

Contrapunto

Año I + Núm. 6

LITERATURA - CRÍTICA - ARTE

Buenos Aires, Octubre de 1945



Flores de papel



Oleos de DOMÍNGUEZ NEIRA

Figura

CONTRAPUNTO se adhiere a la voluntad del pueblo argentino que expresa su profundo deseo de ser dueño de sus derechos constitucionales y gozar el ejercicio pleno de la democracia auténtica. Como hombres de letras, entendiendo los integrantes de este periódico que su responsabilidad es máxima en esta hora. Sin demagogia, sin compromisos políticos, sin alardes extemporáneos, hacen expresivo su deseo de ciudadanos argentinos que no conciben otro modo de convivencia que el que se inspira en la libertad, la legalidad y la justicia.

Porque abominan de un pasado próximo de crápula administrativa y perversión política, porque no admiten la dictadura, porque confían en la democracia y el porvenir, unen su voz a las voces de los hombres del pueblo.

SUMARIO

CAMBIAR LA VIDA.

DOMÍNGUEZ NEIRA: Figuras y Flores de papel (óleos).

PAUL VALÉRY: Comment je revins à la poésie.

DANIEL J. DEVOTO: Agrupación Nueva Música.

ENRIQUE A. DILLON: Se construye una casa.

ALBERTO GIRRI: Al Tiempo.

LEON BENAROS: Los retratos históricos de Octavio R. Amadeo.

GEORG KAISER: Juana.

EMILIO SÓSA LOPEZ: Memento Mori.

VINICIUS DE MORAIS: Soneto.

NELIDA ESTHER OLIVA: Puesto de la desolación entre la luz que junio.

BRAULIO ARENAS: Había una vez.

ALBERTO M. SALAS: Cinco vasos de alfarería de Madrid.

JUAN CARLOS PAZ: Arnold Schönberg y el fin de la era tonal.

LEONARDO ESTARICO: Veinte pintores brasileños.

GUILLAUME APOLLINAIRE: Los pintores cubistas.

HECTOR RENE LAFLEUR: Reflexión en torno a nuestra tarea.

SECCIONES: ¿Adónde va la pintura? Contestan: Torres-García, Soldi y Polcastro.

Los trabajos de los días. Los libros, por E. R. L., L. B., Petit de Murat. Raquel Lanza, A. D. K. y D. J. D.

ILUSTRACIÓN DE LUIS CENTURION.

REPRODUCCIONES.

CAMBIAR LA VIDA

El mundo fatigado y ruinoso que se hunde con los últimos estertores de la guerra, se ve cubierto vertiginosamente por ese otro mundo nuevo de la vida que renace siempre sobre toda devastación y contra toda decadencia. Hecho biológico e históricamente natural, pero que nos incumbe de manera particular por ser, precisamente, el tiempo que nos contiene como grupo humano y en cuyo experimentado dolor reside justamente nuestra más principal razón vital.

Bruscamente, la rajadura tremenda de nuestra sociedad actual nos ha colocado en el trance urgente de atender a los imperativos de la vida cotidiana —intensa más que nunca— donde las pasiones pueden ser vulgares, pero, por encima de todo, imprescindibles. Vale decir, que el cúmulo de acontecimientos —quizá pequeño, circunscripto— de la vida diaria y urbana del hombre medio cobra hoy un valor substancial porque por él se trasciende y permanece hacia el otro destino, hacia el destino del grupo humano total, cuya suma de acontecimientos ya no es circunscripta ni uqueña, sino que constituye nada menos que la gran aventura del hombre por el mundo.

No es improbable que el primer corolario que nos arroja esta época que se hunde, sea el de que cada hombre se halla hoy dueño de un fervor real y poderoso, de un fervor que podríamos llamar, si se nos permite, de *alteración* (téngease presente aquellos dos conceptos que Ortega y Gasset definía como las dos grandes condiciones diferenciadoras del hombre: capacidad de *estar en sí* (ensimismamiento), y también de *ser alter* (alteración).

Esta posesión (mejor diríamos conciencia) de un fervor —no particularicemos: basta el fervor por una vida digna— decíamos que puede ser un primer corolario; el segundo, la voluntad de trascender el fervor para los otros, la voluntad de *alterarse*. Rápidos suspicaces podrían aducir que esto es ingenuo, ya que el mero instinto de comunidad y la euforia reconstructiva son la secuela fatal de toda conmoción social y bélica en cualquier tiempo de la historia. Ingenuo, quizás. Pero hay algo que marca un signo diferenciativo en nuestra hora, y es que el hombre de hoy sabe que algo de su propio tiempo muere para siempre con este desgarrón profundo que lo separa de un ayer aún palpitante y con ecos.

Y bien. La política y la economía se aprestan a configurar el rostro de la sociedad maltrecha. Vivimos la hora de la gran lección; ningún ciudadano del mundo puede hoy concebir otra forma de convivencia social que la de una democracia que le asigna su derecho primordial a la dignidad de la vida.

A nosotros corresponde preguntarnos con qué actitudes, qué contenidos de cultura los intelectuales se aprestan a ejercer su función sobre tan rico material. Prematuro, y por otra parte vano, sería exigir al dominio del espíritu un automático programa de quehaceres, pero pueden esbozarse tendencias en cuanto a todo aquello —por lo menos— que es posible rechazar. Sospechamos —y en ello nos va la esperanza— que el intelectual de hoy, testigo y actor de dos épocas, va a cambiar de piel. En nuestra sociedad —el pueblo de los argentinos— el *homo intellectualis* ha estado ausente como factor dinámico. Ha desempeñado sólo su misión ideal. Espectador de sus semejantes, crítico de la vida que fluye, creador estático, al intelectual le ha faltado su integración definitiva al ser físico de las cosas que forma la materia de sus propios días.

De esta ausencia se desprende como secuela fundamental la pobreza de influencia y la impopularidad de nuestro arte. ¿Curioso mundo intelectual el nuestro, cuyos artistas y escritores no los sospecha el público! Aquí se da el raro fenómeno de que nuestros escritores de mayor calidad son, precisamente, los más desconocidos, los más inaccesibles al público. (No se diga que la calidad es factor de incompreensión...) Pero sucede que bajo las nuevas luces de esta hora que *deseamos nueva*, comprendemos que la *calidad* accesible es otra, que hay una calidad y muy alta, que va por otras rutas.

¿Estamos ya en esas rutas? ¿Pisamos ya esa zona, en la cual puede crecer un arte verdaderamente popular, es decir, el de la más genuina calidad? Permitámonos creer que sí. La muerte del militarismo agresor y de la gran burguesía capitalista constituye la revolución de nuestra hora. He aquí la entrada a un nuevo hacer, a un nuevo vivir.

Junto a los problemas estéticos que la creación artística

(Continúa en la pág. 3)

SE CONSTRUYE UNA CASA

Por

ENRIQUE A. DILLON

SURGIAN los cimientos en el terreno recién abierto. Al sol, los montículos de arena y pedregullo y las bolsas de cemento, ponían deseos de trabajar en quienes no tenían que hacerlo. Una pila de ladrillos estaba erigiéndose como pan recién sacado del horno. Hilos tendidos, soberanamente rectores, daban seriedad científica a la construcción incipiente. Los obreros, sucios, parecían revocados y hasta el rostro y las manos semejaban estructuras de cemento armado. Para ellos construir una casa es absolutamente rutinario. Como que las hacen para otros. Por el suelo las ortigas y los yuyos, aplastados por los materiales. alguna planta desaparecía ahogada por el insuperable abrazo de la arena, emergiendo, mustia, una flor como una humilde queja. Pero el sol estaba tenaz y el cielo despejado. El viejo cerco de alambre mantenido vivo gracias a la generosa enredadera, yacía tumbado en parte, describiendo una curva de animal vencido, de hombre derrotado, de arbusto azotado. En un rincón, una palmera con su lujo de principios de siglo, con su grueso tronco de matrona, se sacudía el polvo despaesadamente. Un camión, un cuerpo adentro del terreno, pisoteaba, con su peculiar grosería, una mata de pasto, un poco de arena (como si hubiera aplastado un reloj) y la joya pulverizada de restos de ladrillos.

