engordar a unos cuantos y al *arte* que ellos hacen. Pero, para la vivificación perenne de las manifestaciones plásticas, son las enseñanzas vivas de los maestros que más urgen a su continua vitalidad. Si; sobran presuntos protectores, empingorotados filántropos, y faltan los maestros. Entendamos. No se debe confundir este término, tan deprimentemente aplicado a cualquier congrio pignorador de cátedra o dirección de academias, con escasas nociones de perspectiva y dibujo. Estos animalitos, que forman cardumen, son la turbamulta, los sepultureros de la vocación de la juventud más pujante. Tampoco hase de confundir los profesores y los *estetas* encaramados por las ramas de sus mezquinas elucubraciones, con el maestro espiritual a quien nosotros nos referimos, añorándolo hondamente.

El maestro que puede y sabe enseñar e inculca los conocimientos con amor. No los que ejercen por deber y la paga. Ello acontecía en otros tiempos de menos afectación y de mayor naturalidad. En Bolonia, hace unos cuatro siglos, el Francia anotaba en su diario, con palabras iluminadas de bondad, la partida de un discípulo suyo:

1495 — 4 aprile. — *Partenza del mio caro Timoteo Viti. Che Dio lo colmi di doni e di favori. He ahí un vislumbre de luz proyectado sobre la existencia conducida por los aprendices de artista.*

En la misma madera de esos antiguos maestros había sido tallado Martín Malharro, el único guía espiritual que poseyera la juventud artística argentina. Dejó por eso un puñado de dispersos discípulos, quienes aún recuerdan con plácido y fervoroso cariño el regalo de la siembra inicial que hubo de encaminarlos y orientarlos para siempre.

No era solamente un pintor; no era un personaje de profusa y ecléctica cultura, que discurriera *ex cátedra*; ni uno de tantos enfermos de vanidad y obsesionados por la consecución del triunfo personal. Lejos de eso se hallaba quien, como él, albergara un temperamento leal y combativo, generoso y turbulento, que poseía en grado sumo el don de conquistarse enemigos a granel. Y, caso no común, más todo le arrojaban éstos, más le enaltecían.

Era, pues, un hombre en la amplia acepción del término, una inteligencia dinámica que por encima de sus cualidades y defectos todo lo convertía en entusiasmada pasión. Fué un gran rebelde apasionado, y por serlo pudo, como Whistler, escribir ese opúsculo sonriente y agresivo: *The art of making enemies* (El arte de hacerse enemigos). Pero si Whistler tuvo como contrincante a Ruskin, fueron pocos los que, enfrentándose a Malharro, aún al empinarse, alcanzaran a su talla. Escasos hubieron de ser los adversarios dignos de él. Y esto es lo que más hubo de enristecerlo.

La muchachada que domingo a domingo iba a visitarle, hallaba en él un camarada de su misma edad, jovial como ellos, un maestro y un consejero espiritual que le parecía lo más natural consultar las opiniones de sus presuntos discípulos a medida que les mostrara sus telas, explicando lo que se había propuesto realizar, para guiarlos, luego, cuando se presentara la ocasión, por los vericuetos del oficio. E invariablemente era con ellos cordial, afectivo, interesándose además por la situación personal de cada uno, a fin de ayudarlos en todo lo posible, no sólo en consejos y palabras. Era el verdadero arquetipo del maestro, quien, salido del pueblo, conservaba los rasgos más nobles del alma popular, de independencia altiva y de generosidad.

Una vez un mediocre pintor nos contó como una veleidad, como una notable falla de Malharro la rápida muda y el

rompimiento brusco de antiguos amigos suyos, casi de su misma edad, para reemplazarlos por *mocosos* — eran sus palabras — y departir con ellos con familiaridad poco respetable. Ese reproche de no ser *serio* y gravemente asnal, como la mayoría de nuestros figurones, hubo de provocar de rechazo esta reflexión reivindicadora, anotada algunos años hace en una libreta:

Malharro, por lo juvenil de su espíritu, se parece a los ángeles de Svendeborg, que más cantidad de años transcurren más se sienten rejuvenecidos. Al tiempo que sus amigos envejecen en ideas y sentimientos, los iba desechando por otros, que siendo jóvenes físicamente lo eran también de sentimientos y en ideas.

Todos los que le conocieron íntimamente y pudieron penetrar en sus arcanos, no accesibles a todo el mundo, han de verlo como nosotros le vemos retrospectivamente. Esta, entre las características de su compleja personalidad, era la más relevante: la del jefe espiritual.

Imposible, en el breve espacio que disponemos, extendernos para presentarle en su faz de renovador de las enseñanzas del dibujo en las escuelas primarias, ni analizar su labor pictórica y puntualizar la evolución que transformara paulatinamente su espíritu. Siendo este un simple y breve trabajo recordatorio, nos circunscribiremos a enunciar noticias generales. Es que por esta vez nuestro único propósito fué destacar entre algunas de sus principales cualidades, la del maestro; no nos faltará ánimo ni tiempo para describir las otras: las del didáctico y las del pintor. Prosigamos.

"Hasta en la nada el artista busca algo para sublimizar", decía Malharro y así era él. Pródigo de sus energías, batallador, de una inquietud espiritual que era la sed de la sed, cada día transcurrido de su vida, era un paso adelante, la alegría de un nuevo descubrimiento, una parcela de saber conquistada, la fúlgida certidumbre que algo de lo más puro de sí mismo iba iluminando sus paisajes y sus cuadros. Y por encima del juego turbulento, a veces sombrío,

a veces jocundo de todas estas actividades intelectuales, de campañas por la prensa, en la cátedra y en el taller, rodeado de jóvenes amigos, el Desinterés como supremo objeto, guiando sus actos e inspirando sus palabras, de una acritud brutal en ciertos momentos, tonificantes. Desinterés sin el cual no hay poesía ni obra de arte posible. Espíritu libre, de sinceridad alucinante, pocos reparos ponía en expresar lo que hondamente sentía. Nunca hizo gala de esa imparcialidad de espíritu de una chatez inefable en nuestros días, ni nunca alardeó de un eclecticismo bastante acomodaticio en muchos artistas, porque fué ante todo un pasional. Por ningún gaje, ni por las mayores recompensas de este mundo, se hubiera avenido a dosificar su pensamiento ni a enmascarar su íntimo sentir. Aún se recuerda el juicio que le valió el cuadro de uno de sus contemporáneos más encumbrado en esos tiempos; cuadro malísimo que representaba una carreta unida a unos bueyes y cuyo carrero no se veía por ninguna parte. Alguien del público, intrigado, preguntó:

—Pero ¿y el carrero?

—Está cagando... — contestó Malharro, reflejando así con prontitud de espíritu lo absurdo de esa composición pictórica.

En otra ocasión un crítico le invitó para ver la exposición de Ferruccio Scatola, pintor italiano bastante malo. Malharro se excusó, contestando que no le interesaba. ¿Pero por qué? — arguyó el crítico.

—Porque hay muy poco fósforo en esa "scatola", replicó Malharro.

Juicios de tan bella intransigencia le granjearon no pocas enemistades que si no tuvieron el valor de combatirle de frente, le produjeron muchos sinsabores, maniobrando por la espalda. Y es que Malharro, era uno de esos hombres que el vulgo instintivamente califica de fuertes. Se le respetaba porque se le temía. Cierta animadversión alerta siempre contra él no estaba exenta de envidia. Cuando decidió que se iría a Europa para perfeccionar sus estudios, un grupo de amigos conocedores del árduo y angustioso camino que habría de recorrer, acudió a bordo con una suma de dinero para entregársela a Malharro. Los propósitos que los guiaba no podían ser más con-

móvedores. Pero Malharro que iba a París, con mujer e hijos no quiso aceptar el óbolo recolectado quizás amorosamente. El tenía su piedra de litógrafo, con eso se ganaría la vida estudiantia; y el obrero que había en él, cuya dignidad de haberse ganado el pan durante todos los días de su vida le acorazaba contra el menor conato de claudicación, le hizo rechazar bruscamente lo que era un homenaje y un presente respetuoso.

Vuelto de Europa, su fiebre de actividad, su afán de reformas, su ansia de transformar el ambiente, de imponer nuevas rutas, de comunicar todo lo que había aprendido y descubierto por sí mismo estudiando a los grandes maestros, encendió en él un entusiasmo que no se amainó ni declinó un instante.

Heredero directo de los impresionistas franceses, supo comprender en esencia todas las virtudes de la escuela, practicándola con un aliento tan poderoso y un romanticismo tan profundo, que en verdad sus cuadros, acuarelas y apuntes, son poemas y cantos a esa luz y ese color, tanto tiempo desterrado de la pintura en boga en aquel entonces. Hay en sus trabajos la exaltación de un alma enamorada por todo lo que en la naturaleza es instinto de belleza y elevación y un anhelo tan grande por magnificarlo todo, que su pintura se coloca por encima de la mezquindad de los precedimientos. Pero Malharro evolucionaba continuamente. Por cierto que no se habría quedado en el impresionismo. Sus últimos trabajos ya lo hacían prever. Aun buscaba afanosamente su verdadera expresión y la habría encontrado de no haber sido trochado por el rayo, como el árbol que cargado de frutos, de flores y cantos cae inopinadamente...

Porque esa fué su muerte.

AT.

