SUR

REVISTA TRIMESTRAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

H0006473

S1CJ.14.4.4 01

REGISTRO NACIONAL DE PROPIEDAD INTELECTUAL
LEY 11.728

VERANO 1931

AÑO I

BUENOS AIRES

DE ESTE NUMERO SE HAN IMPRESO CIEN EJEMPLARES EN PAPEL DE HILO BOND, NUMERADOS DEL 1 AL 100, Y RESERVADOS EXCLUSIVAMENTE A LOS SUSCRIPTORES DE LA EDICION DE LUJO

SUMARIO

VICTORIA OCAMPO
CARTA A WALDO FRANK

WALDO FRANK
LA SELVA

DRIEU LA ROCHELLE
CARTA A UNOS DESCONOCIDOS

ALFONSO REYES
COMPAS POETICO

JULES SUPERVIELLE
NOTAS DE VIAJE A OURO PRETO

EUGENIO D'ORS
LOS CUATROS ORDENES DE LA ARQUITECTURA PICASSIANA

RICARDO GÜIRALDES
DE UN EPISTOLARIO

ERNEST ANSERMET
LOS PROBLEMAS DEL COMPOSITOR AMERICANO

JORGE LUIS BORGES
EL CORONEL ASCASUBI

WALTER GROPIUS
EL TEATRO TOTAL

NOTAS

A. R.: Un paso de América – *Benjamin Fondane:* El cinema en el atolladero – *V. O.:* La aventura del mueble: *J. L. B.:* Séneca en las orillas – *Alberto Prebisch:* Precisiones de Le Corbusier – *Guillermo de Torre:* Nuevos pintores argentinos – *Francisco Romero:* Noticia y vejámen del "alacraneo" – *Enrique Bullrich:* Ansermet y el sentido de una obra cultural.

CARTA A WALDO FRANK

5/2/49

Una tarde, hacia octubre de 1929, caminábamos juntos por Palermo. Había en el aire pesadez de tormenta y el olor de las rosas y de la tierra era compacto como niebla; pero atravesábamos sin sentirla esa dulzura. Usted me reprochaba con violencia mi inactividad, y yo le reprochaba, no menos violentamente, que me supusiera usted apta para ciertas labores. Entonces, por primera vez, el nombre de esta revista—que no tenía nombre—fué pronunciado.

Existe la angustia de los que esperan, en plena actividad, que una tregua, que una forzada interrupción los lleve al reposo. Existe la angustia de los que, en plena inactividad, esperan que una tarea, que un deber les sea impuesto por las circunstancias. Tal vez había usted, generoso amigo, leído en mi semblante esta últi-

ma angustia, tal vez decidió así ser la circunstancia.

Nunca se me hubiera ocurrido por si sola la idea de fundar una revista. Y creo que sin esa constante insistencia suya, capaz de sacudir mis dudas, no habría siquiera consentido en reflexionar al respecto.

Bien sabe usted que no se trataba de falsa modestia. Se trataba simplemente de una disciplina adquirida a golpes de experiencia y que no me permite creerme en condiciones de llevar a cabo algo que no haya intentado nunca.

Usted me acusaba de ser tímida. Es cierto mi timidez llega hasta el sufrimiento. Pero es una timidez combatida que a veces lo echa a perder todo y que sin embargo no impide nada. Quiero decir que no consigue privarme de mis medios cuando se trata de hacer algo que creo poder realizar a mi manera.

Si me hubiera usted pedido una lectura de poemas en público; si me hubiera pedido que decorara interiores (lo que significa para mí limpiarlos de decorados) o que le escribiera lo que pienso de uno de sus libros, mi timidez no habría contado para nada. Pero quería usted verme al frente de una revista, lo que ya es harina

de otro costal. Y esta vez la razón y la experiencia sostenían mi timidez.

Durante la última semana de su estadía en Buenos Aires, el tema de la revista volvió constantemente a nuestras conversaciones. Sus argumentos tenían el aspecto de una ofensiva, y los míos el de una de esas resistencias pasivas que acaban con la tenacidad inglesa en la India.

Llegó el día de su partida. Todavía no me había inclinado usted hacia ninguna decisión definitiva. Pero me había llenado, en cambio, de inquietudes, de escrúpulos, de proyectos. Esto era el alba de su triunfo.

Le prometí ir a continuar el debate en Nueva York.

Después de su partida, quedé en las condiciones de un enfermo cuyos síntomas son todavía vagos y a quien el médico abandona en el período preciso de la incubación.

La idea de la revista era para mí, al embarcarme hacia Europa, como esos dolores neurálgicos que no se

localizan y que uno siente a veces en la espalda, a veces en el codo o en los dedos!

Las gentes — siempre más enteradas que nosotros de los accidentes de nuestra vida — me interrogaban: "De modo que va a fundar una revista?" Y yo los miraba azorada como si hubieran entrado en mi cuarto sin llamar a la puerta. Me chocaba el comentario en alta voz de algo que tenia, para mí, el color y la forma del secreto.

Ya en Paris, vi que el proyecto de revista me habia precedido. Advertí el fantástico y absurdo aspecto que adquirió al pasar por las ajenas ese propósito inarticulado por mi boca. Entonces comprendí que tan grosera caricatura no cedería ante mis explicaciones o rectificaciones, sino ante la revista misma.

Digo caricatura grosera al recordar que se me preguntó, con la mayor seriedad del mundo, si mi revista se proponía volverle la espalda a Europa. Sencillamente porque declaré que su fin principal consistiría en estu-

diar los problemas que nos conciernen, de un modo vital, a los americanos!

Volver la espalda a Europa! Siente el ridículo infinito de esa frase?

Claro está que nos vemos irremisiblemente obligados, en el sentido físico como en el intelectual, a dar la espalda a alguna cosa si queremos volver la cara hacia otra. Pero eso no implica forzosamente que nos demos vuelta en sentido figurado.

Cuando me acuesto para dormir me acuesto boca abajo y vuelvo la espalda al cielo. Cuando sólo descanso me extiendo de espaldas y las vuelvo a la tierra. Dios sabe, sin embargo, hasta qué punto adoro su cielo y su tierra.

Afortunadamente olvidé, riéndome con algunos amigos, el disgusto provocado por esas falsas interpretaciones. Me acuerdo de ciertas comidas, en Paris. Ramón pronunciaba discursos disparatados acerca de las dificultades que acechan al desgraciado director de una revista como la que yo me proponía hacer. Cómo imponer, efectivamente, armonía entre gentes que se detestan? Y en eso están todas las repúblicas americanas, que se quieren como perro y gato.

Drieu decía: "Frank y Victoria son capaces de pasar a través de todo eso sin inmutarse: son dos inocentes".

Honni soit qui mal y pense.

Drieu quería decir que somos americanos, Waldo, y que en nosotros la inocencia es todavía auténtica. Que puede, por consiguiente, hacer milagros.

Yo pensaba que si América es joven, el mundo no lo es y que nuestro continente se parece a esos niños cuya infancia se marchita de vivir siempre entre adultos. América no cree ya en los cuentos de hadas, pero lleva en sí la eterna necesidad que los hizo nacer. Como necesita creer en ellos acabará por inventarlos de nuevo. Y ese será su milagro.

Quise regresar a Buenos Aires Via all América. *Se acuerda de mi llegada a Nueva York? Se acuerda de su decepción al constatar que ante los rascacielos y los jazz parecía yo olvidada de la revista?*

Una noche que comíamos en un Child's *me dio*

usted un sermón. Su largo discurso terminaba así: "Pero si la revista le interesa tan superficialmente que cualquier cosa la distrae de ella, abandone su proyecto."

Usted vió que los ojos se me llenaron de lágrimas (lágrimas que cayeron en las alverjas de mi plato.) Yo estaba fastidiada y conmovida a la vez. Fastidiada por mi propio enternecimiento y conmovida por su amistosa rudeza.

Tenía usted razón. Es decir, habría tenido razón si los resultados hubieran sido los que lógicamente tenía el derecho de prever.

Esa misma noche, sin embargo, una vez disipado su resentimiento, me confesó usted que comprendía perfectamente mi avidez de Nueva York y el olvido del resto. Quién mejor que usted para comprenderlo!

Al embarcarme en Brooklyn estábamos los dos seguros de que la revista se haría.

Usted, Waldo, me ha impuesto esa tarea. Finalmente vencida, la he aceptado de usted como un don pre-

cioso. He creído poderla aceptar debido a los amigos que están en mi torno y en quienes tengo confianza. Gracias a su ayuda todo se hace posible.

Esta revista no será mi revista sino por que es la revista de ellos y la revista de usted. Ella será el lugar constante de nuestro encuentro.

No sé, a la hora en que escribo, si conoce ya su nombre. Fué escogido por teléfono, a través del Océano. Por lo visto todo el Atlántico se necesitaba para este bautismo...

Teníamos varios nombres en la cabeza, pero no lográbamos ponernos de acuerdo.

Entonces llamé por teléfono a Ortega, en España. Esas gentes tienen costumbre de bautizarnos... Así, Ortega no vaciló y, entre los nombres enumerados, sintió enseguida una preferencia: SUR *me gritaba desde Madrid.*

Volví con ese nombre de mi pesca telefónica y lo clavamos con una flecha en la tapa de la revista.

Ahora la revista está en prensa.

Qué será SUR?

Recuerda usted su carta a Copeau y Gallimard que sirve de prefacio a Nuestra América? *Comienza así:*

"Este libro es vuestro en un sentido exacto. Os diré porqué. Vinisteis a América y nos hicimos amigos. Estabais llenos de la voluntad de comprender y me requerísteis con preguntas acerca de mi país. Yo estaba lleno del deseo de compartirlo con vosotros. De un modo extraño estaba enamorado de él. Y os digo que estaba enamorado de un modo extraño porque las cualidades que yo amo en América estaban ocultas. Todo lo que ella grita al exterior, con voz estridente, son cosas que detesto. América no era un sabroso fruto maduro para ser ofrecido al paladar de mis amigos. América era un oculto tesoro"....

No tengo que cambiar en eso una sola palabra. Eso es lo que quisiera decirle; eso y lo que sigue:

"América era un oculto tesoro y para conquistarlo teníamos que derribar muchas jactancias, atravesar los pantanos de muchas mentiras, destruir muchos mitos, muchas simplezas, de modo que no tardé en descubrir que vosotros y yo explorábamos juntos. Nuestras conversaciones se ensanchaban y se profundizaban. Nuestras palabras no eran la mera lectura en voz alta de páginas escritas. Eran un viaje de descubrimiento. Vosotros que veníais de Francia y yo, americano, descubríamos juntos América".

Waldo, en un sentido exacto, esta revista es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en lo venidero. De los que han venido a América, de los que piensan en América y de los que son de América. De los que tienen la voluntad de comprendernos, y que nos ayudan tanto a comprendernos a nosotros mismos. Las cualidades de su América, Waldo, son secretas como las

cualidades de la mía. Lo que su América grita con voz estridente no es tal vez exactamente lo que grita la mía, pero nuestro odio va hacia ello por las mismas causas.

Su América y la mia — escribamos para simplificar "nuestra América" ya que el tesoro escondido que buscamos en ella es el mismo o equivalente, — nuestra América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés y la curiosidad, las reacciones de nuestros amigos de Europa. Su carta a Copeau y Gallimard es, en ese sentido, el ejemplo más patente.

Ha querido usted explicar a sus amigos por qué es América un gigante inquieto pero todavía sin palabras, y ha escrito un libro.

SUR testimonia mi admiración por esa obra, mi absoluta adhesión a lo que la inspiró. Seguirá en cuanto a su orientación un camino paralelo.

Cada uno, según las fuerzas respectivas, nos pondremos a la búsqueda de América, de esa América del oculto tesoro.

"El hombre tiende a negar lo que no sabe afirmar", declara secamente un gran francés.

Lo que desde ya sabemos afirmar de América es que estamos enamorados extrañamente de ella. Y ese amor, como todo gran amor, es una prueba. Prueba que arroja sobre nuestras incapacidades e imperfecciones una luz resplandeciente y cruel.

Este amor se dirige a lo que está más allá de nosotros y parte de lo que está más allá de nosotros. Tener conciencia de ello, sufrir por ello es saludable.

Así está usted, así estamos nosotros enamorados de América.

VICTORIA OCAMPO

5|2|49

L A S E L V A

I

En su carrera alrededor de la mitad del mundo, el sol tropical hiere principalmente agua. Sólo dos grandes porciones de *tierra firme* (*) — Africa y la América Hispana — descansan vastamente en su camino. La preponderancia de las tierras (Asia, Asia Menor, Asia Septentrional, Europa y Norteamérica) se encuentra más arriba del alcance nórdico de los rayos verticales del sol. Y de estas tierras ha venido, muy naturalmente, la preponderancia cultural.

No todo lo que cae dentro de los trópicos es tropical. Los trópicos reales tienen dos rasgos: consiste el uno en la uniforme lentitud de los días, el otro en el clima uniforme provocado por el estricto impacto del sol; y para poseerlos ambos una tierra no requiere sólo estar dentro

(*) En español en el original. — N. del T.

31|3|49

de los trópicos sino también hallarse *baja* con relación a la línea de latitud. El aire sutil de las grandes alturas deslíe el poder del sol, aun cuando sus rayos caen directamente, y el frío de la altitud puede trocar una estación lluviosa en una temporada de nieve. Por consiguiente, México, Colombia, Venezuela, el Ecuador, Bolivia, el Paraguay y el Perú, con sus vastas mesetas, no son, de un modo esencial, países tropicales; y aún las costas del Perú y del norte chileno están influídas por las frías aguas del Antártico (por la corriente de Humboldt), de manera que su clima se parece al clima costero de California. Si se exceptúan ciertas regiones de América Central, el único país verdaderamente tropical del continente americano es el Brasil.

Cuando un sol tropical cae a plomo sobre una tierra seca, predomina la muerte; cuando cae en una superficie bien humedecida, predomina la vida, como sucede en la selva brasileña. Y el Brasil, por contraposición al Africa, es todo vida. No hay desperdicio en este suelo aluvial cuyo desarrollo es más amplio aún que los Estados Unidos. Casi toda su vida es tropical. Los llanos y los montes, aún los de la parte meridional del propio trópico, no están tan

altos como para evitar la típica conjunción tropical de los días uniformes con el calor. Un mundo hervoroso es el Brasil, inundado de ríos titánicos, cubierto por la sombra de árboles frondosos.

Toda Suramérica enfrenta el Atlántico. Los Andes vierten sus aguas en dirección opuesta al Pacífico. El Brasil encarna este movimiento del continente hacia el mar oriental. La parte norte de la Argentina, el Paraguay, Bolivia, Perú, Colombia y la Venezuela meridional tienen al Brasil por frontera hacia el Atlántico. Y todas estas tierras, venidas desde sus montañas, al volverse Brasil se vuelven un mundo de bosques, de aguas gigantescas, de verdes y aéreas criaturas que tornan espeso el suelo y el aire. El Brasil encarna, orienta este prodigioso y fértil desplazamiento de todo el mundo suramericano hacia el Atlántico.

A través del Atlántico y a la altura del Brasil, está Africa — nueve millones de millas cuadradas de trópico. El mundo que las habita es negro; el negro es el arquetipo del morador tropical. Cuatro centurias atrás cruzó el Atlántico para venir a América de esclavo. En ninguna parte se multiplicó y acrecentó tanto como en el trópico

brasileño; en ninguna parte su presencia es, desde un punto de vista cultural, tan importante. El hombre blanco constituye en el Brasil apenas un tercio de la población; el piel roja no es sino un diezmado rebaño perdido entre las matas de la selva. Corazón del trópico en el nuevo mundo, fértil hasta donde no llega la humana fantasía, el Brasil tiene en su seno al Africa negra de un modo tan esencial como las Américas templadas tienen a la Europa blanca.

Del Brasil deberá surgir, si es que esto ha de suceder en alguna parte, la cultura tropical del nuevo mundo.

II

Toda la riqueza terrestre se acumula sobre o debajo del suelo proclamando la grandeza material del Brasil.

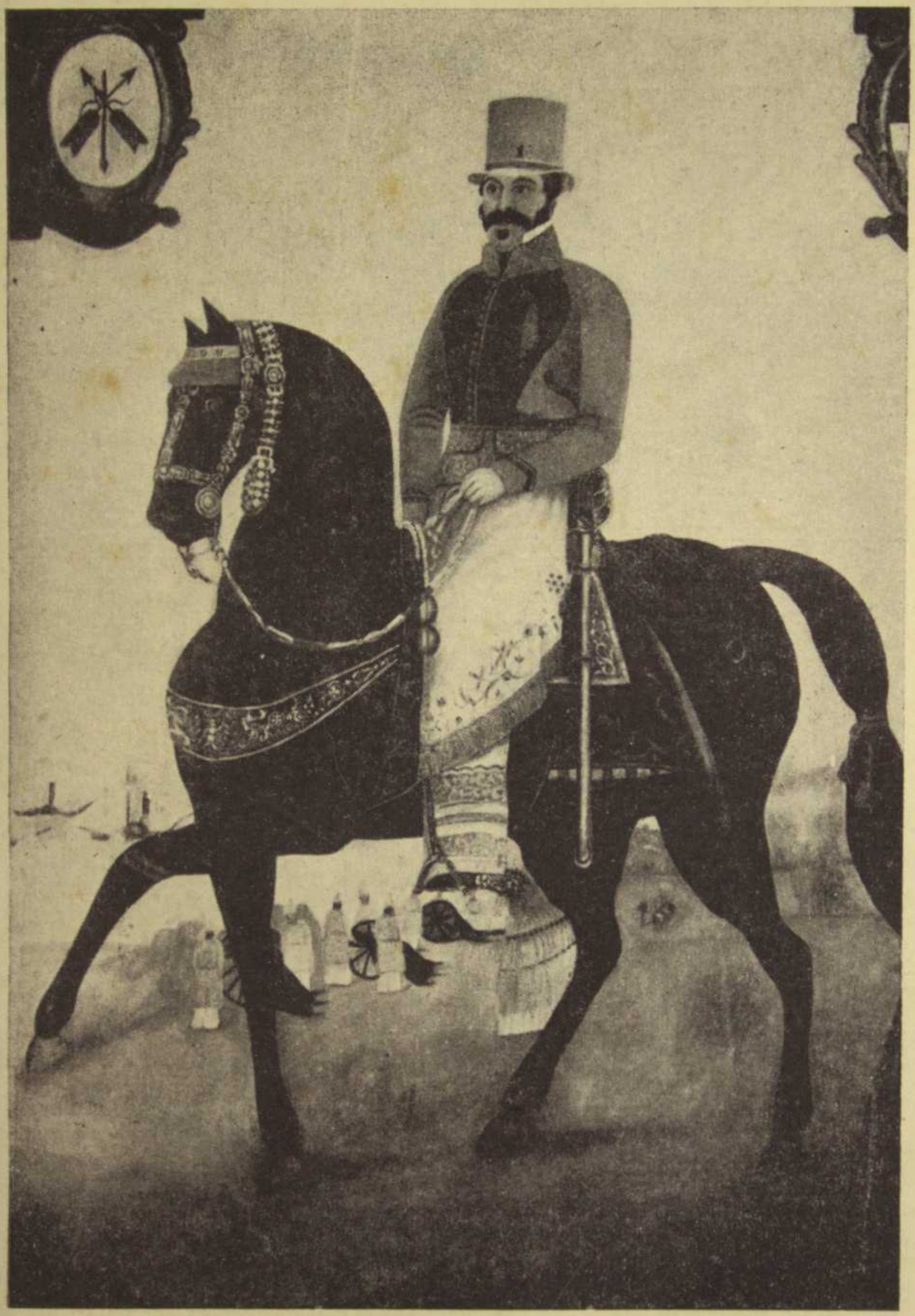
Hay allí manganeso, oro y tal vez una cuarta parte de todo el hierro del mundo. Allí están o pueden cultivarse todas las drogas que la medicina conoce — hasta la rara nuez india cuyo aceite cura la lepra. En las altas planicies del sur se encuentran ganados numerosos como los

de la Argentina. Y existe en sus aguas poder sobrado para electrizar el continente e impulsar, a través de los Andes, los trenes de carga. Pero la riqueza esencial del Brasil no es ninguna de esas, sino el árbol: la encina eternamente verde del Amazonas, el pino de Paraná del sur. Porque la selva es en el Brasil la tonalidad y el símbolo de su humana naturaleza.

Los grandes árboles, varios billones de acres de troncos compactos, miles de especies de árboles cerradamente apretados, prestan al mundo una apariencia sólida. Las dunas del desierto se deslizan constantemente, son como la carne del hombre que se desarrolla y declina. Las olas oceánicas borran la realidad de las formas terrestres, su eternidad ahoga el tiempo y a todo lo que habita en el tiempo. Aún la pampa, barriendo la vida con su oleaje sin meta ni origen, seca la solidez, desmiente la verdad del humano esfuerzo. Pero rodeado de grandes árboles, el hombre se siente seguro de sí. Ellos le protegen de las montañas que lo empequeñecen y de las estrellas que lo tornan trascendental. Son inmensos pero cercanos. Sus raíces híncanse hondamente en el suelo, aprietan las rocas; presionan, juntándolas, las entrañas de la tierra. Sus

tiernas ramas más altas brillan al sol, le prestan frescura y lo atraen a través de miriadas de hojas — toda la gama del aire arranca en fugas perpetuas a través del pesado tronco. Un árbol es una criatura en sazón, que se balancea entre el cielo y la tierra y los concierta. Y millones y millones de árboles, ordenados, eternamente verdes en los valles, en los cerros, a lo largo de los ríos, exhalan su naturaleza hacia los pulmones humanos.

Existen razas, desde luego, a las que los grandes árboles oprimen. No todo buen suelo produce brotes. Y la selva, como el suelo, puede perseverar infinitamente de por sí, aislada. De manera que todo lo que cae en su seno es absorbido por su ritmo dominante. Insectos, plantas, agua, aire, el hombre mismo, se confunden en su arbolado espejismo y todas las vidas sorben allí su propio instante como una simple emanación del bosque. Para producir fruta, el suelo ha de hallar una semilla capaz de incorporarse la esencia entrañable de la tierra, de transformar sus elementos químicos en hojas y flores. Para producir una cultura humana, la selva ha de encontrar una raza capaz de poseer su hondura y destilar a la luz su fuerza sombría.



Autor anónimo - 1835

RETRATO DEL CORONEL ARGENTINO
MANUEL SANTA COLOMA

DIBUJO INFANTIL. — AMIGOS DEL ARTE - 1930

DIBUJO INFANTIL. — AMIGOS DEL ARTE - 1930

Grabado por William Holland

MUJERES DE BUENOS AIRES

Hasta hoy ninguna raza humana ha logrado dominar la selva tropical. Esta fué siempre demasiado virulenta contra su carne y demasiado embotadora para su voluntad: le han faltado al hombre instrumentos para ganarla. Y esta es, quizás, la razón de que la gran cultura tropical histórica, la cultura selvática de los hindúes, se explique como una huída de la vida misma, del ambiente salvaje inconquistable (*).

Los indios del Brasil fueron simples elementos pasivos debajo de sus árboles. Como todas las restantes e innumerables exhalaciones del sol y el agua, dotados de pies o alas, se movieron en su breve área bajo las ramas, hundiéndose perpetuamente en el lugar donde aparecieron. La selva tropical mantuvo vivo al aborigen: lo alimentó y lo albergó y el precio exigido al cabo fué el derecho de abrumarlo. El hombre sólo debía someterse, no concebir voluntad ni idea que lo sustrajera del ritmo del bosque; entonces el bosque lo sustentó, como sustentó a toda su

(*) El lector no debe olvidar que todas las culturas de la cuenca del Mediterráneo — y aún la egipcia — no fueron tropicales. América, con todo, produjo una gran cultura del trópico: la de los Mayas. Sabemos demasiado poco de ella para atrevernos a decir confiadamente que fué, también, una cultura de huida.

fauna de tal naturaleza, la selva tornaríase en seguida su enemigo. Cada árbol iba a ser un monstruo que se necesitaba abatir y en su tronco, mientras circulara la savia, el sol y el aire virulentos se trocarían en otros monstruos. Cada metro de la selva sería un delirio de obstrucción. La ciénaga, la maleza, el insecto venenoso, la víbira, la hormiga invasora, la fiebre invisible y el indomable calor húmedo, hicieron el dominio del hombre tan difícil como fácil era su sometimiento. Así encontraron, pues, los exploradores de España y los colonizadores portugueses a los aborígenes del Brasil, hundidos en su selva y no más inquietos contra ese reino tumultuoso que el insecto o el pez. El aborígen era una parte del bosque oscuro, algo que era menester rechazar, amputar.

III

Los colonizadores portugueses fueron muy diferentes de los españoles; se parecían más a los que envió Gran Bretaña a las costas del norte. Había entre ellos muchos convictos, muchos burgueses huyentes de la In-

quisición, y los cazadores de fortunas se hallaron más listos para ganar dinero que para salvar sus almas. Además, por oposición a la práctica de los colonizadores españoles, las colonias portuguesas de la costa oriental admitieron extraños. Los judíos se establecieron en Pernambuco por filo de la décimasexta centuria. Holandeses y franceses traficaron a lo largo de la costa. Tanto el fanático cruzado como el pícaro vergonzante de España faltaban allí: era una especie de colono más moderado y mercantil.

Pero también el jesuíta había llegado a la selva. Hacia 1700 mantenía una cadena de misiones, que atravesaba el continente desde Pará hasta Quito, prolongándose por cuatro mil millas meridionales hasta *Misiones* del Paraguay. Su influencia fué capital en la creación del Brasil. Hallaron un pueblo establecido para acumular asiduamente bienes mundanos. El portugués es más europeo que el español; posee un linaje semítico más débil, un linaje gótico más fuerte. Situado junto a un hermano más numeroso, más rústico y violento, el portugués, obrando por los resortes de un mecanismo defensivo, renegó de esos rasgos propios de España, volviéndose hacia las costas

vecinas del norte, hacia Inglaterra. Como una defensa contra España, Portugal ha cultivado siempre la amistad de los ingleses y éstos obraron a la recíproca. Y junto con la influencia británica en lo político y económico, aparece en Portugal, desde épocas tempranas, una sutil infiltración psicológica. Portugal, luchando por ser antiespañol, busca acentuar otros parentescos europeos. Desde sus orígenes, por consiguiente, mostró la colonia del Brasil una tendencia más liberal, mercantil y práctica que el resto de las colonias de América Hispana... Y ahí estuvieron pronto los jesuitas, dispuestos a combatir tal alba gentilizante en medio de un moderno mundo comercial, en pleno corazón de la América católica. Los portugueses tuvieron esclavos indios y principalmente negros. La inclinación europea (sobre todo la de los británicos y holandeses) consistió en exterminar al piel roja y utilizar al negro como bestia de carga o bien hacerlo víctima de toda suerte de actos lujuriosos. Por medio de la degollación y la rapiña esa raza blanca permanece "pura", serenamente convencida de su superioridad. Pero los jesuitas del Brasil, como todos los clérigos católicos de la América Hispana, lucharon contra la sencillez de dicha solu-

ción. También los negros eran *almas*. Los padres procedieron a convertirlos; luego, a obligar a los blancos, que codiciaban el cuerpo de sus mujeres, a casarse con ellas. La estirpe india era débil y se recogió en la profundidad de la selva. Pero el negro prosperó. Y cien años después de la colonización fué surgiendo en el Brasil una nueva raza, una raza ni blanca ni negra, ni africana ni europea: una oscura gente del trópico americano.

La presencia de los holandeses, franceses y judíos en el norte del Brasil vigorizó la característica europea de su vida comercial. Ya en el siglo dieciocho mostró el Brasil muchos de los rasgos de las colonias británicas del Atlántico septentrional. Sus partes eran, económica y geográficamente, afines. Políticamente, no estaban separados por desiertos y montañas como las colonias españolas ni las mantenía separadas desde Europa una celosa metrópoli que prohibiera todo intercambio entre ellas. La esencia de su población era adhesiva (por oposición a los españoles y en cierto grado como defensa de ellos). Eran sus moradores agresivos en virtud de comerciantes. No así el español. El español, agresivo cuando lo apremia Dios, o el honor, o urgentes lujurias, cae en un mal

rumiante cuando Dios, o la carne, guardan en él silencio. Como el francés y el inglés, el portugués, pese a no realizar milagros de exploración, desplaza entonces al cruzado español donde puede y afirma sus ganancias sobre más prudentes rasgos comerciales. La expansión del Brasil fué un despliegue vigoroso y gradual que partía en dirección a la selva desde la segura base del Océano. Y ese océano era el Atlántico, límite natural hacia occidente de la moderna Europa.

IV

El colonizador del Brasil se arrastró avanzando, hasta que los *tres séptimos* del continente meridional fueron suyos. Mientras tanto, sus colonias de la costa se habían transformado en grandes ciudades — Pará, Pernambuco, Bahía, Río de Janeiro. Los brasileños que las gobiernan son en su mayoría, blancos. No constituyen la base ética ni su esencia estética o espiritual, pero sí el factor *formativo* del país, el indispensable agente para crear la nación. El brasileño blanco es más moderado, caren-

te de imaginación, ambicioso. Contra la virulencia del calor del trópico, así como contra la virulencia de sus vecinos hispanoamericanos en lo atañedero a política y religión, reacciona con una *matter of factness.* Cuando llega la hora de la emancipación y las colonias españolas evolucionan desde la derecha idealista de una teocracia católica hacia la idealista izquierda de una república romántica, el Brasil se insinúa por una vía equidistante. No crea héroes: ni un Bolívar, ni un San Martín, ni un Miranda, ni un Sucre elevan a las multitudes por encima de sus capacidades cotidianas. No tiene capitanes de relumbrón como Artigas, Páez o Santander. Deja que Napoleón en España gestione su independencia como si se tratára de un negocio. La casa real de los Braganza huye a Río desterrada de su trono lisboeta. Esto sucede en 1808. Siete años más tarde, el Brasil es un reino independiente regido conjuntamente con Portugal por un solo monarca. En el norte, una revolución republicana encendida en el tizón de Bolívar, es sofocada. Cinco años más y el rey vuelve a Lisbòa, dejando un regente en Río. Y sólo entonces, cuando las cortes de la capital intentan reducir el Brasil al rango de simple estado colonial — cosa que ya

había dejado de ser, — viene el *Grito de Ipiranga*. La más suave y moderada de las revoluciones deja un Braganza en el trono brasileño.

Don Pedro I es el instrumento de transición de un pueblo avieso. Conduce fácilmente a las fuerzas decaídas de Portugal hacia el mar después de un año de campaña. Aniquila el republicanismo disolvente del norte que habría seccionado al país en numerosos estados al igual de la América española. Con todo, es demasiado portugués. De manera que los brasileños obtienen, cortésmente, su abdicación, y ponen en el trono a su hijo de cinco años, Don Pedro II, que posee la doble virtud de ser Braganza y brasileño. En los años de inquietud que siguieron, las populosas provincias meridionales de la costa — Minas Geraes, Río de Janeiro, San Pablo y Río Grande del Sur, — basándose en sus centurias de cooperación, mantuvieron el imperio unido. Don Pedro gobierna durante cuarenta años. La esclavitud es abolida gradualmente y sin luchas. Y en 1889, el inevitable proceso americano torna al Brasil república.

Mientras las repúblicas americanas (con excepción de Chile) se dividen o pierden terreno, el Brasil sigue

expandiéndose. Hacia el norte, sus tranquilos colonos hacen efectiva una aspiración de poseer tierras en Venezuela (1815-1905); hacia el este, conquistan pacíficamente algunas porciones de los Andes bolivianos (1867 - 1903), ecuatorianos (1884) y colombianos (1907). Hacia el Sur, consolidando sus posiciones en las fuentes del río de la Plata gracias a las cesiones del Uruguay (1851), del Paraguay (1872) y de la Argentina (1895). Mediante la astuta diplomacia de los propagandistas del trabajo, el Brasil acude al mercado europeo solicitando colonizadores para sus inmensos dominios. Y llegan españoles, italianos, alemanes, portugueses, eslovenos, polacos y hasta japoneses, a enriquecer el fermento de los estados del sur y doblar la población a partir de 1900. La preponderancia étnica de Portugal ha sido vencida, un sur variadamente ario predomina políticamente en el Brasil.

Pero a pesar de estos inmigrantes la raza del Brasil no puede ser europea. Los estados "blancos" son una pequeña cola que no puede siempre propulsar el cuerpo gigantesco. El Brasil es, predominántemente, un bosque tropical; la raza oscura que lo habita debe demostrar, ya que está hecha de la naturaleza misma de sus bosques, el do-

minio de su fuerza creando una cultura brasileña. Esta población oscura no hace repúblicas y no ha aprendido a dirigir ninguna. No ha estudiado economía internacional. Su potencia se halla a un nivel más profundo. Constituye la voz, la visión, las artes, el teatro y las pasiones del mundo brasileño. Es la substancia viva del Brasil, el núcleo de donde ha de surgir su espíritu.

V

La raza brasileña no está determinada por el negro, pero el elemento africano es una de las más claras razones que se nos presentan para creer en la grandeza de su futuro. El negro es un hombre prodigiosamente ajustado a la selva tropical y podría llamársele su genio humano. Su cuerpo tiene el color del bosque y su fuerte contextura; su alma, como la hoja de los árboles, recoge el sol y el aire y lo esparce a través de todo su ser. Siempre está en estado de verdor, porque corre en él la savia activa de una perpetua primavera. Los indios de México y Perú eran pueblos viejos cuando llegaron los españoles; para hallar

una analogía entre sus estratificadas formas estéticas y psicológicas, uno debe pensar en la India, en China y en Egipto decadente. Pero aunque el negro del Congo y del Nilo haya cultivado las granjas, fundido el hierro, trocado en alambre el cobre cuando Egipto se hallaba aún en su edad de piedra, el hombre negro ha permanecido joven como su selva. Flexible, sugestionable, culturalmente ávido, emocionalmente recreativo, es industrioso cuando su interés lo reclama y su alma está siempre colmada de frescas afluencias de imaginación y melodía.

En el escenario africano su maravilloso ajuste motivó esas características limitaciones que ha hecho a las gentes irreflexivas hablar de su "inferioridad". El árbol tropical se yergue majestuoso y profundamente arraigado en su suelo. El día, la noche, el calor se mantienen iguales a lo largo de todo el año. Hay pocas estrellas; el sol neblinoso y las noches negras cubren para siempre la tierra. Dicho calor es un excitante terrible para el hombre, dicha igualdad de los días produce un gran agotamiento nervioso. La acomodación del negro a esa prueba constante se ha producido por una disminución biológica de sus funciones psíquicas y nerviosas. El hombre blanco,

gastado por todos los extremos, no se encuentra normalmente dispuesto como para que un gran calor no lo saque de quicio o un calor sostenido no lo mine. El negro, en cambio, se ha vuelto más simple y más fuerte; su vida, como la vida del árbol, una danza casi estática dentro de la estática medida de su mundo.

Semejante al negro, el brasileño *debe* vivir todo lo largo de su jornada sin romanticismo, con solidez, so pena de ser anulado por el medio. Pero su herencia blanca le presta al propio tiempo otro género de voluntad y los modos de realizarla. Ha heredado instrumentos cuya carencia subordinaba sus predecesores a la selva. Posee una *técnica* para dominar su trópico. Puede así combatir sus fiebres, drenar sus pantanos, abrir caminos y claros a través del bosque impenetrable o sortearlo en avión. Puede construir depósitos, fabricar hielo para conservar sus comidas y preservar sus artículos del agusanamiento o la fermentación; puede refrescar artificialmente sus moradas. No está obligado a sufrir así, como los aborígenes de Africa o del Amazonas, una opresión por parte del mundo circundante que llegue a abolir toda cultura. Por oposición a los antiguos hindúes, no tiene que formar sus va-

lores según la medida obligada de una naturaleza para cuyo dominio le faltan herramientas. Ni tampoco tuvo que vencer, como el normal hombre blanco, la predisposición biológica de muchas generaciones hasta hacerse apto para vivir en medio del calor regular del trópico. Ha heredado las ventajas de Europa y las de Africa para crear en el Brasil una cultura que tendrá que ser al propio tiempo tropical y americana.