Daba sentido a todo, el ruido monótono y desalineado a la vez de una mezcladora, poderosa en su armazón férrea.

A ambos lados del terreno, y prontas para dar a la nueva casa su transusión de argamasa medianera, dos viejas construcciones aún en pie, invenciblemente tristes en las manchas verdes del moho que mostraban desde hacía ya muchos años.

El constructor, naturalmente italiano y con color de vino ordinario en las mejillas ya arrugadas, no podía renegar de su anterior condición obrera. Viejo, trajeado, como cualquiera de sus peones, pero con el lujo de una gruesa cadena de ese oro oscuro que sólo se ve ya en las manos lentas de arterioesclerosis. Con su bigote enorme, blanco —cal de tantos años— seguramente adhesión a algún reinado anterior, a veces masculaba cosas que se perdían en la maraña blanca que descendía hasta el labio inferior sumido sobre la encía desdentada.

Cuando esa opresión en las sienes disminuía un poco, un juramento en dialecto aborrecía las copas de vino tomadas en el almacén cercano. No tomaría tanto, pero no diría a su mujer la prohibición terminante del médico. Al principio había sentido miedo. Cualquier emoción podía causar el desenlace. Entonces tuvo unos días de cordialidad con todos. Ann con ese peón que lo sacaba de quicio, no sabía por qué. De lo que no estaba seguro era de si debería alegrarse demasiado. Quizás eso también pudiera ser funesto, pensaba. «¡Poreca miseria!» Cómo vivir sin enfurecerse, sin tomar sus vasos de «semillón» habituales, sin esas alegrías del boliche que le sacudían el vientre enorme, en accesos de risa. Cómo vivir. Para qué. Y ese peón. No podía explicar que lo dejaba en paz por eso. ¿Y si él creyera que estaba arrepentido? Además, cómo hacer las jugadas de murra sin gritar, sin discutir, sin desorbitarse.

Por eso se cuidó pocos días. Todos sospecharon del cambio. Era inevitable. Sincope, le había dicho, o rotura de un vaso. El imaginó un vaso como los de la cantina, volcándolo sangre dentro del pecho. A veces se reía de ello. Cuidarse. «¡Eh! Qué sabía el doctor...» ¡No levantaba cosas hacía cincuenta años! Bien que estaba viejo, que podría descansar, que sus hijos podrían devolverle el sacrificio de tantos años. Pero cómo dejar, si al ver los materiales le parecía que ellos lo estaban esperando para salir de su quietud. Sus calladas manos acariciaban, más que tomaban, un ladrillo. Por momentos sospechaba que ahora, desde este año, la gente no moriría más. El se-

guiría siempre con peones, oficiales, y dueños impacientes y molestos.

Anoche había soñado haber sido llamado para construir un gran edificio, en reconocimiento a su labor en los barrios pobres. Siempre una pieza, cocina, baño. No le sorprendía, ya que con ésta, eran cinco las casas construidas por él, con comedor, dos dormitorios y dependencias. Evidentemente, progresaba. Claro que un edificio de tantos pisos no lo haría. Al pensarlo se reía y, al reír, las arrugas le apretaron sus ojos lacrimosos, muy claros, cuyas pupilas llevaban el halo difuso y precursor. No podría hacerlo. Saber, sabía. Pero, ¿cómo dejar los compromisos con los muchachos, casi todos hijos de sus paisanos? Un suspiro —aún suspiraba— irguió el viejo pecho y, combadas las piernas, se fue hacia el almacén de vino y murra.

Los vasos de «semillón» le fijaron los ojos sobre el zinc color tormenta del mostrador sobre una hendidura, la más vieja. Recordó, de pronto, a su mujer. Delgada, arrugada como esas marquillas de cigarrillos que se

peluquería, ahora «levantaba juego» y prosperaba. Ni el rigor pudo con ellos. Todos se rebelaron. Al del «foot-ball» había llegado a sujetarlo a una columna del patio para que no se fuera a jugar en vez de estudiar. No comprendía cómo así no reaccionó de acuerdo con sus órdenes. Qué distinta esta Argentina de la aldea en que él naciera. Cierta, pensaba a veces, que los resultados quizá fueran peores allá. Pero había respeto a los padres. Temor. Sin embargo, no podía dudar del cariño de ellos. A su modo, pero lo querían. Al menos los dos que veía. De la mayor, hacía casi tres años que no tenía noticias. Nunca él los había tratado suavemente. Lo consideraba superfluo. A veces, no obstante, veía en ellos la huella del trato violento.

Lo sacó de su ensimismamiento una voz conocida.

—¿Qué tal, don José? Parece que camina la obra. Recién pasó. Qué rápido va...

—¿Qué dice? ¡Eh! La obra... Tomó una copa. Voy para allá.

—No. Gracias, don José. Estoy

vantaba le parecían cárceles de sus ideas. La pala esgrimida como si quisiera levantarse contra el patrón. El trabajo en verano. La vida misera. Cada ladrillo en su mano era una amenaza. Después, los hijos... Al pensar, se hizo más turbia su mirada y los pasos se acortaron, lentos. Ni los golpes le habían guiado. Ya que él claudicaba, quería a sus hijos en la clase dominante, pensaba. Por otra parte, nunca había logrado entender muy bien esos ideales bastante difusos. El sabía que lo llevaban contra algo y eso era una salida para su juventud que ardía.

Ya llegaba a la construcción. Los párpados se le cerraban y un terrible dolor de cabeza le impedía alarmarse de la opresión que le llenaba el pecho. Para aturdirse, se recostó contra la mezcladora. En el otro extremo del terreno, divisó al peón que le mandara el sindicato. Le ocuparon el pensamiento todas las discusiones y reyertas tenidas con él.

Era muy violento. Como era yo, pensaba a veces. Lo vio sentado



Ilustración de Luis Centurion

arrojan a las calles. Había dado todo lo que tenía que dar. Hijos, trabajo. Los hombros, descarnados, perpetuamente inclinados hacia adelante. Costumbre de la pileta de lavar. Siempre callada y dócil. Dócil e indiferente. Ni siquiera las incoherentes amarguras la hacían mudar. Sus ojos negros, brillantes, siempre fueron como ahora. Azorados e inestables. Como no fuera con la costura, jamás estaba sentada. Sus chancletas o sus zuecos la llevaban constantemente de aquí a allá. Recordó una fotografía de cuando llegaron a la Argentina y le pareció que no podía ser de su mujer. Era así, vencida, hacía tantos años... La recordaba en el barco. Esperaba, probablemente. Muda.

Se dio cuenta de que estos pensamientos lo estaban deprimiendo. Pasó la mano por la cabeza suelta de polvo. Recordaba el trabajo duro, continuo. Luego los hijos. Con ellos se dio cuenta de muchas cosas. La rebeldía de los hijos nacidos aquí. Rompiendo esa autoridad primitiva, bárbara, de la aldea lejana. En la lucha salió humillado. La hija mayor se fue una tarde cualquiera, dicen que con un peón de «stud»; el resto no quiso saberlo. El segundo dedicado al «foot-ball», por lo menos «ayudaba en la casa». El menor, cadete, al principio, de una

con un apuro bárbaro. Mi mujer debe estar esperándome. A propósito, ¿está enfermo el peón nuevo? Lo he visto ahí sentado en el fondo del terreno.

—¡Ma que va a estar enfermo! Es haragán. Aunque proteste el sindicato, lo voy a echar a empucones un día. Me tiene harta. Lo que se dice harta.

Se había congestionado. Contestó un distraído «Adiós». Golpeando contra el zinc, pidió que le sirvieran. Otra vaso dejó su huella en el bigote, que se limpió con el brazo.