Malharro y Gutfero

Al concurso de becas de pinturas realizado en año 1902, se presentó un pintor largamente preparado en Europa y apadrinado, en la prueba, por miembros del jurado, que evidentemente intrigaban por él, creando la atmósfera que hiciera inevitable la adjudicación de un premio.

Una vez finiquitadas los trabajos de los concursantes, y en el momento de pro-

nunciar el veredicto, la mayoría del tribunal examinador, inclinó el fiel de la balanza hacia su protegido. Malharro, uno de los miembros de ese jurado, comprobando la labor sobresaliente de Guttero, se opuso reciamente, contra ese caso de favoritismo irritante, declarando superior a ese inválido, quien necesitaba las muletas de una protección humillante para conseguir el premio Europa.

En consecuencia, firmó en disidencia, afirmando que haría pública su actitud, desde las columnas de "El Diario", en el cual colaboraba frecuentemente.

En efecto, horas más tardes aparecía un suelto vibrante, señalando la injusticia que se había cometido con Guttero.

La bella intransigencia de Malharro, hizo que ese jurado momificado, reconsiderara los trabajos de Guttero, pero asimismo no dándose por vencido, optó por la escapatoria de acordar otra beca.

En estos días, se pueda apreciar, quién estuvo en lo cierto. Guttero está entre los escasos artistas de innegable valía, que posee el naciente arte argentino, mientras el otro, el inválido ha desaparecido en las sombras del anónimo, sin legarnos obras suyas ni nombre alguno.

Rememoración

En la academia, la obra didáctica de Malharro era tomada como irrisión por los alumnos, interpretando la mala fe de sus profesores, y en plena clase se libraban a la burla más desconsiderada para ridiculizar lo que había de más respetable entonces: el problema de la luz.

Fué entonces que un amigo, espíritu culto y sensible a las nuevas formas, conocedor de la obra del maestro, lanzó en medio de la mayor incredulidad, la afirmación de que Malharro era no solamente un artista considerable, sino el más grande pintor de América. Sebastián Viviani, a la sazón redactor principal de "Athinae", acababa de hacer una aseveración desconcertante que de pronto levantó ironías y provocó discusiones, pero que no cayó en el vacío.

Unos días más tarde, con el pintor Giambiagi me encaminé hacia la casa de la calle Congreso, a la que tantas veces

debíamos retornar, con el ánimo mal dispuesto por la atmósfera de la Academia, pero acicateado por una inquieta curiosidad.

Ni bien le enteraron del motivo de nuestra visita y del nombre de amigos que invocábamos, nos hizo pasar a su taller.

Mi temerosidad, reflejo de lo que oía cotidianamente en mi derredor, se tornó en simpatía y respeto tan pronto como el artista, respondiendo sin reservas a nuestros deseos, nos mostró su obra, compuesta de numerosas telas que exaltaban las distintas horas del día en los alrededores de Buenos Aires. Mientras le manifestábamos el entusiasmo que nos producía su obra, él se interesaba por nuestras aspiraciones y lo que hacíamos.

Nos confió luego sus luchas y esperanzas por la difusión del dibujo del natural en la Escuela, comenzando por el método intuitivo.

Su palabra decía, del saber y la experiencia al servicio de un hombre que había vivido y sentido hondamente.

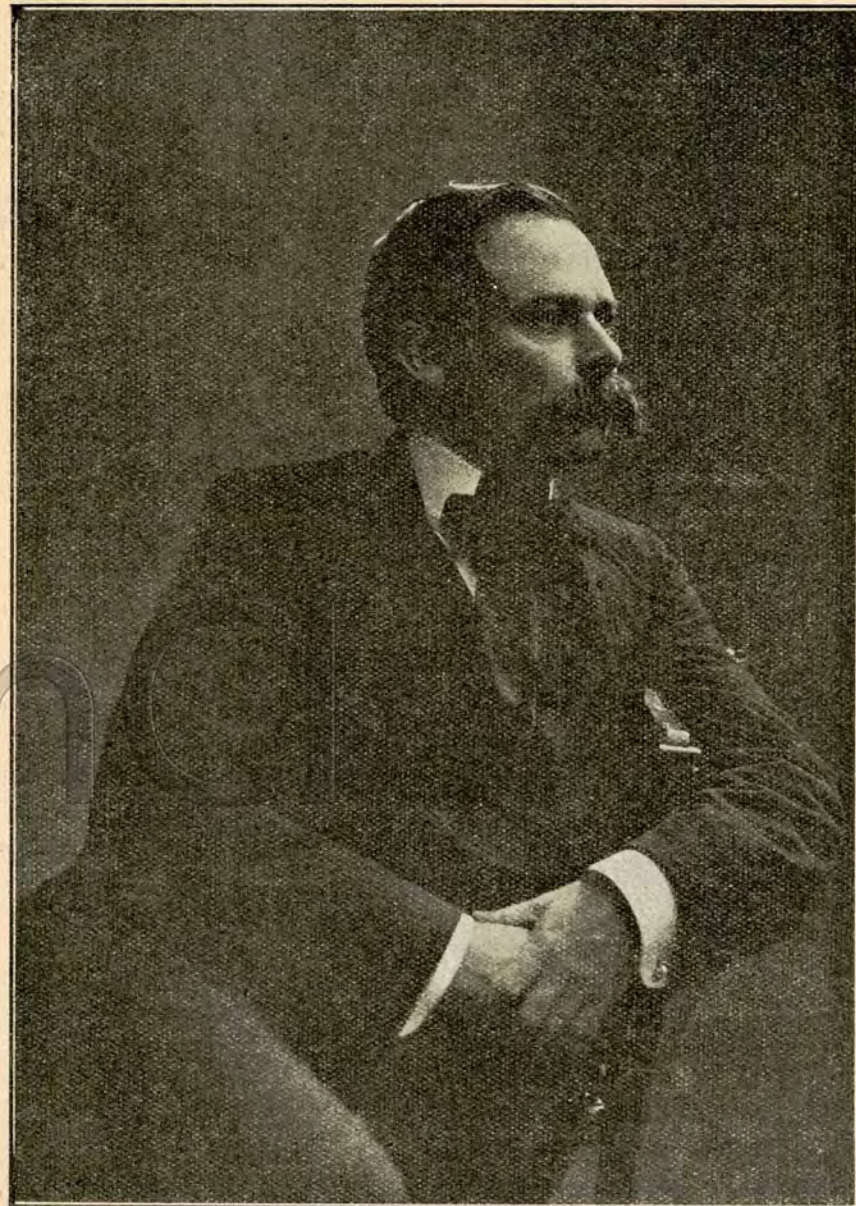
Su voz tenía acentos de convicción vertiendo ideas generosas, que se sentían inspiradas por sentimientos superiores.

Desde aquel momento, memorable para nosotros, vimos en él un conductor espiritual y al maestro de energías que faltaba, —y sigue faltando todavía— a nuestra juventud artística desorbitada por ausencia de ideales definidos de cultura plástica y de la preparación técnica que afirma los medios de expresión.

Esa visita iba a ser fecunda en enseñanzas, pues inmediatamente se produjo una corriente de simpatía entre el maestro y un grupo de jóvenes (1) deseosos de saber y dispuestos a escuchar con respeto al primer artista que nos abría su estudio sin secretos que esconder ni conocimientos que reservar para su uso exclusivo.

Los que no han ido nunca a un maestro embargados por la emoción, no sa-

(1) Conviene hacer notar que todos los componentes de aquel núcleo, salvo unos pocos, no dejaron de ser hostilizados y relegados en toda circunstancia por el oficialismo.



MARTIN MALHARRO

MARTIN MALHARRO - Paisaje



MARTIN MALHARRO - Paisaje

brán jamás lo que significa que un artista cargado de trabajo y de experiencia abra su taller a los jóvenes, muestre su obra, revele con espontánea naturalidad sus inquietudes de artista que sigue buscando en el más allá, que se interese por las de los otros, permita y oiga atento la opinión y la crítica de los que se inician, se complazca en ofrecerles las fuentes siempre renovadas de los libros que dicen del trabajo de los artistas y los pensadores del universo y con fraternal emoción siga la evolución de los que sintiendo algo que decir, se preparan para convertirlo en una viviente realidad. Todo esto encontraron los que fueron a Malharro de buena fé.

En un medio que solo sabíamos del hermetismo ignorante y egoísta de nuestros "profesores", éste era un acontecimiento de gran trascendencia para nosotros.

Los domingos de mañana llegábamos a su taller donde él se encontraba como de costumbre, desde muy temprano. Revisábamos su labor acumulada durante el período, que mediaba entre una visita y otra; discurríamos sobre las ideas generales y los problemas de orden plástico que ella nos sugería cuyos conceptos el maestro se encargaba de elucidar, cuando nos perdíamos en embrolladas confusiones, con su verbo claro y conciso.

Así nos fué dado comprobar cómo Malharro, que dominaba del impresionismo la estética y los medios de expresión, evolucionó frente a nuestra naturaleza. Ahondando los conceptos del verdadero realismo, pasaba de las vibraciones luminosas del impresionismo y post-impresionismo a las construcciones arquitecturales de las formas y la composición realizando, paralelamente y dentro de su personalidad, una evolución semejante a la de la gran pintura moderna.