Antes de un alba tal, el Brasil ha de distanciarse mucho, por supuesto, de lo que es hoy. (Aunque no hay razón para dudar de que está ya en movimiento. La historia de las pretéritas amalgamas raciales — en Egipto, la India, la Mesopotamia y Grecia — hace que consideremos muy breve el proceso, dilatado sólo por cuatro centurias, de la formación de nuevas razas en la América Hispana y asombrosamente rápido el progreso de la integración. Y a la luz de la historia y la ciencia, todo lo que se hable sobre la "inferioridad" del mestizo o mulato no es más que charla ignorante.) Dos peligros que pueden ser fatales amenazan el futuro cultural del Brasil. Son: su fracaso, hasta hoy, para conquistar la dificultad física del trópico y su fracaso en el sentido de reaccionar contra

la preponderancia de los intereses comerciales corrompidos cuya capital es San Pablo — núcleo donde no cuentan otros valores que los plagiados de París o Nueva York, donde no cuenta otro ideal con la excepción del dólar y de la "arianización" del país. El Brasil se halla hoy abandonado al analfabetismo, devastado por las pestes tropicales: el gusano de la pereza, la malaria, la enfermedad de Chagás y la leishmaniasis. Dos tercios del suelo son todavia *sertao,* selváticos. La cuenca más grande del mundo, la cuenca del Amazonas, permanece aún intacta, si no se cuentan algunas aldeas perdidas a lo largo de los ríos y muchas de las cuales, en lugar de crecer, desaparecen en la selva de madera dura. Los seis séptimos de la población no han tenido tampoco acción alguna sobre la vida consciente de la nación, sea por medio de una acción democrática, o bien por el establecimiento de una aristocracia que los representara étnicamente. El Brasil permanece aún sumergido. Y los hombres del poder, con un sentido de la tierra semejante al de una riqueza muerta que se posee y debe venderse al mejor postor, están haciendo todo lo posible por destruirlo.

VI

Río de Janeiro es la síntesis del Brasil actual. El norte negro, el este sumergido y el sur progresista, se encuentran en sus cerros innumerables. Graciosamente curvados y vestidos de árboles, dichos cerros bajan en grandes círculos hacia el Atlántico y el Atlántico hace presión contra Río.

Todo Río tiene una forma curva. Ni siquiera los cerros más altos se agudizan en ángulo alguno. Todos son humanizados por un elemento que se halla dentro de la ciudad; y las calles, elevándose en cerros, traen desde los bosques lejanos una avanzada de árboles hasta sus piedras y sus moradores.

La bahía es una pausa, hondamente azul, a la que han llegado juntos sol, cerros y mar. Es una bahía circular, cerrada casi totalmente; y desde adentro, para clausurarla del todo a fuerza de tierra, se levanta el Pan de Azúcar, una radiante y terrestre emergencia surgida del agua radiante. La ciudad no es más que transforma-

ción gradual de la tierra madura en casas y hombres. Una transformación inconsciente, de modo que nada parece en realidad cambiado. El aire, el suelo circular y ascendente, la bahía, forman una continuación de la ciudad y de los que la habitan. Río es un cuerpo que respira hondamente; cada cerro es una respiración, cada hombre y cada mujer respiran inconscientemente con los cerros.

La bahía posee un encanto que transporta el alma. Como una ola irresistible, esta hermosura atraviesa por el alma del hombre hasta su corazón. Pero esta belleza a la que no se resiste, no es una belleza temible: es de una ternura persuasiva y suave como el día. Porque aquí hay un pie de montaña mezclándose con el mar; aquí un mar tomado entre la fronda de los cerros y concentrado hasta ser un zafiro. Pero el sol difunde una ternura sobre la había: en toda su vasta extensión, en sus alturas, aparece ésta exquisitamente modelada, cálida. Conmueve los sentidos humanos como el pecho de una mujer amada. Transporta así como el contacto de un pecho puede transportar.

La ciudad se alza desde la bahía sobre esta tierra

intrincadamente hinchada. Entraña el propio éxtasis tierno del agua y de los cerros. Sus calles son suaves y blandas. Las casas, de un piso en su mayoría, carecen de distinción. Y cuando se yerguen en palacios italianos, en grandes hoteles, en fábricas y comercios, son feas ycontrahechas. Pero la ciudad las aglutina en su propia atmósfera. La piedra y el cemento se licúan. Hasta el vibrar de los motores es absorbido. La ciudad vernal sorbe esta vida múltiple como su banquete de sol, de cerros y océano.

Río es muy diferente de la ciudad de los hombres que lo fundaron, de Lisboa, escarpada, sobre el Tajo. El trágico destino de Portugal, oprimido entre Inglaterra y España, no se repite aquí: ni el recelo hacia España ni el tizón extraño de Inglaterra. En Río, que está más cerca de Africa que Europa, la maternal Lisboa florece al fin transfigurada.

Las gentes son aquí una continuación de la calle por donde caminan. Tienen una energía alegre, un fervor comparable al fervor naciente del capullo. Con toda su espirituosa animalidad, son tranquilas. Y llevan dentro, cobijada, una sombra selvática. El negro da el matiz a

la ciudad — el ocio y la dulzura del negro y la imaginería grave e iluminada de su alma. El negro ha sido esclavizado en el Brasil, torturado y abandonado a la lujuria del trópico. Pero no ha sido sobrecargado de trabajo: la jornada tropical es breve y larga la oración católica. Le falta la intensidad del negro del norte, cuyos ruegos atiza constantemente el perpetuo frío protestante. Está cómodo en su mundo: constituye la substanciación de las tierras interiores en Río, su suelo oscuro, el oscuro bosque.

La gente de Río es más elástica que el negro, ya que es éste un elemento mezclado inextricablemente con otros. La vitalidad de aquella gente es más sutil en su reacción conceptual y sensual. Se le advierte una fuerza relajada como la raza negra, nerviosa y expectante como la blanca. Despierta en uno el recuerdo de la Rusia intelectual que, aún en Moscú, se conserva ingenua y astuta y desmañada como el mujik. No encontramos aquí sin embargo la estrictez de espíritu que se encuentra en Rusia. Los estudiantes que invaden las calles con el sentido latino del privilegio intelectual poseen una ánima graciosa y sutil — como la de los latinos, aunque armonizada con las grandes perspectivas, como los rusos, ya que la selva

es todavía más grande que la estepa. Hay una reticencia en lo que se refiere a eslavos y latinos, diferente sin embargo de la reticencia de España, que nació de voluntades equilibradas. La reticencia de Río es, casi, la de los grandes espacios umbríos — la reticencia arbórea del negro. Para comenzar, la música que trasciende a la calle de los cafés es reticente. El sabor de la comida es suave; salsas y mezclas esconden reticentemente el dejo elemental. No hay violencia alguna para el gusto: el café más amargo es vencido por el dulzor.

La fuerza está en todas partes, aunque sólo en proyecto. Los cuadros de los artistas brasileños, los versos de los periódicos, como las calles de Río, expresan la sensibilidad del poder que brota, no la del poder mismo.

Pero la vastedad con que está el Brasil en esta ciudad, la grávida selva interior, se insinúa en cada calle e individualiza a sus moradores. Toda la ciudad es como un árbol distendido en largas ramas. Y, mientras uno se acerca a su sombra murmurante, uno siente el árbol mismo viviendo en cada hoja.

Las avenidas centrales, expresión de la extrema voluntad aria del país, no son nada. Su pretenciosa nulidad

desaparece al extenderse Río hacia los cerros en casas multicolores. Aquí, con los pobres, habita el espíritu real de Río. Fangosos caminos provistos de canalones de piedra a la manera de cloacas, suben entre chozas de fango o adobe. La gente es muy pobre; pero no mendiga. Las mujeres caminan con dignidad por el lodo. Los niños juegan con perros y chanchos. Y grandes hombres oscuros se abren paso tiernamente entre las criaturas. En el hogar vive, también el gusano tropical: parásito que causa estragos horribles en el espíritu y el cuerpo. Son exploradores del áspero bosque que invaden la ciudad. Pero, mientras deposita los huevos de su risa, sigue Río mezclando su humano goce y su miseria con los cerros. Espera la voluntad que ha de surgir de la gran Selva para integrar toda esta vida y crear el Brasil.

VIII

Al sur de Río, en las márgenes mismas del trópico y en la alta tierra roja donde crece la provisión mundial de café, se eleva la verdadera capital del Brasil, San Pablo.

La ciudad es un ganglio surgido en la cumbre de un cerro angosto. Ciudad perpendicular, veloz como la repentina altura a que se eleva, mira sobre Río ocioso, horizontal.

Las calles se entrecortan en el cerro. Al pie de altos edificios, que se elevan desde un más bajo nivel, los viaductos atraviesan cuadras pletóricas de moradas y parques cuyas palmeras hacen frente a los más modernos estilos. Sobre todo los alemanes e italianos son comunes en las calles y la diferencia de color es rara. Hay en San Pablo mucho que recuerda a Chicago: la misma virulencia industrial, la misma extracción de carbón y hierro desde lo profundo de la tierra hacia un vértigo humano; en Chicago "the loop", en San Pablo el triángulo. Se trata de una Chicago retorcida y concentrada en una forma vertical, más dramática e intensa en su manera, como cuadra a una ciudad latina. Pero debajo del triángulo, coruscante de enseñas eléctricas, se arrastran los distritos industriales: Braz, Mooça; y su gris crudo se parece mucho a los infiernos interiores de la Ciudad del Lago; — y debajo de su herrumbre y musgo aparece un rastro similar de arcilla.

El tono bajo de Chicago es la pradera, la pradera abierta del "pionneer". El tono bajo de San Pablo es el bosque. El estrépito industrial de la ciudad es menos sólido; hay cerca profundidades más cálidas y silenciosas. Las casas de las callejuelas son abigarradas y bajas; con sus frentes multicolores arrojan en medio del tráfico una alegría y una facilidad que han desaparecido del todo de Chicago. Es más fuerte el bosque que la pradera...

Son estas calles de barracas, desde luego, estos miserables negocios de puertas teñidas, estos molinos junto a las palmas, los que sostienen el Triángulo. Las calles se vuelven tierra colorada y los arbustos de café se extienden en el horizonte. Estas plantas presumidas sostienen también el Triángulo de San Pablo. Y al pie del Senrro do Mar, casi trescientos pies más abajo, yace Santos, el puerto cafetero. Aquí, cientos de mujeres se sientan bajo rudos cobertizos de piedra a prueba de ratas. Sus ojos brillan en la sombra aromática, y sus badanas cantan. Tienen junto a sí en canastas, en el suelo, a sus criaturas. Estas mujeres trabajan en largas mesas; con sus manos color marrón separan las malas bayas de café de las buenas. De tiempo en tiempo, mientras sus manos

tejen, cantan al unísono. Luego se inclinan, toman a sus niños y los llevan al pecho. Están frescas y en calma debajo del alto techo; y el olor picante del café se junta con sus palabras en el relumbre de la puerta, en la calle.

Gentes que también sustentan, por supuesto, el Triángulo de San Pablo.

Hay en el triángulo marmóreos edificios para oficinas, estólidos como los de Liverpool. Allí trabajan los banqueros y los corredores de café, los negociantes en algodón y haciendas, los propietarios de las invasoras fábricas de textiles, cuero y metal. Desde el advenimiento de la república, estos hombres han gobernado el Brasil desde San Pablo, Santa Catalina, Río Grande do Sul o bien desde su rico estado minero, un poco más al norte: Minas Geraes. Los parlamentos y los presidentes de los estados y nacionales han cumplido sus órdenes. En sus manos están hoy los destinos de un país vasto en riqueza como los Estados Unidos, vasto en humana promesa como lo fué Rusia hace doscientos años.

La oficina del gran negociante de café está construída para ser lo más parecida posible a una oficina de Nueva York. Pero el hombre, el gran hombre es sólo un

hombrecito despierto. En su última visita a Nueva York un sastre de la Quinta Avenida le hizo el fresco traje de franela gris, y sus zapatos son ingleses. Su cuerpo está engordando demasiado para ese traje; la papada le cae sobre una corbata suntuosa. Sus ojos son duros y rápidos como los ojos del ratón. Pero sus labios tienen una hinchazón sensual, lo que haría pensar, si no lo negara, que el cafetero tiene en sus venas algo de sangre negra. Sus manos no se parecen a las manos del negro: son delicadas, rollizas, nerviosamente agresivas — las manos de un arrebatador audaz, no las manos de un amante.

El cafetero os dirá, casi vociferando, si se lo preguntáis, que San Pablo y todo el sur es blanco y que el norte del Brasil, donde hay menos negros (os lo asegura) que en el sur de los Estados Unidos, está perfectamente dominado. Por otra parte, a fin de ponerse en guardia contra mendelianas sorpresas, el magnate ha ido a París para buscar a su mujer. Y su pecho ensancha la fría pechera de la camisa cuando piensa en el acento parisiense que ella ha traído a la deslumbrante mansión de mármol, un poco alejada de la ciudad, a la sombra de sus palmeras reales.

El cafetero tiene una filosofía definida: cree en el Progreso, y si se lo preguntáis os dirá cómo debe progresar el Brasil. Todo lo que dice implica que el Brasil es racialmente, intrínsecamente, la antítesis del progreso; pero esto no hay que puntualizárselo a él, porque podría resentirse. Tiene en sus manos el destino de una nación y de muchos millones de seres humanos; y sin embargo se resiente. Lo que quiere significar por medio de la palabra progreso es que el Brasil, con el objeto de ponerse a la cabeza del mundo capitalista, debe renegar de sí mismo cuanto le sea posible. Todo lo que sea nativo del Brasil debe ser explotado; todo lo que sea extraño debe ser introducido y desarrollado. La esperanza del Brasil está en el sur, porque allí el clima se parece más al de la Argentina —; y tal vez también al de los Estados Unidos! Deben levantarse ciudades que rivalicen con Patterson o Kansas City. Debe conseguirse dinero y más dinero para las fábricas y molinos. El vasto norte, el este y el centro del Brasil, donde el tiempo es "demasiado caluroso" y el negro "demasiado abundante" para el progreso, deben tenerse bien sujetos. Esta población del Brasil es simplemente uno de los recursos naturales de

la tierra — como los fuertes árboles, la goma y los diamantes. Está ahí para ser explotado. Por medio de la venta del trabajo y los productos al mejor postor, el elemento progresivo del sur puede obtener capital propio; y llegará el día en que podrán desarrollar los centros industriales desde Minas Geraes hasta Porto Alegre sin tanta ayuda de los bancos extranjeros. Este es el destino del "verdadero" y "ario" Brasil meridional: tornarse tan grande que pueda transformar al resto del mundo en una "India", o "Africa", o siquiera "Nicaragua" de su propiedad. El cafetero comprende, con la simpatía del hombre advertido, los problemas coloniales de París y Londres, el comportamiento de Washington en el Caribe. Tiene sueños también.

Pero el hombre de visión es también un hombre de acción. El cafetero tiene políticos que trabajen, paso a paso, sus vastos planes para el desarrollo del Brasil. Estos políticos, que envía a Río, han aprendido su oficio según los métodos de corruptela parlamentaria en los Estados Unidos. Sólo su retórica es auténticamente selvática; hasta su dinero les viene en su mayor parte (indirectamente, desde luego, y muy legalmente) de cofres ex-

tranjeros. Estos políticos tienen exactamente las mismas ideas sobre la revolución que Calvin Coolidge.

El cafetero de San Pablo, el negociante en ganados y algodón de más al sur y el minero de Minas Geraes son la cola que mueve el cuerpo del Brasil. Pero la dificultad consiste en que se tienen desconfianza mutua y no dejan de recurrir a estratagemas, y aún a luchas verdaderas, para irse eliminando los unos a los otros. Aun cuando se ponen de acuerdo persiste una instabilidad en el país, cosa que no resulta misterio si se piensa en la vasta preponderancia del Brasil sumergido y explotado. Todos estos gobiernos del sur son precarios y los disturbios revolucionarios tan frecuentes como las elecciones. Cada bando desea siempre ser sustituído por otro, ya que nadie cuenta con el apoyo de la nación.

Los recientes cambios señalan la decadencia del "rey del café" — consecuencia natural de la sobreproducción, los bajos precios y la depresión del mercado cafetero mundial. Puede significar esta caída el fin del predominio del café y el alza — nueva etapa en la evolución del Brasil — de todos los diversos intereses industriales y agrícolas que el café sobrepasó. Tal vez ha llegado el mo-

mento en que el Brasil no encare el mundo como el país de una sola cosecha. Pero todavía está lejos el tiempo en que el país real — el oscuro e ilimitado corazón del trópico — haga surgir y articule su *ethos* en un sistema nativo de economía y de política.

Cuando esa hora llegue y deje el Brasil de ser un "mercado" para convertirse en una verdadera nación, entonces habrá algo nuevo — algo prodigiosamente intenso y hermoso — en el mundo.

WALDO FRANK

CARTA A UNOS DESCONOCIDOS

Váis a fundar una revista. Traspongamos a términos humanos esos términos literarios. Conservemos el verbo fundar. Fundar es actuar, es ser humano. Pero suprimamos la palabra revista y busquemos otra para expresar todo lo que hay de humano en vuestro intento.

¿Qué es lo que váis a fundar? Una acción.

Llevar una acción, actuar, es ser varios. He ahí lo magníficamente humano de lo que váis a emprender: sois un grupo de hombres que piensan, que quieren juntos.

Habéis comenzado por pronunciar un nombre: Sur. Pero existen muchos hombres en el Sur, muchos hombres en el Sur de América. En medio de todos esos hombres, seréis ante todo el grupo que se llama Sur. Sur se torna un nombre propio particular. He ahí cuál va a ser vuestro clima verdadero, cuál va a ser vuestra verdadera patria: ese grupo, ese grupo de ideas y de voluntades.

* * *

Una revista es un grupo de hombres que se juntan en su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos.

No es bueno que se reunan demasiado pronto; si son demasiado jóvenes no tienen todavía nada que decir. Tampoco es bueno que se reunan demasiado tarde. Una vez que han dicho lo que tenían en común deben separarse. Sin lo cual el grupo humano se transforma en una "revista" en el sentido literario de la palabra, donde no se hace más que repetir lo que ya se dijo otras veces, donde la gente no se vuelve a encontrar por amarse y amar juntos alguna cosa, sino simplemente para escribir, único parecido superficial que entre ellos persiste.

Al cabo de diez años, romped vuestras máquinas de escribir, quemad vuestros archivos, y cumplid cada uno por vuestro lado el trabajo comenzado en común. A la edad madura, los artistas no pueden ya vivir en común: cada fruto se separa, al caer del árbol, de los otros frutos. Un nuevo equipo se formará bajo un nuevo nombre y os reemplazará. Y si, por casualidad, algunos de vosotros son otra cosa que pensadores o artistas, si son hom-

bres de acción exterior, hombres de mano, hombres de negocios o políticos, entonces éstos irán a unirse a otros grupos para los cuales existen también estaciones, pero más prolongadas.

* * *

Yo no conozco América. Yo no he viajado nunca. No he tocado nunca en América, ni en Asia. Apenas en Africa. No conozco el trópico. No conozco sino el desierto que está entre la zona templada y la zona tropical. ¿Tenéis desiertos así en vuestro Sur?

Me represento el largo y la variedad de vuestro Sur, como si se extendiera desde la costa Azul hasta el Congo. Pero está vuelto hacia otras estrellas.

No he viajado nunca, pero he soñado con todas las partes del mundo. Hoy un hombre digno de este nombre lleva sensibles en su corazón todas las partes del planeta.

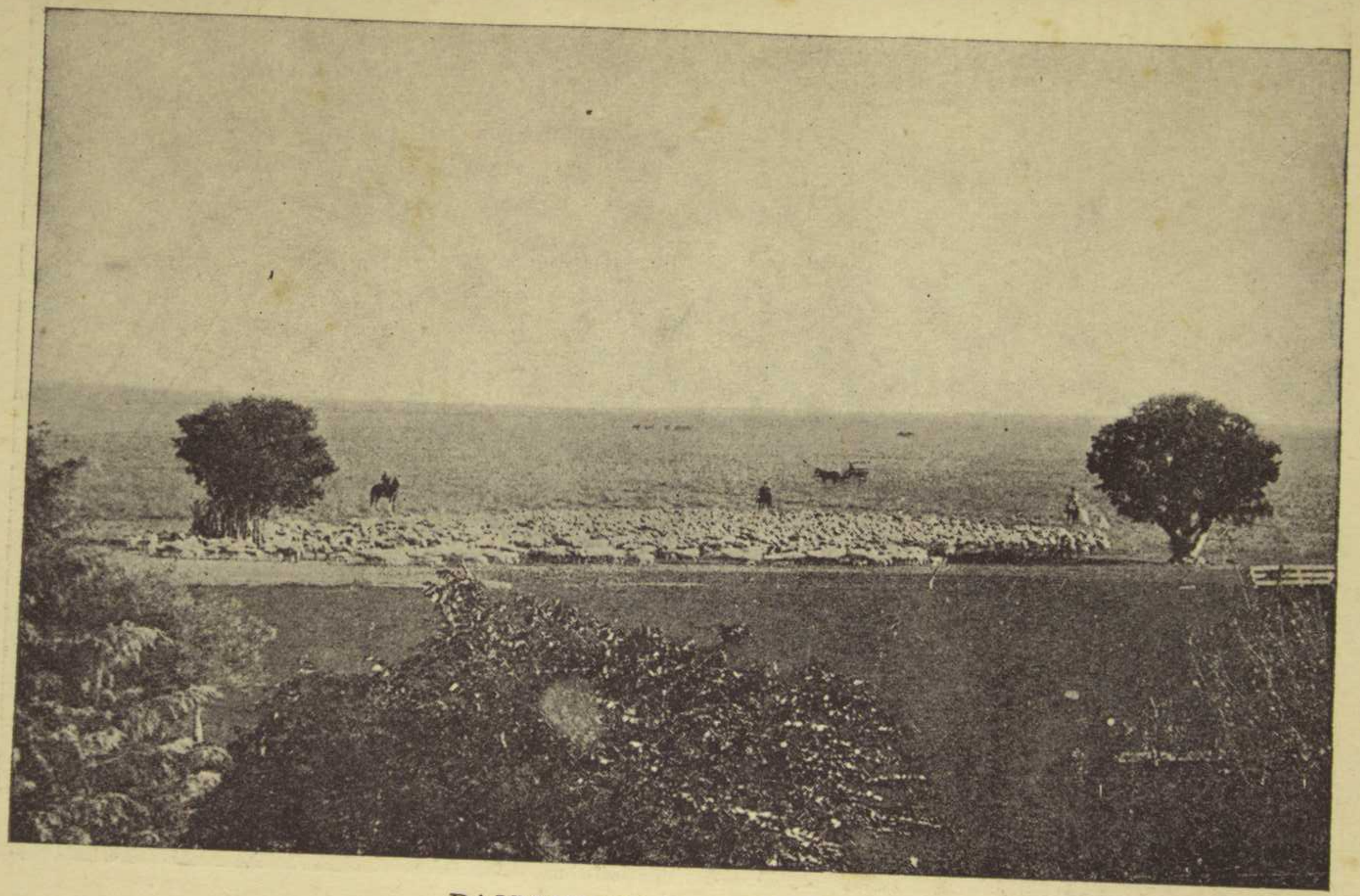
He mirado también de soslayo a todos los hombres venidos de las cuatro esquinas del mundo que se pasean en Francia, que caminan en París.

Hubo un momento particularmente vivo en mi juventud, cuando los hombres de todos los países se dieron cita en Francia para pelear.

He pasado seis meses en un ejército americano, en Francia. Yo estaba en una caja metida dentro de otra caja. Yo no veía sino apenas cuarenta millones de franceses a través de ese millón de yanquis que me rodeaba.

¿Qué eran esos hombres? Yo respiraba su olor extranjero en el corazón mismo de mi tierra donde nos habíamos enterrado juntos. Regresaron. En el momento de embarcarse me dijeron: "Ahora somos amigos, ven con nosotros; no tienes más que veinticinco años. Realizarás tu vida entre nosotros, tomarás una de nuestras mujeres. Aquí todo es viejo, aquí te marchitarás".

Contesté: "No". Escritor, yo me creía atado a los que tienen ojos para leerme directamente. Pero hoy no creo ya en esa necesidad. Un inmenso trabajo de traducción, que apenas se inicia, muele todos los idiomas unos con otros. Un idioma planetario se forma joven, inhábil y feo. Adiós a los bellos idiomas viejos, de fuertes raíces locales. Siento deseos de inglés, de alemán, de ruso, de español.

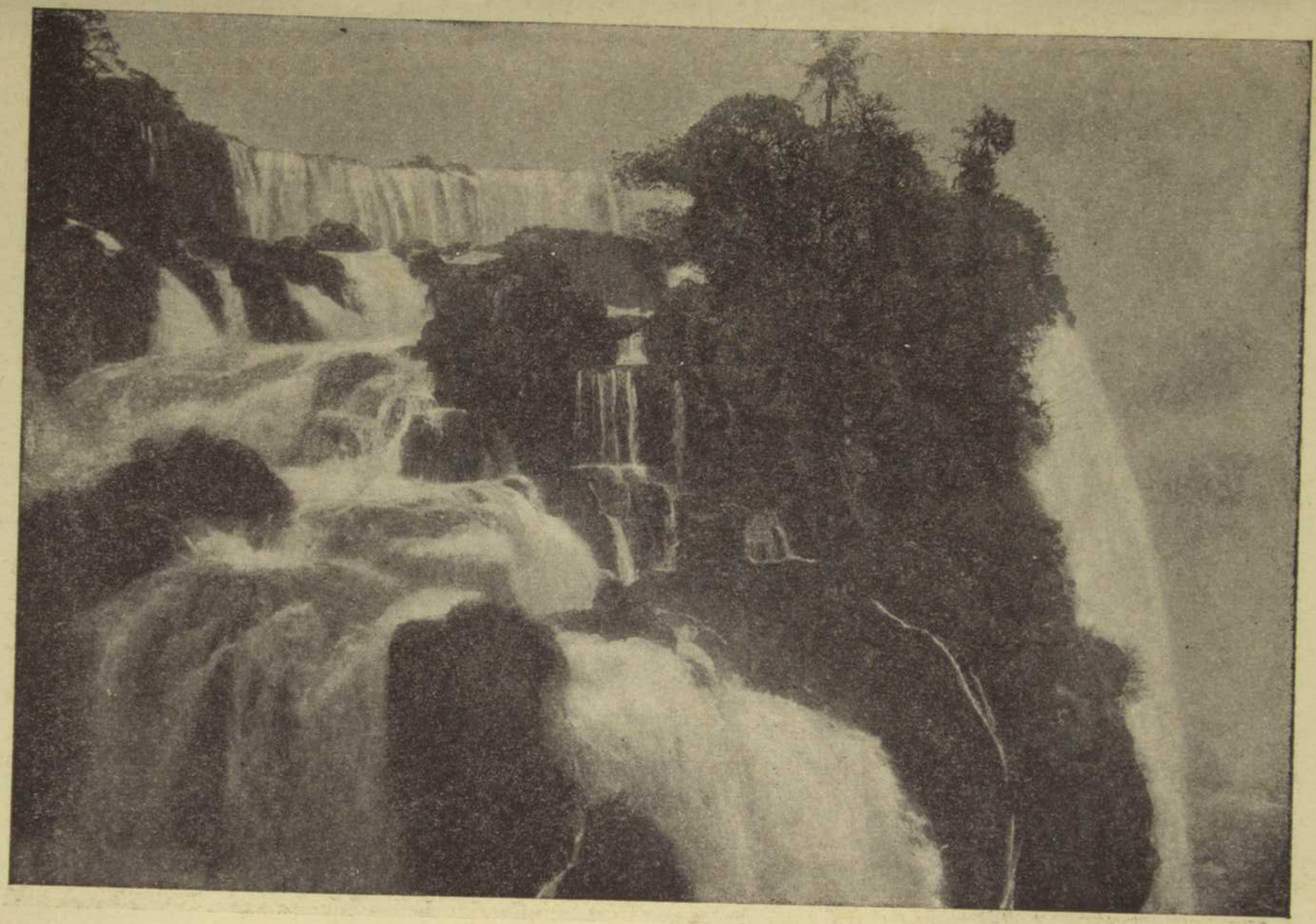


PAISAJE DE LAS PAMPAS

Argentina

Paisaje Andino: EL TUPUNGATO

Argentina



Reproducción prohibida

Zona Tropical: CATARATAS DEL IGUAZU

Argentina

Paisaje Austral: TIERRA DEL FUEGO

Argentina

* * *

¿Por qué no viajo? No es porque no tenga plata. Esto no es más que un pretexto y bastante malo. Pero dejadme soñar todavía algunos años desde los bordes del Sena con todas las partes del mundo.

Todo el mundo viene a verme y yo no voy a ver a nadie. En mi pequeña Ile Saint Louis, enganchada como una barca podrida detrás de Notre Dame, he visto llegar rusos que acababan de hacer una revolución, italianos que habían hecho otra menor, alemanes que preparan tal vez una, españoles de ojos que despiertan, mejicanos que sufren y que matan, argentinos que piafan de impaciencia.

¡Oh, mi planeta, eres un fruto todo delicado y vivo en mi mano sensible!

* * *

¿Qué es la Argentina? Es un país que está a la altura del Africa del Sur y de Australia.

Los blancos del mundo austral.

He peleado en Oriente, al lado de rudos caballeros venidos de Australia y de Zeelandia. Aquella noche de Alejandría, cuando los caballeros anzacs, que acababan de pasar seis meses en el desierto que bordea el canal de Suez, dilapidaban su paga y quemaban el barrio de las putas. Hombres rudos.

He visto en Montmartre argentinos que tiraban su dinero, que tomaban mujeres. Pero yo trataba de adivinar su alma detrás de sus gestos.

Pero no se trata para mí de definir a la Argentina. Y no espero de vosotros que me la defináis.

Se trata para vosotros de vivir. Mi vida tiene necesidad de la vuestra. La vuestra tiene necesidad de la mía. Estamos en el mismo planeta estrecho. ¿Estrecho o vasto? Estrecho y vasto alternativamente.

Esta cuestión de la estrechez o de la vastedad del planeta es importante, ella supone la cuestión de las patrias. Si el planeta es vasto, existen todavía patrias; si es estrecho, ya no quedan. Si el planeta es a la vez estrecho y vasto pueden haber en él todavía patrias, más vastas que las de ayer, patrias continentales.

Sur. ¿Habéis querido colocaros bajo el signo de una patria agrandada?

Yo creo que es lo menos que se puede hacer.

En cuanto a mí, al día siguiente de la guerra, me he sentido aún durante algún tiempo bastante francés. Como un hombre que padece un mal y cuyo cuerpo está encogido por el mal. Pero después, he entrado en convalescencia, he encontrado una salud más grande, no me siento más que europeo.

No me pueden suceder sino desgracias o dichas europeas.

Es lo menos que puedo decir, es lo menos que siento. Pero en mis días de amplitud a los que, gracias a Dios, vuelven con bastante frecuencia, siento más que eso, siento en los límites del planeta.

Tengo mis humores tropicales y mis humores polares. Soy de ahora en adelante el teatro de un drama que se representa entre todas las latitudes y todas las longitudes.

Siento así en todos los problemas, tanto en los del sexo como en los de la economía, de la filosofía o del arte.

* * *

Seguramente sois como yo. Escribís porque no podéis hacer otra cosa, porque hay en vosotros alguna fuerza que grita, que rabia o que suspira. Pero escribís también porque si no ponéis orden en vuestros deseos y vuestras pasiones, ellas se trabarán y volcarán y no avanzarán sino disminuídas, cubiertas de heridas, como los animales a quienes el solo instinto no salva de las trampas. Si los leones hubieran tenido uso de razón, se habrían quedado siendo los dueños del mundo y no verían morir a su raza en los circos, lejos de las presas tibias.

Para vivir mejor es menester pensar, es menester escribir (pero escribir poco y solamente sobre los asuntos capitales). Si vosotros no escribís, la Argentina vivirá menos, sufrirá menos, gozará menos.

* * *

No hay más que una cosa en el hombre, sus pasiones. Cuando digo sus pasiones, quiero decir todo: Todas sus

pasiones en su encadenamiento magnífico desde el celo hasta el odio amoroso de los dioses, desde la guerra hasta el renunciamiento.

He ahí lo que hay que cantar sin cuidarse del timbre que toma ese canto.

No es necesario decir: cantaré el amor argentino; es necesario decir: cantaré el amor. Y sólo más tarde se advertirá que vuestro canto de amor sonaba con un sonido que no se oye más que en la Argentina.

Nada más misterioso que los casamientos de sangre y de lugar. ¿Por qué Conrad, que había nacido en Polonia, cantó en inglés los amores de los blancos tropicales; por qué Barrés, que era francés, respiraba mejor una vez pasada la frontera de España; por qué Montherlant no es feliz más que en Marruecos; por qué Malraux sueña en París con las selvas de Asia? ¿En qué país tal joven argentino que da hoy vagidos irá a buscar ese alimento del que saldrá más tarde su poema argentino?

Misterio, misterio: dejemos que el misterio opere. Más tarde los historiadores lo explicarán cuando sea demasiado tarde.

Pero que la Argentina se ignore a sí misma como una

joven que todavía no ha oído su nombre expresado por su amante en el transporte del amor. No llevéis demasiado pronto la mano a vuestro tesoro. No digáis demasiado pronto: esto es argentino, esto no lo es.

Dejad que todos los vientos del mundo atraviesen vuestra pampa; los granos que ella admita darán plantas argentinas, pero no les pongáis una etiqueta. Somos los extranjeros los que diremos: esto es argentino, esto viene de ese *Sur*.

Vosotros pensáis en argentinos porque no podéis hacer de otro modo, pero ante todo habéis sido hombres que se encontraron en alguna parte del mundo y que fundaron una casa para cantar allí su canto; y a esta casa, la llamáis *Sur*.

* * *

¿Habéis visitado Africa del Sur? ¿Australia? ¿Conocéis a vuestros hermanos del mundo austral? ¿Por qué decís que sois del Sur, si sois los nórdicos de una América? Vosotros tenéis la cabeza en la escarcha, los pies en

el trópico, argentinos, como los europeos que se pasean de Suecia al lago Tchad. Porque para nosotros el Africa es una necesidad. Todos los demás jóvenes franceses, jóvenes ingleses, jóvenes italianos parten hacia los desiertos de Africa y jóvenes belgas construyen un imperio en el Congo. El planeta es estrecho, el planeta es vasto.

Hoy un hombre tiene dos patrias: la suya, aquella en que nació, aquella que tiene la medida de sus pasos de niño y de anciano; después su continente, después el planeta.

El soñador de los bordes del Sena.

DRIEU LA ROCHELLE

COMPAS POETICO

I. Un divino desorden

Con cielo y mar, con día y noche, con luna y sol, con hora y luz, con sombra y duelo, con duelo y alegría (a condición de ser siempre la alegría sin causa), con todas las cosas grandes y vitales — faros, montes, espadas y constelaciones; — con agua y fragancia, con fruta de árboles y miradas de hombres; con todo lo que, siendo todavía de este mundo, anda ya, a fuerza sin duda de plenitud, en las orillas de lo sobrenatural. Con todo ello hizo Juana de Ibarbourou un libro de poesía: *La rosa de los vientos.* A lo largo del libro, frecuencia de imágenes totales, que quisieran de un intento abarcarlo todo: metáforas de torres y albas, vendimias y sueños, rosas y números, que de propósito voy nombrando en desorden. Porque Juana, también de propósito, "rompió el timón y la hélice de su navío", renunció de golpe a las esperan-

zas convencionales de salvación (entre las cuales se cuentan también la rima, la estrofa y el metro autorizado por los reglamentos de aduana), para entregarse definitivamente al misterio destrozón, a la verdad agresora y arremetedora, que usa de todos los sentidos sin dejarse ya engañar por ninguno. De manera, Juana, que sola en tu barca ebria, y despeinada en el viento, eres, terriblemente pura, un testimonio fehaciente de la catástrofe: la catástrofe que la presencia del Dios desata en las cosas, cada vez que se acerca a ellas.

