

Los estudiantes se organizan en grupos, discuten lo que se proponen hacer, y en seguida comienzan la representación. Los demás observan.

Están en la cima de una montaña; los sorprende una avalancha. Quedan separados; algunos se refugian en una cueva y tratan de hallar su equipo. Unos se pierden y mueren en la nieve. En el estudio hace realmente un poco de frío, de modo que este grupo tiene ciertas ventajas sobre el del 'calor'. Al cabo de un principio más o menos lento, elaborado, consiguen dar una impresión vivísima de grandes masas de nieve, de la distancia que separa a los unos de los otros, de la soledad que sufren y la consecuente desesperación.

El grupo del 'calor' está perdido en el desierto. No lo hace tan bien como el del 'frío'. La tendencia general es a dramatizar en exceso, a imitar escenas de películas en las que se exagera la situación de aviadores que han caído en el Sahara.

Bryan Wayne no dice nada. Termina la representación. Deja que los alumnos discutan sus críticas entre sí, escena por escena. Una muchacha observa que es casi absurdo imaginar algo que no forme parte de la propia experiencia, como eso de morir de calor. Otro alumno dice que él no morirá de calor sino de sed. Un tercero sostiene que siempre es posible imaginar lo más caluroso que uno haya experimentado y partir de ahí.

¿Qué se logra con todo esto? Pues el asomo de una disciplina de la imagina-

de pensamientos que revolotean como cuervos.

"Por supuesto", le dice Iris. "Esos pensamientos son el resultado de un hábito de toda una vida. Veamos. ¿Cómo podría aliviarse eso?"

"Tranquilidad mental", responde el muchacho.

"Sí. Pero eso queda para mucho más adelante", le responde Iris. "La verdad es que debíamos comenzar con la mente y los sentimientos, pero por desgracia la vida es demasiado breve y efímera. Luchemos por soltar el cuerpo, y eso tal vez nos conduzca a otras formas de paz verdadera."

A través de comentarios de este tipo advierte que el arte escénico es una forma de conocimiento, que es un medio de aprender a manejar todas y cada una de las facultades que posee el ser humano: cuerpo, sentimientos, entendimiento. Una tarea para toda la vida. Y que un actor debiera en realidad ser una persona perfectamente equilibrada, con plena coordinación de mente y de cuerpo y dueña de una gran cultura. Pues en todo esto hay más que el teatro, el público, el actor.

Iris prepara hoy a sus discípulos en la pronunciación de ciertos sonidos elementales, como la 'j' aspirada. Los alumnos han de tratar de sentir el relajamiento de la lengua y la garganta, han de tratar de sentir la vibración de los sonidos en el cerebro. Luego habrán de pronunciar: "ju, ju, ju, ju", lentamente al comienzo, para terminar, acelerando, con una risa natural. Es curioso observar que los latinoamericanos son quienes consiguen reír con mayor soltura y naturalidad. Otros tropiezan con varias dificultades.

En seguida se ensayan las vocales, siguiendo los tonos de una escala musical. Y así concluye este curso.

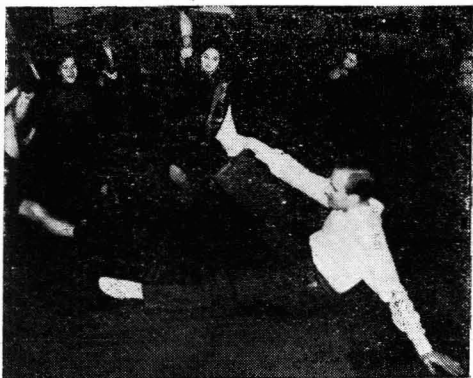
Tal vez muchos consideren que todo esto es sumamente rudimentario; pero no hay un gran pianista en el mundo que no deba ejercitar sus dedos varias horas al día.