Tuvimos el raro privilegio de asistir a la elaboración y realización de esas obras maestras que formaron más tarde su exposición póstuma: "La Pampa", "Mis amigos los árboles", "En plena naturaleza", "Tormenta", "El ombú", "Melancolía", "Silencio", "Oboñal", "Silencio nocturno", "La Argentina", "Noche", "Crepúsculo", "Parvas", etc...

Fué Malharro quien nos inició en el verdadero conocimiento de los clásicos. Fué con él que comenzamos a amar y apreciar su valor dentro de la Historia del arte de la obra de los Delacroix, Courbet, Millet, Th. Rousseau, Corot, Manet, Degas, Renoir, Dauvigni, Puvis de Chavannes, Monet, Pissarro, Daumier, Sisley, Raffaelli, Carrière, Cézanne, Bayre, Meunier y Rodin. Nombres todos que entonces eran desconocidos para nosotros.

Y mientras en nuestro medio se pregona y se intentaba un Arte Nacional a base de literatura gauchesca, Malharro afirmaba, con la más orgánica y vigorosa expresión pictórica que haya dado América, la verdadera y tal vez única pintura nacional, basada en nuestro paisaje regional, único elemento que ha podido escapar a la fatal hibridez de nuestra cosmopolita vida en formación.

A esta altura le sorprendió la muerte, cuando su saber comenzaba a ser autoridad y era solicitado y oído por los dirigentes de la cosa pública; en momentos que maduraba su obra definitiva.

La exposición, póstuma de sus obras no logró, con su grave grandeza, reducir a sus adversarios y el oficialismo, siempre mal patriota, dejó disgregar la obra que amorosamente debió reunir y guardar como patrimonio nacional.

No se le perdonará su acción en la Escuela, donde sus conocimientos y laboriosidad chocaron y evidenciaron tantos desconocimientos e incapacidades.

No se le perdonará tampoco la prédica diaria, in voce y desde la prensa combatiendo errores, señalando rumbos, haciendo crítica viva sobre las virtudes y las flaquezas de la producción artística de su época, sobre la que iba imponiendo lentamente su personalidad, que ya ejercía una influencia incontestable y cuyos alcances solo la muerte pudo menguar.

Pero llegará el día que en medio del naufragio, a que va la desorientación actual, se revisen valores y se intente entonces, quizás tarde, recoger piadosamente la obra del gran artista, que será en un futuro próximo nuestro clásico.

L U I S F A L C I N I

MARTIN MALHARRO - Paisaje



Cuentos Exóticos.

EL AUTOR, EL AUTOR...



OS primeros recuerdos de lo que me propongo narrar, se remontan a una cierta tarde de verano. Pharazyn, excitado en grado extremo, traspuso el umbral de mi estudio y se acercó a mí. Recogía yo entretanto, un puñado de cuartillas esparcidas sobre el escritorio, para meterlas en un cajón, cerrándolo con llave... Esto lo hacía con una mezcla de disgusto, de irritación y de impaciencia. Pero transcurridos algunos minutos ya no pensaba más en el artículo que habían quedado inconcluso.

Eramos dos jóvenes escritores. Ni yo ni él, habíamos publicado nuestro primer volumen, ni nuestros nombres pudieron aparecer en revista alguna, aun en la menos leída. Por esa época, excepto una media docena de firmas célebres, el público lector nos ignoraba, como a tantos otros, y los originales que enviábamos a los diarios, tampoco llevaban pseudónimo, ni iban firmados.

En suma, éramos rivales al escribir el mismo género de artículos, para el mismo género de publicaciones. Advertiré, empero, que nunca rivalidad como la nuestra hubo de ser más amigable ni de más utilidad para ambos. Nuestras mutuas capacidades se interpretaban de manera extraña y casi perfecta. Si no me hubiese siempre creído inapto a toda clase de colaboraciones con una segunda o tercera persona, creería que Pharazyn habría sido para mí el colaborador ideal.

Por ejemplo, mi sensibilidad verbal era mucho más aguda que la suya y lo aventajaba en pulir con elegancia un período aislado, un trozo literario; mientras que él poseía en grado inusitado el ímpetu de la pasión para contar el episodio más insignificante, que impregnado por ese fuego, se transfiguraba y se magnificaba. Y esta cualidad de escritor, es decir de artista de raza, cómo se la envidio todavía ahora. A menudo, hallándose corto o escaso de ideas, las que surgían en su magín eran de oro, sin mezcla alguna, por la originalidad y la potencia. Las mías, más abundantes, apenas si pudieran valer algunos cobres, bien pesados y medidos.

Es así como jamás me fué dado salir airoso en las obras, cuyo principal ingrediente es la pura imaginación, mientras él hubiese alcanzado la gloria trontrante, de haberse atenido a vivir la simple, llana, ordinaria prosa de la vida.

En la tarde a la cual deseo referirme, había traído consigo, es decir se le había ocurrido una idea para una novela, de tanta sencillez y fuerza dramática que el escritor más analista y autocrítico le hubiese llenado el pecho de llamas, haciendo paliar de envidia a sus rivales.

Lo veo todavía ahora, paseándose nervioso, agitado, con sus saltitos de gorrión enjaulado, yendo de un extremo a otro del aposento. A grandes rasgos describía, abocetaba por partes y en confusión abigarrada, su nueva historia. Pero lo hacía con tan deslumbrante vivacidad, que cuando pienso en ello me infunde tristeza. A veces se detenía ante mi butaca, mirándome con sonrisa de extrañeza y asombro, como si desconfiara de lo que los dioses pusieron en su cabeza y temiera que su inteligencia fuese un tanto espuria, por esa brillazón despedida a simple vista. ¡Ah, sobre ese punto le habría podido asegurar, en toda plenitud, que no se engañaba!

Entretanto, le contemplaba con un silencio no exento de celos. Había finalizado su perorata, y repentinamente me anunció que de esa idea novelesca apenas apuntada y difusa, pensaba escribir una obra de teatro. Fué entonces cuando pude concederme el vivo placer de llamarle imbécil.

Como se puede comprender, el autor mediocre de mi tiempo guardaba en sí un respeto tímido para la técnica teatral. Jamás pudo ocurrírseme no obedecer a esas convenciones literarias afrontando aquello que no pertenecía a mi oficio. En eso Pharazyn en nada se parecía a mí, y era, a mi ver, una especie de precursor. Según sus palabras, toda persona inteligente que pudiese escribir, podía confeccionar una obra de teatro. Siguió, pues, repitiéndome que su obra se prestaba muy bien para la escena. No dudaba que fuese verdad, pero donde mi fe vacilaba era por no creerlo capaz de llevar a buen término una pieza de acción. Argumentaba que carecía de experiencia, del don nato de construir obras de teatro, y le suplicaba hiciera del episodio una buena novela. De este modo, más fácil le sería conquistar un pronto renombre.

La pasión despertada por ese idea que llameaba en su interior le ponía fuera de sí. En un rato de alucinación, me decía oír llorar, reír a su auditorio, y posiblemente la visión del cheque hebdomadario se presentaba desde ya ante sus ojos.

En esa fiebre de volcar nuestros sueños juveniles habíamos transcurrido toda la noche conversando, fumando y bebiendo algunas o varias copas de whisky, hasta que bien pronto, por la ventana aparecieron los primeros rayos del sol. Ya extenuado, tuve que ceder a su proyecto de escribir una obra teatral, y, no obstante ello, él continuaba agradeciéndome con la mejor de sus sonrisas y animado de un humor indecible, por mis paternales y bien intencionados consejos.

—Después de todo; ¿quieres escucharme? — me dijo en el acto de ponerse el sombrero. Tú no dirás una sola palabra antes que la pieza haya sido escrita, y hasta entonces no preguntarás nada. ¿Me lo prometes? Bien, cuando ponga la palabra fin y baje el telón sobre el último acto, tú irás a verme y yo te la leeré. Y ¡por San Jorge! si después del estreno los aplausos son tantos que hagan necesaria mi presencia en el proscenio, y yo te veo arrellanado en tu butaca, como un simio, ¡por San Jorge! exhibiré tu pobre personilla y tu juicio reciente ante el ridículo del público.

Y esperando llegara esa primera representación, esa velada triunfal, se susiguieron seis meses, durante los cuales ví muy poco a Pharazyn, viéndole menos todavía después. Raras eran las veces que venía a visitarme, y al hacerlo se negaba a quedarse a velar hasta tarde. Una vez que trepé a su chiribitil — lo era, sin eufemismo — no quiso abrirme la puerta, no obstante supiera yo que estaba adentro, delatado por la humareda de su pipa y la llave puesta en la cerradura.

A pesar de todo, al encontrarnos se mostraba amable, pretextando, eso sí, que trabajaba mucho. En verdad no costaba creerle, si se colegía por el desaseo de su ropa, aunque casi siempre pecara por descuidado. Seguí enviándole los magazines que contenían sus originales y de tiempo en tiempo unas pruebas de imprenta,

para solicitar mi parecer; relaciones intelectuales que siempre las habíamos mantenido. Esto me hizo llegar a la conclusión de que había diferido ese su proyecto.

Me equivocaba. Una tarde del mes de mayo vino a verme. Su rostro demacrado y los ojos febricitantes revelaba su estado de alma. Con un gran ademán arrojó sobre mi escritorio un voluminoso manuscrito. Era su obra. Al saber, por boca suya, que después de nueve meses no había escrito una sola línea fuera de ese trabajo, me produjo un profundo estupor. De manera que aquella, que estaba sobre mi bufete, era la única copia. Añadió que cada línea de ese borrador había sido escrita unas diez veces.