II. Un orden divino

Dije, Enrique mío, que estos son veinte años de labor poética ejemplar: *Poesía,* de 1909 a 1929. Cuando González Martínez llegó a México — de su soledad, de su provincia — ya habíamos hecho, a su espera, un gran silencio respetuoso ¡Su poesía, tan casta! No se nos asuste, toda ella escultura de aire! Pajarero con una jaula llena de alas. Pero—¡qué sorpresa!—el pajarero adelgazó tanto la liga que, en vez de pájaros, fue enredando

ángeles y ángeles. Sus ángeles temblaban de asombro y eran los primeros en no entender cómo había sido aquello. No se imaginaban que se les pudiera cazar con palabras. Era la primera vez que pisaban tierra, que respiraban tierra. Y el caso fue de lo más astuto que se ha visto en las letras. Porque la inspiración salía prendidita con sus cuatro alfileres, disfrazada de razonamiento, arrastrando larga cola de secuencias lógicas. ¿Quién iba a sospechar que aquella hija de familia se proponía provocar tentaciones tan irreales? Y, al acabar cada poema, — ¡qué sorpresa! — ya estaban ahí, quietos y cautivos, los ángeles. Así se demuestra el patético milagro de Orfeo, que consiste precisamente en raptar a Eurídice dormida. ¡Cuidado: si despierta se escapa, es una escultura de aire! Y todo como quien toca música, como quien hace otra cosa. Parece un discurso, parece un razonamiento. Finta hacia el orden: pega en el milagro. Grande utilidad, pues, la de la poesía, Enrique mío.

III. Tirote y galope

Por ahí salieron trotando unos cuantos versos de

ocho sílabas, repique tan contagioso que da fatiga reducirse a contarlo en prosa. El *Romance del gaucho perdido,* de Angel Aller, suena desde que comienza sus buenas espuelas castellanas del Uruguay. Espuelas tocadas, aquí y allá, de platería andaluza y oro cordobés, de aquellos de Góngora. Porque la penetración de Góngora es, en nuestra América, — con otro imperialismo más y la difusa esperanza de otra política más brava — una realidad que está en el aire.

Hacia San José de Mayo,
arca de la valentía,
tres hombres, tres soledades,
iban haciendo su vía.

Van a buscar a Espínola, montado cada uno en sus ocho sílabas. Trote ligero por esas huellas, trote ligero con lamento y todo en subjuntivo ("Lenta se alzara una voz"), porque se trata de que los humanistas lo entiendan. Pero ¿qué tendrán que ver aquí — diréis — entre gauchos los humanistas? Objeción vulgarísima: el aristócrata Marqués de Santillana fue el primero en juntar los refranes que dicen las viejas tras el fuego; y el eru-

dito varón Rodrigo Caro es abuelo de los folkloristas. El pueblo y los sabios bien se entienden. Se ha visto a Keyserling en la rueda del mate, departiendo entre los "paisanos". Y varios siglos de romance español, a trote ligero, corren los campos americanos desde que, a la vista de San Juan de Ulúa, Hernán Cortés y Hernández Puertocarrero comentaban, de caballo a caballo, aquello de: "Cata Francia, Montesinos". Pero, de repente, sobre el oro de un alcor, el jinete Espínola que se vuelve nube y, quebrando tréboles, desaparece en un galope. Ya no quiere nada con el mundo, ya es ermitaño: tiene un lirio en el pecho. El caballo vaga por la bruma, con esa locura fantasmal del que ha olvidado su destino. Galopa — que es multiplicar dos veces sus cuatro pezuñas — y ya tenemos los ocho pies del romance, desamparado por ahí en los campos de América. Hora sús, poeta del Uruguay, campero diestro: lazo con él, y músculos de domador. Y otra vez lo oigamos piafar a nuestra puerta, rechinando arneses.

IV. Soberbio juego

¿No nos encontramos una vez a Don Segundo de

la Mancha conversando con Don Quijote Sombra? (Dicho sea con toda proporción, y exagerando símbolos). Tampoco tiene miedo a España Eugenio Florit, porque ya es suya — porque ya es nuestra, americanos. Tampoco tiene miedo al Rengifo, a la Preceptiva, porque ya somos tan libres que es lícito, si nos da la gana, componer todo un *Trópico* en rigurosas y bien contadas décimas. Triunfo de la voluntad, voluntariamente ceñirse a todo. Y más cuando el poeta cubano siente, en el tonillo de la décima, el compás de esas canciones nativas, tan de su pueblo, tan de América, que por toda ella andan vestidas con diferentes nombres y, siendo "llaneras" en Veracruz, son "estilos" en las tierras del Plata. Y otra vez, entre las ocho y las ocho sílabas — quién sabe si a través de los españoles de treinta años — la insinuación de don Luis de Góngora, "como entre flor y flor sierpe escondida". Si "al mar le salen brisas", Florit, a esas décimas les nace solo, a pesar de tanto cultismo congénito, un punteo de guitarra, vibrado a la espina de la espinela: un son de ingenio, de rancho, de estancia, de quinta o como se diga en nuestras veinte repúblicas (Porque ya hay que hablar para todas ellas y, aunque con instantes grotescos, *Tira-*

no Banderas es la obra de un precursor). Y yo no estoy cierto de que el campo americano haya dejado jamás de ser cultista. Caña, banana, piña y mango, tabaco, cacao y café son ya palabras aromáticas, como para edificar sobre ellas otro confitado *Polifemo.* Le faltó el ímpetu, pero no la jugosa materia prima, a la *Agricultura de la zona tórrida.* Luis Alberto Sánchez me lo explique: el peruano de certera mirada que encontró a Góngora haciendo de las suyas hasta en nuestros hábitos políticos. Tanto peor para los que nacieron sin raza y les da vergüenza que haga calor. Y salimos, Florit, de las doce más doce décimas, por ese procedimiento mágico que está en reducir la flor y el pájaro a un esquema de geometría, como se sale de un ejercicio austero, de un ejercicio militar: quién sabe qué fiesta de espadas, qué esgrima de florete — parada y respuesta al tac-au-tac — donde cada palabra se encuentra, exactamente a los tantos versos, con la horma de su zapato; cada imagen choca a tiempo con su hermana enemiga y se gana su merecido; cada oveja va con su pareja, y los ecos juegan por todo el libro al toma y daca. Divina juglaría de cuchillos, soberbio juego la poesía.

V. Ofrenda de palabras

Premática primera: que nadie confunda la poesía con los estados poéticos de la mente. Instantes de emoción poética — porque se lo dan ya hechos la luz y el aire y, sobre todo, el claro de luna — hasta un pobre can suele tenerlos. Como verdadera creación, la poesía está fuera de su creador. Y viene a ser la otra creación, la que fue delegada en la persona de Adán, cuando puso nombres a las cosas. La poesía: ente posterior a la palabra. Una anécdota de Mallarmé y Degas viene a punto. Degas tenía su violín de Ingres; cuando dejaba el pincel, se empeñaba en hacer sonetos. De ellos acabó unos veinticinco, a fuerza de fatigas. "En todo un día no he podido dar término a éste — se quejaba con Mallarmé, — y, sin embargo, ideas no me faltan". "Pero, Degas — le contestaba el Maestro con dulzura, — ¡los versos no se hacen con ideas, sino con palabras!" Ya todos lo admiten así, teóricamente. Y casi todos lo olvidan al enfrentarse con los libros de versos. Y aquí empieza lo de si se entiende o no se entiende. Por lo cual — prematica segunda: que nadie confunda la poesía con las cuentas

de la lavandera. Y todo esto, que ya lo tenemos tan oído y tan repetido, lo vuelvo a decir para usted, Ricardo E. Molinari. Para usted que, un alegre día (tiempo después de *El Imaginero*) me trajo a los Cuadernos del Plata ese delicado enigma de *El pez y la manzana.* Lo descargó ahí, en torrecitas de versos, como quien aporta cestos de palabras frutales. Cestos de ofrenda a los pies de Góngora. Compendio — diría él — de la primavera, apretada en mimbres y tejida en racimos. Pero el *Panegírico de Nuestra Señora del Luján* — también con sus florecitas al ojal, en epígrafes de Villasandino o de Fray Luis; también con esos sabrosos humillos del Siglo de Oro, epístolas, cartas nuncupatorias y cosas así en letra grande; también con esos dibujos de Norah donde parece que cada objeto acaba de ser inventado y apenas va a comenzar su vida — me convence ahora de otro mandamiento más de la poesía. Ahora ya estoy por jurar que no sólo es palabra, sino palabra impresa, bien impresa, bien impresa en papel de Auvernia, tirada en pocos ejemplares, y con un ex-libris al cabo — delfín en caduceo con el áncora — que venga a decir: *festina lente.* Ahora pienso que el poeta total no es ya sólo músico, no

sólo trabaja con aire modulado, sino que también es impresor o componedor de páginas con tipos. Y mucho más si sabe captar la gota de agua destilada — aquello que apenas significa ya cosa alguna — para luego irla cuajando en diamante: "Ofrecido acero, transparente goce. No importa ya perder el mundo..." No importa perderlo, Molinari, porque ya lo hemos usado todo: para hacer palabras con él, para hacer poesía.

Río de Janeiro, XI, 1930.

ALFONSO REYES

5/2/49

NOTAS DE VIAJE A OURO PRETO

Sábado 12 de julio de 1930. — *Desde la alta terraza del hotel contemplo en mi torno las luces de la bahía de Río y las de la montaña próxima, todavía más atrayentes. No se sabe a qué pueden estar prendidas esas estrellas terrestres, en la noche que profundizan.*

Pienso: "¿Por qué este viaje al interior? ¿No es acaso lo peculiar del Brasil el entregarse empezando por sus costas? Las montañas y su vegetación, todo lo que hace habitualmente el interior de un país, vienen aquí al encuentro del viajero, en plena mar, lo interpelan y lo reclaman".

Aún antes de desembarcar se oye cómo dice la tierra al mar: "Te doy estas montañas, las mejores que tengo, mira sus formas suntuosas y extraordinarias, mira sus palmeras". Y el océano, sobre las playas, asiente con ruidosas protestas de amistad.

Sin embargo mañana dejaré esta ciudad que conozco tan

mal todavía (sería preciso un mes para darse una idea). Rumbo a Ouro Preto con mi amigo Gerardo Seguel, amigo de Neruda y de Díaz Casanueva, notables poetas chilenos los tres.

El viaje, mantenido hasta hoy en estado de proyecto, va a tomar forma de vagón, de un vagón determinado, distinto de las gentes que nos enfrentan con sus cabezas rotundas.

Domingo 13. — *Estamos en el tren. Las curvas no escasean y la locomotora se ve, por la ventanilla, como una extraña que se olvidara totalmente de nosotros.*

El paisaje responde a todas nuestras preguntas repitiendo: "Palma, palmas, bananas, bananeros, muy agradables montañas".

Se tiene una impresión tal de sueño, en estas primeras horas de viaje, que no parece sino que se pudiera meter el índice sin peligro entre las alas de un ventilador. Y, de pronto, nos asombramos al ver por la ventanilla que ya no quedan bosques. Entramos en el estado de Minas Geraes. Las muchachas de las estaciones se suceden tomadas de la cintura. Tengamos aún confianza en lo futuro y comencemos por olvidar ese horrible ruido del tren que no había advertido hasta ahora. Sueño con un tren que sólo tuviera la sonoridad de un velero.

Nos detenemos todavía en una estación. Una niña besa en el andén la mano de su padre. Está bien: aún queda respeto en el mundo.

Comienza a hacer calor, sopla un viento norte. Un vecino acusa a los Estados Unidos de enviarnos esa ola caliente. Otro ríe: "No es necesario ir a buscarla tan lejos".

A la derecha y a la izquierda aparecen adorables montículos. Me dicen que son nidos de termitas. Es decir, que yo habré visto, que yo también habré visto, esos nidos de termitas de que tanto había oído hablar.

Seguel me tiende un diario y me señala un artículo. Se dice ahí que el explorador inglés Adem, al llegar al poblado de una tribu de indígenas quiso darles pruebas evidentes de sus buenas intenciones. Tomó entre sus manos los senos de la mujer del cacique y los acarició con suma deferencia. El cacique se adelantó entonces hacia la mujer del explorador e hizo lo propio.

Trabamos relación con un vecino.

—¿Sabe usted cuál es el país latino más poblado? — me pregunta en francés, con muy buen acento.

Busco ingenuamente. Pienso en Francia, en Italia. No es, a pesar de todo, Rumania, y olvido al Brasil, que tiene cerca de 44 millones de habitantes. ¿Pero son todos latinos?

Alguna vez he oído a una negra pronunciar graciosas pa-

labras en francés, con el aire de decir: "Yo también soy latina", y no costaba trabajo creérselo.

En las calles de Río, y en las estaciones de la línea de Minas Geraes, los pocos negros que se encuentran al pasar, entre muchos blancos, son lo bastante numerosos como para que se puedan tener en la calle impresiones sucesivas.

—Hola, parece que sucede algo por ahí.

Es como una prueba negativa, una ausencia que toma cuerpo poco a poco y se vuelve singularmente presente a medida que avanza.

Un rostro blanco se entrega siempre de golpe. Desde lejos dice lo que tiene que decir. A mí me gusta ese mensaje diferido de los negros, esa manera de no estar *en el primer encuentro y de dar sin embargo valor al paisaje que los rodea. No vaya a creerse que me burlo. Confieso que hay en mí un poco de romanticismo negro y se diría que tengo en las venas algunas pintas de sangre muy morena...*

Negros, amo vuestras canciones y vuestros lamentos: nada refresca de un modo semejante. Estáis cerca de la fuente y nosotros podemos también mirarnos en ella.

Ese inmenso deseo de reconfortamiento que hay en vosotros, esa invitación al consuelo, y después, de pronto, esa manera de olvidar, de creer que no es nada, que nadie ha advertido vuestro

color diferente. Observad la tarjeta de visita de un negro: el mismo rectángulo, la misma cartulina, los mismos caracteres, el nombre, la profesión y el domicilio, lo mismo que si se tratara de un blanco. Nada indica al ojo advertido...

¡Felices las tierras donde también hay negros! Ver sólo blancos, qué tristeza: todos esos semblantes amarillentos a fuerza de sol de media noche.

Me gustan los países donde los negros llevan consigo sus árboles de hojas frescas y sus calurosas montañas y esos frutos que no es necesario endulzar en los platos. Si el sol del Brasil es, por veces, demasiado pegajoso, vale en cambio a ese país una naturaleza singularmente propicia a todas las necesidades. Y el poeta Alfonso Reyes ha podido así decir, con todo el aire de lo que se afirma con sangre fría y de un modo racional, que en esta tierra los claveles brotan solos en el ojal de los smokings.

Gran cortesía del clima. Son tan benévolos los hombres con el turista como la densa fronda y la tibieza del aire. Se me decía que esta cortesía del habitante, comparable a la de los japoneses o los chinos, a la de la vieja Francia, proviene de la educación de un gran número de brasileños por los hermanos y hermanas de los colegios cristianos. Pero yo creería más bien en una inclinación natural de la raza, sensible aún en los incultos. (Acaso para reaccionar contra la gentileza excesiva, unos jóvenes han fundado en San Pablo cierta revista titulada: "Antropófagos").

Los brasileños reservan casi siempre sus asperezas para ellos mismos. ¿No lo dice uno de sus proverbios? "El Brasil progresa de noche, mientras duermen los brasileros".

Y es perfectamente injusto tal decir. ¿No han llegado acaso a hacer de su capital una ciudad maravillosa, perfectamente sana a fuerza de vigilancia? ¿Quién dirá las victorias logradas por los 10.000 *hombres de la policía sanitaria contra el mosquito negro y contra el blanco, que produce la fiebre amarilla? ¿Existe en el mundo otra ciudad de gran sol, fuera de Río, donde se pueda leer en la cama sin mosquitero?*

Llegamos de noche a Ouro Preto y ya, al atravesar la ciudad, poco alumbrada sin embargo, tengo la impresión de no haber hecho un viaje inútil. ¡Esas fachadas de las casas! ¡Y en medio de la sombra, aquella iglesia!

Después de dieciocho horas de ferrocarril pienso complacido en la perspectiva de pasar la noche en un lecho amplio; pero apenas acostado advierto que sólo algunas tablas de madera realizan, obedeciendo al espíritu del propietario, sin duda, las funciones de colchón. Es un típico lecho de Bahía.

Me levanto para que me cambien de alcoba. Llego a la estancia que hace las veces de salón y trato de hacerme comprender ante tres personas que no saben lo que pretendo de ellas.

Al fin me indican el cuarto del mozo. A medio vestir, éste no opone dificultades para mudarme de pieza, aunque me pre-

viene: "La cama será mejor, pero el cuarto menos bueno". ¿Menos bueno? ¿Por qué dice menos bueno?

¡Ah!, el viaje está hecho también de esos detalles y de mil interrogaciones que tienen la misma importancia, al menos para el viajero, que los monumentos y los paisajes.

¿Quién hablará de vosotros, pierna sin atractivos de la dama de enfrente, en el compartimiento, que nos impide estirar las nuestras, siquiera sea débilmente; ventana que desearíamos abrir o cerrar si no fuera por no perturbar al vecino; fatiga de los museos donde se agotan pronto las reservas de admiración con que nos despertamos cada mañana; sueño que nos apresa frente a las obras maestras?

Lunes 14. Paseo por Ouro Preto. — *Feliz impresión de lo imprevisto. Arquitectura barroca en este grave país de montañas. Calles que suben, bordeadas de alegres casas coloridas, llenas de niños blancos o negros, casi desnudos.*

Ciudad de provincia con el encanto que supone cuando la provincia está muy lejos del mar y las montañas la alejan aún más.

Suburbios que se van con un descuido acariciante hacia alguna iglesia colonial, adonde mueren silenciosamente. Calles

difíciles de subir, pero donde los ojos tienen siempre, a la izquierda y a la derecha, su recompensa.

Tierra del primer ímpetu humano hacia el oro. Millares de esclavos murieron aquí exhaustos, y de todas esas miserias y de esas epidemias, de todo aquel sufrimiento, nacieron bellas iglesias con sus torres y sus fachadas y un gran escultor, gloria de su país y del arte barroco, Alejadinho.

Se quiere erigir un monumento a este artista con motivo del bicentenario de su nacimiento, pero el dinero es difícil de encontrar ("debido a la angustia de los tiempos", dice el presidente del Comité).

La ciudad donde trabajó no es ya una ciudad rica.

Tristeza de los habitantes de un país adonde hubo minas de oro. Se ha hecho ahora el vacío en estas plazas y estas calles. Ciudad muerta para todo lo que sea circulación pero no para sus casas, cuyas fachadas viven frescamente. Y también las iglesias, sin penumbra, tan magníficas y luminosas en el interior como por fuera.

Son las gentes de la calle las que parecen turbadas entre todas esas piedras parlantes con un aire tan suntuoso.

Como Rothenburg en Alemania y Toledo en España, Ouro Preto no parece gobernado por sus actuales habitantes, sino por bellas y poderosas abstracciones, por personajes muertos en siglos pasados. Aquí, por ejemplo, es el propio Alejadinho a quien

en vano han creído enterrar en la cripta de la Buena Muerte, en la iglesia de Antonio Díaz, cerca del primer altar, a la derecha del que entra.

Y sin embargo, sus biógrafos disputan por saber si murió de escorbuto o de viruela, de encefalitis letárgica o de lepra nerviosa.

Lo único seguro es que apenas podía tenerse sobre los pies roídos por la enfermedad y que los dedos de su mano se atrofiaban y encogían. De dolor llegó a arrancarse uno con sus útiles de escultor. Alejadinho, el mulato colérico, con sus párpados atrozmente inflamados, con su boca sin dientes que torcía la parálisis.

Mariana. — *Todavía las altas iglesias como en Ouro Preto, en medio de un paisaje más abierto; aquí las montañas no forman parte de la ciudad.*

Frente a nosotros tenemos una plaza infinitamente graciosa donde los árboles, con un fondo de casas, tienen el aire de ser más árboles que en cualquier otra parte.

Entramos en un café donde no pasa nada, donde ni siquiera beben los clientes. Se tiene una impresión vaga de que es domingo. Pero esa impresión no obedece a nada. No debe haber

aquí diferencia entre los días de la semana: no deben éstos parecer sino un domingo diluído.

Paseamos por la ciudad. Gentes de a pie o sentadas se contemplan sin placer ni curiosidad. A veces nos miran también a nosotros, pero como si siempre hubiéramos estado aquí. Falta de iniciativa de los negros, como si su color bastara para todo. Es cierto que lo mismo podríamos decir, al pasar, de los blancos, de los mulatos. Uno de ellos (poco importa su color) se deja crecer el bigote. Es, visiblemente, su única ocupación. Otro se satisface con mostrar una corbata encarnada.

Pasan dos mujeres llevando una carga de leña al hombro.

Todo esto es tedioso. Y, sin embargo, ¡cuántas lindas casas hay en el país, pintadas de tonos claros! ¡Cómo atrae esta arquitectura, esos balcones alegres y vivos con el júbilo de las líneas curvas!

Lo mismo que en Ouro Preto parece que los habitantes de aquí, de esta hermosísima ciudad, fuesen extranjeros. Ninguna unión. ¿Es posible que en un país nuevo estén ya tan aplastados por la historia? ¿O no será más bien la geografía, quiero decir, el clima? Con todo, no se puede decir que haga mucho calor.

Martes 15: Samara. — *A mediodía llegamos a un hotelito que hay detrás de la estación. Una vista hermosa de la ribera limosa en un marco de montañas.*

Después de almorzar salimos a ver las iglesias. También ha pasado por aquí Alejadinho.

A pie por la ciudad calurosa. Nos acompañan niños semidesnudos. En estos días pesados las iglesias se encuentran más lejos que nunca unas de otras. Buscamos un automóvil. Vemos uno que no está libre, pero el chauffeur nos hace señas de que va a dejar a su cliente no lejos de allí y que volverá para cargarnos. Todo esto a 40 la hora.

Ahora nos pasea por calles tan difíciles de escalar como de bajar. Estamos ante una iglesia. Nos acompaña un bedel negro. El chauffeur nos sigue pues no tiene cosa mejor que hacer.

Ante un púlpito de madera tallada preguntamos:

—¿Y esto...? ¿Es de Alejadinho?

—Sí, es de Alejadinho — responde el bedel.

—¿Y esto otro...?

—Sí, es de Alejadinho.

Si le creyéramos, todo es de Alejadinho. ¿Y este cuadro también? Pero nuestro chauffeur contradice al bedel. En realidad, sucede que éste, por ignorancia, carga todo a cuenta del gran escultor. Quizá sea también por temor a contrariarnos. Y porque, indudablemente, nosotros merecemos que todo sea de Alejadinho.

Al salir, el chauffeur nos pregunta si hemos visto tal o cual iglesia.

Las acabamos de ver.

—Pues bueno — dice el chauffeur, — entonces ya no falta nada por ver.

—Pero aún quedan 25 minutos de paseo para completar la hora.

(*Silencio del chauffeur*).

—Pues bien, dedúzcanos usted los 25 minutos.

(*Cálculo escrupuloso del chauffeur, al que pagamos*).

A vosotros que, en viaje, amáis la honradez, os recomiendo cierto "chauffeur" de Samara...

Volvemos al hotel donde habíamos almorzado. Las negras que nos sirvieron lavan el piso del comedor. No acaban nunca; se diría que quieren borrar su sombra, demasiado negra para su gusto. Y la restregan sin desesperar.

Existen canciones silenciosas que el alma dice para sí. Estas mujeres cantan, evidentemente, el himno al piso bien limpio. No hay nada más limpio que el negro cuando se lo propone.

¿Dónde meternos, mientras lavan el comedor, los corredores? No nos queda sino irnos de nuevo afuera: Costeamos la vía férrea que sigue al río.

Tengo calor con mi traje de invierno, pero prosigo no obstante mi paseo, saboreando el recuerdo que me quedará para algún día y que no cesará de embellecerse. La fatiga y el calor,

tomados de la mano, habrán quedado rezagados por los caminos del olvido.

Y este río cuyo nombre ignoro continuará siempre corriendo en mi memoria al dejar las montañas de Minas Geraes.

Miércoles 16: Bello Horizonte. — *Me habían dicho: "Es una ciudad nueva"; y yo no reaccionaba con mucho entusiasmo. Al salir de Ouro Preto, de Mariana, de Samará, ¿cómo podía interesarme una ciudad de almacenes nuevos y palacios recién construídos? Pero me equivocaba. Hay mucho que ver aquí y constituye un impresionante espectáculo el oir crecer esta ciudad que no está trazada en damero sino erguida en puntas, desordenadamente, a modo de estrellas.*

—No deje de ver las hortensias de Bello Horizonte — me habían dicho.

—¿Dónde se pueden ver las hortensias? — preguntamos varias veces.

Vana búsqueda de esas flores que nadie conocía.
Sin duda no era la estación.

Pero he aquí otros árboles de soberbias flores rojas. Yo nunca las había visto iguales.

Un día encontraré su nombre en algún libro y no sabré que me he inclinado sobre ellas, largamente.

JULES SUPERVIELLE

LOS CUATRO ORDENES DE LA ARQUITECTURA PICASSIANA (*)

I

Esta primacia insobornable de las "figuras", — convencionalmente, designaremos de aquí en adelante con el nombre de "figuras", los elementos de representación a que antes hemos aludido con expresiones como "cuerpos", "objetos", "cosas", etc... — sobre el ámbito o paisaje, — que ahora llamaremos uniformemente: "el fondo", — esta jerarquización constructiva por la cual la pintura de Pablo Picasso se opone radical y completamente al impresionismo, admite, una vez que se llega al problema técnico, concreto, distintos matices y grados, cada uno de los cuales marca un tema fundamental o *motivo,* dentro del conjunto que se desenvuelve a todo lo largo de la obra del artista. Nuestra sistemática — y en este momento damos

(*) Versión castellana del tercer capítulo de la obra *Picasso,* en prensa, dentro de la serie *XXme. siècle,* editada por *Les Chroniques du Jour,* París.

a la palabra el mismo sentido que le daría un zoólogo o botánico en trance de sinóptica clasificación — cree poder reducir a *cuatro tipos fundamentales* dichos temas o motivos, teniendo en cuenta aquella especificación de grados. *Son los cuatro órdenes de la arquitectura piccasiana.*

En uno de los extremos de nuestra serie encuéntranse aquellas composiciones — y téngase presente al tratarse de Picasso que se emplea con propiedad el término "composición", hasta al tratarse de un dibujo suelto o simple croquis: en su autor, *creador desprovisto de temperamento,* la intervención de la espontaneidad es siempre nula, hasta el punto que se puede asegurar que Picasso no ha producido en toda su vida ni una sola página sincera, lo que la gente llama "sincera" (**) — encuéntranse aquellas composiciones, decimos, donde la *figuración es todavía plural,* aunque, de todos modos, como siempre ocurre en aquél, esta figuración se presente racionalmente ordenada y se destaque aristocráticamente del fondo.

(**) Afortunadamente para él. Hora es ya de rebajar, en arte, como en otras cosas le cotización supersticiosa que, desde Rousseau, viene atribuyéndose al término. Sube, en cambio de precio, en la conciencia contemporánea el valor de lo que podríamos llamar *virtud,* entendiendo la palabra como la entendía el Renacimiento italiano. Pero *sinceridad y virtud,* son inconciliables.

DIBUJO. — PABLO PICASSO

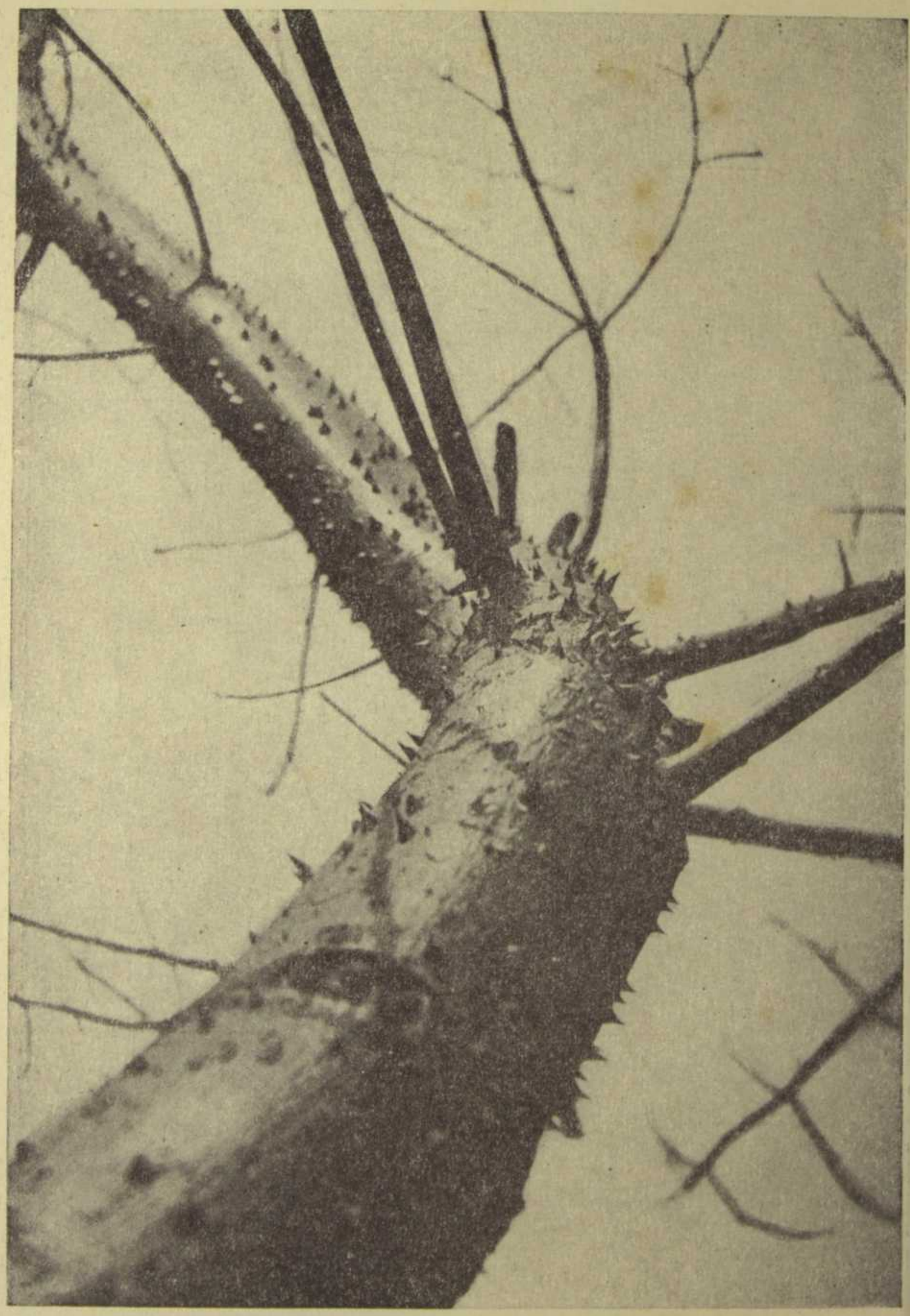


Foto Victor Delhez

PALO BORRACHO
Argentina

Foto Víctor Delhez

PALO BORRACHO

Argentina

DIBUJO. — PABLO PICASSO

Sigue a este grupo otro de tendencia más unitaria, donde, como en los productos de la escultura, *una figura sola* o un *racimo figurativo* reinan sobre el desnudo y vacío espacio del fondo.

Inmediato al anterior, encontramos un nuevo tipo tectónico, en que la figura o racimo figurativo *se agigantan,* invadiendo lo que en derecho se pudiera llamar dominio del fondo y constituyen, para mayor humillación del mismo, una mancha de monumentalidad.

Por fin, en el otro extremo de la serie, ocurre que la monumentalidad se rompe, la figuración se segmenta en porciones, invade el fondo y lo puebla con una cierta *dispersión,* aunque conservando siempre la superior abstracta unidad de un ritmo, de un juego de relaciones conjugadas con su centro y ley interiores a la composición; pues ya sabemos que, no sólo en este, sino en todos los tipos tectónicos de la obra picassiana, la composición tiene un principio interior a su contorno, es decir, una disposición en *contrapunlo,* y no exterior al mismo, es decir, una disposición de *fuga.*

Una comparación tomada de un dominio intelectual bastante lejano — pero, nuestra morfología de la cultura, ¿no nos utoriza justamente a esta manera de reunir,

bajo un denominador formal común, realidades muy separadas?, ¿no llegó a aconsejarnos un día el relacionar la institución monárquica con la arquitectura de la cúpula? — ilustrará eficazmente, así lo esperamos, el sentido de cada uno de los miembros de nuestra clasificación.

Podríamos decir, a tenor de un parangón entre lo pictórico y lo político, que las composiciones de Picasso comprendidas en el primer grupo, ofrecen a nuestros ojos una estructura en forma de *República* — aunque sea de república aristocrática y jerárquica como la de Venecia. — Las composiciones del segundo grupo son ya decididamente estructuradas, según una monarquía dual, como lo fué históricamente en España, la de los consortes Fernando e Isabel, Reyes Católicos. — En cuanto a las composiciones de figuras agigantadas monumentales, invasoras del espacio destinado al ambiente, ¿cómo rehusarles una similitud con la noción misma de *Imperio,* similitud de que la simple evocación de expresiones, como "Roma", "romanismo", acentúa la propiedad? Las otras, por fin, las composiciones relativamente dispersas, aquellas que, de todos modos, deben ser llamadas multipolares, suscitan inevitablemente, teniendo en cuenta el vínculo de superior armonía y enlace que domina a esta multipolari-

dad, el recuerdo de las instituciones estables federativas, la imagen morfológica de una *confederación.*

"República", "Monarquía", "Imperio", "Confederación": he aquí los cuatro símbolos políticos de los cuatro tipos estructurales que vemos repetirse y repartirse en la obra entera de Pablo Picasso.

Quizá unos ejemplos, escogidos en ella, servirían adecuadamente de ilustraciones a esta distribución en tipos. Tomemos entre algunas obras juveniles de Picasso, "La familia del Arlequín", que data de 1905. Al lado de ella, entre las recientes, las "Mujeres bailando ante una ventana", pintada exactamente veinte años después. El grado de análisis de los objetos representados, la timidez o la audacia de su transfiguración sobrerreal no nos interesan en este momento. Lo que nos importa es el hecho de la multiplicidad de objetos, de "figuras" entre las cuales no sólo los "protagonistas" han alcanzado presencia, contorno propio, *entidad.* En la primera de estas obras, — aparte de que ya el alejamiento especial de los personajes protagónicos excluye la posibilidad de hablar de *grupo o racimo,* — una cortina, un escabel, una jofaina, unos lienzos subsisten independientemente, cada objeto con una forma, con un contorno propios. Ocurre, inclusive, en esa

obra, que el brazo izquierdo de la mujer, víctima de una especie de súbita debilidad representativa del pintor, se *evade* de su calidad protagónica, pierde autoridad plástica, se convierte, imprevistamente, en fondo. Algo parecido cabe observar en la gran tela de 1925: las ventanas, un marco, los balaustres del balcón, el papel de la pared son todavía realidades independientes y, además, por la gran violencia de color desplegada en esta obra, realidades autoritarias, brillantes. Dos casos, pues, de composición *en república.*

La estructura escultural, monárquica, la encontramos ya en una producción de niñez, "El Mendigo", pintada cuando Picasso tenía solamente quince años, con una rara maestría académica de pincel. Rige igualmente dicha estructura casi todas las obras de la llamada *época azul,* sus mujeres agobiadas, sus miserables esqueletos, apretados, sarmentosos, a propósito de cuya flacura se ha dado, en hablar de un ascetismo a la española, a lo Greco — ¡como si el Greco fuera ascético, cómo si fuera español!, ¡cómo si sus alargamientos de figura, *que son los de la llama,* pudieran compararse con los de las figuras de Picasso, *que serán,* si acaso, *sarmientos!* — Repetida inevitablemente en toda la serie de retratos no cubistas, llega

aquella estructura a ser aplicada a sus recientes representaciones de misteriosos y fríos monstruos inorgánicos, de monolitos impasibles.