Siempre que se alteraba se acordaba de sus hijos. Ninguno para llevar la profesión con su apellido. No les importaba. Habían hecho su vida como habían querido. Sólo la de él había seguido un curso ajeno a sus deseos, pensaba.

Salió del almacén. El sol lo empapó de sudor. Su andar era vacilante de alcohol y de recuerdos. Ahora se veía a sí mismo, joven, Colocando ladrillos, siempre ladrillos. Sin progreso. Como estos paños que lo llevaban ahora hacia la obra. Trabajando y pensando en la pólvora de las ideas sindicalistas o anárquicas —no lo sabía bien— que importaron unos compatriotas suyos, por allá, para principios de siglo. Cada además suyo, entonces, era una protesta. Las paredes que le

sobre la arena, la cabeza entre las manos.

Muy joven, robusto, despierto. Ardía en él la reacción contra las injusticias del italiano. Hubiera pedido cambio de obra, pero su amor propio se rebelaba. Y el riesgo de no poder trabajar quien sabe hasta cuándo. Una reminiscencia de la calle de suburbio recorrida todas las tardes a la vuelta del trabajo, lo refrescó con además de cabellos despeinados. Le parecía imposible que lo persiguiera así, con odio. Recordó con desprecio las enseñanzas

de la escuela. Respetar a los ancianos... Por eso debía pasar las cosas. Además, lo suyo, lo de él mismo, era libre. Podía imaginar cuanto quisiera. Hasta allí nadie podía llegar. Había otras cosas. Recordó a su hermano, sucio, orillero, haragán. Levantó la mirada. Despertaron dos labios como saque y sus dedos se pincharon en la barba crecida. Palpó sus pómulos fuertes para que retornaran mejillas estradas con los besos de ella. Se introdujo un poco de viento, por la camisa adentro. Todo él estaba en la calle aquella. Lo sacudió la odiada voz:

—¡Eh! ¡A trabajar en seguida! Aquí no se roba el jornal. ¡Mala pécora!

Se volvió y vio al «gringo». Una súbita rebeldía lo levantó, los puños cerrados. Reflexión, sin embargo. Camino unos pasos, hasta donde estaba la ropa. La tomó. Estaba rojo de rabia. Se encaminó hacia la calle, decidido a no volver. Ya pensaba cómo lograr nueva ocupación, cuando lo detuvo la voz dificultosa de alcohol que gritaba interminables improperios. Lo vio lejos, miserable. Dudó, porque la distancia y la decisión de no volver le hacían sentir como dirigidos a otros los insultos. Ahora el viejo lo llamaba, provocándolo y balanceándose tomado del borde de la mezcladora. Los pies del peón se adherían contra la tierra de la calle. Apretó los labios para irse cuando llegó el «¡Cobardet...!» Las miradas de los compañeros lo palpaban, lo sopeaban. Uno dió un paso para hacer callar al italiano. Entonces ya no se controló. Dejó caer la ropa entre el polvo y avanzó por el sol, fuerte de sombras violentas.

El pensamiento anulado. Sus ojos sólo vieron la pila de ladrillos. Se desmoronó bajo su zapatilla la zanja abierta y lo hizo caer. Se enderezó, frenético, tomó un ladrillo, caliente, aun para su mano curtid, y levantó el brazo, altísimo. Sintió el vaho del borracho como un insulto más. Pero no pudo, bajar el brazo. Allí quedó, en lo alto, el ladrillo rojo aun más, por el sol pleno.

El italiano vio aproximarse al peón y cómo levantaba el brazo. En la mente, clarísima ahora, creyó ver, con la figura amenazante, algo suyo. Como si fueran sus hijos. Sintió una sensación de vacío debajo de las costillas. Le faltó la respiración e inclinó la cabeza, la mandíbula floja. Creyó sentir el golpe en el dolor agudo en el centro del pecho. Llevó a él su mano, que se enganchó con la cadena del reloj. Sintió la nariz seca, anhelante. Y cayó de costado. En el último momento y con la impresión de que algo se le derramaba por el pecho, vio el cimiento como una esperanza. Su mano, ya quieta, introducida en la mezcla preparada, no podía hundirse más. La otra mano se crispó en la gruesa cadena, definitivamente.

El peón bajó el brazo lentamente. Miró absorto y, dándose vuelta, sin prisas, colocó cuidadosamente el ladrillo en la pila. Sin poder pensar nada, fue hasta la calle, recogió la ropa y se juntó a los compañeros que rodeaban el cadáver.

Nadie mencionó la disputa.

La Plata, septiembre de 1945.

Cambiar la Vida

(Viene de la pág. 1.)

supone como *pathos* primordial, convergamos en concitar el universo del arte sobre la realidad de ese fervor del hombre que hoy lo sabe suyo. No dejemos pasar en vano sobre los rostros ese viento extraño que sopla, trayendo en su sordo rumor, la presencia plural de la sangre, el sentido profundo de que el hombre se continúa en el hombre, de que lo perdurable de la razón humana está en la comunicación de sus individuos.

El hombre no sabe bien qué es la felicidad, pero conoce la nostalgia de la felicidad. En este nostálgico ir y venir del hombre sobre el tiempo está toda su voluntad de existir, de desplazar la vida. A nosotros, intelectuales, nos toca esta tarea: cambiarla. Como quería Rimbaud: ¡cambiar la vida!

Los Retratos Históricos de Octavio R. Amadeo

Por
LEON BENAROS

El doctor Octavio R. Amadeo se inició en las letras con *Política*, libro que publicó alrededor de los treinta años. Mucho de sus páginas sobre la realidad argentina resultaron certeramente proféticas. Junto a aquellas, algunos pequeños ensayos, flexibles, lúcidos, incisivos, profundaban ya al avasallado psicólogo de *Vidas Argentinas*. El culto del coraje es un capítulo que debe colocarse junto a los mejores intentos para explicar la raíz de ese aspecto de nuestra idiosincrasia. Está lleno de apertadas razones y advinaciones, y como no nos parecemos más hondo en los matices de la cuestión que las conocidas referencias al tema de Juan Agustín García y Carlos Octavio Bunge.

Con la reciente 7ª edición de *Vidas Argentinas*, el autor da a la estampa *Doce Argentinos*, nueva serie de retratos históricos que confieren al doctor Amadeo justo título de maestro en el género.

El retrato —como el ensayo— es flor de cultura. Su aparición en el campo de las letras no corresponde a la época volcánica del nacimiento de los pueblos. El fragor de la epopeya exige la lira de Hugo más que el bisturi de Saint-Beuve. Nuestro país empieza recién a convalecer: culturalmente de la etapa de la ebullición. Hemos sufrido en los primeros años un pseudoclasicismo glacial. Los ingenios cantores de la noble gesta de Mayo hacían participar a la conciencia de los griegos en la contienda civil. Sólo se salvaron las canciones del pueblo, las vidalías de vivas, las copas entrañables, no deslucidas por la imitación libresco.

El romanticismo nos dio más tarde algunas notas humanas y verdaderas. La generación del 80 introdujo después el buen gusto, la medida, el peñal literario, tan difícil de alcanzar en tierras calientes.

Por muchos años hemos seguido padeciendo las tiradas alisónicas, los brindis de los banquetes, el discurso vacuo, la guirnalda de papel.

Ninguno de esos achaques disminuye las páginas de *Doce Argentinos*. Los prietos, brillantes y sagaces retratos históricos de Amadeo continúan, en ese sentido, la mejor tradición literaria de Groussac y Lugones.

La ponderación, el equilibrio son sus cualidades fundamentales. Ninguna hinchazón los deforma. El autor alcanza el ángulo de la justa perspectiva y concita todas las facultades para modelar la estatua viviente. Así, el pintor se divina en el trazo fino, colorido, sensorial; el psicólogo en la perla con que induce el mundo psíquico del retratado; el poeta, en el soplo cálido con que comunica a todos los elementos vitalidad y acción; el juez, en la serena cordura con que pone en la balanza el pro y el contra de los personajes, para la síntesis final, que también es sentencia histórica.