Por un instante, involuntariamente, me detuve a contemplar el estado en que se hallaba su traje, y él, para desviar mi atención, me recordó nuestra promesa de leer la pieza en su casa. Pero al mismo tiempo hubo de confesar que en el interior de su pieza no se hallaba una sola silla donde sentarse, y que debió venderlo todo en holocausto a su labor.

Esto me produjo disgusto, pena y rabia. No hubiese sido muy fácil ir en su ayuda, no dependiendo mi vida de la carrera que había emprendido por amor y no por interés. En él siempre noté una independencia hurañá; de ahí que fuese imposible el menor asomo en el sentido de préstamo, que rechazaría furioso. Luego, esto había de parecerme la señal indudable de su origen humilde y honesto.

Me empezó a leer la obra, y durante su lectura hubo dos o tres ocasiones en que mi emoción subió de punto, y al finalizar el tercer acto los dos soltamos a llorar. Medito todavía ahora sobre aquella noche, y pienso que en ese tercer acto había una llamarada de genio. Os levantaba en vilo, como empujados por una fuerza superior. Entonces me parecía que debía ser tan bello en escena como oyéndolo. Tuve buen cuidado de no dejar trascender mi emoción, y en un desesperado esfuerzo le dije que no entendía mucho en cuestiones de teatro. Sin embargo, ante mis ojos veía desfilar los personajes, los episodios, las situaciones más culminantes, el entero desarrollo de la obra, y entonces fui yo el entusiasmado, como si hubiese sido mía. Asimismo nada se me ocurría para modificar o colaborar en ella. Tampoco pude explicarme en estos momentos la inverosímil recepción que le dispensaran los directores de escena, cuyas costumbres mañosas desconocía en absoluto. De esa noche, memorable para mí, el único recibimiento que podíamos imaginar era el de una aceptación sin condiciones algunas.



Y así como la última vez que nos halláramos tan fraternalmente juntos, los rayos del sol, pasando a través de la ventana, nos sorprendieron todavía conversando. ¡Oh esas noches de juventud y de camaradería y de encendido entusiasmo, cuánto no diera para encontrar el hombre que quisiese velar hasta la madrugada, dirigiendo los destinos del mundo, después de haber trasegado un inocente pote de grog!

Desde el plano en que hubieron de colocarme los posteriores acontecimientos, debería experimentar un sentimiento de vergüenza al evocar los recuerdos de esas noches transcurridas con un amigo que estaba tan cerca a mi corazón. He de confesar que es ridículo, según mi ver, conceder importancia inusitada a cada acción aislada. No me avengo tampoco a admitir que el fracaso final de mi pobre amigo puede ser achacado a esas orgías de juventud.

Tiempo después, cuando su vivir transcurría en la continua asechanza de esos famosos directores, sorprendidos en un corredor, en pasillos azotados por las ráfagas de aire humedo o en el rellano de una escalera, o ya en los trances de desesperación, en las calles y en las plazas; o cuando el desventurado, al encontrarme en el Strand me huía, o, al tropezar conmigo en Fleet Street (1), se metía en cualquier callejuela transversal, pude comprender que se hallaba bajo la terrible influencia del alcohol. Y quizás bebía con una asiduidad y frecuencia que muy pocos le habrían podido ganar. Es posible que esta desmedida intemperancia no ejerciese una pesada influencia en su vida, pues, como se podrá comprender, en este cristo que se crucificaba a sí mismo, su corazón había sido despedazado por otras causas más fundamentales. El alcohol era sólo un efecto.

En mi memoria quedan nítidamente grabadas las últimas palabras que hube de cambiar con mi amigo. Habiendo cesado nuestra intimidad después de muchos años, se había convertido en un vagabundo de la más afflictiva especie, tal como debía apercibirlo una noche adosado a la puerta del teatro.

Esta sala de espectáculos era una mina de oro para un cierto Morton Morrison, quien por un tiempo pudo lograr la atención del público, para luego convertirse en su favorito: su gloria, entonces, se hallaba en todo su apogeo.

Y ahora bien, se hallaba allí este desventurado Pharazyn, con las manos hundidas en los bolsillos; con una pipa entre su bigote y barba crecida y enmarañada; y con los hombros casi embutidos en el vano de la puerta. Y esta era la única ocasión que se me ofrecía para que él no pudiese escapármese. Y cuando irreflexivamente le pregunté si se hallaba bien, me respondió con una risita sardónica. Noté, además, que no se había acordado de desenfundar una de las manos para estrecharla con la mía.

Lo encontré completamente desencajado y con vestidos andrajosos. Me dí a interrogarme qué se podría hacer por él y qué frase escogería para interpellarle. Sacudido en ese instante por un acceso de tos, ví sangre en sus labios. No sé si otro en mi lugar hubiese podido hacer algo, pero yo, en esos largos segundos de angustia, a nada atinaba. Sabía demasiado cuáles causas habían influido en ese derrumbe, en ese despeñarse sobre sí mismo, y no tuve otro recurso que invitarle a beber. Era una tarde invernal, de frío acuchillante, y ese hombre, apenas se hallaba cubierto por harapos. Excogitaba que una vez estuviésemos al abrigo de un bar, le persuadiría también a tomar un bocado. Con un ademán, rechazó seguirme, aunque fuese para tomar un solo trago.

—¿Es que tú no comprendes? — su voz cavernosa me interpellaba. — De aquí a un momento se reunirá un montón de gente, y yo quiero pescar uno de los mejores sitios en el gallinero. Son ya dos días que me mantengo a régimen seco, solamente para llegar a ver esta obra. Estoy aquí desde hace una hora y no deseo arriesgar la pérdida del puesto que me corresponde. De todas maneras, te expreso mis más sentidas gracias.

(1) Fleet-Street es famosa por hallarse en ella los edificios de casi todos los diarios de Londres.

Simulando no detenerme en el sentido irónico de sus últimas palabras, recordé en esos instantes que Morton Morrison estrenaba precisamente en ese teatro. En efecto, no hubiese debido olvidarme, ya que dentro de mis bolsillos había un boleto de entrada, y además estaba comprometido a producir, entre media noche y la una, una corta columna de mi prosa. Este encuentro tan desolador y brusco, había hecho volar de mi cabeza todo género de ulteriores preocupaciones.

—Pobre viejo mío — le dije con sonrisa forzada —: te hallarás aquí en funciones de crítico?

—Sí, solamente en este teatro.

Y levantando su cabeza, me miró de modo extraño.

—Es que entonces mucho admiras a este Morrison, si llegas a tal extremo de privaciones?

—Sí, lo admiro hasta la adoración.

Mis ojos hubieron quizás de expresarle algo que hería en lo vivo su orgullo de escritor, porque de pronto se puso a explicarme de su propio impulso y con borbombos de palabras amargas e impetuosas:

—Te diré — comencé, bajando su voz enronquecida — No esperaba ver tu cara ni tú la mía, jamás. Ya que estás aquí, no has de irte antes que te diga cuáles razones me impulsan para respetar a Morton Morrison. Detente en este detalle, que no le conocía. Hace mucho que una vez tuve algo con él. Que dios le bendiga y el diablo se lleve a todos los demás directores, pues él fué el único, entre los tantos, que se avino a concederme audiencia, despidiéndome con palabras gentiles.

Sabía demasiado a lo que él deseaba aludir, no tratándose más que de la obra. Es que siempre nos habíamos entendido, casi sin hablar y sólo por simples alusiones.

—Se la llevé a él, como un último recurso — prosiguió, secándose los labios con el dorso de la mano. — Cuando di principio a esa larga y pacientísima caza, yo no era nada más que uno de los tantos desconocidos. Después de permitirme leerla, me pidió que se la dejara, siquiera por una semana. Al regresar, como todos, me comunicó que era irrepresentable. Al mismo tiempo me escanciaba algunos elogios. Todo esto, con mucha cordialidad y cortesía. Al percatarse de que asimismo sus palabras eran venablos envenenados para mi alma de artista, me hizo narrar las peripecias de mi vida, persuadiéndome, al final, que debía echar mi obra a la chimenea para quemarla antes que fuera mi total perdición. Y yo la arrojé a las llamas que iluminaban su despacho. Y ese acto, para mí heroico, no detuvo en nada mi caída, que había comenzado desde hacía mucho tiempo. Escribí esa cosa con el sangrar de mis energías e inteligencia y nadie, absolutamente nadie, y tú lo sabes muy bien, quiso siquiera mirarla ni hojearla. ¡Dios mío! Ya ves que él fué muy bueno conmigo, una verdadera alma caritativa. He ahí por qué asisto a todos sus estrenos, hasta que el vicio y esta vida que llevo acaben conmigo.

Apenas si detuve mi atención en todas sus palabras, ocupado en pensar en algo que me llenaba de honda estupefacción. No pude a menos de murmurar:

—Tú quemaste esa obra, a la cual muy bien habrías podido convertirla en una hermosa novela? Seguramente conservaste algún borrador.

—No; quemé todos los papeles al regresar, ese día, y bien pronto tendré el mismo fin que ellos.

Poco podía objetar. Sin embargo, esa actitud de Morrison me repugnaba como una de las peores acciones que pueda cometer un hombre.

—No me avendré nunca en apreciar la bondad de un hombre que convence a otro de que ha de quemar su trabajo, haciendo desaparecer todo rastro de él.