He aquí ahora el agigantamiento dominante, la *monumentalidad.* He aquí una "Cabeza de mujer" de 1921... Pero ya la "Holandesa" de 1906, ya "La joie pure" ¡de 1903! — son monumentos; ya presentan una estructura *imperial* absolutamente clara.

El tipo de la estructura *en comfederación* es el de casi todas las obras llamadas cubistas; los más radicales ejemplos nos los dan aquellas donde la representación es bautizada de retrato. El "Georges Braque", de 1909, o el "Ambroise Vollard", de 1910, esparcen los rasgos de su fisonomía en el fondo, *convierten,* por decirlo así, *una fisonomía en paisaje:* el mismo proceso transmutativo sufren tantas y tantas academias o naturalezas muertas del Picasso actual; éstas, sus creaciones, cuyo secreto, con la ayuda del snobismo por un lado, del pedantismo por el otro, han suscitado tantos comentarios ociosos y han hecho correr tanta tinta.

Como se ve, nuestra sistemática se desembaraza de cualquier impureza cronológica. De cada uno de los cuatro tipos, encontramos obras pertenecientes a todas las

épocas. Insistimos en la *constancia* de esta obra, a través del tiempo — que ella, por su significación íntima, reniega. — ¿Esta *constancia* puede, en el rigor del término, llamarse *unidad?*

II

Entre los bien enterados de las actualidades artísticas, en el París de hace un lustro, una versión corría como válida: — "Picasso, decíase, juega con dos barajas en su juego. Alternativamente, ha dado, da, y seguirá dando un golpe con cada una. Si sus exposiciones del turno par le presentan como un neo - clásico, un renegado del cubismo, un virtuoso del pincel, deseoso de "dibujar como todo el mundo" (eran sus propias palabras), las exposiciones nones, al contrario, están destinadas a conservar acerca de su obra la casi diabólica leyenda de singularidad, que ha concluído por volverla fascinadora. Todas las extrañezas, todos los malabarismos, todos los desórdenes de las maneras estilísticas de los últimos años serán continuados en esta segunda tanda y se verán continuamente supera-

dos dentro de ella. Si ahora, en los descoyuntamientos anatómicos, al día siguiente las medias guitarras, los cuartos de botella, los pegotes de etiquetas, de botones, de papel de lija, de objetos heteroclitos. Si hoy repiten esta obra, las características del arte de las cavernas, mañana veremos en ella cosazas como la pintura, no las ha inventado ni siquiera las ha sospechado jamás..."

Añadamos, que la tal manera de utilizar un registro doble, apto para mantener, alternativamente, en las relaciones del artista con el público, las ventajas de la sorpresa y de la ansiedad continua, tan favorables al reclamo, mientras que el otro registro daba las notas de máxima corrección, destinadas a captar el aprecio de los entendidos, y tal vez a asegurarse una posteridad justiciera, resultaba, en aquel entonces, truco muy del momento, muy de los años en que se liquidaba, no ya la Guerra, sino la Trasguerra, con su cortejo de desequilibrios, confusionismos y enfermedades colectivas, por dar paso a una etapa de nueva reconstrucción. De aquellos años en que, al lado mismo de nuestro pintor, algunos de sus compañeros de la nueva jornada, un Cocteau, un Radiguet, cultivaban realmente semejante duplicidad, publicando un día un libro de estrofas regulares o una novela del más puro cor-

te clásico, para volver al día siguiente a las licencias que les habían ganado fama. Así, del mismo modo que la producción de un escritor oscilaba entre un extremo a lo Santo Tomás y otro extremo a lo Apuleyo, la del otro multiplicaba los viajes de ida y vuelta entre Rimbaud y Madame de La Fayette. Bien podía Picasso pintar un día a lo Ingres, para hacerlo el otro día como esculpe un negro de la isla de la Reunión.

La verdad es que la versión no estaba falta de todo fundamento. No debía, con todo, interpretarse a la letra, ni mucho menos considerarse como trampa maliciosa, inventada la víspera y comenzada en aquellos días a practicar, en vista de las facilidades que ya proporcionaba el éxito.

Desde sus principios y en virtud de una actitud intelectual lógica, parecida a la que los mejores tratados escolares recomiendan cuando aconsejan al amigo de la verdad practicar sucesiva e imparcialmente lo que dichos tratados llaman "análisis" y lo que llaman "síntesis", Pablo Picasso, ha conducido siempre paralelamente en su carrera, dos series de especulaciones gráficas, una en que los datos aparienciales de los singulares objetos, son en conjunto respetados, aunque tal cual entre sus cadencias

morfológicas se ve violada o deformada; otras en que las apariencias habituales son audazmente eliminadas, desvanecidas, dejando sólo subsistente en cada producto pictórico un grupo de relaciones abstractas...

Que entre esos dos procedimientos alternativos haya una diferencia de comodidad en lo que se refiere a la comunicación entre el artista y el público, y hasta entre el artista y la crítica, no lo negaremos; como tampoco que en este punto se haya operado una gran modificación en los últimos años; gracias a la cual, así como antes la posición máxima de fuerza y de austeridad estaba en practicar la abstracción, hoy, al revés, las cosas han llegado al extremo de que se vean convertidas en rutinas las que ayer mismo eran audacias y de que *se necesite un gran valor para no ser revolucionario*... Tampoco negaremos que de los dos métodos, el de la abstracción se preste más a las arbitrariedades, aunque resultaría difícil averiguar cuál de los dos se presta más a las simulaciones. Confesemos, en fin, que puede haberse dado en el juego alternativo de los dos métodos, por parte del Picasso del período correspondiente a la Tras-guerra, cierta habilidad calculada en frío, cierta política, cierta estrategia... Siempre quedará, en fin de cuentas, el hecho de la doble

legitimidad. Siempre quedará salvada la posibilidad de que *dualidad* no signifique aquí necesariamente *doblez,* ni exija el atribuir al productor, en cualquiera de sus dos ejercicios el pecado de farsa.

Antes hemos hablado de "análisis" y de "síntesis". Todavía sería más exacta la comparación que evocase aquí el recuerdo del doble juego de que también, por su parte, disponen los matemáticos, el juego del "álgebra" y el juego de la "geometría". Como un matemático, un pintor puede ser sucesiva y alternativamente "analista" o "geómetra". En el primer caso, procederá mediante relaciones abstractas, es decir, mediante símbolos. En el segundo caso, mediante representaciones aparienciales, es decir, figuras. No por ello se le dirá que es un farsante, tendrá que hacer necesariamente, en uno cualquiera de los dos casos, mala matemática o mala pintura (***).

(***) Para ser completamente justos, no ocultemos una vez admitida la legitimidad de los dos lenguajes plásticos, la posibilidad de suscitar nueva objeción acerca de la licitud de emplearlos *simultáneamente*, en una misma obra. El matemático será analista, será geómetra; pero no atacará el mismo problema en una actividad con el análisis y con la geometría a la vez.

III

Más bien puede acontecer que la libertad de espíritu ganada con la agilidad que supone el empleo, ora de un repertorio de símbolos, ora de un repertorio de figuras, constituya un elemento de gran valor, una garantía de superioridad. El químico Ostwald, en su biografía del químico Liebig, afirma que una de las razones del desarrollo del genio de éste, que le permitió ser tan fecundo en invenciones, se encuentra en el hecho de que Liebig, de joven, realizara sucesivamente sus estudios en centros académicos alemanes y franceses, cuando una época en que la simbología y vocabulario de la química eran distintos en los primeros, fieles a la tradición de Stahl, que en los segundos, renovados por la influencia de Lavoisier; con lo cual el estudiante aprendió de una vez para siempre, que la verdad química del mundo no estaba ligada a ninguno de los dos sistemas que simultáneamente y con igual derecho la podían representar. Es posible que Picasso sea una especie de Liebig del arte: también él ha

aprendido — y con su ejemplo nos enseña, — que la verdad plástica del mundo es independiente de los habituales repertorios de guarismos o de trazados, y que el artista puede escoger libremente entre ellos para expresarla.

EUGENIO D'ORS.

DE UN EPISTOLARIO

Todos los que hacen ésta revista fueron amigos de Ricardo Güiraldes.

Todos sabemos que él hubiera estado hoy aquí.

SUR se honra al reproducir algunas de sus cartas — elegidas expresamente por Adelina del Carril — que forman parte de un epistolario inédito.

En el próximo número publicaremos tres nuevas cartas.

CARTA A VICTORIA OCAMPO

Agosto 1917

Samedi soir.

Un chico cualquiera ha tenido una mala sorpresa, ha recibido un disgusto o sufre una decepción inmerecida. Mejor dejarlo, pues una palabra emocionada de nuestra parte, dándole a entender un sentimiento hermano, hará que el chico, creyéndose con derecho a una sobrehumana congoja, ponga a nuestro cargo la tarea de consuelo.

Usted me ha dicho con un gesto de blando acobardamiento en los hombros, que Raucho era muy triste y yo

me he sentido sauce, durante cinco días, llorando mis hojas sobre el cauce de un río seco, hélas! nada, del agua que esperaba en mis raíces sentimentales para enorgullecer el ascenso de mis ramas, ha venido y confiese que es poco humano decir al chico la palabra fraternal para luego mezquinarle los brazos.

Dimanche a. m.

He recibido su carta esta mañana, Victoria con esto quedaría todo dicho, si no fuera la necesidad por mi parte de decirle algo.

Qué error hace Vd. en decir que no está presente en la conversación. Puede ser que diga bien en cuanto a la palabra, pero Vd. tiene *des yeux comme on a du talent* sin contar lo demás y le garanto que yo he sentido esa presencia al grado de sentirme *le petit enfant consolable.*

Yo no había pensado nunca que Raucho fuera triste. Mi orgullo de gaucho siempre me dijo que el macho no llora y desde mi punto de vista del dolor, Raucho no es nada, pues ignora la angustia de luchas más comple-

jas, sólo aptas a disecarle a uno los nervios en esfuerzos inútiles.

Pero está el papel, se acuesta una frase en la blandura frígida de una página, sintiendo fuerte, y más tarde otra cara, a la misma distancia, cerebra a la inversa los mismos sentimientos y es lo que fue uno, ¿no es ya una maravilla?

Así su carta ha sido para mí, cinco hojas de block empaquetando un poco de alma... de alma unísona y grande que me ha hecho comprender cómo se puede escribir para otros. Yo sólo lo había hecho para mí como un placer, contento ya de hacerlo después de escrita mi juventud en el vacío.

Cuando yo tenía la ingenuidad, aún no mezquinizada por el trabajo, de desenterrar almas por las páginas muertas, me iba a la librería como a un templo, compraba un volumen, (un par de alas), y volvía a casa, donde, en la cama, me dejaba volar en todos los ritmos de pasiones y formas. Era un lector fácil y la mínima luciérnaga me era estrella a la cual remontarme. Después dormía, con mi libro entre brazos, soñando que si algún día me era dado ser para otra persona, lo que el autor era

para mí, colmaría todas mis más cariñosas aspiraciones. Ser alma en un libro e irse así, hacia otra, me parecía más que todas las materialidades.

Evóqueme así, idealista y crédulo y verá que aquel yo, más fervoroso y puro que el presente, sentía como su más alto destino y gloria, besar sus buenas y queridas manos que han sabido poner en mi frente, el lauro de una espiritual caricia.

Ricardo.

Imagine en lo que de esta página queda en blanco, todas las palabras de afectuosa gratitud.

Vale mucho.

A VALERY LARBAUD

Buenos Aires, 8-VI-1921.

Mi querido Valerio:

He faltado a mi promesa de volver a París para el mes de Junio. Llegado el momento de embarcarme (con pasajes tomados) me amilané ante la idea de volver a vivir en trenes, trasatlánticos y ciudades. No sé si me estoy lastrando de años o si es un sentimiento pasajero pero me parecía que me arrancaba a una tranquilidad necesaria. En lugar de cruzar el charco, emprendo viaje al interior de mi tierra a fin de mes y allá veremos si he tenido razón de hacerlo así.

Lo que más siento en verdad es no verlo a Vd. y privarme de los buenos ratos de su conversación. Es lamentable no poder dejar una rama de vida en los lugares en que vive gente que uno quiere.

El motivo principal de mi permanencia aquí es la necesidad de ponerme en contacto con las cosas que puedan servir de base a mi obra literaria. Me parece que hay tanto por decir en este país, que me desespera no ser un hombre orquesta, capaz de desentrañar el aspecto poé-

tico, filosófico, musical y pictórico de una raza inexpresada. No pretendo por esto ser capaz de hacerlo; hablo sólo de una tentación.

En Europa el problema está en ver las cosas, bajo el prisma de un temperamento interesante. Muchos se torturan en buscar una forma de arte novedosa. Aquí todo el secreto estaría en apartarse de normas ajenas y dejar que los sujetos mismos fueran creando en uno la forma adecuada de expresarlos. ¡Y pensar que en cada una de las formas del arte hay un alma que está esperando su palabra! En los yaravíes y los estilos está la rudimentaria expresión de la montaña y la pampa.

En tejidos, ponchos y huacos está el criterio interpretativo de la forma y el color.

En el lenguaje pulcro y malicioso del gaucho el embrión de una literatura viva y compleja. Todo estaría en ser capaz de llevar estas enseñanzas a una forma natural y noble.

Lo desesperante es que no puedo llamar a nadie en mi ayuda y me paso a veces, días y días con los brazos abiertos, temiendo tomar estos tesoros con manos de dilapidador.

Los horizontes que se me abren a cada paso harán

que siempre esté como un pobre empampado, buscando el rumbo con la ilusión de verlo en todas direcciones. Por suerte otros vendrán que crucen sin titubear el páramo en que me habré perdido sin dejar más que el mojón de mi esqueleto, que en este caso es mi esfuerzo. Si sirve de guía ya no será tan inútil mi inquietud.

¿Ve usted cómo estoy divagando y cómo echo sobre mis hombros cargas demasiado pesadas?

El imposible puede en el fondo ser base de una religión bastante aceptable y si uno, en su persecución, va dejando alguna huella...

Todo esto no es sino para explicarle el retardo de mi viaje a Europa. Tal vez no gane nada con ello sino postergar una fecha de placer... Como Vd. todo lo entiende desentrañará de estas líneas mi sentir.

Le mando "La Nación" con mi traducción de "Dolly". Temo haber hecho una cosa muy inferior al original. La ilustración es lamentable y no expresa en absoluto el alma de *nuestra* heroína. Málaga Grenet es el dibujante del suplemento literario de "La Nación" y yo nada puedo contra eso.

Le enviaré también otro número del mismo suplemento en que han salido unas cosas mías. Como Vd. verá

hay dos errores gordos. Uno de ellos se debe a alguien que me ha corregido, pareciéndole mejor poner *sale* donde dice *nace.* Estoy seguro que Vd. no está de acuerdo con esa *lección* que me da algún "cagatinta".

Salude con toda mi simpatía a Fargue y Monnier. Para Vd. un abrazo de su

Ricardo

A SU MADRE

Salta, Julio 22 de 1921.

Mi querida viejita:

Estamos en Salta desde antes de ayer, después de un viaje bastante penoso, pues llegamos a las dos de la mañana, con cinco horas de atraso.

Esto es muy lindo y Adelina está encantada. Hasta ahora, hemos tenido la suerte de no tener más frío que en Tucumán y como poseemos un buen calentador de kerosene el cuarto está siempre agradable.

Ayer por la tarde, una vez satisfecha nuestra hambre y descansada nuestra fatiga, salimos a dar una vuelta en automóvil. Dimos ángulos rectos por muchas esquinas, fuimos al Banco a sacar unos pesos y salimos a tomar sol por el camino a San Lorenzo, que es un caserío situado en la falda de unos cerros a unos cuarenta minutos del centro. Allá sabía yo que tenía su casa Juan Carlos Dávalos, pero me había decepcionado un tanto, el saber que éste vivía momentáneamente en Salta por tener a su mujer enferma. Cruzamos el antiguo campo de batalla. El campo está amarillento y las llanuras y lomas del valle cantan en claro dentro del límite azul brumoso de los cerros que los circundan, como un paño a un reñidero de tierra arenosa.

Ibamos haciendo montaña rusa por las lomas mondas; atrás centro del valle, núcleo de los campos, clareaba el caserío de la ciudad e hincaban sus campanarios. A la vera del camino serpentino como un arroyo, algunos espinillos y arbustos achaparrados esperan desnudos la primavera. El aire es claro y sutil. Algunos hombres y mujeres montados en mulas, cubiertos de ponchos coloreados, nos cruzan y saludan. De pronto no sẽ por quẽ...

Tal vez el chambergo aludo entrevisto en alguna fotografía, tal vez. la silueta alta y fuerte, tal vez un simple aviso del instinto, nos hace reconocer en un jinete a Juan Carlos Dávalos. Adelina me lo dice y nuestro conductor que conoce a todo el mundo nos afirma en nuestro pálpito.

A todo esto, hemos pasado de largo y el hombre ha quedado unos metros atrás sufriendo el insulto de la polvareda, que le echamos encima, en saludo poco cortés.

Me bajo para acercarme de a pie. Dávalos monta un caballo zaino obscuro grande, enjaezado a la moda saltepña. Bajo su gran chambergo la cara conserva su tranquilidad impasible y con calma curiosa, contesta a mi saludo.

—Debí traer unas cartas de presentación para usted — le digo. — Bermúdez me escribió hace poco diciéndome que si pasaba por aquí, viniera a verlo en su nombre. Soy colega suyo... Güiraldes.

—¿Güiraldes?

—Sí, señor.

A su expresión curiosa sucede una sonrisa franca y simpática.

—Usted es un gran gaucho — me dice dándome la mano.

Y nuestra amistad queda pactada. Me habla de su próxima conferencia en el Jockey, me dice sus tribulaciones e inquietudes; quiere preguntarme detalles sobre el público. Y me da una cita para la mañana siguiente en su casa, a fin de que charlemos.

La casa de Dávalos está sobre un cerro de la falda, dominando el valle. Es una construcción de tipo antiguo, levemente modificado. Una pequeña acequia crea el silencio.

El poeta salteño se ha construído un cuarto de trabajo, amplio como un taller de pintor. El sol entra por las ventanas grandes, plasmando al azar cuadrados de calor sobre el piso, la mesa de trabajo, las paredes blanqueadas a la cal o la encuadernación de algún libro viejo.

Después de mis explicaciones sobre el local en que va a dar su conferencia, quiere saber qué rostro tiene el público. Satisfecha su curiosidad, saca unas cuartillas de entre las muchas escritas que se entremezclan tapizando la mesa, y dice que va a leerme la introducción de su trabajo, para luego explicarme su trazado general.

Tiene una voz viril y suave con esa entonación es-

pecial de los salteños que alarga los párrafos como una plancha quita arrugas. Ustedes oirán esta lectura. Sólo puedo decirles que mientras leía, sus palabras iban despertando un eco de emoción muy íntima en mí.

Las horas se fueron; cayó la noche; Adelina que había quedado tomando sol por los cerros, vino como un resultado natural del momento que empujaba las cosas hacia la intimidad y hasta tarde seguimos nuestra plática, oyendo los versos que parecían sonar en la boca de Dávalos como un eco de los cerros mismos. Pachamama, la madre tierra, respiraba en poesía la sugestividad de su hora crepuscular.

Volviendo hacia Salta, trazábamos en la noche, la pasajera parábola de una inicial escrita en el agua.

Nada más. *La suite au prochain numéro.*

Un cariñoso abrazo del hijo

Ricardo.

A VALERY LARBAUD

La Porteña, Octubre 22 de 1921.

Mi querido y grande amigo:

¡Qué trabajo resulta al fin esto de tener que adaptarse a ambiente nuevos, sin más intervalos que dos o tres meses! Cuando estoy hecho a París, me vengo a la Argentina; cuando me estaba aclimatando en Salta vuelvo a la estancia... Mi pobre cabeza resulta un aparato fotográfico que nunca está enfocado.

Martín Fierro dice:

> Vaca que cambia e querencia
> Se atrasa en la parición.

No solamente me atraso sino que no llego nunca a parir. Lo digo para que no me rete por mi manía de tocar y retocar mis obras, hasta hacerlas a un lado por aburrimiento.

Xaimaca está *casi* pronta y *Don Segundo Sombra* va a entrar en período de actividad. ¿Por qué me empacho de todo trabajo que a su principio fué un pla-

cer? La explicación debe estar en mi vida ambulatoria. ¿Cómo continuar en unidad de espíritu (cosa necesaria para la coherencia de una obra) cuando todo cambia alrededor?

Concluiré, me parece, por no hacer sino poemas breves, para no andar arrastrando mi literatura como una preñez sin solución.

Me dice Vd. que trabaja un poco. ¿En qué? ¿Cuál es la obra a editarse este año? Le hago notar, mi querido amigo, que Vd. es demasiado parco en explicaciones de este género. ¿Su conferencia sobre *Nuestros autores* está vertida al francés?

¡Cuánto me satisface su impresión sobre *Dolly!* Yo también hubiera dado con gusto una conferencia (íntima) para desahogarme hablando de los simbolistas, de ustedes... Más que Rimbaud y Mallarmé, para los cuales existen ya comentarios mejores que los que yo pudiera hacer, me hubiera dedicado a mi Laforgue, a Tristán Corbiére, Isidore Ducasse. Luego hubiera sacado de ellos consecuencias americanas: Herrera y Reissig, Lugones. Después hubiese deseado no ser incomprensivo ante Vds. tratando de Larbaud, Fargue, Romain, Saint-Léger Leger.

Pero, ¡oh sueños de oro! ¿Quién me habría invitado a hacerlo?

Le escribo desde la cama acompañado por Levet y la última publicación que de Jules Laforgue hace *La Connaissance.*

Afuera hay una primavera agria y húmeda. Las lluvias han venido demasiado tarde y las plantas rabian en jugo mayor. Es una diarrea por hartazgo. Las vacas mueren empastadas. Sus cadáveres de panza hinchada son pequeñas cúpulas de carne en quiebra. El dueño se lamenta en pesos moneda nacional.

Nuestra estadía en Salta ha sido una gloria. El poeta Dávalos ha ganado mucho en mi estima literaria, tanto es así que sus cosas, ahora identificadas con los lugares y tipos que describe, me resultan casi palpables (como las llaves o portamonedas que nuestras manos encuentran todos los días en el bolsillo). ¿Le he mandado algo de Dávalos?

¡Viera lo que es la estancia del Rey en la frontera de Salta y Jujuy! Un valle de unas setenta mil hectáreas con cerros altos, llanos, ríos, bosques, vacas, tigres, antas, corzuelas, loros, buitres, tábanos, sachamonos, tastás, osos meleros, gauchos, lazos, guardamontes y otras

mil cosas diversas, sin contar el cielo que es de todos, según Jules Laforgue.

Hemos pasado doce días, de los cuales tres en las selvas del cerro, durmiendo en nuestros recados, al amparo del fuego que defiende del frío y de los bichos (jaguares).

La ciudad de Salta es de una tranquilidad indecible. En ninguna otra parte del mundo he vivido más al margen del tiempo.

¡Qué maravilla el reñidero de gallos, al que iba todos los domingos!

Vd. tiene que venir, Larbaud, para que hagamos un viaje juntos. Dormiremos al claro de luna en un lugar que se llama *El Socondo,* nos bañaremos en el *Arroyo de las Doncellas,* viajaremos por el valle de *Humahuaca,* cruzando pueblos que se llaman Tilcara o Purmamarca, iremos por las punas a San Antonio de los Cobres o Abra Blanca. Cruzaremos caravanas de burros cargados de sal, compraremos algún cuerito de chinchilla o negociaremos un lote de vicuñas, y si Vd. lo quiere, se hará regalar alguna preciosa chinita de catorce abriles, tímida como una corzuela, de quien tendrá los huesos menudos y dócil

como los gatos de San Juan de quienes tendrá los ojos sesgados.

¡Y qué bien pondría Vd. su grande alma de poeta a los pies de esa carne simple!

He traído de mi viaje un hermosísimo quillango de vicuña, un lujoso par de espuelas de plata cincelada, a la manera de los antiguos plateros de Potosí, y me está haciendo un par de lazos el gaucho Isea, rubio como un Cristo, barbudo como un Moisés, que sabe muchos cuentos de Pedro Urdimales, de Magia Negra y Magia Blanca y del tiempo en que los animales hablaban.

Mi querido Larbaud, hágase presentar por Adán Diehl, al poeta Zapata Quesada. Es un buen amigo mío y sus versos tienen un empaque y una audacia de lo más simpático, y a fe que suenan las estrofas como un acero curiosamente labrado. Yo lo quiero y estimo mucho. No sé en verdad, por qué mi estupidez no le ha hablado antes de ese talento.

Muchos recuerdos a Fargue, Monnier, Beach and Company. Estoy harto de mí y privado de Vds.

Lo abraza a la criolla su amigo

RICARDO GÜIRALDES.

LOS PROBLEMAS DEL COMPOSITOR AMERICANO

EL COMPOSITOR Y SU TIERRA

Los impulsos espirituales que han fomentado la elaboración de la música europea — ideal griego, aspiraciones religiosas, sentimientos sociales, humanos o personales — lo hicieron siempre mediante la ejecución, la transfiguración formal de una materia prima musical brotada, en cierto modo, del suelo. Esa materia prima— la música popular — no expresaba al hombre en sus más altas aspiraciones, sino más bien en lo concerniente a su naturaleza física y sensible, en sus gustos y en sus apetitos.

Siendo una selección de elementos sonoros y de estilos que revelaban el gusto colectivo, el genio del lugar, aquella materia prima facilitaba al compositor su substancia concreta, y venía a ser para él esa fuente natural que el pintor encuentra en los espectáculos del mundo y el escritor en la lengua viva. El arte musical, en lo que tie-

ne de *cultura,* florecía sobre una civilización, una civilización que procede de abajo, teniendo sus profundas raíces en el hombre — una cierta raza de hombres — y en la tierra.

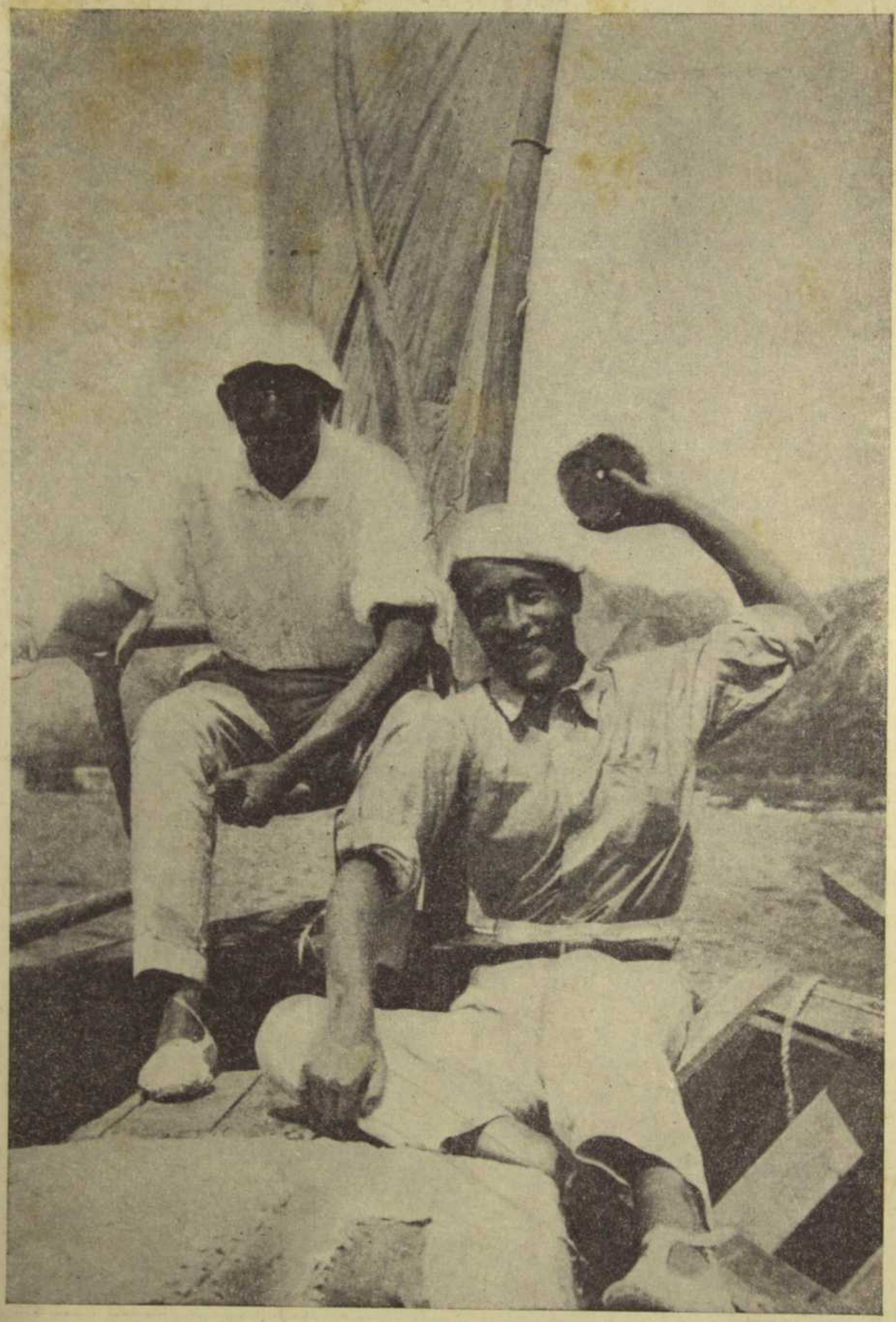
Rápidamente aparece la diferencia de situación del compositor americano con relación a la música popular de la tierra que habita. Pues la civilización a que pertenece, ha nacido, en cierto modo, espontáneamente—parcialmente importada — sobre civilizaciones que no continúa sino que reemplaza y a las cuales no está orgánicamente enlazada. Además, hay otra diferencia. El modelo de cultura que dictaba su arte al europeo, esa música griega que alucinó a los espíritus desde los primeros tiempos de la monodía cristiana hasta Gluck y Wagner, pasando por los florentinos, no era más que un recuerdo, un ideal, un mito sin postulado concreto bien definido. El modelo del compositor americano, la música europea, es para él, contrariamente, una realidad muy concreta.

Toda su civilización naciente, está incluso saturada de *arte* y, por consiguiente, la acción creadora del músico será menos libre, estará más cargada de herencia. Pero en este punto viene a coincidir con el europeo actual, pues el estado de cosas más arriba descrito no se ha man-

tenido a lo largo de toda nuestra historia. Tampoco el europeo de hoy obra ya bajo un estimulante ideal, sino bajo el peso de una cultura, de tal manera que si esta circunstancia debiera conducir al pesimismo, éste afectaría al porvenir musical de Europa tanto como al de América. Sobre este punto se medirán y serán puestas a prueba las fuerzas espirituales respectivas del viejo y del nuevo mundo, al menos en el dominio de la música.

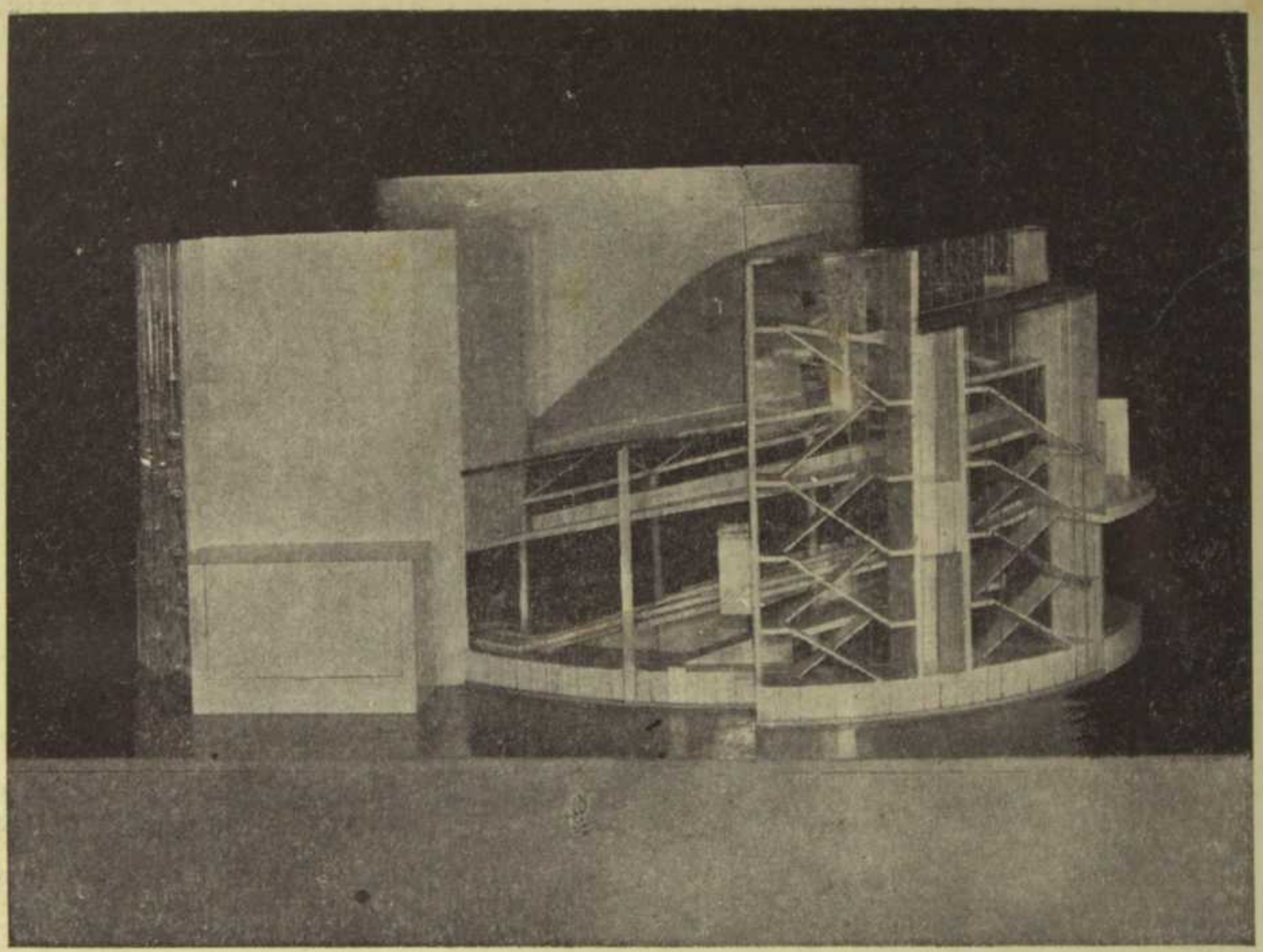
En cuanto a la música popular, no es solamente en los primeros tiempos de su historia cuando el arte musical europeo extrae de ella su materia prima. Beethoven, Schumann, Brahms, — por no hablar de las fanfarrias wagnerianas, — están impregnadas de ella. La obra de Debussy, supremo producto, símbolo retrospectivo de toda una civilización, está alimentada por canciones francesas, influencia que también se nota en Honegger.