Su prosa trae de la mejor cepa francesa el espíritu claro de Lutecia: la indagación psicológica, envolvente y sutil; el hábil deslizar por las anfractuosidades de los hechos para inferir de ellos un sentido, un modo de ser, un estilo de vida; el sentido plástico, iluminativo, que da discreto fondo y decoración al retrato, sin distraer la atención de la figura central.

Pero —como tan sagazmente lo ha anotado el doctor Ansel Acuña en el ensayo que prologa el libro— el doctor Amadeo piensa y siente en profundidad como argentino. Su prosa viril corresponde a



OCTAVIO R. AMADEO

un pueblo pujante, en cuyo origen está —como en la pampa— la pasión por la libertad. Hila delgado en los matices espirituales que descubre en sus personajes, pero traslada los tonos con fuerte empuje impresionista, como trabajando a espátula. El color aparece así imbuído de lo espiritual y, si a veces deslumbra, nunca cloga.

Apunta la minucia, pero sólo cuando sirve para completar el retrato, sin caer en la pequeñez morbosa de buscar los puntos negros del bronce. Inquiere, sobre todo, ejemplos morales, hombres capaces de avalar lo argentino, vidas para infundirnos fe en nuestra grandeza y nuestro porvenir.

Ni los severos medallones que Groussac escribió para La Biblioteca, ni los hombres representativos de Embarson, ni los retratos de Oribe, tan atrayentes de gemidos relámpagos, pero enfocados sólo a la luz violenta de un fin ético, profugan las originales páginas de *Doce Argentinos*.

El arte de Amadeo es verdaderamente personalísimo. Quien se acerque de tal modo a las vidas flustres para rescatar lo esencial de ellas, no es un empujador en sus juicios, pero es más: un cristiano de los primeros tiempos, lleno de cordialidad humana. Comprensivo y flexible, tiene —como Pascal— la conciencia de que hay en el hombre grandeza y miseria, y es peligroso pedirle comportamientos dignos del Olimpo a la criatura que fué hecha de barro. Pero cree también en el destello superior, a cuyo fuego se posible la salvación y el heroísmo, aun el más humilde, el de la virtud escondida.

El exigente del pampero vivifica estas páginas, espejo fiel de un pueblo que ha dado una cadena de cumbres morales, hoy no repetidas. El ingenio estilo antacadémico, la nerviosa premura —que no es liviano roce del tema, sino eléctrica y total captación del objeto—, la audacia en el empleo de algún término de raíz popular son atributos que constituyen la sal argentina que vitaliza estos retratos. Un estilo repentinista, jadeante, cálido, le da esa emoción del visto en el duelo criollo. Es también vistoso, como las figuras del facón en la pelea, y tiene del arma de acero su relampago y su sobria belleza. Pero, como en ciertos días, conserva también el damasquinado de la empuñadura, el conciso adorno,

con el que el arma se integra y alcanza su plenitud.

La frase tersa deja ver qué moleculo, como en el dorso de los felinos. Se advierte el cincel, la severidad en el chorro de palabras, la sabla poda que atornilló a Flaubert. La arcilla está modelada hasta el grado en que la sangre aparece bajo la piel y la estatua se pone en marcha.

Vélez Sarfield, Fray Mamerto Esquivel, Vicente López y Planes, Juan Vucetich, Pedro de Mendoza, Urquiza, del Valle, San Martín, French, Estrada, Leopoldo Lugones y Lisandro de la Torre son las vidas enfocadas. Vucetich y don Pedro de Mendoza justifican sin esfuerzo, por su obra, la ciudadanía argentina.

Vemos funcionar su estilo. Habla de Vélez, el codificador: "Vélez era alto y vertical, como si llevara un estandarte; no doblado por ningún viento. Dírsele que sobre su espaciosa frente absorbían los sus pensamientos, bajo los enmarcados rizos, que debieron ser castaños. Había fuerza en sus aros cillares, cu-

riosidad en sus pupilas, burla en su boca y decisión en su nariz".

"Tosco y agilo a un tiempo, parecía uno de esos estancieros irlandeses que se veían los domingos de otro tiempo en las iglesias de campaña".

La síntesis de Lugones debe considerarse una de las más felices y cabales que se han dado entre nosotros, y vale por una extensa biografía. Su "Lisandro de la Torre" está escrito con la emoción del amigo; pero ella no oscurece el juicio del amigo de Vélez, como el clásico amigo de Platón, pero más empuje de la verdad.

No es inoportuno recordar que una limpa trayectoria cívica confiere autoridad moral a las páginas de Octavio R. Amadeo. Resulta en ellas la triple presencia del historiador, del juez y del poeta. Pero, sobre todo, se adivinan escritas por un hombre de bien, por una conciencia en vigilia que busca, en la pavorosa tiniebla de nuestras horas actuales, algunas serenas luminarias para mostrar el camino de la verdadera argentinidad.

Al Tiempo

Por
ALBERTO GIRRI

(Quien sepa consultar lo anónimo,
Y conozca el firme, comunicado descuido
Que preside mis hábitos más altos,
Escuchará sin aturdirse, estas huellas.)

"me he revolcado en el barro"
Y siento en el inútil conjuro de tus sonos,
En la paciencia, seca lumbre del miedo,
Un frío lujoso, terco,
Una ambigua corona de fábulas,
Ocultando con vergüenza la palabra,
Esa inventada eternidad en la que creo todavía.

"me he enjugado al aire del crimen"
Y siento que es otra la hurrumbre de tu paso,
En las abandonadas biblias para pobres,
En la memoria, ¡Oh presencia blasfemada!
En las naturalezas muertas, tan absortas y tan leves,
En las escenas graciosas de este mundo,
Anegando las violencias y las gracias.
En colmada violencia,
Anegando las violencias y las gracias.

"me he burlado de la locura"
Y siento una irritada vocación de nube,
En el murmullo del incienso, en la mirra,
En la triste fluencia de mi rostro,
Que me troncha y adormece sin mudarme.

Boca enorme, lúcida, monótona,
Dueña del olvido y con el delirio a cuestas,
Siempre desvaneciéndose y anterior a todo.
En tu sombra insalable,
Se afana la esperanza.

Septiembre de 1945, Buenos Aires

Comment je revins a la poesie

(Viene de la pag. 2)

de parler, comme une personne qui se trouve au bord de la mer et qui se livre avec joie à la fraîcheur de l'élément. C'est admirable."

Etc. Je ne sais expliquer à quel point cette lecture me touchait. Les remarques naïves et précises du prince allemand, l'attention tout amoureuse qu'il avait concentrée sur la diction de la grande artiste, le sentiment du vers, l'intelligence de la syntaxe et des accents, tout cela que j'y trouvais m'intéressait directement, venait, à l'instant même qu'il fallait, m'apporter le secours désirable par la voie la plus imprévue. Quand j'y songe, le songe à Rome, au XVIIe siècle, et qui produit à Rome, au XVIIe siècle, et qui est rapporté je ne sais où. On dressait, en présence du pape et de toute sa cour, l'obélisque qui est sur la place Saint-Pierre. Les machines mal calculées, le monolithe s'arrêtait dans son mouvement entre l'horizontale et la verticale. Les ca-

bles, à bout de tension, menaçaient de se rompre, et la masse de retomber et de se fracasser sur le sol. C'est alors qu'une voix naquit du grand silence et cria de mouiller les cordes, et qu'une idée mit la pierre debout.