Francamente, me sentía hervir de indignación, escuchando hablar de esta especie de traficante de teatro, disfrazado bajo la aparente honradez de un Morrison, comediógrafo de salón, empomatado y dosificado y cuyo éxito me irritaba.

—Entonces, ¿qué dices tú de esto? — y al formular esta pregunta, Pharazyn, introduciendo la mano en un bolsillo interior, hubo de extraer con mucha precaución un billete de banco, arrugado y viejo.

—Es un billete de cinco libras, dije.

—Lo sé; pero él, ¿no ha sido muy bueno conmigo?

—Ah! ¿es Morrison que te dió eso? — pregunté.

Por grupos de dos o tres personas fueron estacionándose detrás y alrededor de nosotros. Pharazyn, en un ademán furtivo, volvió a meterse el billete en el bolsillo. Al notar ese movimiento pude observar en qué estado se hallaban sus prendas de vestir y su aspecto lastimoso el cual infundiome honda piedad.

—Nunca te animarás a comprar nada con ese billete? — le interrogué bajando la voz.

Casi en el mismo tono, me contestó:

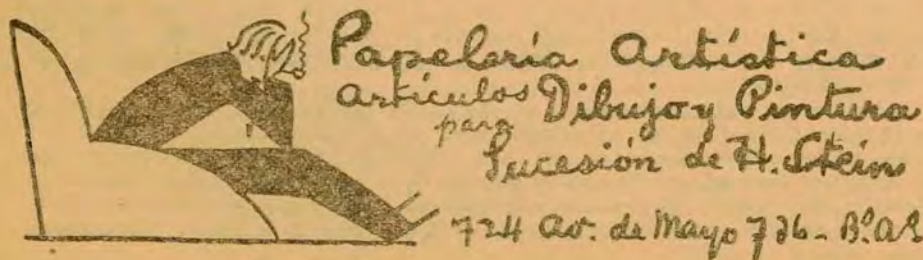
—Jamás. Es todo el dinero que hubo de reportarme mi obra. Es cierto, me lo dieron por misericordia, y yo lo tomé como si fuese mi salario. Sí, el salario por mi largo trabajo; y de mi paciente y tozuda espera; de mi carne y de mi sangre y del inmenso amor propio que esta historia había de costarme. ¿Gastar ese dinero? Nunca. Este billete quizás habrá de servirme para que me entierren de una manera digna de mí.

Nos fué imposible seguir conversando. La presencia de los espectadores estaba impidiéndome echarle mi sobretodo en la espalda, en un instante que él se descuidara. Resolví entonces hablarle al oído, suplicándole calurosamente se apartara de la muchedumbre, pudiendo muy bien después volver a su sitio. No quiso escucharme y la actitud que adoptó para formular su rechazo me hizo recordar esa selvática independencia que siempre hubo de conservar, hasta en los peores trances de su desgraciada existencia. Insistí tanto, que obtuve la promesa de que me acompañara al restorán después de la función.

Y así lo abandoné, triste, temblequeante, envuelto en la bruma helada y como adherido a un bloque de figuras negras. Los mecheros municipales repentinamente encendidos, fueron esclareciendo una máscara huesuda, blanquecina, de lo que había sido un rostro bello, expresivo e inolvidable, de uno de mis amigos más inteligentes.

Ya en la sala de espectáculos, volví a verlo. Le hice una señal con la cabeza, que él contestó, denegando. Se había levantado la tela; empezaba la obra. A pesar de todo, la tentación era muy fuerte para resistir durante mucho tiempo; ocupando Pharazyn la primera fila del gallinero, no me avenía a perderle de vista. Me hallaba nervioso, presa de la inquietud que de un momento a otro pudiese abandonar la sala. Cinco minutos transcurridos sin verle, me causaban un agudo malestar.

Fué de este modo como pude observar con toda atención las sucesivas alteraciones del rostro de mi amigo. Y a buen seguro me interesaba mucho más ocuparme en seguir las variaciones del espectáculo ofrecido por su fisonomía, tan movediza de suyo, que el que se desarrollara en escena.



Al finalizar el primer acto no pude a menos de notar la extrañeza creciente de su mirada. Sus cejas se enarcaban, partiendo su entrecejo una gran arruga perpendicular en una expresión de evidente incredulidad. No me daba bien cuenta. Nada de inverosímil había en la composición de ese primer acto. Pero llegó un punto en que la situación hubo de sorprenderme por lo natural e interesante. Por lo demás, ella no me era del todo desconocida.

Siguieron los otros actos, y yo con mi atención puesta en Pharazyn, analizando las diferentes y contrapuestas emociones que alteraban su fisonomía. Y ellas, algunas de enfurruñado asombro y de indecible tristeza, me revelaron al fin la verdad. ¡Gran dios!, esa obra que estaba por terminar en el escenario, era su propia obra.

Si, era la vieja pieza de Pharazyn, ligeramente modificada, y por eso mismo fácil de reconocer. Desde ese instante, la tragedia no se hallaba entre las bambalinas, sino en el centro del gallinero.

Medité, entonces, en esa hipotética representación, descrita tan jovialmente por mi amigo, cuyo corazón en esos tiempos idos palpaba con el ritmo de los pensamientos de sus obras. ¿Se recordaría él, quizás, de ese fragmento primaveral de su juventud? Y ese recuerdo, ¿añadiría, quizás, una gota más a su copa rebosante de amargura?

No obstante hallarme bajo el peso de tan amargas y melancólicas reflexiones, yo escuchaba con más intensidad lo que se decía en el escenario. En el tercer acto, en una de las situaciones culminantes, oía, reconocía las mismas palabras de mi amigo. Ningún cambio; ni una simple coma había sido quitada. Si; era la misma grandiosa escena, en la cual los dos nos habíamos conmovido por igual, hasta verter lágrimas, en mi pequeño y querido estudio. Lo juro — que lo creáis o no — en el apogeo de esa escena, tal como la había escrito Pharazyn, pude ver como su feroz y torturada impasibilidad se serenaba, y vi gotear por sus mejillas las más dulces lágrimas que se pueden verter: las lágrimas de un artista sobre su obra.

El acto terminaba y por un largo momento mi amigo guardó su cabeza entre sus manos: saboreaba los aplausos. Después abandona su sitio y se abre camino, viniendo en mi dirección. Pensando que acude a mí para hablarme, me levanto con el propósito de correr a su encuentro. Mas él no quiso verme. Se apoya contra la barrea; su cara de blancura marmórea le daba aspecto de un aparecido de ultratumba.

Lo que aconteció entonces al caer la tela no podré narrarlo tan rápidamente como pasó en la realidad. Primero una gran salva de aplausos retumbantes, sonoros hasta hacer estremecer los vidrios de las ventanas. Luego la más larga llamada al autor — mezcla de gritos y gruñidos — que hube de presenciar durante toda mi vida. Fija la mirada en el escenario, esperaba con intensa curiosidad quién saldría a agradecer los aplausos.

¿Es que la pieza quedaría en el anónimo? Adiviné que Morrison se preparaba para aceptar esa gloria. No me había equivocado. Morrison aparece; mas el sentimiento mendaz que, burbujeante en su interior, le hace temblar todo, y en el intervalo que precede de una salva de aplausos a otra, — parpadeo entre la centella y el trueno — un mentís se le lanza por un gran grito que parte de mí izquierda. Se produce un rumor de torbellino a mi alrededor, y Pharazyn intenta trepar la escalera para dirigirse hacia Morrison. Los músicos se lo impiden. Él, fuera de sí gritando como un energúmeno, exige silencio, y toda la atención del auditorio se concentra en su persona.

—Señores — grita nuevamente — señores, yo solo soy uno de los tantos que existen entre ustedes. Yo soy un escritor y yo he sido quien escribió esa pieza que ustedes acaban de escuchar y aplaudir. Este hombre que se halla en el escenario no ha escrito una sola palabra. Yo solo la escribí. Yo se la leí una vez, hace unos años, señores; él la conservó una semana, y después me obligó a que la quemara, como si fuera una porquería, mientras él la copiaba para guardársela. Y me dió esto, señores. Y esto, esto, se lo devuelvo.

Duró esta escena unos segundos; pero nunca me olvidaré de la cara maquillada de Morrison destacándose sobre el fondo oscuro de la cortina; ni de ese rostro de vagabundo, pálido y exasperado, allá, al lado de los palcos; ni el febriciente temblar de los dedos de Pharacyn, estrujando ese billete de cinco libras, acariciado durante años; ni de ese silencio profundo que hubo de reinar en la sala, hasta que una mano se posa sobre el cuello mugriento de mi amigo.

—¿Qué! ¿no habrá una persona, una sola aquí, que me crea? ¿Nadie quiere hacerme justicia? ¿No existe un solo hombre...?

Se le arroja a la calle, mientras mi nombre, en los labios de Pharacyn, se hallaba a punto de ser pronunciado. Le seguí, con el gentío, y logré derribar a un individuo que le injuriaba.