A decir verdad, esas músicas populares han dejado de renovarse desde hace tiempo en todas partes, pues la vida, creadora de su civilización propia, se ha agotado o ha ascendido a otro plano, al de la cultura. Pero tales músicas populares reaparecen en este último plano bajo formas que, aún siendo menos puras, -- subproductos populares del arte — no han perdido toda su eficacia. La can-

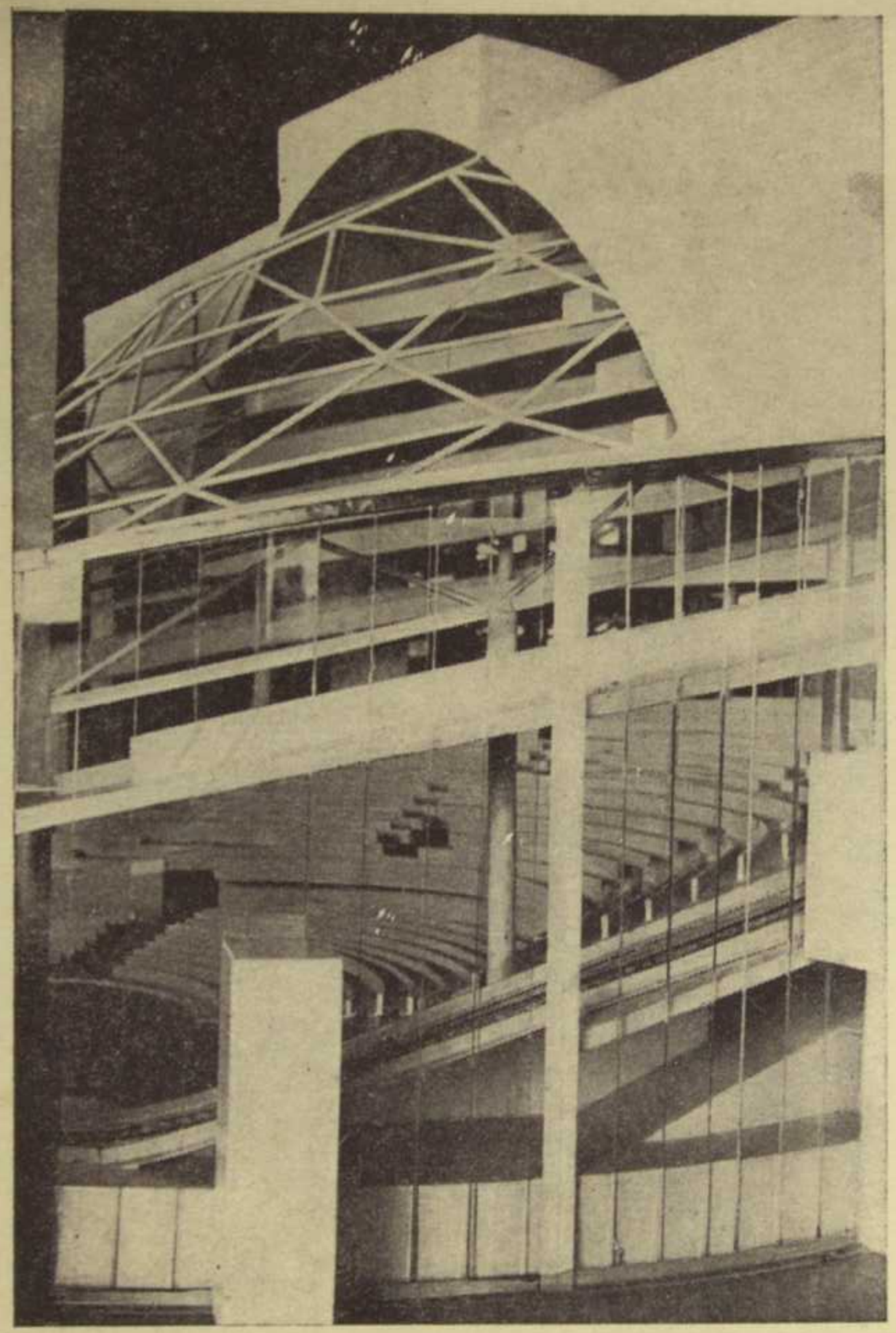


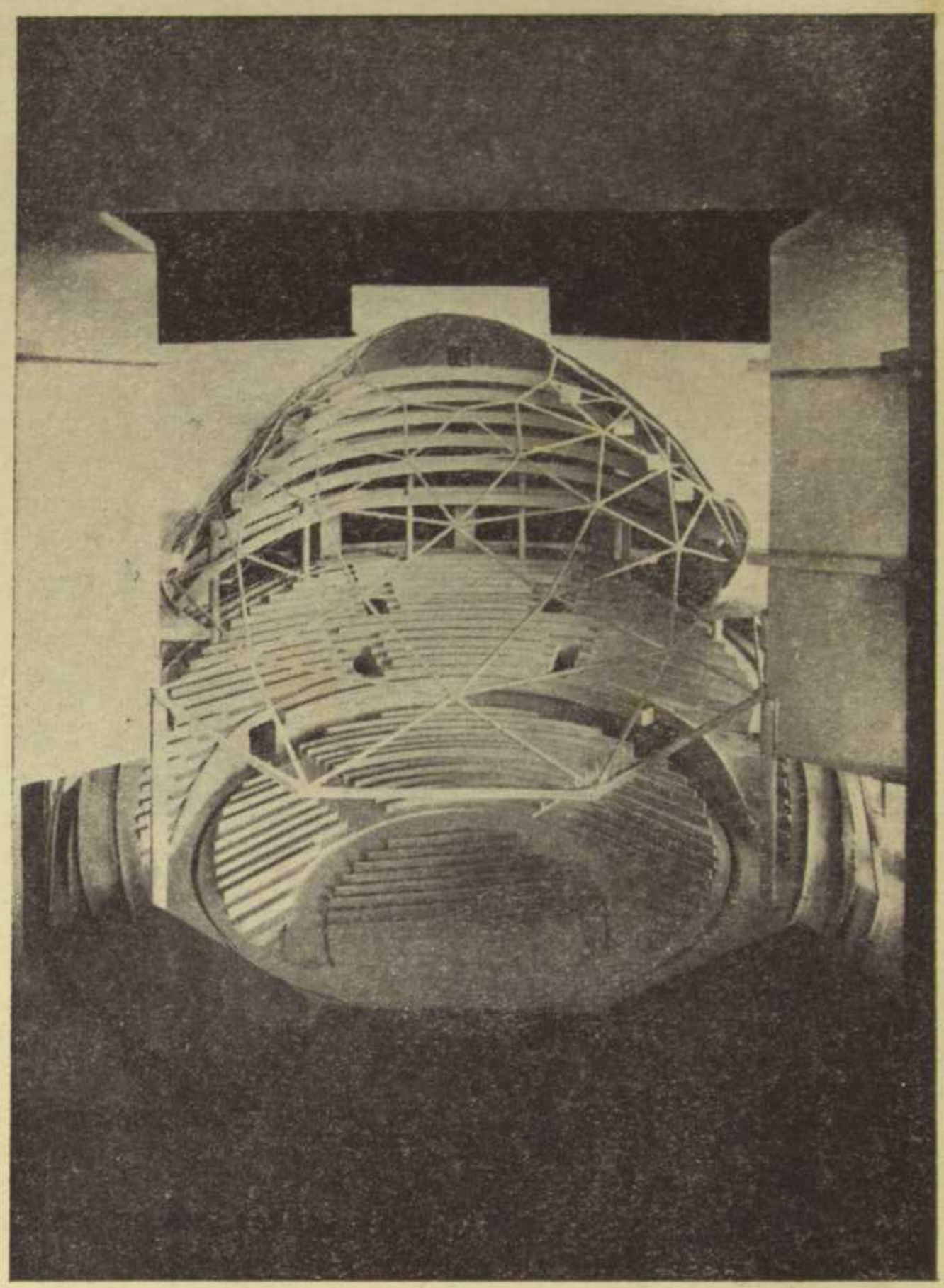
Mallorca 1921

RICARDO GÜIRALDES Y TITO CITTADINI

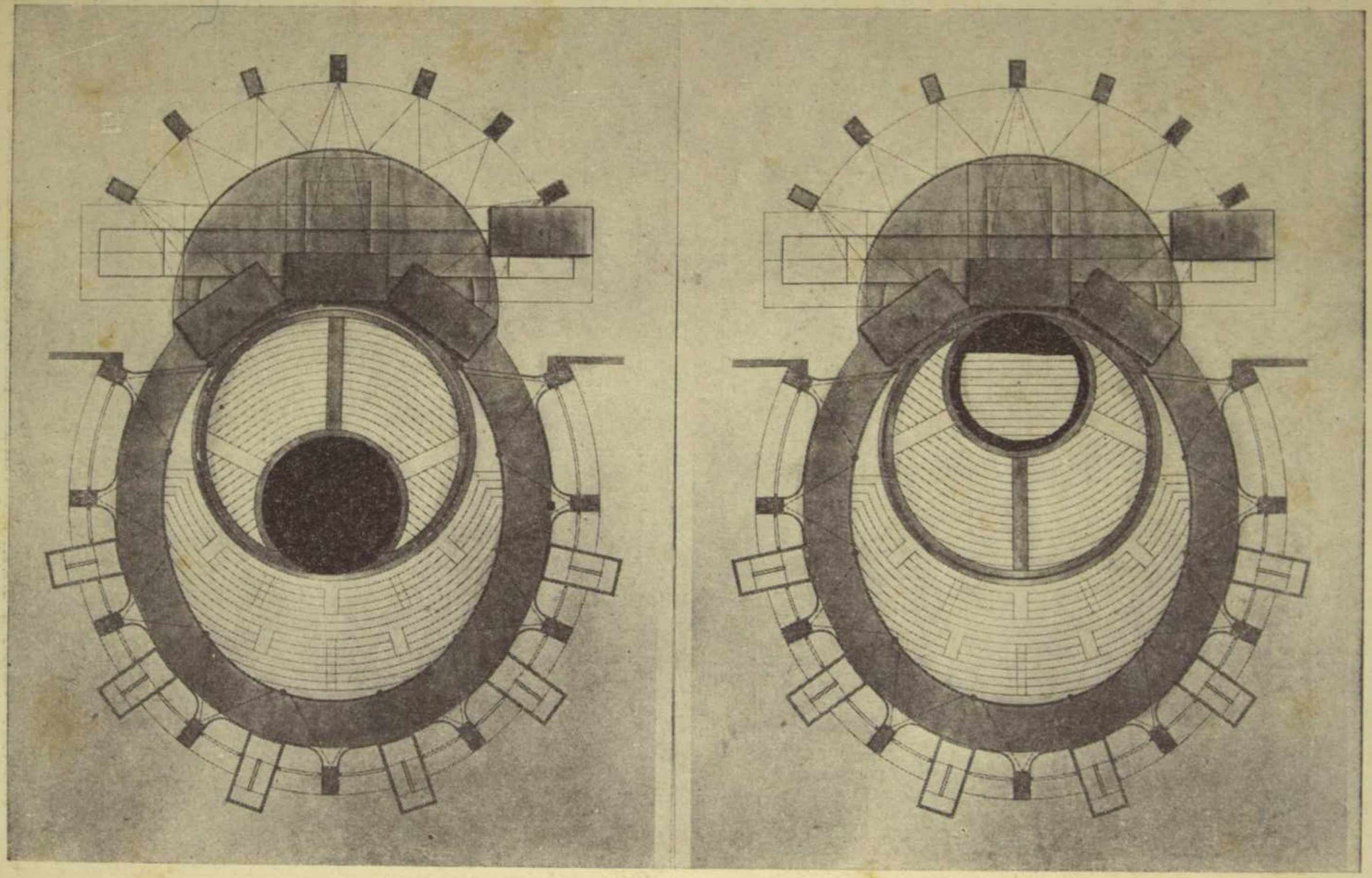


EL TEATRO TOTAL DE GROPIUS





EL TEATRO TOTAL DE GROPIUS



EL TEATRO TOTAL DE GROPIUS

ción de *café - concert* francés, por ejemplo, no es tan insignificante para que los oídos de un Debussy o de un Ravel no adviertan en ella algunos elementos apreciables, de los cuales encontramos un eco en sus correspondientes obras. Las músicas populares, bien que hayan sido extraídas del pasado o de esa actualidad precaria que todavía tienen, no han dejado de alimentar al compositor europeo. Le han dado, en suma, las raíces de su lengua. ¿Podrá encontrar ahí las suyas el compositor americano?

Vemos habitualmente gentes que se asimilan, para el uso cotidiano, una lengua que no es su lengua maternal, pero raro es el caso de un Joseph Conrad que logre forjar con ella una obra expresiva. En música, el lenguaje del artista no puede separarse de su pensamiento, pues está orgánicamente enlazado al hombre. (Haendel dió ciertamente una música a Inglaterra, pero no era inglesa, y Lulli otra a Francia, pero era una música de corte). Debido a ello, y al revés de lo que sucede en Europa, la utilidad de las músicas primitivas que el compositor americano encuentra en su patria de adopción, adquiere un aspecto problemático. Lo que hoy queda de la música india e incaica, sólo representa para él un mundo lejano, extraño, y recurrir a él parecería casi fatalmente ar-

tificial e infructuoso. — ¡Líbrenos Dios de las óperas o de los poemas sinfónicos sobre temas indios, realizados con estilo wagneriano! — No obstante, la intuición creadora puede discernir en ellas una actualidad viva que vendría a ser, por ejemplo, un reflejo del paisaje. Sin estar mucho más cerca de los escitas que el americano de hoy lo está de los incas, ¿acaso Strawinsky no ha sido poderosamente inspirado por los primeros en *Le Sacre du Printemps*? Lo cierto es que de esa fuente ha extraído un determinado estilo, apto para su expresión personal, sin cuidarse de la verdad histórica. Lo enojoso en *Amérique* de Bloch, es que el tema indio parece un verdadero tema indio sobre un fondo de melodrama. Es un retrato de indio, al que sigue un retrato de misionero escocés — kaleidoscopio de imágenes sin almas.

Las civilizaciones coloniales, por el contrario, han creado en los Estados de Centro y de Sur América, más favorecidos a este respecto que los Estados Unidos, una música popular todavía viviente, mucho más próxima del americano actual. Pienso al decir esto en la música criolla de los argentinos, de la cual deben encontrarse equivalentes en México, en Brasil, en Chile y en otras partes. Estas son esencialmente músicas *nacionales;* siguen

siendo actuales en todo aquello en que la civilización presente continúa la civilización colonial y mantiene un carácter nacional. Pero si la civilización americana tendiese a dominar los nacionalismos, tales músicas quedarían relegadas al papel de documentos históricos, lo mismo que el folklore indio. En uno y otro caso ofrecen, por lo demás, recursos innegables, sometidos a ciertas condiciones, como veremos más adelante.

Finalmente existe este hecho nuevo que es, en realidad, el primer hecho musical americano: la música sincopada. La música sincopada es sobre todo el jazz, bajo todas sus formas. El tango y algunas otras danzas modernas del Centro y del Sur, vendrían a representar tipos del mismo orden, pero de una menor vitalidad. La música sincopada es, indudablemente, un producto de la civilización americana, pero débese al genio negro, y toma de Europa su materia melódica y armónica. Debido a ello esa música emociona simultáneamente a los pueblos de ambos mundos y acompasa hoy día sus placeres, tal como el vals vienés en la mitad del siglo XIX. De donde resulta que no es patrimonio exclusivo del músico americano. Si algunos jóvenes compositores de los Estados Unidos, como Copland, han

sacado ya partido de ella, no hay, empero, mejor retrato sintético que el *Rag - Music* de Strawinsky, ni mejor aplicación musical que ciertos pasajes de la *Histoire du Soldat* del *Octuor* o del *Concerto* de piano del mismo autor.

Lo que importa, como puede presumirse, no es tanto la naturaleza o el origen de esas fuentes populares como el nivel y la calidad de la imaginación creadora que a ellas se aplica. Cuando los compositores medievales hacían misas y motetes a base de motivos populares, éstos llegaban a ser irrecognoscibles. Irrecognoscibles son también la mayor parte de los motivos originales que un Strawinsky, quien no inventa motivos casi nunca, introduce hoy en sus obras. Es que los recursos de la música popular no residen en lo que podría llamarse su música sino en la posibilidad o en la potencialidad musical de sus elementos. Quien debe hacer la música es el compositor. Su razón de ser está en una nueva creación musical. Lo que él recibe de la música popular no es su música — ya hecha y hecha para siempre; — son los elementos — motivo melódico, ritmo, armonía — desprendidos de la expresión o de la musicalidad que habían revestido, quedando a veces reducidos a puras abstracciones: órganos cargados de un

potencial libertado, aptos para recibir el soplo de una nueva vida, para ser integrados en un nuevo ser. El pintor que se limita a copiar en la naturaleza un orden de cosas ya establecido no interesa más que a los sentimentales, a los que gustan del cuadro por los sentimientos que les reaviva; el pintor hace únicamente obra creadora cuando revela o descubre un orden allí donde no lo había, allí donde estaba oculto. El músico que desarrolla o transpone o refina un "gato" o una "chacarera", hace asimismo un retrato o una fotografía; no crea sino que interpreta, puesto que hace música a base de música y es preciso hacerla con sonidos y con ritmos. Al menos, tal compositor se expone a esos peligros y el valor de su obra depende del grado en que interpreta menos y crea más, del grado en que debe menos a su fuente y más a si mismo.

Del mismo modo todos los elementos populares no ofrecen al arte recursos iguales. Es notable que, en Europa, los países donde la música popular — no la musicalidad — es más pobre sean los países germánicos, quienes, al mismo tiempo, han producido el arte más elevado. Una música popular como la de España, por ejemplo, tiene un sentido tan acabado, está tan fuertemente individualiza-

da que difícilmente concebimos puede revestir un aspecto nuevo. Fué preciso en *Iberia* toda la fuerte personalidad de Debussy para que esta obra resultase cosa distinta de una rapsodia. Y si la obra deFalla tiene un valor expresivo propio debe decirse que ello es a pesar de su sujección a la música nacional. El *Retablo* y el *Concerto* de clavecín señalan una manera superior en su obra, debida precisamente a una asimilación más completa de los elementos tomados en provecho de una creación original. Los recursos del arte nacional, como toda herencia, son a la vez una ayuda y un escollo. Procuran elementos a la acción creadora, pero no deben desalentarla, ni dispensan de poseerla. El compositor americano deberá siempre tener en cuenta lo anterior, cualquiera que sea la fuente popular a que recurra.

La música criolla, por ejemplo, presenta los mismos caracteres que la música popular española. Además, si bien es muy individualista es, al mismo tiempo, bastante pobre, ora en su melodía, ora en su armonía o en su ritmo: perpetuo equívoco ternario - binario (3|4 = 6|8). Pero no existe pobreza de la cual una imaginación creadora poderosa y un realismo sagaz no puedan sacar un tesoro. Y no es bueno que el arte sea fácil. He escuchado en una or-

questa criolla una polka donde el tema binario de la polka original era introducido en el metro ternario tradicional (una especie de cuadratura del círculo) por medio de suspensiones, de abreviaturas y estiramientos de la melodía, bastante semejantes a los que practican los negros en el jazz. He ahí el arquetipo de los hechos musicales fructuosos que una actividad anónima ofrece a la iniciativa personal. Podría aplicarse tal sistema al primer movimiento de la *Quinta* a manera de experiencia, mientras se llega a hacer una utilización más original...

Sería necesario agregar que la música popular no es el único recurso concreto del compositor. El arte tiene dos hogares, que podríamos denominar Naturaleza y Espíritu. El primero — el único de que nos hemos ocupado aquí — tiende a alimentarse, antes que nada, de esa naturaleza ya "musicada" que es el arte popular, pero no deja de marcar una huella directa sobre la naturaleza. Piénsese en Debussy dibujando su melodía sobre la marcha de las nubes; en Mussorgski haciéndolo sobre las inflexiones del habla rusa; en Strawinsky sobre tantas figuras sacadas de objetos familiares. Piénsese en la alegoría de los temas de Bach. Esos ejemplos nos muestran a la natu-

raleza obrando no como motivo lírico, sino siempre como modelo formal: es, pues, todo un mundo de recursos distintos el que se abre inagotablemente.

ERNEST ANSERMET.

EL CORONEL ASCASUBI

Ascasubi, en vida, fué el Béranger del Río de la Plata; en muerte, un precursor humoso de Hernández. Ambas definiciones, como se ve, lo traducen en mero borrador — erróneo ya en el tiempo, ya en el espacio — de otro destino humano. La primera, la contemporánea, no le hizo mal: quienes la apadrinaban, no carecían de una directa noción de quien era Ascasubi, y de una suficiente noticia de quien era el francés; ahora, los dos conocimientos ralean. La honesta gloria de Béranger ha declinado, aunque dispone todavía de tres columnas en la *Encyclopaedia britannica,* firmadas por nadie menos que Stevenson; y la de Ascasubi... La segunda, la de premonición o aviso del *Martín Fierro,* es una insensatez: es accidental el parecido entre las dos obras y es nulo entre las intenciones que las gobiernan. El motivo de esa atribución

errónea, es curioso. Agotada la edición príncipe de Ascasubi de 1872 y rarísima en librería la de 1900, la empresa *La cultura argentina* determinó facilitar al público alguna de sus obras. Razones de largura y de seriedad eligieron el *Santos Vega,* impenetrable sucesión de trece mil versos, de siempre acometida y siempre postergada lectura. La gente, fastidiada, ahuyentada, tuvo que recurrir a ese respetuoso sinónimo de la incapacidad meritoria: el concepto de precursor. Pensarlo precursor de su declarado discípulo, Estanislao del Campo, era demasiado evidente; resolvieron emparentarlo con José Hernández. El proyecto adolecía de esta molestia, que razonaremos después: la superioridad del precursor sobre el precorrido, en esas pocas páginas ocasionales — las descripciones del amanecer, del malón — cuyo tema es igual. Nadie se demoró en esa paradoja, nadie pasó de esta comprobación evidente: la *general* inferioridad de Ascasubi. (Escribo con justicia y con penitencia: uno de los distraídos fuí yo, en cierta consideración inútil sobre Ascasubi, que está en *Inquisiciones).* Una liviana meditación, sin embargo, habría demostrado que postulados bien los propósitos de los dos escritores, una frecuente superioridad *par-*

cial de *Aniceto* era de prever. ¿Qué fin se proponía Hernández? Uno limitadísimo: la relación del destino de Martín Fierro, en su propia boca. La fornida pelea con el negro, pongo por caso, no corresponde ni a la sensación de pelear ni a las inquietas lucideces y fallas que rinde la memoria de un hecho, sino a la narración estoica del peleador. No intuimos la pelea, sino al paisano Martín Fierro contándola. Igual afirmo de lo demás de la historia, siempre en función del héroe. De ahí que una deliberada subordinación del color local sea típica de Hernández. No especifica día y noche el pelo de los caballos: afectación que en nuestra literatura de ganaderos, tiene correlación con la británica de especificar los aparejos, los derroteros y las maniobras, en su literatura del mar — pampa de los ingleses. No silencia la realidad, pero sólo se refiere a ella en función del carácter del héroe. (Lo mismo, con el ambiente marinero, hace Joseph Conrad.) Así, los muchos bailes que necesariamente aparecen en su relato (*La ida,* canto tercero, canto séptimo, canto onceno) no son nunca descritos. Ascasubi, en cambio, se propone la intuición directa del baile, del juego discontinuo de los cuerpos que se están entendiendo (*Paulino Lucero,* página 204):

Sacó luego a su aparcera
la Juana Rosa a bailar
y entraron a menudiar
media caña y caña entera.
¡Ah china! si la cadera
del cuerpo se le cortaba,
pues tanto lo mezquinaba
en cada dengue que hacía,
que medio se le perdía
cuando Lucero le entraba.

Y esta otra décima vistosa, como tapia rosada (*Aniceto el Gallo,* página 176):

Velay Pilar, la Porteña
linda de nuestra campaña,
bailando la media caña:
vean si se desempeña
y el garbo con que desdeña
los entros de ese gauchito,
que sin soltar el ponchito
con la mano en la cintura
le dice en esa postura:
¡mi alma! yo soy compadrito.

Es iluminativo también, cotejar la noticia de los malones que hay en el *Martín Fierro,* con la inmediata pre-

sentación de Ascasubi. Hernández (*La vuelta,* canto cuarto) quiere destacar el horror juicioso de Fierro ante la desatinada depredación; Ascasubi (*Santos Vega,* XIII), las leguas de indios que se vienen encima:

Pero al invadir la Indiada
se siente, porque a la fija
del campo la sabandija
juye adelante asustada
y envueltos en la manguiada
vienen perros cimarrones,
zorros, avestruces, liones,
gamas, liebres y venaos
y cruzan atribulaos
por entre las poblaciones.

Entonces los ovejeros
coliando bravos torean
y también revolotean
gritando los teruteros;
pero, eso sí, los primeros
que anuncian la novedá
con toda seguridá
cuando los indios avanzan
son los chajases que lanzan
volando: ¡chajá! ¡chajá!

Y atrás de esas madrigueras

que los salvajes espantan,
campo ajuera se levantan
como nubes, polvaderas
preñadas todas enteras
de pampas desmelenaos
que al trote largo apuraos,
sobre los potros tendidos,
cargan pegando alaridos
y en media luna formaos.

Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esa inclinación está para mí la singularidad de Ascasubi, no en las virtudes de su ira unitaria, enfatizada por Oyuela y por Rojas. Este (*Obras,* tomo noveno, página 671) imagina la desazón que sus *payadas bárbaras* debieron producir en Don Juan Manuel y recuerda el asesinato, dentro de la plaza sitiada de Montevideo, de Florencio Varela. El caso es incomparable: Varela, fundador y redactor de *El comercio del Plata* era persona internacionalmente visible; Ascasubi, payador incesante, se reducía a improvisar los versos caseros del lento y vivo truco del sitio. No hay que olvidar que las dificultades del sitiador no eran de orden táctico solamente, y que el más resuelto y secreto defensor de Montevideo fué el

mismo Rosas, muy suspicaz de un crecimiento peligroso de Oribe, muy demorador de sus actos.

Ascasubi, en la bélica Montevideo, cantó un odio feliz. El *facit indignatio versum* de Juvenal no nos dice la razón de su estilo: tajeador a más no poder, pero tan desaforado y cómodo en las injurias que parece una diversión o una fiesta, un gusto de vistear. Eso deja entrever una suficiente décima de 1849 (*Paulino Lucero,* página 336):

Señor patrón, allá va
esa carta ¡de mi flor!
con la que al Restaurador
le retruco desde acá.
Si usté la lé, encontrará
a lo último del papel
cosas de que nuestro aquel
allá también se reirá:
porque a decir la verdá
es gaucho don Juan Manuel.

Pero contra ese mismo Rosas, tan gaucho, moviliza bailes que parecen evolucionar como ejércitos. Vuelva a serpear y a resonar esta primer vuelta de su *media caña*

del campo para los libres (Paulino Lucero página 117):

Al potro que en diez años
naides lo ensilló,
don Frutos en Cagancha

se le acomodó,
y en el repaso
le ha pegado un rigor
superiorazo.

Querelos mi vida — a los Orientales
que son domadores — sin dificultades.
¡Que viva Rivera! ¡que viva Lavalle!
Tenémelo a Rosas... que no se desmaye.

Media caña,
a campaña.
Caña entera,
como quiera.

Vamos a Entre Ríos, que allá está Badana,
a ver si bailamos esta Media Caña:
que allá está Lavalle tocando el violín
y don Frutos quiere seguirla hasta el fin.

Los de Cagancha
se le afirman al diablo
en cualquier cancha.

Copio, también, esta peleadora felicidad (*Paulino Lucero,* página 58):

Vaya un cielito rabioso,
cosa linda en ciertos casos
en que anda el hombre ganoso
de divertirse a balazos.

(La edición de mil novecientos prefiere *un hombre,* y temo que la primera también; pero mi voz, pero mi sangre, pero mi apellido, juran que es una errata y que la lección genuina es *el hombre.* No quiero terciar en la discusión, pero es notorio que el coronel Ascasubi era persona de lo más servicial, y que se hubiera comedido de entrada a realizar el cambio.)

Valor florido, gusto de los colores límpidos y de los objetos precisos, pueden definir a Ascasubi. Así, en el principio del *Santos Vega:*

El cual iba pelo a pelo
en un potrillo bragao,
flete lindo como un dao
que apenas pisaba el suelo
de livianito y delgao.

Y esta mención de una figura (*Aniceto el Gallo*, página 147):

Velay la estampa del Gallo
que sostiene la bandera
de la Patria verdadera
del Veinticinco de Mayo.

Ascasubi, en *La refalosa* presenta el pánico normal de los hombres en trance de degüello; pero razones evidentes de fecha no le dejaron cometer el anacronismo de practicar la única invención literaria de la guerra de mil novecientos catorce: el respetuoso tratamiento del miedo. Esa invención — preludiada paradójicamente por Rudyard Kipling (*The seven seas*, páginas 214, 179), tratada luego con delicadeza por Sheriff y con buena insistencia periodística por el concurrido Remarque — les quedaba todavía muy a trasmano a los unitarios de mil ochocientos cincuenta, para quienes el miedo no era patético, sino un percance con probabilidades de absurdo.

No hay cosa indigna que no haya sido traducida en risible: ejemplos, el dolor, el hambre, la estafa, la humilla-

ción, los vómitos, en la novela picaresca — error casi tan lúgubre como el de desplegar esas miserias para patetizar. Ascasubi peleó en Ituzaingó, defendió las trincheras de Montevideo, peleó en Cepeda, y dejó en versos resplandecientes sus días. No hay el arrastre de destino en sus líneas, que hay en el *Martín Fierro;* hay esa despreocupada, dura inocencia de los hombres de acción, de los huéspedes continuos de la aventura y nunca del asombro. Hay alegría en ellos y burla, pero jamás nostalgia; de ahí su desacuerdo feliz con las efusiones germánicas (pasadas por museo de Luján) de su continuador sedicente, Héctor Pedro Blomberg. Hay su buena zafaduría, porque su destino era la guitarra insolente del compadrito y los fogones de la tropa. Hay asimismo (virtud correlativa de ese vicio y también popular) la felicidad prosódica: el verso baladí que por la sola entonación ya está bien.

Yo sé que el mozo cordobés Hilario Ascasubi pasó mil días de navegación sobre el mar, en un barco velero con nombre de colores, *La rosa argentina,* y sé también que fué encarcelado por Rosas y que se dejó caer — quince metros — desde la altura del murallón a la zanja del cuartel del Retiro, y que ese claro sacudón cenital y esos

años de agua lo hicieron firme y como traspasado de luz. Basta nombrarlo para estar en mitología de esta esquina de América.

JORGE LUIS BORGES.

EL TEATRO TOTAL

Walter Gropius nació en Berlín en 1883. *Estudió con Peter Behrens en la mejor escuela de aquella época. En* 1914 *deja Berlín para construir junto con Adolf Meyer la fábrica de hormas de zapatos "Fagus", en Alfeld. Advierte entonces la influencia del americano Lloyd Wrigth. Esa influencia, así como otras innovaciones visibles en ese edificio, se difunden, después de la guerra, en muchas otras construcciones. Con Alfred Mayer construye también en* 1922 *el Teatro Municipal de Jena. Llamado a Weimar en* 1919 *para dirigir las escuelas de artes plásticas y artes y oficios, lleva a cabo su proyecto de fusionarlas en la "Bauhaus" — casa para construir — cuyo fin esencial, según palabras de su creador, es "llegar a una unidad mediante la síntesis de todas las creaciones artísticas; realizar, teniendo siempre como principio la unión de todas las disciplinas técnicas y artísticas, un arte nuevo de la construcción; poner, en fin, a la arquitectura al servicio de la vida viviente".*

Por razones políticas la "Bauhaus" tuvo poca duración en Weimar, pero en 1925 *la ciudad de Dessau acogió la idea, y desde* 1926 *funciona allí regularmente con muchísimos alumnos.*

Gropius es, entre todos los arquitectos alemanes, el de temperamento más afin al nuestro. Así lo vemos transparentarse en la armonía ligera de los pabellones de la Bauhaus".

Actualmente Gropius construye en Berlín un gran barrio de casas obreras.

Hasta la fecha, apenas se había notado la creciente influencia de las nuevas tendencias arquitectónicas en el amplio ambiente del mundo teatral. Los más conspicuos *"metteurs en scene"* de la última generación se empeñaban en buscar nuevos medios — y ello no sólo en cuanto a técnica sino también en lo que respecta al espacio —

para atraer en mayor grado al espectador hacia los acontecimientos escénicos, pero ninguna construcción teatral había podido independizarse fundamentalmente del viejo escenario alto, pues para los arquitectos de ese tiempo prevalecía el interés decorativo sobre la función de espacio. La escena de tres partes, construída en 1914 por Van de Velde en el Teatro de la Confederación del Trabajo, de Colonia, cuya ejecución siguió una vez más Perret, en París, el año 1925, en el Teatro de la Exposición de Oficios Artísticos, como asimismo la construcción que realizó Poelzig del Gran Teatro de Berlín, con el dispositivo de un proscenio que sobresale ampliamente del escenario, son, a mi entender, los únicos ensayos llevados a cabo con miras prácticas que hayan modificado el anquilosado problema de las construcciones teatrales.

En la historia de las construcciones escénicas se distinguen tres formas principales para los acontecimientos de las tablas: a) la arena redonda, el circo, en cuyo disco central se desarrolla el movimiento escénico en amplia plástica circular visible por doquier y concéntrica: el anfiteatro de griegos y romanos; b) la hemiarena redonda, con escenario semicircular: el proscenio en donde se des-

arrolla la escena a manera de relieve, separada del espectador por un fondo sólido pero no por telones; c) el escenario elevado (la *Guckkastenbühne* de los alemanes), que, mediante el telón y el foso para la orquesta, separa por completo al espectador del "mundo de la farsa" para hacerlo sentirse en el mundo real, y que presenta el "cuadro escénico" cual una proyección plana sobre el marco que deja el telón al levantarse.

Actualmente casi se conoce sólo la última de estas formas teatrales, el escenario alto, que tiene la gran desventaja de impedir al espectador que participe activamente en la escena. Obviar ese inconveniente equivaldría a dar mayor vigor a la ilusión, a hacer una verdadera renovación del teatro.

El proyecto de mi Teatro Total tiene, pues, como mira, producir un teatro-instrumento muy perfeccionado, desde el punto de vista de la técnica, al mismo tiempo que algo variable y por lo tanto capaz de satisfacer las pretensiones de los diversos directores artísticos en cuanto a los cambios escénicos. Además, ofrece en alto grado la probabilidad de que el espectador participe activamente en el movimiento escénico, a fin de hacerlo más eficaz.

Mi *teatro total* (patentado en Alemania) permitirá que el *mètteur en scene* del porvenir — gracias a la ayuda de ingeniosas instalaciones técnicas — realice en la misma representación escenas ejecutadas en el tablado alto, en el proscenio o en la arena circular; más aún, podrá trabajar simultáneamente en varios de dichos escenarios. El local oval para los espectadores descansa sobre doce columnas delgadas. Detrás de tres espacios intercolumnares, en uno de los extremos del óvalo, está ubicada la triple escena alta que abraza, cual una tenaza, las hileras de espectadores dirigidas hacia adelante. Puede representarse en el escenario del medio o en uno de los laterales, como también en los tres al mismo tiempo. Una instalación doble, de roldanas horizontales, permite el cambio rapidísimo y frecuente de bastidores, evitando las desventajas de una escena giratoria. Detrás de las columnas de la sala de espectadores — cerca de los escenarios laterales — se extiende una amplia hilera de sillas a manera de un anfiteatro escalonado, sobre el cual pueden llevarse los mecanismos rodantes desde la escena alta, de modo que determinados actos escénicos puedan desarrollarse en torno al público.