Que l'article d'Adolphe Brissot et les notes du prince Georges de Hohenzollern me soient venus si opportunément suggérer quelque solution à mes difficultés poétiques, on pourrait n'y voir, et moi-même le n'y aurais vu, qu'un événement subjectif, — c'est-à-dire à peu près indépendant de la qualité de ces textes, et presque entièrement dépendant, de mon état d'un soir. Mais il advint, quelques années après, mon ouvrage étant achevé, on sur le point de voir, comme je le communiquais à Pierre Louys, excellent juge en matière de poésie, que le lui contai cette même petite histoire. Pierre s'exclama, et, courant aux cartons où il entassait tant de documents, il en tira une grande coupeure de feuillet du Temps du 1er décembre 1913, tout marqué, bordé, souligné au crayon rouge...

APARECIO:

PEDRO MASSA y SIGFRIDO A. RADABELLI

BLASONES

de los

Virreyes del Río de la Plata

Un volumen enuadado, tela, gran formato, con ilustraciones \$ 20.-

Edición especial, en colores \$ 50.-

JACOBO PEUSER

SAN MARTIN 200

Buenos Aires

Los trabajos de los días

Acaba de constituirse este centro de estudiantes de Bellas Artes, integrado por alumnos de las Escuelas "Mamerto Esquivel" y "Prilidiano Pueyrredón". Define ante todo este órgano su aspiración de fe democrática al situarse bajo la inspiración de la Constitución Argentina. Propenderán a la divulgación de la cultura artística en todo el país, proponiendo la colaboración de estudiantes y profesores.

El Centro de Estudiantes de Bellas Artes ha instalado su secretaría provisoria en la calle Montes de Oca 85.

El sábado 8 de septiembre la Asociación de Arte y Letras Impulso ofreció una muestra retrospectiva de la obra de Emilio Pettoruti. Al mismo tiempo, nuestro redactor Alejandro Denier Kruse pronunció su conferencia "El imaginario y el paisaje". Concluida la disertación de Denier, el público se trasladó a un pintoresco bodegón de una calle de la Boca y manifestó, en la más alegre camaradería, la estimación hacia el pintor y el sector argentino.

Por falta de espacio no nos es posible incluir en esta entrega las secciones denominadas "Diálogos del mes", "Espejo de lecturas" y "Revista de Revistas".

A contar del presente número 6º de CONTRAPUNTO, ingresarán a éste los señores Daniel J. Devoto y Carlos Dulz, en calidad de redactor y administrador, respectivamente.

CIELITO

Cielo y cieloito
cielo del campo,
quiero que todos te oigan

Cielo y cieloito
cielo porteño
quiero que a todas partes
te lleve el viento.

Quiero que en todas partes
todo el que vive,
sepa que el argentino
quiere ser libre.

Quiero ser libre y puede,
cieloito y cielo,
porque libre me mecido
como el pampero.

Cielo y cieloito
cielo del campo,
quiero que todos te oigan
cuando te canto.

Cielo y cieloito
cielo porteño
quiero que a todas partes
te lleve el viento.

Córdoba Iturburu

Contado por el pueblo de Buenos Aires el día 19 de setiembre, en la marcha de la Constitución y de la Libertad.

Nuestro colaborador Vicente Barbieri, el poeta de Arbol total y La columna y el viento, será agasajado con motivo del éxito de su reciente libro en prosa El río distante. La demostración que consistirá en una comida, será también un testimonio de la admiración que merece la considerable obra de Barbieri.

La pianista Perla Bragado, destacada figura de la nueva generación de jóvenes intérpretes, viene desarrollando un lucido ciclo de conciertos. El domingo 26 de setiembre ofreció un recital que incluyó composiciones de Bach, Beethoven, Chopin, Fauré, Debussy, Grieg, entre una vez más sus dotes de ejecutante, ya justamente reconocidas por la crítica.

En la galería "Amauta" se realizó una muestra de dibujos y grabados, denominada "Exposición de la Victoria". En la misma participaron numerosas e importantes pintoras de nuestro país.

Auspiciado por CONTRAPUNTO, se realizará en Buenos Aires el Primer Salón de pintura moderna en la argentina, el que comprenderá las últimas tendencias de la joven pintura en nuestro país.

Las bases para la exposición, así como su fecha, se darán en nuestro próximo número.

PREMIO CONTRAPUNTO

CONTRAPUNTO organiza un concurso para obras inéditas de imaginación, en prosa (novela, cuentos, relatos), de acuerdo con Emecé Editores, S. A.

BASES: El premio consistirá en la publicación de la mejor obra presentada al concurso, por cuenta de Emecé Editores S. A. Los originales no deberán contener más de 300 páginas ni menos de 150, escritas a máquina de un solo lado de la hoja.

No podrán presentarse los autores premiados en otros concursos, sean nacionales, municipales o privados. Los originales deberán ser firmados.

El jurado estará compuesto por dos representantes de CONTRAPUNTO, uno por la Sociedad Argentina de Escritores y uno por Emecé Editores S. A.

El plazo para la recepción de originales vencerá el 31 de enero de 1946.

JUANA

(CONCLUSION)

por
Georg Kaiser

EL VIEJO CRIADO (Para sí mismo). — Es preciso encadenar los pensamientos cuando aullan en la noche como los perros a la luna. ¡Qué tiempo hace! ¡Un vienteillo fresco! ¡Las hojas murmuran! ¡Hay que ponerse un chal! ¡No sofoca exactamente como si reinase la canícula! Los buenos consejos es preciso embollarlos bien y ajustar el corcho.

JUAN (Se vuelve). — ¡Para quién es ese segundo vaso?

EL VIEJO CRIADO (Temblando). — Para... el vino.

JUAN (Rompiendo el vaso en el suelo). — ¡Eres demasiado prevenido!

EL VIEJO CRIADO. — ¡Oh! ¡Era de cristal!...

JUAN. — Más que esto he perdido. (Toma el segundo vaso y lo llena de vino. Extrae de sus ropas un frasco, cuyo contenido arroja en el vaso).

EL VIEJO CRIADO (Deteniendo su brazo). — Señor... Usted... usted... beberá... esto?

JUAN (Se desprende). — ¡Qué crees que es?

EL VIEJO CRIADO. — ¡Veneno!

JUAN. — No, querido. Es la ambrosía de la vida. De un efecto muy saludable.

EL VIEJO CRIADO. — ¡Alguien... Juan (Deja el vaso sobre la mesa). — ¡Quién! ¡La puerta no está cerrada! ¡Es que tiene alguien llaves dobles! ¡Eres tú el cómplice de semejante ladrón!

EL VIEJO CRIADO. — Señor... es... Juan. — ¡Ah! ¡Lo conoces! ¡Basta de desatinos!... ¡Vete!

EL VIEJO CRIADO (Sale).

JUAN (Se cruza de brazos en actitud de espera. JORGE entra por la izquierda. Al advertir a JUAN quiere precipitarse hacia él, pero se detiene).

JORGE. — ¡Eres tú, aquel a quien yo he resucitado en el vacío!

JUAN (Se calla).

JORGE. — Habla, o no podré creerles a mis ojos.

JUAN (Mismo juego).

JORGE. — ¡Lo sabe Juana!

JUAN (Secamente). — La señora Juana.

JORGE (Sereno). — Lo sabes, Juana es mi mujer.

JUAN (Mismo juego). — Lo sabías. Juana era mi mujer.

JORGE (Simplemente). — Los dos — Juana y yo — te creíamos muerto. Dos meses después de tu partida, naufragó tu barco. Sólo se encontraron algunos restos del naufragio en pleno océano.

JUAN. — Hay en el océano, islas desconocidas. Comarcas de una resurrección inesperada.

JORGE. — ¡Pasaron cuatro años! En la aurora del quinto...

JUAN. — ¡Me escupes en el rostro!

JORGE. — Llenamos el vacío de tu muerte con nuestro amor.

JUAN. — Organizásteis festines sobre la tumba donde se pudría mi cuerpo.

JORGE. — Tu imagen amparó nuestro amor.

JUAN. — Yo desciendo de mi imagen y reclamo mi esposa.

JORGE. — ¡Hablas de la mía!