E. W. H O R N U N G

NOTICIA BIOGRAFICA

E. William Hornung nació en Middleborough, el día 7 de junio de 1866. Adulto, emigró a Australia, donde hubo de permanecer durante largos años. La mayor parte de su obra novelesca está imbuida por el ambiente primitivo y pastoral de la naturaleza y la tosquedad de los centauros australianos que supieron domesticarla, poblándola de viviendas. En ese inmenso territorio casi desprovisto de indígenas, los anglo-sajones hace muchos años se industrializaron maravillosamente para organizarse y a medida que las fronteras de las selvas vírgenes se iban retirando y recogiendo, los primeros colonos fueron adoptando nuevas costumbres, adquiriendo nuevos rasgos hasta crear un tipo étnico definido y asentar las bases de una particular civilización.

En este medio nuevo y en esta sociedad naciente, que emergiera de un suelo de exuberante feracidad, rodeada por una flora y una fauna extrañas y mecida por un clima delicioso y benigno, es donde William Hornung hubo de extraer la trama vital de sus mejores obras. Quien quiera documentarse sobre la moderna Australia, deberá recurrir a esos estudios de costumbres, que a pesar de serlo, poseen el movimiento, el interés trepidante de las más apasionantes novelas. De su época colonial citemos algunas de las más capitales: "Bajo los Cielos", "Tinny Luttrell", "Monseñor el Duque" y "La Bella Teurak".

En la mitad de su carrera literaria, regresó a Inglaterra, y el asunto y la acción de sus posteriores obras se desenvuelve en la tierra de sus abuelos. El cuento que se leerá, es de un volumen de esta segunda época.



ESCAPARATE LITERARIO

We will make a criticism on any book that will be sente.—
 Ferá la critique de toutes les oeuvres qui seront envoyé.—
 Si farà la critica di tutti i libri che si ricevano.—

H. G. WELLS

Por Max Nettlau

Llego al período de la utopía de antes de la guerra, período que me parece característico sobre todo por las numerosas publicaciones utópicas de H. G. Wells.

Este hombre de gran talento ha escrito más utopías que cualquier otro, excepto Jules Verne, a quien no se tomó en serio. Wells supo imponerse al público por su fantasía unida a capacidades sociológicas que se respetó. Pero abusó de la pobre utopía que había formado su reputación, escribiendo otra y otra más, y escribe aún, de suerte que hace de ellas un objeto de comercio para él y un juego ocioso para el público que lee los libros de Wells como se jugaba en otro tiempo con un caleidoscopio. Se encuentra otra versión en cada nuevo libro de Wells. La utopía es demasiado buena para eso y hasta entonces fué el medio por el cual en los tiempos más sombríos hallaba una voz la fantasía individual para hacerse oír. El utopista, como el hombre honesto, no tiene más que una voz: lo más a menudo no hace su confesión al público más que una vez, mediante su utopía, y después explica, continúa su idea, o se retira, pierde la fe algunas ocasiones, hace todo — salvo escribir nuevas utopías. Porque las utopías están a menudo escritas, como se dice, con sangre del corazón y han sido precedidas — si valen algo — por un trabajo de pensamiento, de idea, que estable-

ce su fondo, después de lo cual se juzgó conveniente engalanar la idea con el cuadro fantástico, para hacerla atractiva al público. Ese era, como han mostrado los capítulos anteriores, un hábito antiguo y serio respetado hasta Wells. Bellamy escribió su primero, su segundo libro y cien artículos explicativos; después se retira y muere. Wells escribe una nueva utopía casi todos los años — es la utopía comercializada, pagada, explotada—explotada ella que por tantas inspiraciones generosas trataba de poner fin a la explotación y de hacer al mundo libre y bello. Ese procedimiento corresponde a la mentalidad en descenso de los años antes de la guerra que vieron la comercialización y el embrutecimiento y que debían culminar en la gran catástrofe. He recorrido las utopías más absurdas si se quiere, pero que conservan el respeto que se tiene por la tenacidad de un hombre de buena fe, por tonto que sea; pero no encontré nunca placer en seguir la imaginación muy inteligente, pero absolutamente versátil, sin espina dorsal, de H. G. Wells, que, por brillante autor que sea, ha rebajado el género utópico a la vulgaridad comercial de nuestra época.

Paralelamente, los elementos constitutivos de la utopía no han escapado a una voltereta semejante. Se ha realizado en una proporción inaudita las invenciones soñadas por los utopistas; los hombres



La campana de palo
 quincenario de actualidad, crítica y arte.

vuelan, y nadan bajo el mar, hablan y escuchan a distancia; están en víspera de transmitir la fuerza a distancia, de manera como para dar una acción casi animada a las máquinas y a los autómatas a distancia, han explotado los últimos rincones del globo, saben poner a raya las enfermedades, mecanizar la producción de víveres, tienen el medio de hablarse mundialmente mediante el radio, de verse maravillosamente por el cinema, de envenenarse recíprocamente con los gases asfixiantes, si no se envenenan bastante con los cotidianos. ¿Y para qué sirve eso? Todo eso está exclusivamente al servicio del establecimiento de la tiranía capitalista absoluta y de la destrucción recíproca que conviene a los amos económicos del globo y a los conquistadores nacionalistas que son en el fondo sus instrumentos, pero que agregan todo el mal que pueden por su propia cuenta. Todo sirve para perfeccionar el militarismo, para extender la posesión del capitalismo a los últimos rincones, a los últimos recursos naturales del globo; todo está dispuesto con el fin de controlar las riquezas naturales de la tierra en interés de los parásitos y de sus acólitos, y la masa continúa su rol de "servidumbre voluntaria". La ciencia se prostituye al capitalismo y al militarismo, no trabaja más que para acrecentar su potencia de dominación y de destrucción. Y el arte, la inteligencia, ¿qué hacen? Irresistiblemente todo va a la deriva, todo acaba en el cinema, en el radio, todo pasa, todo no sirve más que para embrutecer a la masa esclava. Por tanto, ¿de dónde vendría el interés por el progreso, por los descubrimientos, por las invenciones, por el pensamiento? Cualquiera que sea el descubrimiento, la realización de un ideal considerado utópico, se sabe que mañana será un arma más de destrucción, que será vulgarizada en el sentido comercial hasta estar madura para el cinema y el radio, a donde pasa todo, absolutamente todo. La propaganda avanzada frente a todo eso es tímida, modesta, débil y no parece siquiera perca-

tarse de la caída terrible del mundo moderno.

Hasta una realización que habría podido ser grandiosa, la del socialismo triunfante en la inmensa Rusia — utopía entre las utopías, apenas soñada por los más atrevidos — ¿en qué se convirtió? Ese inmenso país, parte integral de dos continentes, disponiendo de riquezas naturales y de espacio libre para bastarse a sí mismo y a una gran parte de la población del globo, habría podido convertirse en el laboratorio social común en donde todas las ideas de la teoría (hipótesis) y de la utopía social (otra hipótesis) habrían podido ser examinadas y puestas en prueba con los medios y en las proporciones necesarias; los socialistas y anarquistas del mundo habrían acudido allí para vivir en grupos armoniosos y observar por la evolución de cada matiz, el valor relativo de sus concepciones sociales. De todo eso nada se realizó; los fanáticos de una sola hipótesis o utopía, la concepción marxista, han erigido su monopolio absoluto y se constituyen en amos del país y en enemigos encarnizados, y en caso de necesidad en carceleros y en verdugos de cualquier otra concepción socialista o anarquista y de sus representantes. A la autoridad, al monopolio capitalista oponen, no la libertad y la dicha para todos, sino su propio monopolio tan estrecho y feroz. Entonces, por contagio, en ninguna parte prospera la libertad y los pueblos han visto desvanecerse la dicha, la esperanza, para quién sabe cuánto tiempo.

Este período posee aún utopistas en su principio, pero más tarde nacen las utopías del escepticismo y de la desesperación. Sin embargo, para no prejuzgar la cuestión, quiero hablar, como hasta aquí, de los diferentes grupos de utopías de la época de Wells, de la guerra y de la decadencia actual, en tanto que me son conocidas más o menos; porque la posibilidad de ponerme al corriente de ellas se

—LIBROS DE OCASION—

Compro y cambio, pagando todo su valor

"LIBRERIA DE LOS ESTUDIANTES"

156-Bolívar-156—U. T. 33, Avd. 6058

restringió para mí desde 1914 y no se volverá a presentar más.

H. G. Wells, nació en 1866, autor de escritos de fantasía bizarra, como *El hombre invisible*; entra en el terreno de las utopías con *The Time Machine...* (La máquina del tiempo...), 1894; tiene *La Guerra de los mundos*, 1898; *Los primeros hombres en la luna*, 1901; *Mankind in Making* (La humanidad en evolución), 1903; *Anticipaciones de la reacción del progreso mecánico y científico sobre la vida y el pensamiento humanos*, 1904; *The Food of the Gods...* (El alimento de los dioses y cómo llegó a la tierra), 1904; *Una utopía moderna*, 1905; *En los días*

del cometa, 1906; *La guerra de los aires*, 1908; *The World set Free* (El mundo libertado) — y otras más sin duda. Hacia fines del siglo pasado Wells ingresó en la Fabián Society, medio tan habitual y penetrado intelectualmente por Bernard Shaw y Sidney Webb, al cual no se asimiló nunca. Queda siempre apegado a un socialismo al cual él, constructor de tantos matices y concepciones socialistas diversas, no sabe imprimir una originalidad. Remueve hábilmente las ideas, pero no se sabe cuáles son verdaderamente las suyas: se priva así de la influencia que su talento habría podido asegurarle.