El pequeño semicírculo anterior de lunetas puede ser descendido, de manera que, al independizarse de las demás hileras de asientos, sea utilizado como escenario-proscenio ubicado ante la escena alta. Encontrándose en el camino central, el actor puede pasar desde allí hacia la masa de los espectadores, y puede regresar por el mismo sitio hasta el gran semicírculo de lunetas, volviendo al punto de partida.

Sin embargo, se produce una transformación completa del local, cuando se da una vuelta de 180 grados al gran disco de lunetas en su punto medio. Entonces el pequeño disco contenido en él — es movible y puede descender, como ya se ha dicho — se encuentra convertido en una pequeña arena circular ubicada en el centro del local y rodeada en todos sentidos por hileras escalonadas de espectadores. Y ese cambio, realizado mediante un movimiento rotatorio, también puede llevarse a cabo durante una representación. El actor llega hasta la arena circular, ora utilizando escalones desde abajo, ora valiéndose del camino que conduce al disco desde la escena alta, ora desde el techo mediante una plataforma adecuada y escaleras; por ello es posible realizar perpendicularmente sobre la arena

trabajos relacionados con el movimiento de la obra representada.

A fin de aumentar la ilusión de la representación escénica el medio maquinal-mecánico para la transformación del tablado se complementa mediante la proyección luminosa. He puesto considerable atención en lo referente a las instalaciones modernas de proyección y aparatos para films; es que entreví en la proyección luminosa el medio más sencillo y práctico de la *mise en scene* moderna. En el centro del escenario obscuro es posible producir una casi perfecta ilusión escénica con la luz y con otros medios objetivos de cuadros luminosos — mediante imágenes fijas o imágenes en movimiento — y gracias a ello se ahorra, en gran parte, el material escénico real y los telones suplementarios. En mi *teatro total* no sólo he previsto, para los tres escenarios altos, la posibilidad de realizar la proyección cinematográfica en el horizonte circular, mediante un sistema de aparatos proyectores movibles, sino que logro colocar también bajo el film toda la sala de los espectadores — paredes y techo — (patente alemana d. r. p. a.). Entre las doce columnas que sostienen la sala se extienden con tal fin mámparas de proyección, en cuyas superficies

transparentes se enfoca, por medio de doce aparatos, simultáneamente, desde atrás, la película, de modo que la totalidad de los espectadores se encuentre, por ejemplo, en medio de un mar undoso, o vea, desde todas partes, grandes multitudes avanzar hacia él. Al mismo tiempo es posible hacer proyecciones con un segundo conjunto de aparatos instalados en una torrecilla, que se alza en el interior de la sala, y que desde el interior arrojan sus rayos luminosos sobre las mismas pantallas. Allí también está colocado el aparato productor de nubes y con él es posible proyectar, por ejemplo, desde su punto céntrico hacia el techo de la sala, nubes, cuadros estelares o imágenes luminosas abstractas. Vemos, pues, que en lugar del sistema de proyección empleado hasta ahora (cinematógrafo) con simple pantalla, llegamos al espacio proyector. El espacio real de los espectadores, neutralizado mediante emisiones luminosas, se convertirá, por obra de la luz artificial, en espacio de ilusión, situado en el mismo centro de los acontecimientos escénicos. La finalidad de este teatro consiste, por consiguiente, no en la acumulación material de instalaciones técnicas refinadas y trucos, sino en que todo sea medio y fin para conseguir que el espectador se vea transportado

al movimiento escénico, y entre por completo en el ambiente de las tablas.

Por lo demás, el arquitecto de un teatro tiene la misión de hacer el mecanismo escénico tan impersonal, manual y variable como para que en ningún momento puedan descubrirse las huellas de determinado director artístico, dando así margen a que se desarrollen naturalmente las diversas interpretaciones.

En suma, con la gran máquina del espacio, el director de la obra puede dar forma a su labor personal, de acuerdo con sus fuerzas creadoras.

WALTER GROPIUS.

5|2|49

NOTAS

UN PASO DE AMERICA

Por febrero de 1926 *Jules Romains me convidó a almorzar en su casa de la rue des Lilas, un hotelito de las Buttes Chaumont con jardín montaraz y amplios salones de trabajo. Recuerdo que, además de su señora, nos acompañaba a la mesa una simpática pareja británica, los traductores ingleses de Jules Romains, que habían sido amigos de Henry James y trajeron a la conversación el recuerdo del gran apóstata de América. Al revés de su hermano William James, el bien conocido filósofo pragmatista, Henry James no se sintió con fuerzas de ser americano, y se reintegró en la antigua Inglaterra. Donde, a pesar de no estar nunca solo, y aunque, según célebre decir de la época, era tan popular y mundano que todas las noches se veía obligado a "cenar en la ciudad", siempre se quedaba un poco al margen de la vida y, después de todo, era extranjero. Esto resulta, al menos, del irrecusable testimonio de Edmund Gosse.*

Así, la conversación me llevó, naturalmente, a uno de mis temas preferidos: la existencia de América como hecho patético. Patetismo negativo para Henry James y sus semejantes — los personajes del ilustre novelista andan, a veces, de un Continente en otro, sin encontrar sitio y como unos desesperados; — pate-

tismo ya positivo para Waldo Frank y otros americanos de hoy que, aunque sea por venir más tarde, han percibido ya claramente hacia qué lado del cielo apunta el alba. De aquí a hablar de la América española no hay más que un paso: El Paso, Texas. Y, ante una pregunta de Jules Romains, yo le expliqué más o menos, y él me entendió admirablemente, que el verdadero problema de la literatura hispanoamericana en París, y en toda la Europa ultrapirenáica, se reducía a esto: allá sólo piden al hispanoamericanismo que sea pintoresco y exótico. Y este género de literatura, mediocre en sí mismo, sólo seduce a los mediocres. La literatura europea se basta sola en cuanto a ideas, religión, filosofía, ética, estética, lírica; y sólo se decide a asomarse al libro americano en busca de alguna curiosidad, a caza del grano de especia. ¡Y precisamente nuestro escritor, si realmente lo es, huye como de la peste de todo abuso del llamado "color local", y procura escribir libros de valor universal y no puramente curiosidades o siquiera "documentos humanos"! Este extremo no tiene más solución que el que las minorías selectas de América, tan dadas a la literatura de ideas y al lirismo abstracto, hagan el esfuerzo de ir a la literatura de invención, y arrebaten a los ramplones el privilegio de escribir novelas y cuentos regionales. Tal es el sentido — añadí entonces — de La venganza del cóndor, *obra de Ventura García Calderón, el peruano universal. Y tal es el sentido, puedo añadir ahora, del* Don Segundo Sombra, *obra de difícil facilidad en que el llorado Guiraldes ha hecho, con las humildes cosas diarias del campo argentino, un monumento de valor más que nacional. También es de notar, en tal concepto,* La vorágine, *del colombiano José Eustasio Rivera, cuya reciente muerte en Nueva York es una pérdida lamentable.*

Después ha venido El águila y la serpiente, *de Martín Luis Guzmán, y luego se ha dado a conocer Mariano Azuela, con* Los de abajo, *libros mexicanos ambos que, felizmente traducidos ya al francés, inauguran otra era para el conocimiento de nuestras letras entre el público ultrapirenaico, en tanto que se traduce a Estrada, a Torres Bodet, a Villaurrutia, a Icaza, a Novo, a Montellano, a Martínez Sotomayor, a otros más, que bien merecen los honores del editor Fourcade.*

América ha dado un paso adelante; y es innegable que también la otra persona del diálogo, Europa, ha dado el suyo hacia nosotros. Bien sé que todavía quedan escritores europeos para quienes eso de que haya países extranjeros es, a lo sumo, "très drôle", y, en particular, eso de que haya hispanoamericanos sólo es admisible en calidad de extravagancia y, como la pimienta en los guisos, "hasta ahí no más". Pero de este prejuicio ateniense se han libertado ya los mejores — que es lo que nos importa — y aún la inmensa mayoría de los medianos — lo cual tampoco deja de importarnos en un fenómeno que transciende de lo literario a lo social.

LAS FATALIDADES CONCENTRICAS

Las cosas afortunadamente han cambiado. Pero todavía la inmediata generación precedente se sentía nacida en el centro de varias fatalidades concéntricas. No digo que todos, pero los pesimistas de entonces sentían así:

1º *Prescindamos de la primera gran fatalidad, que consis-*

tía desde luego en ser humanos, conforme a la sentencia del antiguo Sileno recogida por Calderón:

Porque el delito mayor
del hombre es haber nacido.

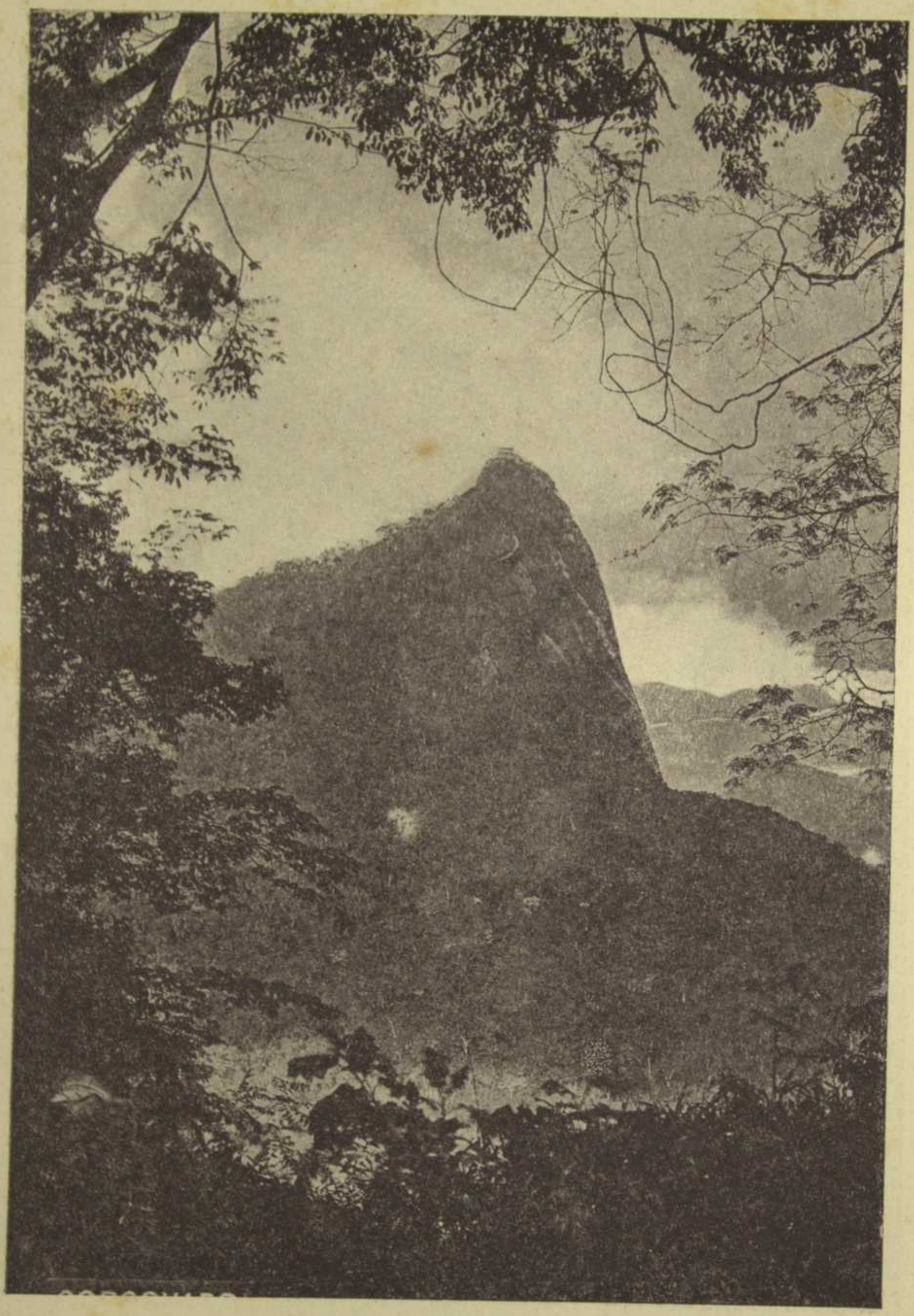
2º *Dentro de éste, venía el segundo círculo, que consistía en haber llegado muy tarde a un mundo viejo. Aún no se apagaban los ecos de aquel romanticismo que el cubano Juan Clemente Zenea compendia en dos versos:*

Mis tiempos son los de la antigua Roma,
y mis hermanos con la Grecia han muerto.

En el mundo de nuestras letras, un anacronismo sentimental dominaba a la gente media.

3º *Era el tercer círculo, encima de las desgracias de ser humano y ser moderno, la de ser americano; es decir, nacido y arraigado en un suelo que no es el foco actual de la civilización, hijo de la sucursal del mundo. En una hora de desconcierto, nuestra Victoria Ocampo se hace eco todavía de este pesimismo (el más justo, hasta tanto que no levantemos a América a la altura que le está ofrecida) cuando, hablando de la* Quiromancia de la pampa, *se siente, de pronto, "propietaria de un alma sin pasaporte".*

4º *Y ya que se era americano, otro handicap en la carrera de la vida era ser latino o, en suma, de formación cultural latina. Era la época del* A quoi tient la superiorité des Anglo-Saxons? *Era la época de la sumisión al presente estado de cosas, sin espe-*



PAISAJE DEL BRASIL

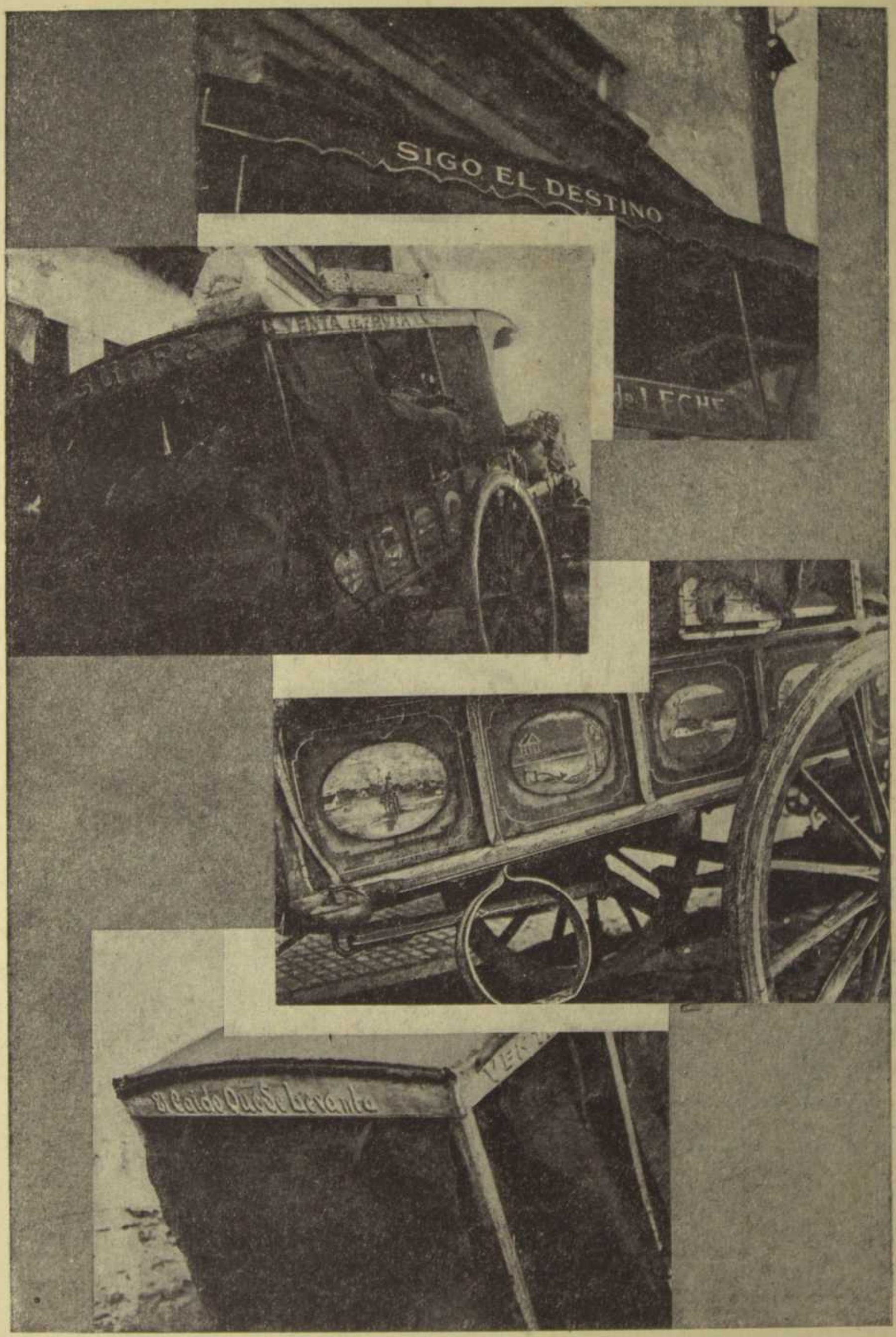


Foto Víctor Delhez

INSCRIPCIONES DE CARROS

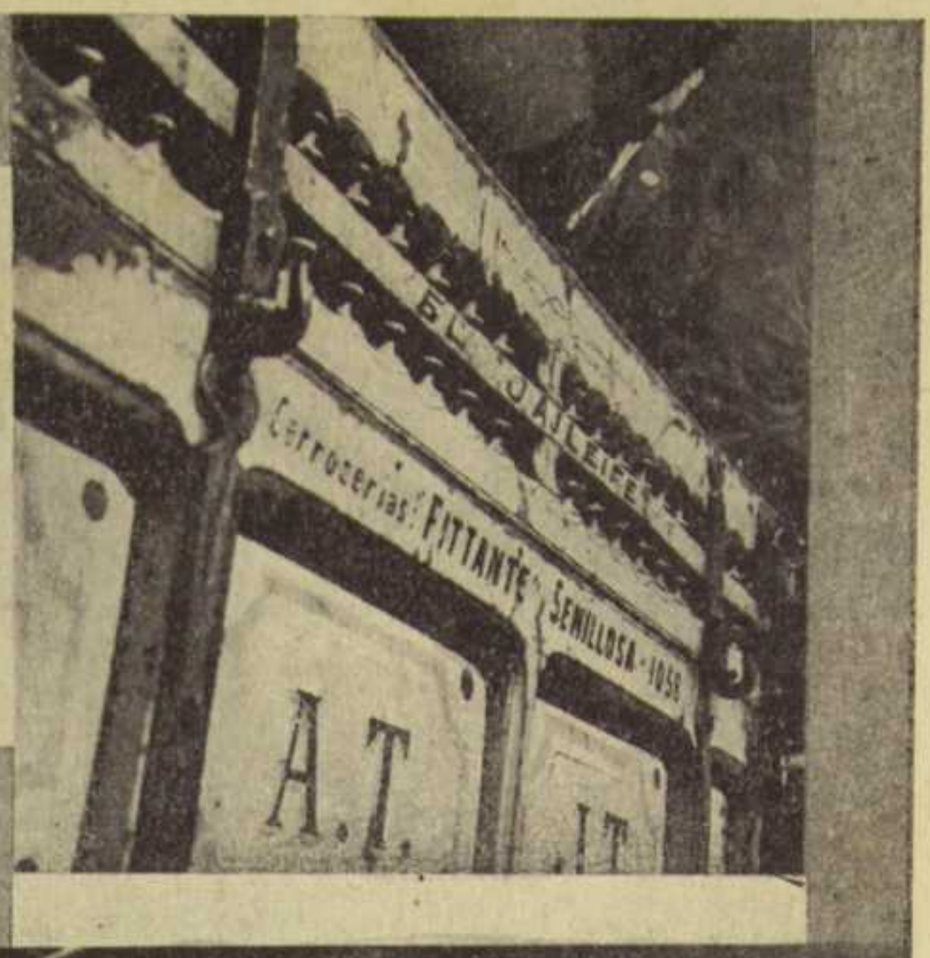


Foto Víctor Delhez

INSCRIPCIONES DE CARROS

PAISAJE DEL BRASIL

ranzas de cambio definitivo ni fe en el porvenir. Sólo se oían las arengas de Rodó, nobles y candorosas.

5º *Ya que se pertenecía al orbe latino, nueva fatalidad dentro de él pertenecer al orbe hispánico. El pobre león hacía ya tiempo que andaba con el rabo entre las piernas. España parecía estar de vuelta de todas sus grandezas anteriores, escéptica y desvalida. Se había puesto el sol en sus dominios. Y, para colmo, el hispanoamericanismo no se entendía con España — como todavía sucede entre muchos retardatarios que las dan de avanzados: ¡la fábula del rey que andaba desnudo, creyendo engañar a los demás porque se engañaba a sí mismo!*

6º *Dentro del mundo hispánico, todavía veníamos a ser dialecto, derivación, cosa secundaria, sucursal otra vez: lo hispano-americano, nombre que se ata con guioncito como con cadena.*

7º *Dentro de lo hispanoamericano, los que me quedan cerca todavía se lamentaban de haber nacido en la zona cargada de indio. El indio, entonces, era un fardo, y no todavía un altivo deber y una fuerte esperanza.*

8º *Dentro de esta región, los que todavía más cerca me quedan tenían motivos para afligirse de haber nacido en la peligrosa vecindad de una nación pujante y pletórica. Este inapreciable honor de ser frente de raza — secreto, acaso, de nuestra fuerza — sólo parecía motivo de desaliento y recelo. Y, desde luego, en política, se convertía en argumento de terror, en amenaza constante que sobrecogía un tanto al país. Fué necesario que la Revolución lo echara todo abajo, hasta el "tapanco" donde se ocultaba el Enano-Cabeza.*

De todos estos fantasmas, que el viento se ha ido llevando

o la luz del día ha ido dibujando hasta convertirlos, cuando menos, en realidades aceptables, algo queda todavía por los rincones de América, y hay que perseguirlo abriendo las ventanas de par en par y llamando a la superstición por su nombre, que es la manera de ahuyentarla.

LA MAYORIA DE EDAD

Mientras éramos o se esperaba que sólo fuéramos pintorescos, el trato crítico con América tampoco resultaba muy comprometedor. ¡Hay por ahí cada traducción de autor hispanoamericano, hay por ahí cada prólogo europeo — y hasta peninsular especialmente — a cada libro hispanoamericano, que en Europa circulan y pasan como valor entendido! No cuentan, no son imputables al prologuista o al traductor: son cosas para América. Es bueno que esto se diga alguna vez.

En cambio, cuando José Ortega y Gasset aplica toda su sinceridad y se explica sin ambajes frente a las características del hombre y del paisaje argentinos, me parece que declara su reconocimiento de mayoría de edad para los hispanoamericanos. No pone mayor seriedad para analizar las cosas de su España. — Y si a Paul Morand se le va la frase más allá de la cortesía al tratar de los pueblos antillanos, por lo menos los considera con igual desenfado que el que usa para su propia Francia. Dígase lo que se quiera, estos testimonios son más honrosos — aún suponiendo que haya en ellos epigrama o censura — que la inocua palmadita en el hombro con que en otro tiempo nos despachaban.

ALGUNOS DISPARATES

Antes de la Guerra, al pasar, viniendo de Europa, los Pirineos, casi parecía de buen estilo disparatar un poco. Si los románticos creían verle, desde el otro lado del río, perfil árabe y oriental al inocente pueblecito vasco de Fuenterrabía, los modernos — por ejemplo — tenían como por obligación el equivocar toda cita en lengua española, con una atingencia verdaderamente misteriosa. No desperdiciaban ocasión de fallar. Les acontecía lo que al chusco brasileño de quien me cuentan mis amigos de Río: le preguntaron si hablaba español y él, queriendo demostrar que lo hablaba, contestó: "Un pueco". — *Sea dicho lo anterior de un modo general, ya se entiende. — Pues bien, si de España pasábamos a Hispanoamérica, sin duda por acumulación de fatalidades o "círculos" las cosas iban de mal en peor. Aquí era el confundir lamentablemente pueblos y distancias, que daba verdadera grima. Aquí el preguntar al vecino de México por unos parientes que se habían ido a Buenos Aires, y otras cosas por el estilo. Paul de Saint-Victor, equivocándose por otra parte aún más como crítico que como geógrafo, se burlaba de Manet con estas palabras: "Imaginad a un Goya trasladado a México, vuelto salvaje en medio de las pampas y embarrando telas con cochinillas aplastadas". ¡Las pampas en México, sea por Dios! Y menos mal que conocía la procedencia de la cochinilla.*

De aquella torcedura mental quedan aún algunos rastros. Yo tuve la honra de visitar, hace unos cuatro años, el precioso Museo Paleontológico de París, donde se custodian documentos

venerables que han servido para establecer doctrinas fundamentales de la biología. Un sabio, un verdadero sabio, me acompañaba, y me lo explicaba todo sumariamente. De pronto, se detuvo ante unos fósiles gigantescos:

—Esto le interesará a usted mucho — me dijo, — porque es de muy cerca de su tierra. Estos fósiles proceden de las mesetas bolivianas.

Yo accedí, con una perfecta sonrisa asiática que fuí a sacar de no sé qué fondos de mí mismo. Pero el senador León Honnorat, que estaba presente, no pudo contenerse:

—Querido maestro — objetó, — ¡esto de la cercanía entre México y Bolivia!...

—De todos modos — contestó secamente el maestro, — les queda más cerca que China.

Y el otro día, leyendo en Les Nouvelles Littéraires (2-*VIII*-930) *un artículo sobre Egipto y la Indochina, de no menor persona que Pierre Mille, por mil motivos acreedor a nuestro respeto, encuentro esta joya inapreciable. El autor explica cómo la raza blanca parece haberse propuesto unificar la tierra, conquistando y colonizando de preferencia los sitios de las civilizaciones más antiguas y cargadas. Y luego revierte:*

"A estas horas, hay una reacción: hay una crisis de la colonización, de la unificación del globo por la raza blanca. Esta crisis es más antigua de lo que, al pronto, pudiera pensarse. México, el Perú, no son ya españoles sino por la lengua — ¡y aún eso es mucho decir! Son hispanoindios o indios. México ha elevado una estatua a Montezuma, el emperador indio mártir, y de este mártir, la religión de la raza ha hecho un santo. La raza blanca no se mantiene sin lucha sino en aquellas regiones donde

ha podido proliferar, poblar, sea por reproducción o sea por inmigración: los Estados Unidos para los anglosajones — y aun ahí tienen su problema "negro" y hasta su problema "amarillo": — la Argentina, Bolivia y Venezuela para los españoles; el Africa del Norte para Francia y los francolatinos; y el Africa del Sur también para los anglosajones, aunque ¿no tienen ahí el problema de los indígenas?"

Casi da pereza ponerse a enderezar estas inexactitudes de hecho, y mucho más ponerse a redibujar y rectificar estas fáciles generalizaciones, impropias de un escritor que dista mucho de ser un primario. ¿Para qué explicarle que Moctezuma — o Montezuma, como él lo escribe, a la europea — no es lo mismo que Cuauhtémoc? ¿Para qué explicarle que el culto por la memoria de éste tiene el mero valor histórico de una afirmación nacional, y que nadie lo ha erigido en santo, aparte del respeto que merezca su heroicidad, como el que puede merecer en Francia la heroicidad de Vercingectórix? ¿Para qué explicarle que México y el Perú son, con Colombia, acaso los países que mejor conservan en América la pureza del castellano hablado y escrito, como todo el mundo lo sabe? ¿Para qué explicarle que el hecho de que México y el Perú sean países hispanoindios no da lugar al adverbio ya, *no es una reacción de estos tiempos, ni representa la menor novedad, puesto que siempre lo fueron desde el día de la Conquista, siendo notorio que hay ahora en ellos más blancos que durante todo el tiempo de la dominación española? ¿Para qué explicarle que en esa simplificación de "hispanoindios" en "indios" a secas demuestra que hoy no se ha echado a la cara, a un solo peruano o a un solo mexicano, ni, lo que es peor, se ha tomado nunca el trabajo de meditar sobre la historia*

de ambos pueblos? ¿Para qué explicarle que eso de que la raza blanca sólo se ha quedado donde ha podido quedarse es un fenómeno que data, por lo menos, de los tiempos de Perogrullo, que en francés se dice La Palice? ¿Para qué explicarle que, al juntar con la Argentina, como países puramente poblados por europeos, a Bolivia y a Venezuela, ha tomado precisa, exacta y matemáticamente el rábano por las hojas? ¡Esta Bolivia sin indios merece ser la misma Bolivia que queda en la vecindad de México! ¿Para qué explicarle todo esto si no va a hacernos al menor caso? Y con todo, ya no se puede hablar de América a tontas y a locas. América tiene ya mayoría, tiene ya personería jurídica, y cada vez que se la nombre ha de acudir al juicio.

ALFONSO REYES.

EL CINEMA EN EL ATOLLADERO

¿Ha adquirido una nueva dimensión el cinema mediante la sincronización de la palabra y de la imagen? Desconfiemos de formular un juicio precipitado. La fuente del mal que sufre el cinema no reside en el parto de un descubrimiento técnico sino únicamente en la utilización infantil que se ha hecho de ese descubrimiento. ¿Una nueva dimensión? Conformes; pero su beneficio es nulo puesto que para hacerle un lugar se han abandonado apresuradamente de buen grado todas las demás dimensiones del film mudo: el movimiento visual y sus infinitas posibili-

dades de "montage", el lenguaje mímico y sus infinitas posibilidades de expresión.

Cierto es que el film mudo padecía un doble vicio cuyo único remedio pareció que había de consistir en el sincronismo sonido-imagen. Uno de esos vicios era el letrero, y el otro la ausencia de una atmósfera sonora, la solución de continuidad entre la imagen áfona y el público que fomentaba, mediante su respiración, sus toses, sus movimientos de sillas, sus reacciones vocales, una especie de *presencia sonora* que era necesario anular de cualquier forma. La orquesta improvisada, absolutamente extraña a la concepción del film, no bastaba a tal faena; la sincronización iba a remolque del azar y éste no era su único defecto. El film sonoro hubiera podido operar esa salvación tan deseada, pero, desgraciadamente, fué el diálogo lo que triunfó. A cambio de cien letreros tuvimos tres mil y, en lugar de una mala orquesta, molesta pero nada calamitosa, se nos vino encima toda una avalancha de canciones, de viejos sonsonetes que, al crear un ambiente auditivo, usurparon el lugar debido al ojo para cedérselo a un oído poco exigente y mezquino. Naturalmente, la primacía del diálogo sólo podía llevarnos al teatro, y esto es lo que ha sucedido; pero si merced al diálogo el film dejó de ser él mismo, dejó de ser un arte, esto no aconteció solamente en tanto que era copia de otro arte, según se piensa corrientemente, sino, sobre todo, en tanto que era copia de un no-arte.

No es éste el lugar adecuado para efectuar el proceso del teatro, tal como se ve desde hace un siglo; con pocas excepciones (el drama de Ibsen, de Strindberg, de Claudel, la escenografía de Craig, de Reinhardt, de Meyerhold) lo que se llama "el teatro" no es otra cosa, en último análisis, que film parlante puro

y simple, es decir *un suceso policial aumentado por el altoparlante.* El mal teatro había llegado a una especie de perfección técnica que nadie, por otra parte, le envidiaba; había caído muy bajo, tan bajo que, primeramente, fué suplantado por los "babllets" rusos — los cuales han sido el mayor acontecimiento del espectáculo en el siglo XX, — después por el "music-hall", por el circo, por la radio y, en fin de cuentas, por el film mudo, su adversario irreductible. En una palabra, lo que es necesario decir del teatro es que desde hace mucho tiempo estaba ya fuera del plano lírico y que, por el contrario, el cinema lo había abordado desde el primer momento. Esas exaltaciones que nos proporcionó el film, esas malas costumbres, esos deliquios fetichistas, el papel de máximo estupefaciente de los tiempos modernos que desempeñó tan bien, procedieron únicamente del hecho de que nos arrancaba del fastidio de la vida actual, del *fastidio-teatro.*

¡Ya hemos hablado bastante! Todo se había hecho palabras; la guerra, nacida y mecida entre palabras, había acabado por desinflar su vacuidad; como protesta contra las palabras nacía, en torno a nosotros, una especie de cinismo del lenguaje, último pudor del hombre ante los grandes acontecimientos pasionales. Las palabras habían terminado por hacer todo irrisorio: el amor, la esperanza, la aventura, lo sublime; el héroe perdió con ellas la aureola y hasta la camisa; en el teatro, como en la vida, Sancho Panza triunfaba de Don Quijote. Pero vino el cinema; ¡cuán infantil y absurdo nos pareció!; después, sus héroes (cow-boys, bandidos o policías, ¡tanto monta!) nos dominaron. Esas historias eran estúpidas, estúpidas hasta morirse de risa; hacía ya mucho tiempo que no nos atrevíamos a recordar haber leído en el cole-

gio esos fascículos policiales, esos folletines, esas maravillas de cinco centavos. Y todo esto nos volvía a la edad pueril, pero por un milagro, por una razón que no llegábamos a captar, esos personajes, esos sucesos nos aparecían agrandados, participaban de una especie de resplandor que, dejando a un lado toda vergüenza, forzaba nuestra admiración y hasta nuestro asentimiento.

¡Tanto peor!... Al principio fué un vicio que practicamos a escondidas. Más, luego, ese movimiento endiablado, la vida vista, al fin, bajo las especies del movimiento, la vida presentada en su acontecer y no en su pasado, nos hizo ver que allí no había ni teatro, ni un procedimiento puramente mecánico, sino un *lenguaje* nacido bajo nuestros ojos, un lenguaje que no expresaba el tiempo en términos de espacio, sino el espacio en términos de duración. Funciones de ese lenguaje: el ángulo de toma de vistas llegó a ser, por sí sólo, una ciencia mágica que anduvo, después corrió, devoró las etapas, desde Meliés a Eisenstein. Por vez primera un arte empleaba el microscopio: el primer plano (close up); el *travelling* era el verbo regular de ese lenguaje y la panorámica el irregular; la abertura y el cierro del desvanecido (*fade in, fade out*) daban la sensación del blanco, del tiempo; el "fondu enchainé" (*dissolve into*) enlazaba los planos dispersos, entrenzaba, uno en otro, grandes trozos de tiempo. Finalmente, era creado el tiempo; la sobre-impresión, con un solo golpe de batuta, le suprimía. El "ralenti", el "accélére": ¡qué grandes ventanas abiertas al movimiento! El "montage", en fin, era la sintaxis de ese nuevo lenguaje; por si sólo ponía todo en pie, daba la arquitectura dinámica, el ritmo.

El diálogo, dueño del film parlante, ha abolido todo esto o no ha hecho de ello más que un uso timorato. El ángulo de toma de

vistas ha llegado a ser de una monotonía desesperante; tiene un miedo terrible del micrófono; y, a causa de ello, no abandona ya el suelo para trepar, como un alpinista arriscado, hasta los más altos bastidores. Por otra parte, es absolutamente imposible hablar en un "gros - plan" sin hacer reir; allí donde hay una palabra cesa todo arte mímico. También han muerto los grandes "travellings"; el micrófono no podría seguirlos mucho tiempo en un interior y, fuera, todavía menos. Terminado con la sobreimpresión: la palabra evoca el pasado y solicita el porvenir sin necesitar ninguna decoración; economiza tiempo y dinero. Pero lo más grave, después de todo, no está ahí; de todos esos materiales debilitados el "montage" hubiera podido antes extraer una *forma*, pero ahora no le es posible. En efecto, de ahora en adelante, es imposible abreviar o alargar una imagen, porque el diálogo está ahí inmóvil, invencible y mantiene la imagen suspensa. No hay que decir que, desde ese punto de vista, el film, para los intelectuales que detestan el cinema (el difunto M. Paul Souday, M. Duhamel), cesa de ser un arte mecánico y se convierte en un arte humano. Entonces, ¿en virtud de qué azar se ha hecho el cinema tan inferior a si mismo? ¿O lo mecánico será superior a lo humano?