JUAN (Luego de un silencio). — No te pido justificaciones. Has sucumbido a un error que demasiado he sufrido en mí mismo. Demasiado he tardado en dar señales de vida... el amor no me ha devuelto antes (con fuerza). No ignoro tus sacrificios. No cuento con el destino que me ha traído de regreso y que me permitiría exigir tu vida. Pero quiero recomenzar una existencia sin recuerdos, a condición de que tú partas inmediatamente sin dejar una sola huella de tu paso... para mí o para mi mujer exclusivo. (Se vuelve).

JORGE (Resueltamente). — Me quedaré.

JUAN. — ¡Todavía!

JORGE. — ¡Eres tú quien debe irse!

JUAN. — ¡Estás en mi casa!

JUAN. — Uno de los dos ha de volver a ella. ¿Tú o yo?

JORGE (Arroja a JUAN una mirada de odio, y luego saca de su bolsillo un objeto redondo que arroja sobre el suelo y se rompe).

JUAN. — ¡Qué has roto ahí!

JORGE. — Tu retrato.

JUAN. — ¡Pues yo he roto tu copa!

JORGE. — ¡Eres mi enemigo!

(Están uno frente al otro. El criado trae candelabros).

JUAN. — No podemos batirnos en este jardín a oscuras. No podemos batirnos en la sala, ¡porque uno solo de nosotros traspasaría el umbral! No podemos tampoco aguardar la mañana. El odio crecería demasiado. Y nosotros no queremos estrangularnos como perros. Por lo tanto esto no tiene remedio. Yo llevo como único botín de mi viaje este frasco que contiene el grano de una planta tropical. Ella me hubiese permitido desaparecer si no hubiese encontrado a mi mujer. Así, pues, el brebaje está listo. Sólo tu llegada lo arrebató de mis labios. Y he conocido a mi enemigo. Ahora será la señora Juana quien designará a la víctima. Le pediremos ambos de beber a una misma vez. Cada uno insistirá en ser el primero. Aquel a quien ella ofrezca la copa, la beberá hasta el fin. ¡Beberá tú, si es a ti a quien ella la ofrece!

JORGE. — No la rechazaré. ¡La beberá tú si es a ti a quien ella la ofrece!

JUAN. — No la rechazaré. (Al viejo criado): Llama a la señora Juana. Dile que la esperamos en la mesa.

(El viejo criado sale).

JUAN. — Es preciso no despertar ninguna sospecha. Paseemos por el jardín y guardemos completa indiferencia.

JORGE. — Saldré por aquí (a la izquierda).

JUAN. — Saldré por allá (a la derecha).

(JUAN entra con el viejo criado, quien lleva una tercera silla).

JUAN (Junto a la mesa). — ¡Este es el vino!

EL VIEJO CRIADO. — Con mis propios ojos le he visto arrojar el polvo.

JUAN. — ¡Mata!

EL VIEJO CRIADO. — Sólo su perfume me ha causado vértigos.

JUAN. — ¡Y me lo pedirán al mismo tiempo! Y el primero...

EL VIEJO CRIADO. — Iré a tirarlo.

JUAN. — Nada de eso. No derramarás ni una gota.

EL VIEJO CRIADO. — ¡Accederá usted a desempeñar ese papel execrable!

JUAN. — Es un duelo entre hombres. Debe fijarse reglas.

EL VIEJO CRIADO. — Pero usted... Usted sabe... Usted quiere con su propia mano...

JUAN. — ¡Yo tendré el tiempo necesario para meditar la sentencia!

EL VIEJO CRIADO (Retrocediendo). — Pero esto significa un crimen... un verdadero crimen premeditado... (Sale).

(JUAN entra por la izquierda y JORGE por la derecha).

JUAN (Sonríe. Vuelta hacia JORGE). — No puedo ir a tu encuentro... (A JUAN) Ni al tuyo. Llegásteis en el mismo instante. Debería partirme en dos para poder cumplir con este doble deber. Convendría conmigo que todo esto es imposible, y reconoceréis mi buena voluntad.

(JUAN y JORGE avanzan y besan cada uno una mano de JUAN).

JUAN. — Vuestro saludo es doble. Doble es mi respuesta. No hago ninguna diferencia (a JUAN) en devolverte a ti el tuyo (a JORGE) o de volverte a ti el tuyo. Es un cambio. Yo no elijo mi preferido. (JUAN y JORGE se sientan).

JUAN (A JUAN). — Pero debes estar hoy lleno de cosas por contar. Las aventuras... tanto tiempo mudas en tu garganta... ¿no quieren cobrar voz en tu voz, recibir el aplauso! Estamos pendientes de tus labios.

JUAN (Calla).

JUAN. — ¿No has visto a menudo la muerte cara a cara, y aun algo peor que la muerte?

JUAN (Calla).

JUAN. — Rechazas la compasión. (A JORGE) Y tú. ¿Puedes sujetar en tus labios la marea de tus palabras? ¿Lo que has hecho por el mundo, año tras año desde entonces?

JORGE (Calla).

JUAN. — ¿Vale tanto tu abnegación como sus sacrificios?

JORGE (Calla).

JUAN. — No quieres gratitud. (A JUAN) Y tú te niegas a blasonar de la paciencia con que has soportado los peligros. (Volviéndose hacia uno y otro) El pudor enmudece vuestros labios. La confianza sin igual del uno, la devoción incesante del otro, borran todo sacrificio y toda miseria. Mientras más enmudecáis, mejor os

comprenderéis. ¡Yo escucho vuestro diálogo sin palabras! ¡Vosotros sois amigos!

JUAN (Colocando el vaso sobre la mesa). — Hace calor...

JUAN. — Y todo vuestro silencio afluye hacia mí. La ola muda se quebra contra mí. Y grita: ¡Sois amigos! ¡Vuestro precioso secreto se arranca su máscara! Cuando cada uno de vosotros se aproxima hacia mí, no hace más que hacer avanzar el otro hacia mí alma aun más que él mismo. ¿No lo eleva, acaso, por encima de sí, quedando sólo su sombra en la cual vivimos? Aquel que vivía en esta casa, ¿no era doble y simple al mismo tiempo: con el cuerpo de sí mismo y el alma del otro?

JORGE (Iniciando un gesto hacia el vaso). — ¡Qué pesado está el tiempo!

JUAN. — Yo no siento ninguna diferencia. Permanezco sin cambio. Jamás mi deseo titubeó entre el uno o el otro. Jamás diferencié vuestros nombres, separándoos o engañándoos. Vuestra unión se cumplía en mí, ¡y ella era indisoluble! Y de ese extraño hastío, de ese disgusto que nos tpmá después de haber pertenecido dos veces al mismo hombre, vuestra amistad me ha preservado.

JUAN. — Sumerges cuchillos en la sangre.

JUAN. — Mi gratitud es infinita. Yo he permanecido pura. Me sentaré cerca de vosotros sin reproches. Todo pesar se ha evaporado, puesto que sois amigos.

JORGE. — Un fuego me muerde.

JUAN. — ¡Es así como he visto realizarse el milagro de una amistad! Esta alabanza de la amistad, ¿no llega acaso hasta las estrellas? ¿No va a agregarse a ellas una nueva constelación: las estrellas gemelas de la amistad? ¡La Vía Láctea no se apresta ya a recibirla! Y una mujer se arrodilla sobre esta tierra, llena de gratitud por haber disfrutado la gracia de verles resplandecer juntas.

JUAN. — ¡Tengo sed! ¡Dame ese vino!

JORGE. — Mi garganta arde. ¡Para mí el vino!

JUAN (Tiene el vaso en las manos, Sonríe). — He aquí que ambos me hacéis simultáneamente el mismo pedido. Me es preciso reflexionar. Uno de vosotros podría acusarme de haberlo menospreciado por haber atendido primero el pedido del otro.

JUAN. — Juana, ¡se trata de ti!

JORGE. — Juana, sólo uno de nosotros puede vivir.