“EL DESIERTO DEL AMOR”

Francisco Mauriac

(Edición “Crítica”)

EL espíritu comercial medroso, remolón y mohosamente conservador de las grandes casas editoriales de España, zaheridas por el prologuista de este libro, ha hecho que hasta ahora desconocamos en absoluto la producción de los novelistas de la nueva generación francesa, y también de los muchos y buenos de las anteriores.

Citemos dos casos, escogidos al azar y que más se hallan al alcance de nuestra pésima memoria. Paul Brulat, es uno, con las aguasfuertes torvas y agrias de su novela “La Faiseuse de Gloria”, páginas magistrales por donde pasan, proyectada, toda la *menagerie* acampada en los grandes diarios. Son los perfiles buidos de garduña de los taimados aventureros y traficantes de la pluma que desfilan, el hocico arregañado del amargado y envidioso, complacido en mordisquear a su vecino en la artesa común; el pavo que intenta hacer la rueda en *sociales*; son los onagros, metidos en la solemnidad de directores y es el cerdo rosado y rozagante, que al poner sus dineros en la “Faiseuse de Gloire”, lo hizo como si colocara sus caudales en manos de una zurcidora de voluntades. En fin, llegan los eternos parias, quienes creyendo en el fermentado apostolado del periodismo, fueron las víctimas de su sinceridad y buena fe y de los malvados que les rodeaban. He ahí un autor y una novela que, no siendo

muy nueva, no es conocida en los países de habla castellana.

León Frapié es el otro. Seremos sucintos. Dedicado a la observación amorosa de la infancia, rivaliza en frescura de trazos y psicología con Poulbot, gracioso e intencionado dibujante que también ama entrañablemente a los niños. Son, además, compañeros de tarea en los mismos libros.

Su “Institutriz” es la novela de una maestra que resume en sí todas las humillaciones y los sufrimientos insoportables de ese proletariado de la educación, desterrado de las metrópolis y que vive en los más inverosímiles lugarejos. Es posible que Manuel Gálvez haya libado, absorbiendo algunas motas de pólen, en este gran cáliz rebosante de la amargura que ahoga al magisterio de las campañas. No enumeramos a muchos otros, igualmente ignorados, ya que no es este el sitio más adecuado.

Si hemos recurrido a estas citas, no fué por mero prurito de erudición. Quisimos aunar nuestras voces para terminar con ese mayorazgo *intelectual* de la Hispania mercante en libros, suerte de aduana regida por censores literarios ignaros, que se interponen entre el autor extranjero de valía y los lectores suramericanos. El criterio, completamente equivocado, que asiste a ciertos *ergus* de compañías teatrales, quienes preten-

den conocer el particular gusto del público, guía a los gerentes literarios de las grandes casas editoriales españolas.

Nada extraño tiene que Francois Mauriac, siendo un óptimo novelista y asaz difundido en determinado y numeroso público, no haya sido avistado por los *argus* de cien ojos de los comercios literarios de la península ibérica. Es hora que nos zafemos de este cacicazgo en cuestiones editoriales, obligados como están los lectores de habla castellana a esperar que uno de estos talentos noveles obtengan las palmas académicas o se mueran para ser traducidos al español mal o bien.

Cuando la forma novelada la manipula un artista de raza, puede, con mucha ventaja, reemplazar los grandes cronicos históricos de la antigüedad, y peor aún para aquellos que fueron compuestos por un alma de amanuense. Queremos expresar que una novela como “Madame Bovary” es un documento histórico inestimable para conocer la vida, las creencias, la atmósfera moral y los gustos estéticos de una época. Lo mismo decimos de Proust y otros. Si el novelista se propusiera ser un historiador, marraría. Lo interesante es que no se lo proponga y lo sea a pesar de él. Hay indudablemente otros libros, que sin ser novelas, también dan idea cabal de su tiempo y del ambiente donde surgieron y se desarrollaron.

La novela actual, como la comprendemos nosotros, cultivada exclusivamente con prescindencia de otros géneros, al no reunir las calidades excelsas de escritura y de observación, queda muy debajo del folletón confeccionado para vivir un instante en la imaginación del lector y luego desaparecer.

“El desierto del Amor” pertenece a la genealogía de las grandes novelas de los grandes novelistas. No compararemos a Mauriac con Balzac, Stendhal, ni a todos los universalmente sobresalientes en este mismo género. Diremos que en él existe un aire de familia con todos ellos. Es lo que nos sugiere la fisonomía general de este libro.

En este libro vemos, por lo pronto, reotipada la familia moderna con su lenta descomposición en los afectos; sumergida en esa mezquindad cotidiana del hogar, que carga de tedio todos los días

de nuestra vida y también nos revela lo que hay de grotesco en esta eterna comedia de los sentimientos demasiado domesticados y parsimoniosamente dosificados.

La impasibilidad objetiva, la equidistancia de sentimientos que conserva el autor, quien no se inclina en su preferencia hacia una tesis determinada, en favor o en contra de la familia, tal como se halla hoy constituida, hace que esta pintura se impregne de un humorismo fino y sabroso, siendo de suma eficacia destructiva. No es una caricatura que nos presenta de todos estos personajes, quienes viviendo bajo el mismo techo, se encuentran más aislados que si se hallaran cada uno en un continente diferente. Es más bien un cuadro de género, levemente acentuado. En ello nada hay de extraordinario. Otros, que precedieron a Mauriac, en diversos países y escalonados en otros tiempos, lograron efectos magnos con estos mismos propósitos. La virtud capital de este libro estriba en el tono general en que se halla escrito. Es, en fin, la personalidad del autor la que nos capta.

Sus figuras más largamente tratadas, Raimundo, María Cross, el doctor Courrèges, son síntesis vivientes de la vida contemporánea.

El cazador insaciable de preesas femeninas que es Raimundo, por haber sido desilusionado por la única mujer, quien por amarlo y entregarse le hubiera hecho cambiar de rumbo a su existencia; María, la viuda acogida por un libertino rico, que se avergüenza del lujo que la rodea y sin embargo teme afrontar otra vida; y el doctor, hombre de ciencia entregado a la vorágine de un trabajo tal vez estéril, incomprendido por los suyos, y que se enamora en su quincuagésimo año, de María, con un amor lamentablemente senil, son personajes de catadura común. Y por serio, resumen todas las cualidades y defectos de su clase especial, descolgadas de la fauna suburbana de las grandes metrópolis.

Es suficiente una frase, un movimiento, el desgaire de un gesto, para que el carácter, la psicología de tal o cual personaje surja de improviso. El yerno del Dr. Courrèges y cuñado de Raimundo, se retrata sin saberlo al exclamar:

—Qué quiere que le diga, papá — re-
petía Basque muy pagado de los grandes
de su ciudad — tengo para mí que tales
sentimientos son muy nobles. Larouselle
tiene clase, ostenta una elegancia asom-
brosa, es un gentleman, nadie me quita
esta idea.”

El hecho de que Larouselle, quien sos-
tiene a María Cross y la engaña con las
peores mujerzuelas y no quisiera formali-
zar su situación con su protegida, por
mediar su hijo, le parece al Basque ese,
muy noble y muy elegante también.

Y bien, este detalle tomado sin preme-
ditación y alevosía, es uno entre los tan-
tos que constituyen la armazón del libro.
Multiplicaríamos las citas, de no temer
ser largos y cargosos. Anotemos de paso
que su sensibilidad humaniza el paisaje
que describe, estableciendo una correla-
ción íntima y misteriosa con el persona-
je que sufre y se adolora, que grita y so-
lloza; que ama y odia por impulso ciego
del destino, destino que es coadyuvado
por los fenómenos y circunstancias exte-
riores.

Pronunciemos la palabra: el arte de
Mauriac es austeramente doloroso. Si su
obsesión del amor sexual o del otro, no
se convierte en un leit-motiv, que apare-
ce y reaparece en un retorno de círculo
vicioso y no inficiona su próxima pro-
ducción; si busca ampliar la latitud de
sus observaciones, huyendo de un arte
estrechamente individualista, rezagos
postreros de la literatura pre-bélica, mu-
cho dará de sí este hombre, quien en su
carga de juventud a cuestras tiene, según
todas las previsiones, muchas mañanas
triumfales.

No siempre por escribir para una élite
se es mejor artista. Terminemos decla-
rando que este libro ha sido vertido al
castellano con corrección castiza y ágil,
percibiéndose en muchas locuciones y gi-
ros de frase el sabor peculiar de la mo-
dalidad literaria del autor.

Poema

ABRIL

Dadme, Señor, la fuerza de un pétalo
de rosa capaz de sostener el perfume de
un bosque.

Corta, abrevia, resume
no quieras que la rosa
dé mas perfume.

EL PUENTE

¿Cómo se rompió de pronto
el puente que nos unía
al deseo, por un lado
y por el otro a la dicha?
¿Y cómo en mitad del puente
que a pedazos se caía
su alma rodó al torrente
y al cielo subió la mía?

ENCUENTRO

Estaba en mí — esperándote —
cuando te conocí.
Estaba ansioso de mí mismo
imperfecto, incrédulo, en tí.

IMPACIENCIA

Estamos esta noche,
tendidos al futuro,
como dos arcos trémulos
en un brazo robusto.
Flechas iguales vibran
en los arcos mudos.
¡Ay, si partieran juntas
se rompería el mundo!

VIVIR

Vivir, porque la vida no puede re-
nunciarse,
pero hacer el menor
ruido posible...