Insisto sobre el hecho de que el cinema era un lenguaje y de que actualmente atraviesa una crisis que le ha retrotraído a sus balbuceos primerizos. Quiero decir que era un arte que poseía para expresar la "sollozante idea", sus propios medios de expresión, medios que está suplantado actualmente por una sombra que habla y que no le reportarán ni gloria ni dinero. El cinema — no se insistirá bastante sobre ello — es un arte de movimiento; los planos de conjunto (*long shot*) han sido siempre

su parte débil; cuando el film no anda, se muere; su destino era fotografiar el movimiento con una cámara en movimiento. El diálogo, por el contrario, exige estabilidad, mantiene quieta la decoración, describe el espacio donde se mueve, sirve al comediante más que el comediante se sirve de él, no gusta de la velocidad porque le turba, detesta el nomadismo y obliga al mundo a estarse quieto. Cierto es que, de vez en cuando, algún gran artista, auxiliado por la casualidad, se ha esforzado en disimular con habilidad la parálisis de las palabras; el film mudo se ha visto reinstalado en primera fila, pero ni *Aleluya* ni *The Big House* pueden salvarle de la bancarrota. Es preciso ir a ver un film de la mayor perfección como *The Devil's Holiday*, por ejemplo, maravilloso melodrama de Goulding, para advertir que, aún dándose en él todos los elementos, siéntese empero una molestia, la cual no puede proceder sino de la falsa concepción propia del film parlante. La prueba está en el éxito con que Berlín ha acogido el film de René Clair *Sous les toits de París*, film infinitamente inferior, en punto a perfección técnica, dosificación, interpretación de actores, a un film como *The Devil's Holiday*, pero que tiene sobre este último la inegable superioridad de haber intentado — en un período de crisis, de tanteos, de flojedades, — una ruta nueva, una expresión que, conservando las adquisiciones del film mudo, busca un medio para fijar un lugar a la palabra, un lugar desde donde pueda servir al film, ayudar a la imagen y reanimar su potencial.

¿Un atolladero? Sin duda, y ese no es el único. La técnica del film parlante ha parcelado el cinema en tantas producciones aisladas como países, en tantos mercados como producciones; le ha impuesto numerosos riesgos que deberá vencer a fin de cubrir

los gastos, y excesivos expedientes. Siendo exiguo cada mercado nacional para proveer a las necesidades de su clientela, los Estados Unidos se han apresurado a tomar la iniciativa de fabricar el film nacional; pero ni Francia, ni Alemania, ni, menos aún, Polonia o Hungría, representan un mercado bastante vasto para asegurar una venta continua y salvar los riesgos inherentes a toda producción. ¿Cómo evitar lo aleatorio? América, con la presencia de espíritu que le caracteriza en materia de "busines", decidió, antes que nadie, lo que debía hacer; desdobló su producción de lengua inglesa, producción lenta, perfecta, de alto lujo, en una producción en serie. Y nació la confección en tantas lenguas como países: copias con arreglo al original norteamericano; copias representadas a la diabla por comediantes escogidos al galope, fabricadas en diez días, entremezcladas aquí y allá con todos los negativos del film original americano que fuera posible emplear; todos esos expedientes tornaban su producción menos costosa y le permitían correr los riesgos de un mercado cerrado, restringido. De todo ello resultó una mercancía "perfectamente buena para el Oriente", una mala mercadería, una sensible depreciación del arte del film y un envilecimiento brutal, tanto de la mano de obra como del creador. Corolario: algunos países de Europa hacen, en pequeño, la misma cosa que América; la obra maestra, si nace en alguna parte, no será vista más que en el lugar de su nacimiento; no veremos a Nancy Carol en *The Devil's Holiday; Aleluya,* creada únicamente en inglés, no ha sido aún proyectada en París; de suerte que en lo sucesivo, pesa una prohibición implacable sobre las obras maestras del cinema.

¿Callejón sin salida? Y yo pienso con Chaplin que es imposible que el film persevere en este camino; ya en los últimos films

la cámara parece haberse emancipado del micrófono y moverse con más libertad; todavía no se atreven a dejar suelta a la palabra, pero, poco a poco, eso no tardará en llegar. Un día, no muy lejano, veremos que el film intenta revalorizarse y se estabiliza, lo mismo que la moneda de la trasguerra, en un promedio aceptable: treinta por ciento de parlante. Ese treinta por ciento ganará, por ese simple hecho, en significación; las palabras ya no serán prodigadas de cualquier forma, se será avaro de ellas y el film podrá entonces, solamente entonces, juzgar aquello que el nuevo descubrimiento le haya hecho ganar. Yo espero que obtendrá un buen saldo.

Estas observaciones, según puede verse, no son pesimistas. Creo en el triunfo final del séptimo arte. Y, quizá también, que esta crisis le habrá sido útil, necesaria, y que la palabra en resumidas cuentas, habrá resultado una adquisición, un progreso. Pero, por el momento, hay que ayudar al público en su hartazgo del film parlante; demasiado publicidad impide que se oiga la voz del público; demasiada prensa pagada impide que la verdad salga del pozo completamente desnuda; pero esa masa tiene peso y su presión acabará por hacerse sentir.

La estabilización de la moneda ha costado mucho dinero, ha ocasionado muchas víctimas; asimismo, la estabilización del film costará muchas ruinas, muchas bancarrotas; deseémoslas de todo corazón.

Es preciso que el film vuelva a ser lo que ha sido durante largo tiempo: el arte mimado de los tiempos modernos, la violeta accesible al peatón, el consuelo metafísico de las multitudes.

Y ya es hora de que vuelva a lo suyo.

BENJAMIN FONDANE.

LA AVENTURA DEL MUEBLE

En su último libro, *Précisions,* asegura Le Corbusier que para resolver eficazmente la renovación del plano de la casa moderna es indispensable, en primer término, abordar la cuestión del moblaje.

Examinemos, nos dice, en una casa moderna, en nuestra casa, aquello que nos rodea, y preguntémonos *cómo* y *por qué,* exijamos conocer lo que ello significa. En realidad nos encontraremos, generalmente, ante el más asombroso contrasentido.

Tan es así que, sin entrar en averiguaciones, si somos un poco sensibles a la atmósfera de un interior, el *bric à brac,* del que tanto se ha abusado en nuestros días y que, según Le Corbusier, haría estallar el manómetro de la razón, nos produce malestar.

Recuerdo a este respecto una reflexión de Tagore. Fué al salir de una casa en extremo lujosa, cuyos muebles y bibelots provenían de los más célebres anticuarios. "Did you like the house?" le pregunté. "I didn't", me contestó en seguida; y agregó: "It is full of unmeaning things" (*). El término daba tan bien en la tecla que me puse a reir. Me puse a reir pensando en el vientre ya para siempre inútil, vacío y apolillado de las cómodas Luis XIV; en la fragilidad encantadora de las *bergere* Luis XVI,

(*) —¿Le gusta a usted la casa? — le pregunté.
—No — me contestó enseguida; y agregó: —Está llena de cosas que no significan nada.

esas que es menester cuidar como a cardíacos; en las vírgenes del siglo XIV perdidas en salones donde nadie reza.

Unmeaning especialmente en los interiores nuestros, de los norte y sudamericanos.

Confieso que resulta difícil, cuando se siente la belleza, no dejarse seducir por la que encontramos en algunos muebles, en algunos estilos antiguos. Es casi imposible sustraerse a ella. Por lo demás, el esfuerzo sería inútil puesto que no es de eso de lo que se trata.

Yo admiro muy de veras la belleza del Moisés de Miguel Angel, por ejemplo; pero si estuviese en venta no se me ocurriría comprarlo y colocarlo en mi casa.

Aunque la comparación parezca exagerada, la mayoría de los muebles antiguos queda tan absurda, en nuestros interiores, como quedaría el famoso Moisés. Pero como no se trata ya de dimensiones — puñetazo en el ojo — sino de matices sutiles que yo denominaría, por falta de otro término, *el espíritu del mueble,* pocos advierten el desacuerdo.

En uno de sus mejores libros, "La suite dans les idées", Drieu la Rochelle nos cuenta una visita a un anticuario, hecha en compañía de unos millonarios norteamericanos. Transcribo algunos de sus párrafos más significativos pues es, para nosotros, curioso e interesante observar la actitud de un europeo, hombre de talento y sensible al encanto de un interior, colocado frente al problema del moblaje.

"Con todo, los antiguos deben haberse equivocado algunas veces. Todos no tenían genio. Todos los artesanos, súbditos de

Luis XV, no poseían la gracia. En fin, si de siglo en siglo el mueble ha sido salvado, no es muy seguro que la belleza lo haya sido también.

De pronto siento rabia.

¿Entonces no he nacido? ¿Entonces no hay nada que hacer?

Desgraciadamente no tengo el coraje de hacerme ladrón y saquear lo que no ha sido hecho para mí, pues estos muebles no han sido hechos para mí. Fueron hechos para quienes los mandaron hacer, para los que ya han muerto y que entonces eran jóvenes. Ellos los gozaron de modo auténtico, eficaz. Esta madera nueva, como sus trajes, se adaptaba a sus cuerpos vivientes. En esta madera la savia recién se secaba, como en sus cuerpos hervía la sangre a borbotones.

No quiero jugar con las palabras. Soy un amante, no un "amateur". No quiero para mí la viuda de los que han muerto.

¡La hoguera, la hoguera! ¡Que con los muertos sean quemadas sus mujeres, sus joyas, sus armas!

La belleza es eterna; por eso nosotros, hombres, no queremos bellezas viejas. Queremos la belleza del día, igual a la de los otros días y sin embargo nueva, del mismo modo como una mujer no se parece a ninguna otra mujer.

¿Y entonces? ¿No somos hombres? ¿No somos capaces de construirnos nuestras casas, de adornar nuestras habitaciones? ¿Para posar nuestros traseros, no hay, entonces, ninguna silla que pueda ser sacada del guarda muebles eterno, de esas matrices que están siempre ahí, sin embargo, esperando ser provocadas a mostrar lo nuevo?

Pero es imposible que no haya otra cosa. Si no hubiera, en este momento, en el mundo, una belleza fresca, naciente, yo caería

muerto, porque los hombres no viven si el espíritu no los sostiene.

Sin embargo, a cualquier lado que vuelva los ojos, no veo nada, sea al Este sea al Oeste.

¿Si hubiese muerto el último arquitecto?...

Una vergüenza pesa sobre los hombres de todos los países. Viven en la fealdad, en la vejez. Desde hacen muchos años no han construído una sola casa linda en toda la superficie del planeta. Y todo el mundo vive tranquilo; nadie sufre, nadie grita de dolor.

Están ahí, en medio de los restos de una belleza robada a sus antepasados. Y, cuando las barracas viejas caen sobre sus cabezas, las remiendan de nuevo, o bien, condenados al fin a emplear sus propios medios, construyen otras nuevas. Pero son una irrisión; no aguantan una mirada, se caen, se hunden, se desmoronan. O, sino, todo es grande, enorme; grande, enorme como en América. Pero no está terminado. No pueden terminar. ¡Fatalidad!

¡Ah, no, no! Más bien nada antes que esto. Entonces "foutons tout par terre".

Antes de *foutre tout par terre* habría que saber si es verdad que no se ha construído una sola casa linda en toda la superficie del planeta...

Creo que Drieu exagera, en su alegría de dar con un motivo para chapalear en el pesimismo. *Si se rehusase un poco menos a la geografía* quizás cambiase de punto de vista.

Pero a Drieu le atrae demasiado el pesimismo. Le gusta instalarse en él cómodamente como en un buen sillón. Incapaz de contentarse con el pasado, incapaz de tener fe en el porvenir,

Drieu se queja de las casas viejas de la "Ile Saint Louis" porque están podridas, y de las casas modernas porque son de pacotilla. Tan sólo se siente seguro en su desesperación.

El pesimismo de Drieu es su fe. No sé si éste será un estado de ánimo representativo del *joven europeo* frente a todos los problemas, incluso el de la arquitectura.

Volvamos a Le Corbusier.

¿De qué está compuesto un moblaje, en resumen? La lista es breve: mesas, sillas, sillones, camas. ¿El resto? Estantes para guardar ropa, vajilla, libros, que desaparecen en las paredes.

"Cuando un objeto de uso no realiza una función, si no tiene más razón de ser que la estética, se ha convertido en un parásito".

Ejemplos: ¿El armario, la cómoda, no son ya parásitos?

Yo diría que cuando un objeto de uso deja de realizar una función, su estética, en cierto sentido, deja de conmovernos, como nos deja de conmover la belleza de un rostro si transluce de pronto en ella la tontería.

Iré más lejos aún. Cuando el objeto de uso — el sillón donde uno se sienta a leer, el espejo donde uno se mira, la mesa donde uno escribe — no está colocado en el lugar impuesto por la ventana (es decir por la luz), por la forma del cuarto, no sentimos únicamente la falta de confort sino que tenemos también la impresión de una desarmonía.

Parece que enuncio verdades de Perogrullo, pero no es así. La experiencia muestra que la gente se preocupa bastante poco de la fisonomía de los cuartos que habita. La mayoría de las

veces los arregla como un decorado. Sin embargo, en lo que concierne a los objetos de uso, nada logra un efecto estético si no está en su lugar lógico.

Acostumbramos quejarnos de nuestra época; encontramos que hemos venido al mundo demasiado tarde o demasiado temprano. Por mi parte, estoy encantada de haber llegado a tiempo para asistir a la "Aventura del Mueble". Me gustan las casas vacías de muebles e inundadas de luz. Me gustan las casas de paredes lacónicas que se abren, amplias, dejando hablar al cielo y a los árboles.

Cuando Jean Cocteau visitó por primera vez el departamento de Frank — joven decorador francés, — departamento en cuyo vestíbulo no había nada, ni una silla, ni una mesa, dijo al salir, estas palabras: "L'appartement est charmant! Quel dommage qu'il ait été cambriolé!"

Pues bien, yo no lo lamento y estoy contenta de haber nacido en la época del "cambriolage" de las casas.

Le Corbusier habla de los *objetos para pensar*. Siempre sentí y comprendí esto. Una escultura, un cuadro, son *objetos para pensar*, pero existen otros menos costosos, más humildes y de igual belleza: una piña, una mariposa, una piedra pulida por el mar, una buena fotografía.

En Nueva York, uno se siente defraudado al constatar que los interiores de esa ciudad no responden generalmente a ningún sentido de lo moderno. Los hoteles y algunas casas privadas que visité están amuebladas según el molde europeo (Chippendale, Queen Ana, los Luises, etc.). Si los americanos del Norte hubiesen tenido el valor de arreglar sus interiores con la misma sinceridad que han desplegado al construir sus rasca-

cielos (hay algunos feos, pero los hay también admirables y el conjunto es de una violencia magnífica), seguramente encontraríamos hoy, allí, algo menos banalmente europeo.

La belleza del rascacielos nació de una necesidad. Necesidad que llevó derecho a la sinceridad.

En América (del Sur o del Norte) no se es sincero, sincero de esa sinceridad difícil, creadora, sangrienta, de esa que se saca de la propia entraña, sino cuando no hay modo de hacer otra cosa. Mientras se puede, se vive perezosamente de la sinceridad que otros tuvieron. Antes de recurrir a la nuestra tenemos que agotar la sinceridad ajena.

Los yanquis han sido ya sinceros con sus rascacielos. Sería de mala fe que les reprocháramos el haberse quedado cortos, nosotros que no podemos jactarnos de ninguna sinceridad en ese sentido.

En mayo pasado, fuí a lo de Alfred Stieglitz. Me sorprendió leer estas palabras escritas sobre su puerta: *An american place*. Al cruzar esa puerta me sentí bruscamente en mi casa: paredes de un blanco-gris, ningún mueble, espacio, luz. Stieglitz, de quien Frank ha dicho: "Es hoy, quizás, nuestro único gran artista", me mostró sus milagrosas fotografías: una usina, un cielo, un muelle, una mano, una rama... Esas cosas fijadas a través de la implacable exactitud de la máquina, no eran, sin embargo, lo que la máquina había captado de la realidad, pero sí lo que Stieglitz había captado de su sueño, en la realidad, con ayuda de la máquina. Stieglitz empleó la máquina como empleamos una pinza para sacarnos una astilla de la carne. Se afanó en arrancar, con ayuda de esa herramienta, su sueño de la realidad más chata. Y sus manos ennoblecieron la herramienta.

An American place... Constaté que en esta fastuosa isla de Manhattan era el único lugar al que se le podía conceder plenamente tal título.

An American Artist ese Stieglitz que había impuesto a la máquina la curva de su espíritu. El primero, sin duda alguna.

Nunca olvidaré esas extraordinarias obras de arte (las fotografías que vi en París y Berlín no pueden serles comparadas). Nunca olvidaré las cosas que Stieglitz decía respecto a su minucioso trabajo.

Cuando hubimos visto todo, me llevó junto a la ventana. Nueva York subía, por todos lados, en un gran germinar de rascacielos. Stieglitz me señaló la ciudad:—*I have seen it growing. Is that beauty? I don't know. I don't care. I don't use the word beauty. It is life* (1).

Y yo, que acababa de constatar hasta qué punto ese hombre llevaba la belleza en el fondo de sus pupilas, hasta qué punto tenía el don de extraerla de las cosas opacas donde a veces se oculta, sentía ganas de reir y llorar de alegría.

An American place...! Al hablar de este modesto departamento que recibió los primeros Cézanne, los primeros Matisse, los primeros Picasso, llegados a Nueva York, Frank nos dice que fué siempre un refugio para aquellos que habiendo perdido los viejos dioses sentían dolorosamente la necesidad de encontrar otros nuevos.

Sí, un refugio para esos pocos hombres y mujeres que sufren del desierto de América porque llevan aún en ellos

(1) — La he visto crecer. ¿Es eso belleza? No sé. No me importa. No uso la palabra belleza. Es vida.

a Europa, y sufren del ahogo de Europa porque llevan ya en ellos a América. Desterrados de Europa en América, desterrados de América en Europa.

Comprendí que también *I belonged there*, como dicen los yanquis. Esa nostalgia es la nostalgia de un grupo, idéntica en todo el continente.

Sentí que las palabras que Stieglitz me dijo junto a la ventana podían ser aplicadas a algunos de mis actos. Porque cuando Le Corbusier, al hablar de mi casa, dice gustarle mi manera de resolver "la aventura del mueble", me aprueba, en suma, por haber puesto en práctica, aquí, en el Sur, lo que piensa Stieglitz allá en el Norte: *Is this beauty? I don't know. I don't care. I don't use the word beauty. This is life.*

V. O.

SENECA EN LAS ORILLAS

Que nuestro lector se imagine un carro. No cuesta imaginárselo grande, las ruedas traseras más altas que las delanteras como con reserva de fuerza, el carrero criollo fornido como la obra de madera y fierro en que está, los labios distraídos en un silbido o con avisos paradójicamente suaves a los tironeadores caballos: a los tronqueros seguidores y al cadenero en punta (proa insistente para los que precisan comparación). Cargado o sin cargar es lo mismo, salvo que volviendo vacío, resulta menos atado

a empleo su paso y más entronizado el pescante, como si la connotación militar que fué de los carros en el imperio montonero de Atila, permaneciera en él. La calle pisada puede ser Montes de Oca o Chile o Patricios o Rivera o Valentín Gómez, pero es mejor Las Heras, por lo heterogéneo de su tráfico. El tardío carro es allí distanciado perpetuamente, pero esa misma postergación se le hace victoria, como si la ajena celeridad fuera despavorida urgencia de esclavo, y la propia demora, posesión entera de tiempo, casi de eternidad. (Esa posesión temporal es el infinito capital criollo, el único. A la demora la podemos exaltar a inmovilidad: posesión del espacio.) Persiste el carro, y una inscripción está en su costado. El clasicismo del suburbio así lo resuelve y aunque esa desinteresada yapa expresiva, sobrepuesta a las visibles expresiones de resistencia, forma, destino, altura, realidad, confirme la acusación de habladores que los conferenciantes europeos nos reparten, yo no puedo esconderla, porque es el argumento de esta noticia. Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italianados días ralean. No pienso volcar ese colecticio capital de chirolas sobre la mesa, sino mostrar algunas. El proyecto es de retórica, como se ve. Es consabido que los que metodizaron esa disciplina, comprendían en ella todos los servicios de la palabra, hasta los irrisorios o humildes del acertijo, del *calembour*, del acróstico, del anagrama, del laberinto, del laberinto cúbico, de la empresa. Si esta última, que es figura simbólica y no palabra, ha sido admitida, entiendo que la inclusión de la sentencia carrera es irreprochable. Es una variante indiana del lema, género que nació en los escudos. Además, conviene asimilar

a las otras letras la sentencia de carro, para que se desengañe el lector y no espere portentos de mi requisa. ¿Cómo pretenderlos aquí, cuando no los hay o nunca los hay en las premeditadas antologías de Menéndez y Pelayo o de Palgrave?

Una equivocación es muy llana: la de recibir por genuino lema de carro, el nombre de la casa a que pertenece. *El modelo de la Quinta Bollini,* rubro perfecto de la guarangada sin inspiración, puede ser de los que advertí; *La madre del Norte,* carro de Saavedra, lo es. Lindo nombre es este último y le podemos probar dos explicaciones. Una, la no creíble, es la de ignorar la metáfora y suponer al Norte parido por ese carro, fluyendo en casas y almacenes y pinturerías, de su paso inventor. Otra es la que previeron ustedes, la de atender. Pero nombres como éste, corresponden a otro género literario menos casero, el de las empresas cómerciales: género que abunda en apretadas obras maestras como la sastrería *El coloso de Rodas* por Villa Urquiza y la fábrica de camas *La dormitológica* por Belgrano, pero que no es de mi jurisdicción.

La genuina letra de carro no es muy diversa. Es tradicionalmente asertiva — *La flor de la plaza Vértiz, El vencedor* — y suele estar como aburrida de guapa. Así *El anzuelo, La balija, El garrote.* Me está gustando el último, pero se me borra al acordarme de este otro lema, de Saavedra también, y que declara viajes dilatados como navegaciones, práctica de los callejones pampeanos y polvaredas altas: *El barco.*

Una especie definida del género es la inscripción en los carritos repartidores. El regateo y la charla cotidiana de la mujer los ha distraído de la preocupación del coraje, y sus vistosas letras prefieren el alarde servicial o la galantería. *El liberal, Viva quien*

me proteje, El porteño de Palermo, El vasquito del Sur, El picaflor, El lecherito del porvenir, El buen mozo, Hasta mañana, El record de Talcahuano, Para todos sale el sol, pueden ser alegres ejemplos. Otras veces, un dístico:

Del Abasto soy la flor
I de Palermo el mejor.

Qué me habrán hecho tus ojos y *Donde cenizas quedan fuego hubo,* son de más individuada pasión. *Quien envidia me tiene desesperado muere,* ha de ser una intromisión española. *No tengo apuro* es criollo clavado. La displicencia o severidad de la frase breve suele corregirse también, no sólo por lo risueño del decir, sino por la profusión de las frases. Yo he visto carrito frutero que, además de su presumible nombre *El preferido del barrio,* afirmaba en dístico satisfecho

Yo lo digo y lo sostengo
Que a nadie envidia le tengo.

y comentaba la figura de una pareja de bailarines tangueros sin mucha luz, con la resuelta indicación *Derecho viejo.* Esa charlatanería de la brevedad, ese frenesí sentencioso, me recuerda la dicción del célebre estadista danés Polonio, de *Hamlet,* o la del Polonio natural, Baltasar Gracián.

Vuelvo a las inscripciones clásicas. *La media luna de Morón* es lema de un carro altísimo, con barandas ya marineras de fierro, que me fué dado contemplar una húmeda noche en el centro puntual de nuestro Mercado de Abasto, reinando a doce patas y cuatro ruedas sobre la fermentación lujosa de olores. *La soledad*

es mote de una carreta que he visto por el sur de la provincia de Buenos Aires y que manda distancia. Es el propósito de *El barco* otra vez, pero menos oscuro. *Qué le importa a la vieja que la hija me quiera,* es de omisión imposible, menos por su ausente agudeza que por su genuino tono de corralón. Es lo que puede observarse también de *Tus besos fueron míos,* afirmación derivada de un vals, pero que por estar escrita en un carro se adorna de insolencia. (Hay ocasiones de repetir que son originales. ¡Qué invisible adverbio es *últimamente,* impreso en esta hoja; qué profecía de barullo cuando lo dice la indignación!) *Qué mira, envidioso* tiene algo de mujerengo y de presumido. *Siento orgullo* es muy superior, en dignidad de sol y de alto pescante, a las más efusivas acriminaciones de Boedo. *Aquí viene Araña* es un hermoso anuncio. *Pa la rubia, cuándo* lo es más, no sólo por su apócope criolla y por su anticipada preferencia por la morena, sino por el irónico empleo del adverbio *cuando,* que vale aquí por *nunca.* (A ese renunciado *cuando* lo conocí primero en una intransferible milonga, que deploro no poder estampar en voz baja o mitigar pudorosamente en latín. Destaco en su lugar esta parecida, criolla de Méjico, registrada en el libro de Rubén Campos *El folklore y la música mexicana*: Dicen que me han de quitar — las veredas por donde ando; — las veredas quitarán, — pero la querencia, cuándo. *Cuándo, mi vida* era también una salida habitual de los que canchaban, al atajarse el palo tiznado o el cuchillo del otro.) *La rama está florida* es una noticia de alta serenidad y de magia. *Casi nada, Me lo hubieras dicho* y *Quién lo diría,* son incorregibles de buenos. Implican drama, están en la circulación de la realidad, corresponden a frecuencias de la emoción: son como del destino, siempre. Son ademanes perdurados por la escri-

tura, son una afirmación incesante. Su alusividad es la del conversador orillero que no puede ser directo narrador o razonador y que se complace en discontinuidades, en generalidades, en fintas: sinuosas como el corte. Pero el honor, pero la tenebrosa flor de este censo, es la opaca inscripción *No llora el perdido,* que nos mantuvo escandalosamente intrigados a Xul-Solar y a mí, hechos, sin embargo, a entender los misterios delicados de Robert Browning, los baladíes de Mallarmé y los meramente cargosos de Góngora. *No llora el perdido;* le paso ese clavel retinto al lector.

J. L. B.

PRECISIONES DE LE CORBUSIER

En el nuevo libro de Le Corbusier están desarrolladas las diez conferencias que el gran arquitecto suizo-francés pronunció en Buenos Aires bajo el patrocinio de la Asociación *Amigos del Arte.* Los que han tenido la oportunidad de escuchar esas disertaciones sentirán, a la lectura de *Précisions,* renovarse en su espíritu el fervor convincente de una doctrina arquitectónica hecha de pasión que un siempre actuante *espíritu de juicio* no intenta contener. Porque aquí radica precisamente una de las características más singulares de este gran creador: su pasión de hombre-poeta, que lo arranca siempre de los límites estrechos de la simple razón pragmática: la pasión, "que convierte en un drama viviente la piedra inerte".

Leyendo ahora las páginas siempre tensas de *Précisions*, nos damos cuenta exacta de la extraordinaria honestidad mental de un conferencista que nos ha aportado una doctrina sólida y concreta, y no vagos discursos de transitorio efectismo. La elocuencia personal, la que emana de las actitudes físicas del orador, queda en este caso subyugada por la gravidez maciza de las verdades expuestas. Yo pienso en Marinetti, en sus gesticulaciones histriónicas, en todos sus artificiosos despliegues de oratoria forense. En Le Corbusier orador, la pasión está en la propia doctrina y no en el gesto. Recordemos a este hombre flaco y displicente como un turista yanqui: Rostro rojizo y anguloso de paisano normando. Ojillos cuya intención aviesa no consiguen disimular los gruesos lentes de carey; cabellos lisamente disciplinados por la ya prestigiosa *gomine argentine*. Con gesto tranquilo y lejano, Le Corbusier va desplegando ante el público verdades grandes como banderas. El público asiste en suspenso a esas demostraciones realizadas con la calma sonriente de un temerario volatinero. Le Corbusier saca de sus inagotables mangas de prestigitador verdades imprevistas y rotundas. Con unas maravillosas tizas de color ("¿no pensais que mi carbonilla y mis tizas de color encierran una fabulosa poesía: el lirismo de los tiempos modernos?") va ilustrando sus experimentos sobre grandes hojas blancas, que luego cuelga como trofeos de un hilo tendido de un extremo al otro del estrado.

No es ésta la oportunidad de entrar en un análisis de la teoría arquitectónica de Le Corbusier, ya establecida con amplitud en libros anteriores, y que el presente no hace más que acomodar a la extensión y finalidad de las diez conferencias pronunciadas. Ahora la podemos ver reflejada en unos pocos prin-

cipios centrales y dominantes que forman la armazón intelectual de todas sus aplicaciones prácticas: casa, palacio, ciudad. Teoría antropocéntrica de la arquitectura. Es decir, arquitectura concebida en acuerdo riguroso con las necesidades del hombre normal. La arquitectura surge directamente de una aplicación racional de los nuevos elementos constructivos, librados de toda aureola académica y reducidos a la escala humana. Los principios arquitectónicos que presiden la realización de una casa prolongan sus consecuencias hasta el palacio y la ciudad, tendiendo de ese modo a una indispensable unidad arquitectural. *Arquitectura en todo, urbanismo en todo.*

El libro está precedido de un *prólogo americano* en el que Le Corbusier describe, con un estilo desordenado pero siempre viviente y tenso, un viaje en avión al Paraguay. Le Corbusier se emociona ante el pensamiento de los primeros colonos domesticando en una lucha solitaria la extensión hostil de la campaña argentina. "La llanura circunda todo. ¿Dónde está el vecino? ¿Dónde un posible reabastecimiento? ¿Dónde está el doctor? ¿Dónde la muchacha que se querría amar?" Hojeando los álbumes de su amigo *Gonzaléz Garraño* (sic), le viene el deseo de escribir un libro, ilustrado con esos precisos y preciosos documentos: "La Historia magnífica de los colonos argentinos". En Asunción le entusiasman las pequeñas viviendas populares, simples y puras, no contaminadas aún por la falsa cultura ciudadana. "Casas de indígenas en los suburbios de la ciudad, que son el acto más total de devoción de un alma sensible". Busca siempre con avidez esas casas, que son *casas de hombres* y no *casas de arquitectos*. Una *casa de hombre* es un acto de amor. Una *casa de arquitecto* es un artificio académico: Brillat-Savarin en la ar-

quitectura. "Si pienso en las *casas de hombres* me vuelvo rousoniano: el hombre es bueno. Si pienso en las *casas de arquitectos,* me vuelvo escéptico, pesimista, volteriano".

Este último y no otro pudiera haber sido el estado de espíritu de Le Corbusier ante el panorama arquitectónico de Buenos Aires. Pero él ha venido a América para comprender y no para juzgarnos implacablemente: "He tentado la conquista de América por una razón implacable y por una gran ternura hacia las cosas y las gentes; he comprendido en esos hermanos separados de nosotros por el silencio del océano, los escrúpulos, las dudas, las vacilaciones, las razones que motivan el estado actual de sus manifestaciones, y tengo confianza en el mañana. Bajo esa luz nacerá la arquitectura.

ALBERTO PREBISCH.

NUEVOS PINTORES ARGENTINOS

Hace pocos años, cuando desde mi nativo mirador europeo comencé a observar atentamente — con esa óptica de simpatía que favorece la distancia y que es difícil mantener una vez próximo — el panorama literario y artístico argentino, recuerdo que hube de apostar resueltamente el capital de mis mejores augurios por la carta poética. Puse mi esperanzado crédito en algunos líricos de la arriscada pléyade que entonces combatía por un cambio, una depuración de los gustos y las normas de juicio. Quise

creer generosamente que por la simple fuerza del número y la calidad de sus obras llegarían a operar una profunda transmutación de valores, ensanchando el diafragma y la comprensión del ojo público.

Pero tales esperanzas han sufrido una quiebra. Aquellos escritores jóvenes — salvo pocas, insuficientes excepciones — no supieron mantener con firmeza la línea iniciada en sus primeros escorzos y, por ende, perdieron el papel reformador que les estaba asignado. En cambio, compensando esa desilusión, ha surgido luego un grupo coherente de pintores nuevos, más indicado para reasumir dicha tarea. Por el momento, yo no dudo en transferirles aquellas esperanzas. Y en afirmar que actualmente me parece más rica de promesas y de valores la perspectiva plástica argentina que la literaria.

Sin embargo, existe entre ambas ramas una desigualdad de condiciones que solicita inmediata corrección. Mientras los escritores jóvenes lograron, en cierto modo, predisponer favorablemente la atención comprensiva de las gentes, los pintores siguen siendo víctimas de una cerrazón mental deplorable. Lo hemos comprobado reiteradamente en esta temporada invernal. En su transcurso han celebrado exposiciones varios pintores de fisonomía ya perfectamente acusada, con personalidad singular, que pudieran figurar sin desmedro en las más exigentes latitudes artísticas. Pues bien, en Buenos Aires, apenas son reconocidos, justipreciados. Chocan, cierto es, con las habituales resistencias que en todas partes provoca la implantación de un arte nuevo. Pero esto no presentaría nada singularmente anómalo. Lo curioso y reprobable es que aquí tales hostilidades se agravan a causa de la impermeabilidad de un ambiente artístico que, careciendo de pauta

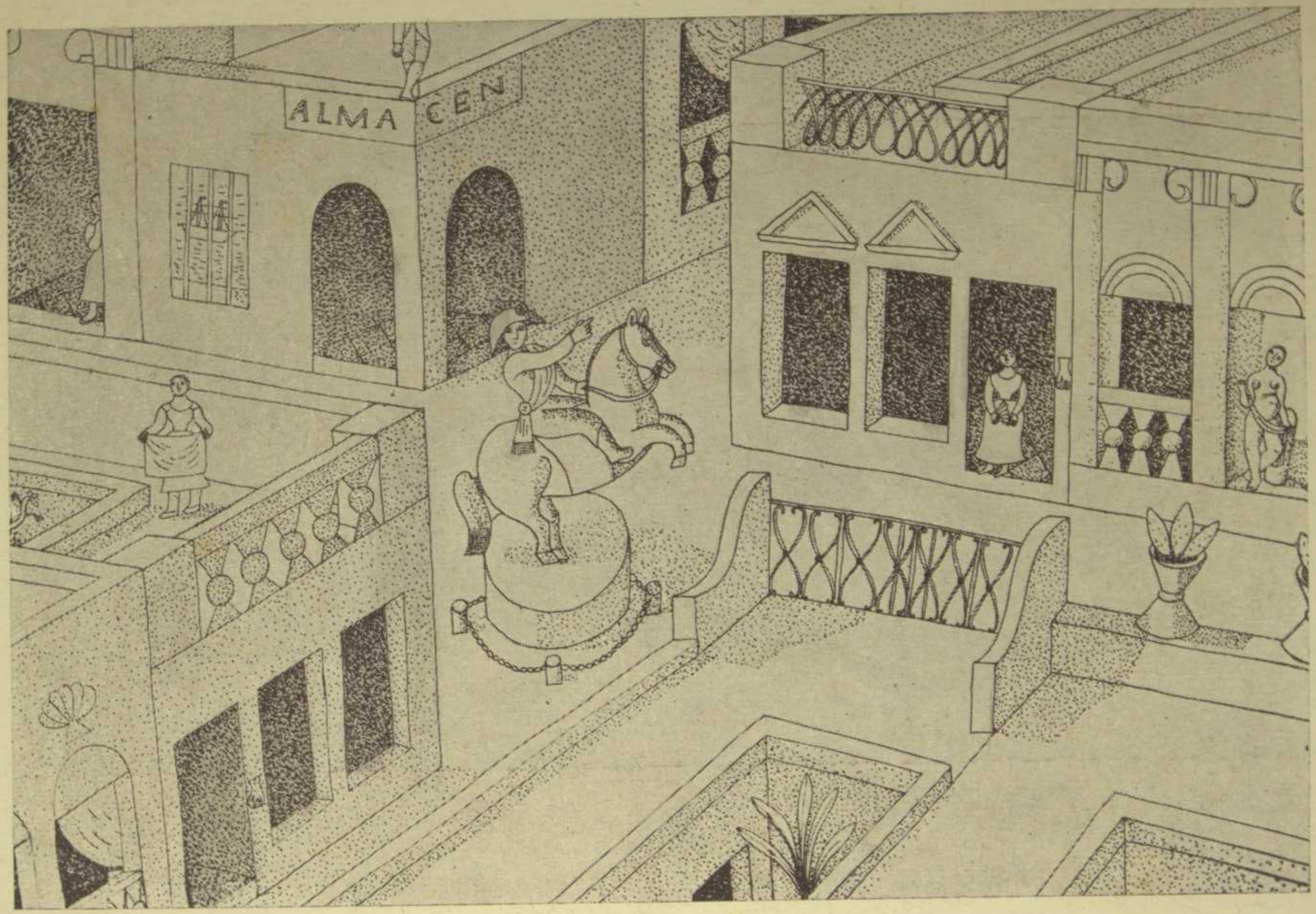
propia, de *tradición* en qué fundamentar sus repulsas, simula el lujo de poseerla, excediéndose en la reacción adversa e inventando pintorescas argumentaciones defensivas.