No puede uno evitar la sensación de que los alumnos de esta escuela saldrán al mundo con una conciencia más poderosa de su vocación. Al cabo de dos años de

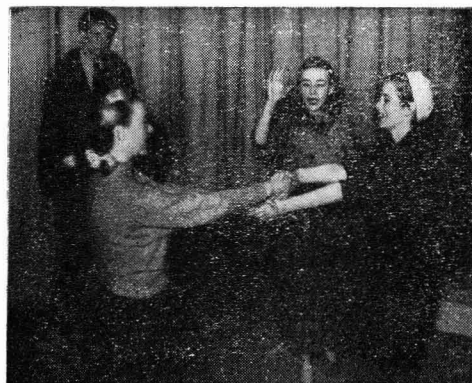
semejante preparación, jamás llegarán ya a ser comicastro de la legua, solamente capaces de interpretar apariencias y exterioridades, declamando cualquier cosa y moviendo los brazos como molinos de viento. Estos muchachos y muchachas ya han comprendido que la carrera dramática significa la posesión de ese dominio de sí que tan sólo se adquiere a fuerza de soltura y de un trabajo de conjunto opuesto al sistema de la "estrella" de cine. Es una labor que implica sensibilidad en la dicción. Es la conquista de un estilo que nace exclusivamente de la comprensión, de la capacidad de imaginar y vivir sentimientos ajenos, con los pensamientos y demás manifestaciones consiguientes.

¡Pero cuánto conocimiento y sabiduría se necesita para dirigir todo ello! Y es que no se trata de, digamos, recitar a Shakespeare, sino de sentirlo. Y de sentir y entender lo que sienten y entienden los grandes poetas y dramaturgos de todos los tiempos. Más aún, los actores han de aprender a sentir la vida misma, y a sentirla sabiamente. Y esto no es algo que el director pueda conferir al alumno; es algo que el alumno debe hallar en sí mismo. Sólo podrá dársele un impulso, alentarle, indicarle el camino.

Por tal razón, la Academia de Londres a veces parece ser una institución en que los maestros nada enseñan. Pero ahí están, al fondo, vigilantes, en espera del momento oportuno para que el alumno pueda realmente escuchar los consejos, entenderlos y apreciarlos.



...cultivar los instrumentos...



...la más cordial amistad...

ción. Una de las muchachas confiesa haber logrado realmente sentir viento y nieve en el rostro y en los ojos.

Veamos ahora cómo se prepara la voz. Iris Warren se opone terminantemente a dar movimiento excesivo a la mandíbula y a forzar la voz. "La mandíbula no es un órgano de la palabra", dice. Y afirma que el control de la voz comienza con la respiración debida, con la soltura de los músculos que sostienen la cabeza, el cuello y la lengua y la laringe. De modo que principia su clase con ejercicios de respiración profunda, para expandir el tórax. En seguida muestra cómo relajar los músculos del cuello. Iris no explica por anticipado los resultados que puedan obtener los alumnos; les pide, en cambio, que cada cual informe de lo que haya experimentado. Quien tropiece con alguna dificultad queda sometido a una observación estrecha, a fin de poder ayudarlo.

Un joven, evidentemente tenso y nervioso, dice que siente que su cuerpo mejora, pero que sigue con la cabeza llena

L E T R A Y E S P I R I T U

U N R E A L I S M O P O E T I C O

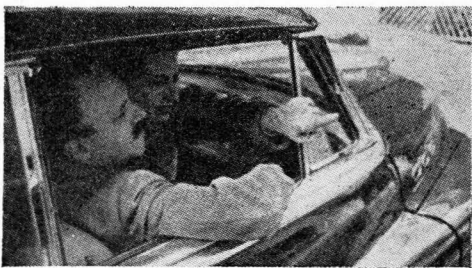
Por Tomás SEGOVIA

LOS artículos anteriores de esta sección han girado en torno de la novela italiana contemporánea. Aunque esta pequeña serie no puede aspirar en absoluto a agotar la cuestión, sino tan sólo a notar algunas impresiones sugeridas a lo largo de las lecturas, de todas formas creo que no podría abandonarse el tema sin aludir por lo menos a

otros cuatro novelistas: Alvaro, Levi, Moravia y Vittorini. Se trata de cuatro escritores completamente diferentes, y, sin embargo, todos típicamente italianos, o por lo menos italianos de hoy.

Esta disparidad se hace, por ejemplo, muy visible entre Alvaro y Moravia al comparar los libros que han escrito sobre el tema de la infancia y la adolescen-

cia. *La edad breve* de Corrado Alvaro es la historia, o más bien la crónica de un niño campesino. Alberto Moravia, por su parte, ha dedicado a la descripción de esta edad dos de sus libros, tal vez los mejores: *Agostino* y *La desobediencia*. Pero mientras Moravia es ante todo un narrador, Alvaro en cambio tiene una manera de ver sumamente poética, en el buen sentido de la palabra. *La edad breve* está construida toda ella con un material luminoso, hecho de sensaciones increíblemente frescas y originales, sensaciones que encuentran su expresión en imágenes que relampaguean como fogonazos casi brutales. Creo que ningún novelista —y muy pocos poetas— escriben con una tan grande abundancia de frases impresionantes “inspiradas”, frases que tienen esa concisión propia de las revelaciones