JUAN. — ¡Eso es lo que os preocupa! ¡Vuestra amistad no puede pasar sobre todo esto como el arroyo sobre los guijarros y seguir de largo!

JUAN. — Cuando se trata de una mujer, ¡de mi mujer!

JORGE. — ¡Cuando otro pretende apoderarse de mi mujer!

JUAN. — ¡No sois amigos!

JUAN. — ¡Aquel que se sienta en tu mesa es mi enemigo.

JORGE. — ¡Aquel a quien veo junto a ti, es mi enemigo.

JUAN. — ¡El odio os desfigura! El calor os exalta. Vuestras voces parecen desmayadas.

JUAN. — Juana, ¡el vino!

JORGE. — ¡El vino, Juana!

JUAN. — ¡No os traicionáis reclamando con tanto ardor esta copa! ¿No es extraño que hayáis colocado sólo una sobre esta mesa? ¡Es que soy yo quien deba elegir, ¡hacer un juego del que ignora las reglas! El que beba primero... ¡Será acaso quien mande! ¿Cómo habéis preparado las cartas? ¿Cómo habéis dispuesto el juego que ha de convertirme en criminal!

JUAN. — ¡Aprestat! Es lo mejor. ¡Aprestat!

JORGE. — ¡Júzganlos: ¿quién beberá primero?

JUAN. — ¿Quién se irá? ¿Quién se quedará? ¿Quién beberá? ¿Quién se levantará y abandonará el jardín... destruyéndome?

JUAN. — Tú no vivirás íntegramente más que para uno solo.

JORGE. — Tu fervor será para él... o para mí.

JUAN. — ¡Debo separaros! ¡Herirme con mi sentadía! ¡Pertenecer a aquel que se quedará... y a aquel a quien perseguirá el otro con su odio miserable! (Con emoción) ¡Será preciso sufrir a aquel que triunfando del otro me deseará aún con más furia!... ¿Debo conocer yo dos hombres bajo el sol?

JUAN. — Ninguno de nosotros saldrá de este jardín.

JORGE. — Ninguno de nosotros franqueará el portal.

JUAN. — Me condenáis a la locura, que me perseguirá por los aposentos... se arrojará por la ventana: ¡es éste o el otro! ¿Queréis ser mis asesinos?... Voy a vaciar este vino con el que habéis querido ponerme a prueba. El no franqueará vuestros labios... os arderá terriblemente...

(Bebe con avidez. JUAN y JORGE se precipitan hacia ella).

JORGE. — Juana... ese vino...

JUAN. — Juana... ese vino...

JUAN (Desfalleciendo sonríe). — Ya lo sabía... mi criado es fiel... no lo riñáis...

JUAN. — ¡Por qué no lo has derramado, si querías que viviésemos los dos!

JUAN. — ¿Podrías vivir los dos... tanto tiempo como yo viviera?

JORGE. — ¡Por qué uno de nosotros no se atrevió a morir!

JUAN. — ¡Amas a cada uno de nosotros con tanta fuerza!

JUAN (Sacude la cabeza). — El amor... no tiene importancia. Vosotros sois amigos. La amistad... entre dos hombres... ¡están rara! Es preciso salvarla. (Más débil) Yo era un obstáculo a vuestra amistad... sin saberlo... sin quererlo... pues de lo contrario, estaría condenada eternamente. Pero yo entre vosotros... yo os separaba... (Con un último esfuerzo) ¿Qué mujer osaría, con su pequeño destino, quebrar la unión de dos hombres... una gran amistad! Sólo una cortesana podría pretender rozar esta voluntad divina. ¡Vosotros no me despreciaréis jamás... al menos!

JUAN Y JORGE. — ¡Juana!

JUAN. — ¡Probádmelo! ¡Colocad vuestras manos... aquí... sobre mi pecho... Enlazadlas, estrechadlas bien... si, yo lo siento, vuestros brazos tiemblan en el esfuerzo... este buen puño... sobre mi seno... que canta... ¡Vosotros sois amigos!

(Muere. JUAN y JORGE, de rodillas, se miran con ternura).

TELON



El caballo, óleo de ORLANDO TERUZ, pintor brasileño

• NO ES UN LIBRO DE HISTORIA, Y ENSEÑA HISTORIA

• ES UN LIBRO PARA ESTUDIANTES QUE APASIONA A CUALQUIER LECTOR

• NO ES UNA NOVELA Y ATRAE CON LA FUERZA DE UNA GRAN NOVELA

• ES UNA HISTORIA DE LA ARGENTINA ESCRITA POR LAS PLUMAS MÁS BRILLANTES DE NUESTRO TIEMPO

TIEMPOS HEROICOS

POR
ANGEL RIVERA

Un tomo encuadernado, de 352 páginas, tapa ilustrada por Jorge Argerich, y 36 dibujos entre texto. \$ 3.25
Gastos de envío... \$ 0.45

Adquiérela en su librería o en

**EDITORIAL
KAPELUSZ & CÍA.**

MORENO 372 - BUENOS AIRES

UNA NUEVA
ENTIDAD EN
PLENO CENTRO
CULTURAL DE
BUENOS AIRES

Ud. puede pertenecer
a ella

AMAUTA

"El signo que orienta"



Av. CORDOBA 836

BUENOS AIRES

U. T. 32-0470

Memento Mori

Por

EMILIO SOSA LOPEZ

NUESTRA piel de odio yace sobre la arena.
Nuestra piel de odio.

Nuestra piel revive sobre el cactus,
a veces, con un gesto sin voluntad,
a veces, con un grito.

¿Quién oye su convulso?
¿Quién responde, se obliga
al cansancio del muerto?

Nuestra costumbre yace sobre la arena.
Y no nos es dado más que el ciego instante del odio.
Nuestra piel que no cambia.
Nuestra sangre que olvida
el gobierno del mar y la misericordia.
Nuestra piel sobre el cactus
profetizando al viento sus atribuciones.

Nuestra piel sobre el tiempo de la muerte,
en el lugar de la transmutación;
los ojos con la muerte de otro tiempo
y el silbido de un sueño
y el filo de las uñas.
El sacramento oscuro del deseo
por la garganta sube
hacia el gesto fraterno y la perennidad.
La sangre endurecida en los cabellos
se olvida de su curso
ante el cordaje inmóvil de la arena.

¡Que alguien transmita el fuego
de la antigua canción!,
lo que en la paz las manos compulsaban.
Nuestra estación florece.
Nuestro cansancio ahora
va a la consagración de las espigas.
Se sonríe de pronto sin voluntad
con el ardor de todo lo inesperado.

Nuestra capacidad de levantarnos.
Nuestra capacidad de levantarnos.
Nuestra capacidad.
El sueño enteramente nos impulsa.
El sueño nos conduce
a la noción de pronto de los párpados,
de las manos, los labios.
Nuestra piel que nos piensa,
no piensa, no palpita.
Y sólo nos es dado el instante del odio.

Córdoba, septiembre de 1945.

Soneto

Por

VINICIUS DE MORAIS

Vinicius de Moraes nació en Río de Janeiro, en 1913. Fruto de la revolución literaria brasileña, muy joven conquistó un puesto representativo entre los poetas de su patria. Su poesía es fuerte y osada. De sus principales libros, destacamos: "Caminho para a distância", 1933; "Arlene, a mulher", 1935; "Forma e essência", 1937; "Novos poemas", 1938.

UNA luna en el cielo apareció
llena y blanca; fué cuando emocionada,
la mujer a mi lado se estremeció
y se entregó sin que yo dijese nada.

Dejelas cuando llegó la joven mañana
ambas satisfechas blancas y desveladas,
perdida una, la otra abandonada,
una desnuda en la tierra, otra desnuda en el cielo.

Mas no me olvidé de ellas; la más loca
apasionó mi pensamiento; lo di
feliz — yo con poco amor y poca vida.