Precisemos. Al llegar a este punto no conviene generalizar: correríamos entonces el riesgo de que se confundiese todo esto con una vulgar pugna de "jóvenes" *versus* "viejos". Y no es así. Por consiguiente, puntualizaré. He dicho antes que se desconoce y se niega a los pintores nuevos. Pero ¿en virtud de qué principios, de qué normas estéticas trata de oponerse una muralla de contención a su feliz despliegue? Se les combate esencialmente — aunque parezca inverosímil — en nombre de dos conceptos periclitados, de dos antigüallas irrisorias que ni aún en las prenderías de ocasión se cotizan ya: los salones oficiales y la estética impresionista. Se les acusa patéticamente de perturbar con sus cuadros discrepantes el plácido uniformismo vulgar de las exposiciones nacionales y de no ajustarse a esa vaga y desvirtuada secuencia impresionista que los *pompiers* han convertido en cánon inmutable.

Ahora bien: acontece — ¿lo ignoran aún aquí? — que el descrédito de tales salones patrocinados por el Estado es, desde hace largos años, ya general en Europa, aun en los sitios donde se manifiestan con cierta dignidad, y que mediante las campañas de los mejores tienden a suprimirse. Y en cuanto al impresionismo y a sus descoloridas versiones, su extinción es harto evidente, sobre todo después de tres lustros de vigencia cubista, modalidad que es por excelencia la más completa refutación de aquél. (Así como, por otra parte, la reacción contra las claras geometrías cubistas se hace visible en los difusos arabescos del superrealismo. Véase, por ejemplo, la diferencia que va de un Joan Miró a un Juan

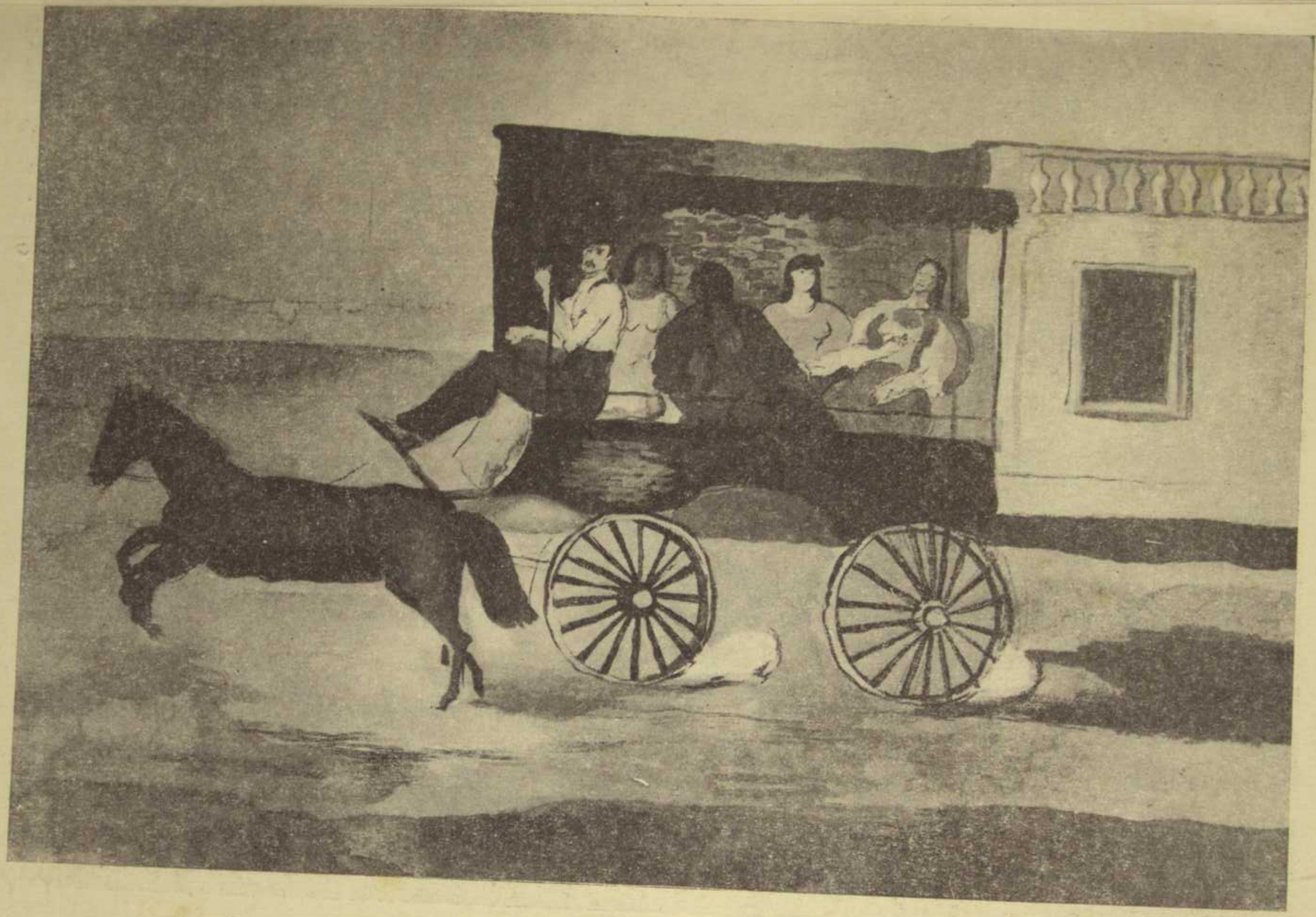
Oleo de Lino Spilinbergo

LA TERRAZA



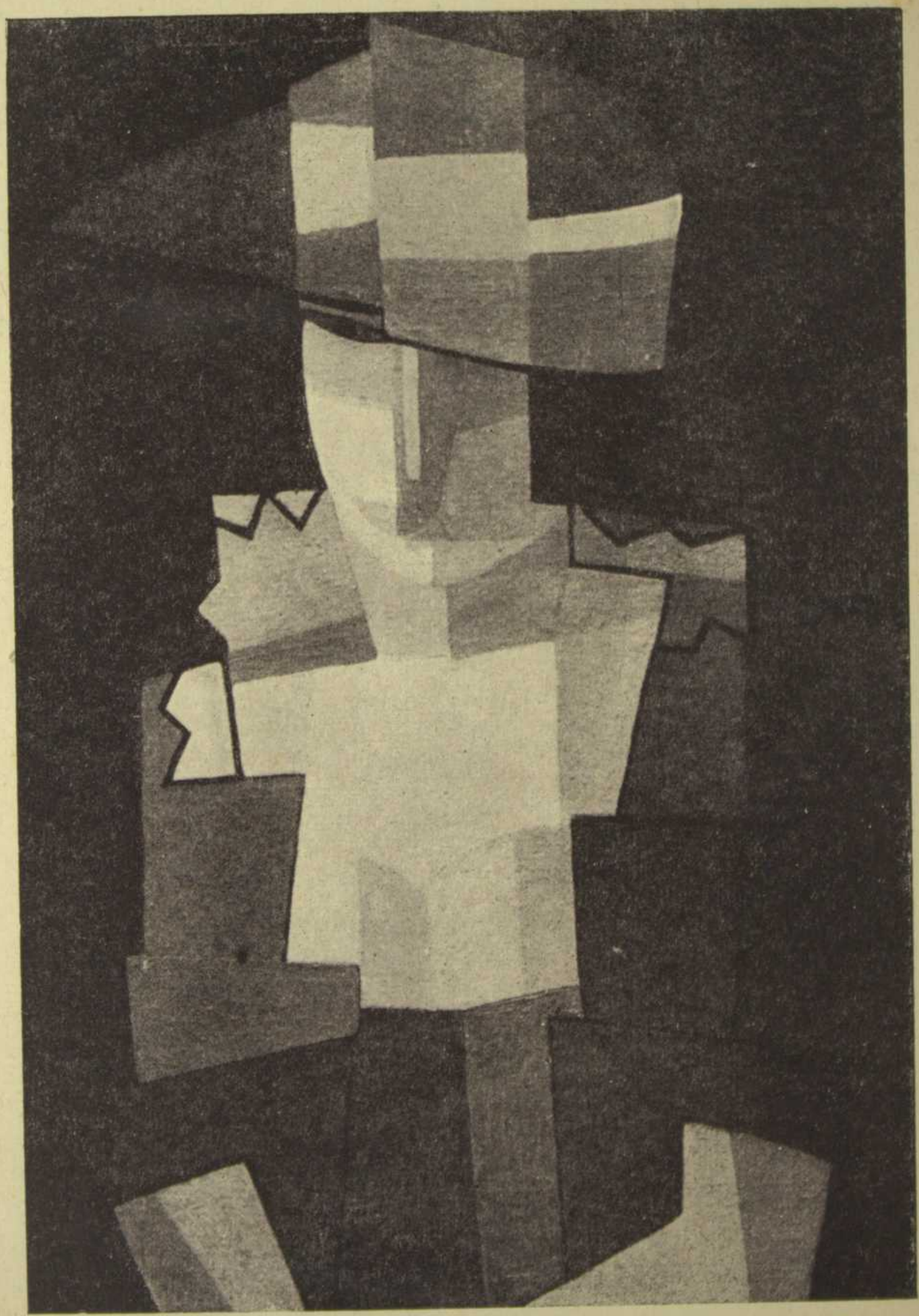
Dibujo a pluma.—Norah Borges de Torre

BUENOS AIRES



EL PASEO

Oleo de H. Basaldúa



Oleo de Emilio Pettoruti

LA MUJER LILA

Gris. La diferencia que hay entre un arte intelectualista conceptual y frígido — cubismo — y entre un arte literario, barroco y romántico — superrealismo —. Romanticismo nuevo, cierto es, puesto que ha sido influído no sólo por las visiones dislacerantes de un Chirico — verdadero "padre de la criatura" — sino traspasado por el primer expresionismo germánico, arte de fibras contorcidas, esencia dramática y finalidades extraplásticas, Etcétera.)

¿Quién negará, por otra parte, la nula eficacia de las exposiciones colectivas, con sello oficial, que sólo dieron lugar en toda Europa a una copiosa pululación de *pompiers, premios de Roma* y monstruos similares, viniendo a ser substituídas con gran ventaja por las exposiciones libres, individuales — que aquí tratan de ahogar, — fomentadas por el puro interés de los aficionados, buenos catadores, o por el interés compuesto de los marchantes, no menos respetable y cooperador, pese a las diatribas epilépticas de ese incalificable Mauclair? En cuanto al impresionismo — o a sus vulgares degeneraciones amparadas bajo tal pabellón — ¿a quién se le ocurrirá juzgar la pintura de hoy con arreglo a sus normas obsoletas, carentes de toda vigencia, sino a los — presuntos — críticos despistados de estas latitudes que, faltos de otros puntos de referencia, se sienten, frente a obras distintas, miedosamente perplejos, tristemente náufragos...?

Pero abandonando estas cuestiones que presentan un flanco demasiado fácil a la esgrima polémica, vengamos al verdadero tema de esta crónica. En la temporada pictórica que ahora expira el Salón Nacional de Bellas Artes se ha superado a si mismo en fealdad, en confusionismo, en lo que yo llamaría incongruencia con el tiempo. Unicamente el vulgo dominical y espeso, encarnado a maravilla en los reseñistas periodísticos, puede incu-

rrir todavía en el error de ponderarlo, de tomarlo en serio, de hacer creer que *eso* significa todavía algo. Por el contrario, habría que reclamar violentamente, a modo de sanción penal, la forzosa clausura de ese certamen durante unos cuantos años, no sólo mientras se reorganiza su estructura y se busca mejor destino artístico a los dineros del Estado, sino en tanto se *reorganizan* por dentro las cabezas de los señores que presiden sus destinos. El espectáculo que ofrecen esos salones, con inexorable terquedad anual, es desolador. Y no se invoquen, como disculpa, ciertas, aunque escasas, analogías europeas. Para mí es más irritante aún que el arte de una nación joven resulte víctima de tales farsas siniestras.

Un espectáculo más consolador nos han ofrecido felizmente las exposiciones individuales de pintores jóvenes, excepcionalmente numerosas y cernidas este año. Se han localizado con preferencia en Amigos del Arte y en la nueva sala de la Wagneriana, diestramente timoneada por el pintor Guttero. Ha podido inclusive repetirse el *Nuevo Salón*, en el primero de dichos locales e iniciarse otro semejante, aunque más homogéneo, en el segundo de ellos. Salones que son como los óvulos de donde podrá salir mañana un verdadero gran Salón de Pintores Independientes o Libres. Pero en estas apuntaciones rápidas no pretendo hacer un balance ni trazar una revisión crítica total. Sí, únicamente, formular unas apostillas al márgen de las reproducciones que SUR agrupa en este número — sin propósitos excluyentes, prometiendo variar el ángulo de enfoque en lo sucesivo, incluyendo otros artistas jóvenes no menos representativos — originales de Héctor Basaldúa, Lino Spilimbergo y Emilio Pettoruti.

Si de Rimbaud se ha dicho — Claudel — que era un místico en estado salvaje, de Basaldúa pudiera decirse que es — o quiere ser — un salvaje con propensión mística. Pero entendámonos: salvajismo en su caso no equivale a ausencia del caparazón civilizado, sino a: gracia de los sentidos, infantilismo consciente. Para Basaldúa el mundo parpadea como un recién nacido. Apresa sus rasgos, la silueta de las gentes y las cosas con la gracia, la inocencia y la imprecisión de contornos de un chico alerta. Un niño, cierto es, un poco ficticio, puesto que tiene memoria, puesto que evoca. Lo evidencia el carácter de sus temas en la serie de temples expuestos en Amigos del Arte. Motivos pretéritos que el tiempo ya ha teñido de poesía por virtud de la simple distancia. Confieso que esto — a no darse en él otras cualidades — me haría mirar más bien de soslayo, con cierto recelo, los cuadros de Basaldúa, pues, en general, desconfío de la capacidad creadora de los pintores o líricos que utilizan temas pretéritos, en los cuales casi todo lo pone ese factor, el tiempo. Pues, a mi juicio, el lirismo de las sombras es el más fácil y los recuerdos fermentan por sí solos al envejecer, destilando un alcohol de poesía en cuya dosificación apenas interviene el alambique cerebral del artista.

Pero los cuadros de Basaldúa superan esas prevenciones. El factor temático no asume ni desborda todo: queda siempre muy visible lo puramente pictórico, el firme valor plástico de sus composiciones. Por otra parte, Basaldúa no abusa del tiempo ni se prevale de la distancia, ya que no es muy forzada o incómoda la torsión retrospectiva que hace con su mente hacia atrás: se detiene en los años fronterizos del siglo pasado y del presente.

El pintor vuelve evocativamente a contemplar los lugares, los ambientes y las gentes de su infancia, coloreados con la misma luz cándida de las calles y de los patios provincianos: de una provincia que era pueblo, de una Buenos Aires capital, que era aún provincia. De ahí el encanto poemático, la fresca gracia, la fluidez lineal de sus *gouaches* y sus óleos sobre estos motivos: la retreta en el cándido paseo provincial del atardecer, un baile de *lanceros* en un salón de espejos que multiplican los polisones y los bigotes, zaguanes poblados por tertulias de familias. Pero, ¡alto aquí! Si el describir los cuadros — el narrar su *argumento* — es un recurso de la crítica fácil — aún más: su negación absoluta — en este caso, además, presenta un escollo erizado de confusiones. En él tropezaron aquellos que llevados de esta afición narrativa, unidos a los falsos sabuesos, a los errados *detectives* de la crítica *parecidista,* sacaron a relucir comparativamente, a propósito de Basaldúa, el nombre — por mí también admirado — de Figari. La manera y el colorido de este último son netamente impresionistas; los de Basaldúa, no. Si Figari pinta ante todo — como se ha dicho — la memoria rioplatense, con propósitos de historiador plástico, Basaldúa se pinta nada menos que a si mismo. Utiliza motivos afines como punto de partida pero alcanza una meta distinta.

Spilimbergo es violento como un huracán. Entrar en la sala de la Wagneriana, cuando la llenaban sus cuadros, era caer bajo las alas de un siroco. Este pintor — al que ni aún sus hipotéticos panegiristas han dado la merecida importancia — tiene el desmadejamiento propio de un espíritu poderoso que se expresa-

se rudamente, barrocamente, sin cuidarse de templar las disonancias, de alisar los agrios acordes. Traducen sus obras la pugna, el esfuerzo del artista que lucha con la naturaleza sin querer evadirse de ella por la vía antirrepresentativa — como hacen los pintores abstractos del cubismo y del constructivismo — pero tampoco someterse. Por ello Spilimbergo personifica muy bien aquella sentencia de Leonardo: *Il dipintore disputa e gareggia con la natura.*

Lo que primero admira en sus cuadros es la reciedumbre constructiva, la firme trabazón de su andamiaje plástico. Después, su riqueza imaginativa, su amor a la abundancia de elementos que le lleva en algunos casos, por ejemplo, a superpoblar ciertos paisajes, a llenarlos de excesivas cosas. Pero este no es un reproche absoluto y se convierte por relativismo en un mérito frente a la sequedad, al vacío de los pintores argentinos consuetudinarios, empeñados en hacernos creer que un paisaje es una llanura escueta y un precario tronco de ceibo. Cierto es que, por otra parte, los modelos pictóricos de los paisajes mostrados por Spilimbergo son italianos.

Algunos de sus dibujos merecen sin reticencias el calificativo de magistrales. Se ha hablado mucho, y gratuitamente casi siempre, en estos últimos años, de *ingrismo* cuando se ha querido definir la perfección lineal, el virtuosismo de ciertos pintores que, a semejanza de Picasso, después de haber efectuado toda suerte de descomposiciones formales, o alternativamente con ellas, vuelven hacia la clara perfección museal.

En el caso de Spilimbergo, esta evocación sería oportuna. Dibuja con una perfección eterna y una gracia contemporánea. Todas sus obras muestran a un pintor sumamente dotado, rico

de experiencias que revelan -- sin decirlo apenas, al que sepa leer entre líneas — la serie de evoluciones franqueadas.

Pero el mejor testimonio de su talento reside, como insinué antes, en sus óleos, en esos paisajes tan ricos de materia plástica, que por su calidez y apasionamiento me evocan algunas obras admirables de los altares barrocos en las iglesias portuguesas.

Pettoruti es pintor de muy distinto carácter, de otra filiación. Más notorio y hasta más manoseado que los dos anteriores — inéditos al comentario crítico — resulta, por consiguiente, difícil emitir a su propósito juicios intactos. Encarrilado desde hace años en las secuencias del futurismo italiano. Pero con autenticidad, en la propia atmósfera de esa pintura, con una cronología y un sentimiento parejos a los mejores de aquella pléyade: Severini, Carrá — antes de sus metamórfosis, — Balla, Depero. Por ello, aunque no aceptemos con exclusividad esa manera, hemos de rendirnos ante la perfección y el carácter genuino con que en Pettoruti se manifiesta.

Sus cuadros, sus dibujos — de estos últimos nos dió una muestra hace poco — son limpios, recortados, armónicos. Producen parejo deleite al de un juego de maquinaria bien montado. Brillan los colores enteros en el juego geométrico de los planos, en el exacto ensamblamiento de los volúmenes, en lo que ya el malogrado pintor y teorizante Boccioni llamaba, antes de la guerra, la *compenetrazione dei piani*. Sin embargo, Pettoruti prescinde de la sensación dinámica, de la preocupación por traducir el movimiento de cosas y objetos que dominaba al pintor nombrado y a sus congéneres en aquellas fechas. Unicamente sigue

permaneciendo fiel al propósito de reflejar la forma en transcripciones geométricas.

El examen de sus recientes dibujos ha vuelto a plantearnos la interrogación de si éstas maneras extremadas de pintura (que inicialmente, y en el plano de lo formal, condensaron sus intenciones constructivas — según es sabido — como una reacción contra el desleimiento post - impresionista) pueden llegar a ser un sistema permanente, o si cumplidos sus objetivos deben transformarse, saliendo del abstraccionismo y derivando hacia formas menos rigurosas. La mayoría de los pintores lo han entendido de esta última forma al tomar, por ejemplo, el cubismo como una estación de paso — una estación termo - pictórica adecuada para efectuar una cura disciplinaria — donde es imprescindible recalar pero en la cual es inconveniente radicarse. Sin embargo, ¿por qué aceptar como válido este criterio de cordura, aunque la complicidad de pintores y teorizantes nos lo recomienden? ¿No está ahí el ejemplo de lo que fué un Juan Gris, obstinado y heroico operario del cubismo, totalmente entregado a búsquedas abstractas de la forma y del color, sin haber incurrido apenas nunca en la menor concesión representativa, realista, sin querer hacerse reo de lo que André Breton llama donosamente *crimen de lesa realidad?* Por otra parte, para atenuar este criterio unilateral, recordemos que ya Apollinaire, en 1912, en sus insuperables *Meditations esthétiques,* buscaba una posible fórmula de avenencia entre la pintura figurativa y la pintura abstracta o antirrepresentativa. Y escribía que "la pintura pura, si consigue desprenderse enteramente de la pintura antigua, no causará necesariamente la desaparición de esta última, del mismo modo que el desarrollo de la música no ha causado la desaparición de los

diferentes géneros literarios y como tampoco la acritud del tabaco ha reemplazado el sabor de los alimentos".

No obstante, Pettoruti, integérrimo, reniega de cualquier pacto intermedio . (No le tomemos en cuenta ciertos paisajes indiferenciados y voluntariosos de convencionalismo: allí no se encontraba él). Con devoción que calificaríamos de ascética, se mantiene fiel a la norma elegida, desdeñoso de todo halago fácilmente sensual, a distancia de la menor concesión realista.

GUILLERMO DE TORRE.

NOTICIA Y VEJAMEN DEL "ALACRANEO"

Lo particular, lo extraordinario del "alacraneo" consiste en que, siendo un modo de crítica burlona, de jocosa censura, no supone juicios de valor como las restantes especies de censura o crítica. El "alacrán" no se pronuncia sobre su víctima. No juzga, no toma francamente su partido. De aquí el campo amplísimo por el cual transita, su ilimitada libertad de movimientos. Y también su irresponsabilidad ante sí mismo y ante los demás. Entiende que practica una suerte de deporte o de juego, con reglas arbitrarias, convencionales, y sin que los resultados trasciendan más allá del juego mismo. Terminada la partida, todo queda como antes. Ni le remorderá la conciencia después

de los pinchazos más venenosos prodigados a sangre fría, ni se inmutará cuando alguien le reproche: Probablemente, ni hallará justificado que se discuta su derecho al "alacraneo". Se cree en posesión de algo así como una patente de corso, y se somete de buen grado a servir a su vez de víctima: Esto entra en las reglas del juego.

Queda, pues, sentado que el "alacrán" no toma para blanco de su ataque este o aquel rasgo de su víctima porque resueltamente lo considere malo o vituperable. ¿Por qué, entonces? Sencillamente, porque para él no es sino un pretexto, un expediente como cualquier otro para entregarse a una actividad que en sí es desinteresada, que se podría llamar estética; en la que no hay intención ni de ofensa ni de correctivo: Esto es lo que el mismo "alacrán" nos diría, y sin duda lo que él piensa.

Mi opinión difiere de la suya. Creo que este asunto debe examinarse en función de otras maneras y propensiones nuestras con las cuales mantiene relaciones estrictas. El "alacraneo" no va contra tal rasgo personal porque se le estime de este modo o del otro, *sino meramente porque existe*: Esto es lo esencial. Lo que nos choca, lo que de ningún modo soportamos, es que en la ajena personalidad emerja algo visible, algo distinto y peculiar. La singularidad del prójimo nos produce una irritación específica, muy bien trasladada a la imagen, que ha ido a elegir, entre todos los pinchazos posibles, el que lleva una carga de irritación transmutada en veneno. El "alacraneo" es una protesta contra la diferencia, es un constante: "Se prohibe ser diferente". Apenas percibe algo que — en bien o en mal, no importa — sobresale, lo somete a su esmeril. Porque, si por un

lado vale el símil del aguijón clavándose en cada prominencia, por otro se ofrece el del buen obrero aplicado a dejar una superficie libre de accidentales relieves, limpia y pulimentada.

Entre lo más sensato que se haya escrito a propósito de las *Intimidades* argentinas de Ortega, está el comentario de Juan Alvarez. Hay en él una conclusión con la cual no estoy de acuerdo, a pesar de su aparente exactitud, y que ahora viene a cuento. A algunas indicaciones de Ortega sobre cierto empaque que advierte en el hombre de estas tierras, contesta Alvarez que mal puede haber empaque o afectación en gentes dotadas de tan agudo sentido para lo ridículo. No hay discusión posible respecto a la finura un poco exacerbada del argentino en general para captar al vuelo los aspectos ridículos en propios y extraños. Pero la anotación de Ortega hemos de circunscribirla a Buenos Aires capital para comprenderla bien, y aquí la capacidad para ver lo ridículo funciona en complicidad con el "alacraneo" — que tiene, como hemos visto, raíz diferente, — y entre ambos favorecen más bien que impiden cierto empaque o rigidez. Este empaque no es tanto afectación como contención; es un estar sobre sí mismo, un reprimir la propia espontaneidad, en una alerta desconfiada y permanente.

Ya he apuntado en otro sitio, en forma muy sumaria, las razones de nuestra intolerancia ante cualquier tipo humano un poco acusado y original. Nos falta aún la actitud objetiva — flor de civilización, — y andamos por la vida como enfermos de nuestro propio yo, sin que los demás nos interesen. Les exigimos que entren en el molde más cómodo para nuestra indiferencia; que asuman un perfil convencional, impersonal. El sabio,

el artista europeo, pasan entre nosotros por una dura prueba, y casi siempre quedan un poco disminuídos en nuestra estimación, porque revelan un afán, para nosotros intolerable, de ser como son, de ser ellos mismos.

FRANCISCO ROMERO

ANSERMET Y EL SENTIDO DE UNA OBRA CULTURAL

Diaghileff, ese espíritu prodigiosamente alerta, siempre abierto a los verdaderos valores artísticos de los últimos veinticinco años y que, en un momento dado, tuvo en sus manos el contralor de los títulos sanos existentes, no podía pasar al lado de Ansermet sin verlo, sin fijarse en este hombre para quien la música es el sentido de la variedad musical en sus elementos vitales. Por ello, al pasar a su lado, le arrastró en el torbellino de sus feéricas *tournées* y fué en una de ellas, en una de las más nobles y vitales expresiones del arte de nuestro tiempo, en 1918, cuando Ansermet vino por vez primera a la Argentina.

Por consiguiente, si de aquel primer contacto arranca la simpatía inicial — hoy cariño — que Ansermet manifiesta por Buenos Aires, si a eso debemos sus consecutivas visitas afanosas, ello también nos obliga a inolvidable gratitud hacia Diaghileff, cuya muerte, hace un año, no promovió ,a mi juicio, los justos

homenajes, el coro de lamentaciones que aún no debieran haberse apagado.

Ernest Ansermet volvió a Buenos Aires llamado por la Asociación del Profesorado Orquestal. Imaginó de inmediato un posible ensanchamiento del campo auditivo de nuestros conciertos, una ampliación al infinito de nuestro horizonte musical. No se trataba solamente de una simple tarea de imaginación; había que *realizar*, según la expresión predilecta de Cézanne: *réaliser sur nature*. Y apoyado por núcleos auditivos que le esperaban desde hace años, al calor de este pequeño medio de cultivo, del mismo modo como se infecta un ambiente pudo llevar adelante la obra de cultura que los argentinos debemos valorizar con gratitud.

Nadie negará que los fondos más importantes de la vida musical de un país o de una ciudad, sus elementos de vida orgánica, están constituídos por sus conciertos sinfónicos, a menos de contar, por ejemplo, con un teatro como la Opera de Viena. No creo factible, por mucho tiempo todavía, que la situación pueda cambiar si no es mediante la fonografía, elemento poderoso de cultura musical, que se hace presente y no de un modo esporádico, con arrolladoras invasiones. En Buenos Aires — debemos reconocerlo y subrayarlo — el núcleo de la vida musical ha estado constituído esencialmente por los conciertos que dirigiera Ansermet, y por los admirables esfuerzos de una Jane Bathori.

Cuando Ernest Ansermet volvió a Buenos Aires, pudo haberse contentado con la obra de tantos otros, limitándose a dirigir una temporada brillante y repitiendo la experiencia inicial más o menos acusadamente. Hubiera logrado así un éxito habitual, tratando con ciertos cuidados el repertorio a que estaba acostumbrado nuestro público.

Pero el asceta, lo musicalmente aséptico que hay en Ansermet y que le aproxima tanto a Strawinsky (*) (también él de una higiene musical perfecta), advirtió sin titubear la obra de cultura que le estaba reservada. Previendo la resistencia que le ofrecería nuestro medio, conociendo la aspereza de las hostilidades pasivas, pero convencido como el Prometeo de Gide, de que es preciso tener un águila, Ansermet, *entrepreneur d'illuminations*, emprendió la heroica tarea que ya había acometido en Suiza, al frente de la Orquesta de la Suiza Francesa, y la que más tarde había de encarar arremetiendo, en unión de la Orquesta Sinfónica de París, contra el concierto sinfónico dominical; aquella clase de concierto sobre la cual decía Debussy: *¿Habéis visto la hostilidad de un público en una sala de conciertos? ¿Habéis contemplado esas caras grises de aburrimiento, de indiferencia y hasta de estupidez? ¿Por qué no forman parte nunca de los puros dramas que se desarrollan a través del conflicto sinfónico, donde se entrevé la posibilidad de alcanzar la cima del edificio sonoro y desde allí respirar la belleza completa? Esas gentes, señor, parecen siempre invitados más o menos bien educados: toleran paciéntemente el aburrimiento de su empleo, y, si no se marchan, es porque precisan que se les vea a la salida; de no ser así, ¿a qué habrían venido? Confiese usted que en ello hay motivo para tomar horror a la música para siempre".*

Contra esa tendencia se inspiran los programas de los conciertos que año tras año dirigió Ansermet. De ahí deriva su es-

(*) Comprendí casi instantáneamente la transubstanciación que se operaba entre ellos al verlo dirigir el estreno parisiense de *L'Histoire du Soldat* en 1924.

fuerzo para sacudir al auditorio de su modorra sinfónica, y también su afán por mostrarle, dentro de los elementos orgánicos más representativos de las tendencias que nuestro tiempo persigue o desentraña de épocas pasadas, la diversidad de la materia musical y la disposición del material sonoro, tratando de que el oyente comprenda que si Wagner o Beethoven son la Música — y Dios sabe como lo son, — no la agotan por completo, sino que compositores como Vivaldi, Corelli, Haendel, Haydn o Mozart, el sublime Bach y los viejos franceses, ingleses e italianos, y luego ya más cerca de nosotros, Moussorgski, Debussy o Strawinsky, Falla, Ravel, Honegger o Hindemith, también personifican de modo único y diferente la música. Pero adviértase que no son los únicos: sin ir más lejos ahí está Milhaud, a quien personalmente considero como uno de los músicos más auténticos del presente.

En cuanto a la forma en que Ansermet realizó su programa, todo nuestro ambiente musical la conoce y admira su valor. Esa inteligencia, esa diversidad en el manejo de las más variadas materias sonoras que trata, su asombrosa técnica orquestal, le hacen uno de los más grandes directores del mundo. Esto último — me refiero a su técnica orquestal, — hizo decir a un crítico alemán, tras la primera audición en Alemania de *Le Sacre du Printemps*, que "Ansermet era desde la desaparición de Nikisch un técnico incomparable de la orquesta". Lealmente debo puntualizar que, al afirmarlo así, olvidaba a un Toscanini, a un Mangellberg. Teniendo en cuenta los medios de que disponía Ansermet, recordaremos especialmente de su última temporada las maravillosas ejecuciones de las III^{a} y IV^{a} Sinfonías de Beethoven, del concierto en la de Schumann, de la segunda "suite" de *Daphnis*

y Chloe, de la "ouverture" para *Las noticias del Día,* de *El Mar,* de *Apollon Musagète* y del *Beso del Hada.* Estas dos obras parecen escritas para él. Y gracias a él, su ritmo se hizo carne, carne viva y habitó entre nosotros.

ENRIQUE BULLRICH

INDICE

Pag.

Carta a Waldo Frank, por *Victoria Ocampo* 7

La selva, por *Waldo Frank* 19

Carta a unos desconocidos, por *Drieu la Rochelle* 53

Compás poético, por *Alfonso Reyes* 64

Notas de viaje a Ouro Preto, por *Jules Supervielle* 74

Los cuatro órdenes de la arquitectura picassiana, por *Eugenio d'Ors* 87

De un epistolario, por *Ricardo Güiraldes* 101

Los problemas del compositor americano. El compositor y su tierra, por *Ernest Ansermet* 118

El coronel Ascasubi, por *Jorge Luis Borges* 129

El teatro total, por *Walter Gropius* 141

NOTAS.

Un paso de América, por *A. R.* 149

El cinema en el atolladero, por *Benjamín Fondane* 158

La aventura del mueble, por *V. O.* 166

Séneca en las orillas, por *J. L. B.* 174

Precisiones de Le Corbusier, por *Alberto Prebisch* 179

Nuevos pintores argentinos, por *Guillermo de Torre* 182

Noticia y vejámen del "alacraneo", por *Francisco Romero* .. 192

Ansermet y el sentido de una obra cultural, por *Enrique Bullrich* 195

FE DE ERRATAS

Debido a la premura con que ha debido ser impreso este número se han deslizado las siguientes erratas en el artículo de Drieu la Rochelle, "Carta a unos desconocidos".

Pagina	Linea	Dice	Debe decir
59	14	vuelven con bastante frecuencia	vuelvo con bastante frecuencia
63	3	Todos los demás	Todos los años
63	7	Hoy un hombre tiene dos patrias	Hoy un hombre tiene tres patrias

ESTE PRIMER
NUMERO DE SUR
ACABÓ DE IM-
PRIMIRSE A PRIN-
CIPIOS DE ENE-
RO DE 1931, EN
LOS TALLERES
GRAFICOS "CO-
LON", DE DON
F. A. COLOMBO,
BUENOS AIRES
Y SAN ANTONIO
DE ARECO. EL
PAPEL QUE SE UTILIZÓ PARA
SU IMPRESIÓN HA SIDO FA-
BRICADO ESPECIAL-
MENTE PARA ESTA
REVISTA POR LA
PAPELERA
ARGEN-
TINA.

Prohibido reproducir íntegra o fragmentaria los materiales de SUR sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.