GUIDO PIOVENE

poéticas. Pero todo esto no sería nada —nada como novela— si por debajo de estas súbitas iluminaciones no hubiera otra más sostenida y global que convierte a las perlas en collar y a las frases en novela. *La edad breve*, afortunadamente, no es un conjunto de hallazgos, como tampoco lo es *El hombre es fuerte*, a pesar de su mayor estilización, de su “tesis”, y hasta de su simbolismo a ratos. La intuición fundamental y unitaria es siempre la de unas personas y un ambiente, es decir, una intuición de novelista. Es la intuición de algo al mismo tiempo real y misterioso —que no son dos cosas diferentes. Por eso resulta intuición poética, pero sólo en el sentido en que se llama poético a algo que puede encontrarse en cualquier arte, y aun fuera del arte: algo que es como el misterio que sigue siendo misterio en plena luz, que no necesita ocultarse para ser misterio, porque lo misterioso no es lo escondido sino lo secreto.

Por eso la expresión “realismo poético”, que se puso de moda hace algunos años, me parece bastante adecuada para describir lo que creo ver en común en todos estos escritores italianos, tan diferentes en lo demás. Esa capacidad de ver poéticamente la realidad, no por creer que la poesía pueda “transmutarse” en realidad, ni que la realidad deba “traducirse” a poesía, sino por creer que lo poético es una cualidad —una esencia tal vez— de lo real; esa capacidad de un realismo entendido como amor a lo real y no como odio a lo ideal, es para mí un rasgo que en nuestros días sólo acierto a asociar con Italia, y no sólo en la novela y el cine, sino incluso en la poesía y hasta en la pintura, a pesar de la preponderancia de la plástica abstracta y aún más de la crítica abstracta.

Es este rasgo el que hace que Moravia y Alvaro tengan como un aire de familia aunque sus facciones no se parezcan. Si *La desobediencia* es el libro de Moravia que prefiero hasta ahora, es precisamente porque me parece también de esos li-



ALBERTO MORAVIA

bros que no tienen miedo de decir demasiado, que no inventan lagunas, velos, ocultaciones, que no les importa ir desnudos o tapados sin refinamiento porque saben que son de carne. Son los maniquís los que nunca podrían ser harapientos —y mucho menos nudistas. Y, sin embargo, Moravia es bien distinto de Alvaro. En él es tanto el gusto y la necesidad de narrar, que su obra, como suele ser la de los narradores natos, es vasta y desigual. Tal vez le gusta demasiado escribir, pero también tal vez la urgencia de escribir le obliga a él a profundizar en sí mismo, como a otros el haber profundizado los obliga a escribir. Por lo menos así lo hacen pensar algunas de sus páginas, especialmente aquellas en que una depurada y rica sensualidad parece haber absorbido con verdadera pasión lo más jugoso y cálido de la realidad, para entregárnoslo luego con todo su frescor y su virtud. Estas páginas no son sólo magníficos trozos de escritura, sino también a menudo extraordinarios ejemplos de penetración, de psicología, de sensibilidad inteligente. También por el camino de la sensualidad se puede llegar a ser profundo.

En cuanto a Carlo Levi, me parece, una vez más, que sólo ese enamoramiento de lo real puede hacer posible un escritor



CESARE PAVESE

como él. Levi no es un novelista, sino originalmente un pintor y más tarde un hombre de acción. Es muy posible que si no hubiera vivido en ese ambiente donde la literatura y la vida no se separan claramente, nunca se hubiera decidido a escribir. Porque su manera de contar tiene en lo literario los apoyos mínimos que uno pueda imaginar: un mínimo que en Francia, por ejemplo, tal vez resultara inaceptable. Y, sin embargo, ahí es donde reside para mí lo mejor de su encanto. Haber llegado a percibir con tanta serenidad, con tanta “madurez”, que la calidad de una experiencia, de una personalidad, de una vida, no sólo suple, sino que sustenta y justifica todas las calidades “literarias”, es algo verdaderamente importante y en cierto sentido conmovedor. Este descubrimiento palpita siempre bajo las páginas de Levi; al leerlo tiene uno siempre esa sensación de estar escuchando la voz de un hombre, sencilla, íntegra y sincera: esa voz vale cualquier canto. Levi es para mí la *comprensión*, o sea