EL TONO

Que se olviden las palabras
pero que dure la voz.
Más que lo dicho, es el tono
el que explica la canción

JAIME TORRES BODET

CAMPO DE AGRAMANTE

Replicando a una réplica

Sr. Juan José Castro:

En el número 5 de LA CAMPANA DE
PALO replica usted a mi crítica de su
obra "Le Jardin des Morts" incurriendo
en apreciaciones tan erróneas que no
creo necesario rebatirlas".

Sin embargo lleva Vd. razón en un
punto, allí donde he errado en la inter-
pretación del asunto literario y sus re-
laciones con la música que lo acompaña
en la parte central de la obra.

Quizás se deba esto a que yo siento la
música por sí misma sin necesidad de
acoplamiento con las demás artes; es
más: sé que cuando la música no se tie-
ne confianza es cuando busca muleta li-
teraria en qué apoyarse.

Por otra parte sostengo mi opinión res-
pecto de la intromisión inadecuada de
fórmulas exóticas, y digo inadecuada por-
que a pesar de su justa explicación del
asunto, que yo no había comprendido cla-
ramente, no me cabe en la cabeza que, en
un poema que no tiene nada de exótico,
sean expresados ciertos sentimientos do-
minantes en él, por medio de dichas fór-
mulas; aparte de la falsedad que ésto
supone, causa disonancia y deformidad
en el conjunto, ya deficiente por el rap-
sodismo de esta parte central y por la
aparición inesperada del final.

Al decir fórmulas exóticas me refiero
a los acordes sin enlace, a las disonancias
paralelas escritas con intención colorista,
a las notas alteradas para dar sensación
de atonalidad y a la instrumentación, ele-
mentos éstos que llevan aquí como fina-
lidad el color y no siempre la sustenta-
ción de las ideas que acompañan.

Luego he dicho que la parte central de
la obra es rapsódica.

Replicando esto, Vd. se digna expli-
carme qué es una rapsodia, cosa que qui-
zás hasta Talamón la sepa, pero como
no ha comprendido Vd. la aplicación del
vocablo, a mi vez y retribuyéndole su
atención, me dignaré explicárselo.

Rapsódico, término que según el Dic-
cionario, procede de rapsodia, (¡oh ma-

ravillas de la erudición!) suele aplicarse
a una obra o a un trozo determinado que
peque de fragmentario obligado por deca-
imiento de las ideas. Su consecuencia in-
mediata es la falta de espontaneidad re-
velada en un estéril esfuerzo por alcan-
zarla.

En otras palabras y con la seguridad
de ser comprendido, diré que rapsodismo
es algo así como exprimir un limón
achicharrado.

Por ejemplo el "Tasso", de Liszt o el
"Don Quijote" de Strauss son poemas
harto rapsódicos por su constante diva-
gación temática sin una base que dé la
verdadera sensación del movimiento y
del reposo, lo que hace que el primero se
defienda, no siempre eficazmente, con la
modulación, y el otro con su enorme ha-
bilidad de instrumentador.

El rapsodismo de la parte central de su
obra consiste en que lleva una perspecti-
va falta de claridad; mejor dicho, es tar-
día, se eterniza en mil detalles y perjui-
ca su estabilidad un procedimiento frag-
mentario que nunca lleva a ninguna
parte.

Vd., como buen conocedor de las tri-
quiñuelas del oficio practicadas por los
post-debussystas, se enamora de cada de-
talle, lo cual no es un defecto sino cuan-
do, como en este caso, redundando en perjui-
cio del conjunto.

Y si bien parece ser verdad aquello de
que en arte no son los prodigios los que
hacen la verdad, sino viceversa, puede
aceptarse el preciosismo, cuya finalidad
es limitada, en obras pequeñas, donde su
encanto breve esté compensado por el
interés del cincelado de cada detalle; pe-
ro en obras o en trozos extensos se hace
insoportable; empieza por interesar y
acaba por aburrir.

La impresión que da ese desarrollo
fragmentario es que continuamente espe-
ramos se nos revele algo que no llega
jamás, sorprendiéndonos al final en ese
estado de ansiedad ante lo que no llega
a definirse.

En efecto: el *final* aparece cuando nada hace vislumbrar su grata presencia; grata, porque independientemente está muy bien realizado como ideas e instrumentación.

"La forma", sea cual fuere su plan tonal o de desarrollo, sujeto, claro está, a las circunstancias, debe dar en todo caso la impresión de necesidad ineludible, fatal, como si se tratase del desenlace de un drama o de una novela; es decir, de una manera "única y exclusiva", y que a pesar de ello, produzcan "la impresión de libertad" (Nietzsche). Por haber olvidado en mucho este principio es por lo que muchos músicos modernos no son sino *hilvanadores de fórmulas*, carente de una visión de conjunto tal como puede proyectarla QUIEN SEPA Y PUEDA conducir los temas a una finalidad necesaria, matemática, de suprema ley.

Y respecto de la instrumentación, salvo en el comienzo de la obra y en el *lento final* en que aparece *superpuesta al desarrollo de la idea musical*, en el resto deja entrever mucho efectismo.

Efectismo: triunfo de lo exterior sobre la materia prima; derroche de color cuando la idea no responde a su primera necesidad; artificio, (que cuando está realizado con brillantez embauca a cualquier público y a algún jurado).

Vd. no perdona medio orquestal que produzca efecto; ya lo expresa en su réplica al decir que emplea "cualquier sonoridad que la paleta orquestal pueda suministrarle."

La consecuencia de acumular elementos sonoros opuestos y en continua vibración, cosa a que Vd. se cree obligado, es que nos apartamos de ese trozo como de un cuadro demasiado chillón; eso en el trozo en sí mismo; pero lo peor es que, en el conjunto, semejante estridencia origina un contraste grosero y rompe la bella línea instrumental iniciada en la primera parte y que por suerte reaparece al final de la obra.

Luego de contestar a los puntos críticos me pregunta Vd. en qué adivino su temor a caer en la vulgaridad estando el poema, según mis propias palabras, "*plagado de fórmulas usuales*" y no siendo rebuscado.

La contestación es tan sencilla que, ante el candor de la pregunta, siento acudir las lágrimas a mis ojos.

Ante todo, yo no he dicho sino que parece que Vd. no se entregara *por miedo de caer en la vulgaridad*; y del simple *me parece*, al rotundo *yo afirmo*, hay un trecho que Vd. quizás por precipitación no ha medido bien.

Pero contesto a su pregunta.

Me parece temeroso de caer en la vulgaridad, porque en la parte ya citada aparece atado, y falto de fluidez melódica en muchos puntos. Y como sólo tiene Vd. a mano *fórmulas usuales*, cosa que nos pasa a todos los jóvenes, he aquí que su poema está plagado de ellas.

Y por último, no es rebuscado ni *intenta deslumbrar* porque se atiene Vd. a lo que ha aprendido de los que reconocemos como maestros, y lo aplica como puede, que al fin y al cabo es de este y no de otro modo como debemos proceder en los comienzos si no queremos mistificar.

Después de las fallas anotadas a su réplica, cabe preguntarse si yo puedo estar capacitado para entusiasmarme ante cualidades nada excepcionales, o si Vd. que habla desde un pedestal de consagrado, no tiene alguna culpa al no entender algo de lo que se le dice.

Y en cuanto al lamento final que corona su réplica, en que anuncia no explicarse el "tono hiriente y crudo con que hablo a los que como Vd. aportan "su tributo modesto pero sincero a un arte naciente en este país", contesto que no soy de los que endulzan superficialmente píldoras amargas, y creo, como estoy seguro de que Vd. también lo cree, que decir francamente el propio sentir, puede también aportar al arte un *tributo modesto pero sincero* tan en oposición a la cobardía de opinar francamente, característica del ambiente que nos rodea.

Además, no hago cátedra de estética y sí me anima el deseo de aprender, cosa que necesitamos bastante, los que como Vd. y como yo, no somos "mistificadores a lo Williams" y aspiramos a sanear algo el ambiente.

Estas son las causas que motivaron mi crítica a su obra; acepte mi ruda franqueza y créame tan amigo de la verdad artística como suyo.

JUAN CARLOS PAZ

"C O T R A"

COMPAÑIA COMERCIAL TECNICA TRANSATLANTICA
**PAPELES, MAQUINAS, UTILES EN GENERAL
 PARA IMPRENTAS, ENCUADERNACIONES Y CARTONERIAS**

VICTORIA 599 — BUENOS AIRES

UNION TELEFONICA

33 AVENIDA 1051
 4604
 4217

DIA Y NOCHE

Más de 15.000 máquinas de escribir vendidas por nosotros, prestan servicios infatigablemente

COMPRE UV. UNA
 Y SERA OTRO SATISFECHO

Casa Iturrat

CASAS Y GIAMBIAGI

LAVALLE 1182. U. T. 0813 Mayo

FOTOGRAFADOS —

TRICROMIAS — CLISES—

FOTOTIPIAS — DIBUJOS

Venezuela 1461 — U. T., Mayo 1100

GENEROSO C. ROMANO

Empresario de Obras y Cloacas

— Se hacen planos y proyectos —
 Refacciones en General

Oruro 1560 y Francisco Bilbao 4918

"ZANCADILLAS"

POR

ALVARO YUNQUE

PRIMER VOLUMEN DE LA

EDITORIAL

LA CAMPANA DE PALO