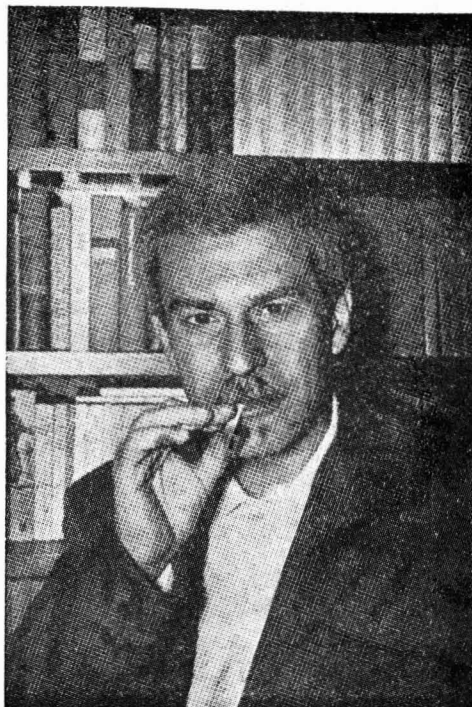
CORRADO ALVARO

una de las más puras formas de la bondad, y la posibilidad de su obra me parece como la demostración viva de que la bondad existe y que es mucho más entrañablemente nuestra, incluso como artistas, de lo que esta época suele suponer. Sí, nada es más conmovedor que la unión de la virtud y la carne, el “agua y la sangre”, cuando la norma se encarna para hacerse ejemplo, vida ejemplar. La virtud de Levi es de esas que disipan sombras y transmutan vicios, y al leerlo casi nos parece oír, como en el catecismo: “contra esteticismo, bondad”. Esta es la enseñanza profunda que el artista puede sacar de los libros de Carlo Levi: que del esteticismo y sus diabolismos nos libera la bondad, pero sólo la bondad y no sus sucedáneos que, a diferencia de ella, no pueden encarnar.

Porque es claro que el desinterés por lo esteticista tiene que acompañar a este conmovido y compadecido amor a la vida, que me parece formar el núcleo común de todos estos escritores. Semejante amor está evidentemente muy lejos de las convenciones y los conformismos. Es un

amor activo, puesto que es encarnado. Si en la mayoría esta actividad se mantiene en un terreno espontáneo y más o menos personal, puede también en ocasiones, como en el caso de Vittorini, ceñirse a un programa más definido y convertir la actividad en acción. Claro que esto es también lo que hace que Elio Vittorini sea el que se acerca con más prejuicios y más conclusiones anticipadas, no al arte —que no tendría importancia—, sino a la vida. Por eso su obra, inesperadamente en apariencia, es la más “estética” de todas. En cierto sentido, sin embargo, la cosa no debería tener nada de inesperado. Porque, por un lado, me parece lógico que la estilización exprese en arte lo que en un plano más general expresan los esquemas racionales de la vida y sus consiguientes programas preestablecidos; y, por otro lado, las visiones parciales son precisamente las que más reclaman “arte”, estilo, adorno, artificio; si fueran vestidas a la buena de Dios se les notarían las amputaciones. Pero me parecería injusto decir que este cuidado, esta premeditación con que Vittorini prepara sus obras llegue verdaderamente a ahogar lo que hay en él de valioso, que es la autenticidad de su deseo, de su anhelo de justicia y de verdad. Aun reprimido, como la acción nos exige siempre que esté, el amor se desborda a veces, y en Vittorini hay páginas donde sentimos sin lugar a dudas que su dolorosa sed y su dolorido altruismo han sido vividos antes de ser pensados.

Así, aunque por un lado Vittorini sea más rígido que la mayoría de sus compa-



ELIO VITTORINI

ñeros de letras, también es por otro lado de los más representativos: por el lado de esa solidaridad humana y natural que, cuando es viva y espontánea, cuando está herida por el amor e iluminada por el respeto, puede fecundar inagotablemente toda la literatura de un pueblo, porque puede fecundar toda su vida.

damente por el objetivismo y el subjetivismo han sido más bien fraccionarios. Por lo mismo, han sufrido de incapacidad de conocimiento. Cada vez que usando un método parcial la investigación ha llegado a resultados más o menos completos, verbigracia exitosos, el logro no se ha debido al método empleado, sino, esencialmente, al talento personal del investigador, quien, a falta de un método sumativo, ha interpretado intuitivamente fenómenos que en cualquiera de los dos extremos metodológicos referidos sería imposible aprehender en su totalidad correlativa.

Se plantea, entonces, que lo que ocurre en las ciencias sociales es, también, problemática de la estética como ciencia de la cultura. En estética es importante establecer principios metodológicos de superación de los enfoques parciales, porque en esta superación están asimismo interesadas las demás ciencias del campo cultural. En la medida en que todas ellas investiguen con técnicas y métodos sumativos en sus atinentes áreas de actividad, será posible llegar a una ciencia unificada de la cultura sólo diferenciada, en todo caso, por los respectivos intereses impuestos por la especialización. En el caso de la estética, aquí nos interesa asentar las condiciones que Kainz cree que deben constituir tanto a su método como a su concepción.

En primera estima, la estética, aunque no deba desfilosofarse, sí debe, en cambio, proyectarse como una ciencia autónoma especialmente asociada a la teoría de los valores. En su sentido más amplio, estos valores serían los de “belleza de la vida” en su más extenso significado.

Por lo tanto, a diferencia de las ciencias positivas, cuya ventaja científica se encuentra en que pueden partir del campo de los hechos claramente delimitados, la estética, en cuanto es una ciencia de valoración, debe tender a fijar “las leyes de los valores estéticos”.

La demostración de estas leyes será posible hacerla recurriendo a materiales propios, relativos a lo estético, y partiendo del postulado que no es posible una normación categórica ni un ideal absoluto de belleza que sea válido para todos los tiempos.

De este modo, las consecuencias axiológicas implícitas en cada ideal estético no deberán constituirse partiendo de una dogmática de juicio sino, más bien, de límites que son relativos a la situación del objeto estético. En este sentido, los valores de belleza y de verdad no coincidirán necesariamente, puesto que la verdad no implica obligatoriedad de efecto estético.

La verdad es más exigente, porque debe ser establecida mediante la fuerza de los hechos y las leyes del pensamiento lógicamente constituidas. Verbigracia, la verdad es algo que rige con carácter general, mientras que los juicios de belleza dependen del sujeto y de su sensibilidad. La naturaleza de los fenómenos de verdad y belleza es, por tanto, distinta, si bien con frecuencia podrán concomitarse.

Kainz establece que una norma ética, por ejemplo, debe ser absoluta, mientras que a una de carácter estético la debemos considerar como relativa y parcial, limitada a campos históricos, a grupos sociales, y por lo mismo sometida a las leyes de mudanza y desarrollo.

Perdiendo absolutez dogmática y adoptando métodos de investigación relativista, la estética, con Kainz, se convierte en

LIBROS

LA ESTETICA FENOMENOLOGICA

Por Claudio ESTEVA FABREGAT

LA autonomía científica de la estética se ha ido afirmando a medida que su método de trabajo se está preocupando por establecer tanto sus límites como sus conceptos, pero, especialmente, su capacidad de ciencia, en este caso cultural, puede calibrarse por el hecho de que usa métodos sistemáticos de investigación.

Sin embargo, al igual que en las demás ciencias de la cultura, en la estética se manifiestan diferentes posiciones metodológicas. Dentro de ella encontramos enfoques deductivos, filosóficos, entre los cuales Platón y Hegel serían ejemplos claros a destacar, y empíricos, los psicológicos fundamentalmente, con sus métodos respectivamente de vivencia del fenómeno, de observación del comportamiento, y de análisis de la expresión de un objeto hecho obra.

Estos dos últimos tienden a ser particularmente objetivistas, y están muy relacionados con las técnicas empleadas por las llamadas ciencias de investigación social.

Pero también es igualmente cierto que en su proceso de integración fundamental como ciencia, la estética tiende a suprimir enfoques dispares, como ocurre cuando se emplean métodos de investigación bien subjetivos, bien objetivos, y en su lugar se abre paso la postulación de una metodología que sea capaz de sumar ambos intereses en una nueva línea de trabajo que, por sumar, tendrá una mayor capacidad de análisis y conocimiento. Esta orientación sumativa la reclama (Kainz¹) en su reciente sistema de estética.

Lo que Kainz ha propuesto es la necesidad de emplear, en estética, un método al que da el nombre, tomado de la teoría del conocimiento, de correlativismo. Mediante tal enfoque Kainz cree que será posible superar la verdad parcial obtenida cuando, en el análisis de un objeto, la investigación se centra en un procedimiento extremo.

Esta consideración se presenta también en las demás ciencias de la cultura. En éstas los resultados conseguidos separa-