Pues qué me había dejado, en mi turbación,
una sonrisa de carne en su boca
una gota de leche en su seno.

(Traducción de María Musquera).

Río de Janeiro, septiembre de 1945.



Sueño, óleo de TARSILA, pintora brasileña

Puesto de la Desolación Entre la Luz de Junio

Por

NELIDA ESTHER OLIVA

CONOZCO los moradores silenciosos
de esas comarcas
derruidas bajo la luz de junio.

Sólo el guardián blanco e imprevisible
da a su otoño una palidez cardinal.

Si al menos sirviera para recoger este sombrío homenaje.
¡Oh! si pudiera evadirme de los acueductos y cuarteles mezquinos
pisoteando estatutos atroces y bermejos...

Acaso un rayo desalentado, sordo,
—guarda-viento de alturas— acumula vestigios
allí donde se pierde la araucaria helada,
donde los muertos de pie,
vacilantes, con ojos cenagosos,
se definen en tierra.

Y en medio de esta conmovedora desolación,
sí, de esta desolación repentina y durable,
el sueño —guinea azul— el sueño milagroso se muere
por entre las torres confiadas y estelares.

Rosario, septiembre de 1945.

Había una vez

de ENRIQUE ROSENBLAT

Por

BRAULIO ARENAS

BRAULIO ARENAS, nació en Chile en 1914. Es actualmente uno de los poetas jóvenes mejor dotados de su país. Estuvo al frente del grupo y la revista "Mandrill" y luego de colaborar en numerosas revistas americanas publicó en 1941 su libro de poemas "El mundo y su doble".

BELLO ramaje de nadadoras acostumbradas al fuego
Con la intensidad de ejecución en plena alba
A cuyos rostros salpican las aguas de la luz
De la luz blea cuyos hombros rebanan el arlequín.

En esta mudez nosotros observamos con pasión
Nosotros desenterramos la luz íbamos a objetos totalmente furiosos
El tiempo se desprendía de todas partes
En una isla salvaje en una espada única.

El tiempo salino las playas abandonadas
Trastornan el viento hacen girar los rostros
como molinos
Como pequeños molinos de un tormento continuado.

Rostros que es a donde se ha venido a descifrar todo un destino
Un destino de carne y hueso como una paloma
De transformaciones esas transformaciones fermentan un programa
Ese programa que hace llover que hace brillar.

De semejante panal brotaba un agua de mar vivo
De ese mar con ramajes emergían seres invisibles que se oían.
Y cuyas cabelleras flotaban como la imaginación de un ventisquero
Que desciende para fusionarse a un mar hirviente.

Santiago de Chile, septiembre de 1945.

Cinco Vasos de Alfarería de Nazca

Noticia de Alberto M. Salas

Fotografía de Carlos Echenique



Cabeza antropomorfa que formaba parte de un gran vaso; es una pieza excepcional, tanto por la calidad del modelado como por la gran cantidad de piezas de este tipo publicada. Está adornada con una vincha y la boca por una nariguera de grandes montachos, adornos

no este último muy frecuente en los rostros que decoran esta cerámica. En los yacimientos de la costa peruana se han hallado narigueras de oro laminado que eliminan toda duda respecto a esta interpretación.

EN los arenales de la costa peruana, en los estrechos valles transversales que condensaban la población, florecieron en tiempos preincas culturas que aún admiran nuestro callado prejuicio de occidentales por la solución que lograron dar a los problemas que les planteaba la vida, pero fundamentalmente, en una apreciación directa, por las manifestaciones artísticas que en abundancia inagotable nos conserva la cálida sequedad de las buacas. Las tallas en madera y hueso, las telas que envuelven los cadáveres momificados, la rica cerámica que constituyen el ajuar póstumo son elementos minuciosamente estudiados por la arqueología, pero escasamente considerados en cuanto a su valor artístico.

En esta página reproducimos cinco vasos procedentes de Nazca (Perú), pertenecientes a las colecciones del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras. Imposible resulta manifestar en pocas líneas los caracteres fundamentales de esta alfarería, su ya perfección técnica sorprende más aún cuando consideramos los escasos recursos de que dispuso el indígena. Pero si

hacemos notar el vigoroso colorido de las decoraciones, la armonía con que se disponen los rojos, los naranjados, los amarillos, grises y violados, los negros y blancos; si indicamos la fuerte tendencia hacia la estilización que oculta en manchas policromadas, el secreto sentido de figuras o la complicada simbología de una divinidad, el aparente sentido religioso y mágico de muchas de sus ornamentaciones, si hacemos notar el predominio de la pintura y el color sobre el modelado, nos acercamos al antiguo sentir americano.

Vaso de boca amplia cuya superficie interior ha sido decorada con una cabeza antropomorfa dotada de manos que exhiben diversos atributos, entre los cuales el más notable es una cabeza trofeo, elemento muy persistente en la alfarería Nazca. Este rostro antropomorfo que es, según algunas interpretaciones más o menos verosímiles, una etapa de la infante estilización de la figura de una divinidad, presenta también el adorno facial que hemos indicado en la pieza Nº 1. En contraste con este motivo, el borde del vaso ha sido decorado con una serie de pequeños rodillos interpretados de manera realista.



Vaso alto, ornamentado con dos registros por lacrimas. El superior está constituido por figuras serpenteantes, en un cierto grado de estilización, y el inferior por cabezas trofeo.



Vaso globular sobre el cual se ha modelado y pintado un pescador. El cuerpo, que no se puede apreciar en su totalidad en esta fotografía, está decorado, en actitud de nadar; la cabeza está cubierta por una toca de malla.

A ambos costados del personaje se advierten rocas con peces que han sido figurados en una perspectiva muy característica. El rostro del pescador presenta pinturas faciales, una de las cuales es evidentemente ornamental.



Vaso alto decorado en la parte superior con cabezas antropomorfas de lengua saliente, realizadas con una técnica sumamente curiosa, aparentemente un negativo. El registro inferior

está constituido por una serie de cabezas trofeo.

está constituido por una serie de cabezas trofeo.

EDITORIAL GUILLERMO KRAFT Ltda.

ARBACES

MAESTRO DE AMOR de Arturo Capdevilla,
con ilustraciones de Raúl M. Rosarivo.

"Creo que no he escrito ni volveré a escribir obra mejor que mi novela ARBACES", ha dicho el autor en un reportaje.

El ejemplar \$ 15.-

El ejemplar de lujo, firmado por el autor, en estuche \$ 30.-

La Librería de la Editorial Guillermo Kraft Ltda. le ofrece la posibilidad de hojear sus ediciones en un ambiente cordial y agradable. ¡Visítala!

SALON KRAFT

RECONQUISTA 319

BUENOS AIRES

Arnold Schonberg y e

Por JUAN



ARNOLD SCHONBERG

TRANSMUTACION de los valores, la feliz expresión de Nietzsche, podría ser o podría convertirse en la calificación apropiada y encaminada a definir las oportunidades, surgidas a continuación del agotamiento de un estilo, en que las fuentes vitales, ámpulsivas, se agotan, y surgen nuevas fuerzas espirituales capaces de sostener la evolución continuada de un arte determinado.

El paso de la Polifonía a la armonía del Renacimiento: la transición del contrapunto barroco al estilo clasicista homofónico, o de éste al período expresivo subsiguiente, denominado "romántico", o

quizás más apropiadamente la disolución de la tonalidad y de las formas tradicionales encarrilada al comienzo de nuestro siglo y su resultante inmediata, la instauración de un nuevo estado armónico, significan otros tantos desplazamientos de ubicación del objeto artístico, que obligan a un cambio de postura, a una nueva revisión de lo heredado y a un planteamiento y ordenación de nuevos elementos y factores. Dos de esas situaciones excepcionales se han originado dentro de los últimos ciento cincuenta años. Con la primera de esas oportunidades fue conferida al hombre su carta de ciudadanía

en el país de los sonidos organizados, ampliándose en la otra —y en un sentido que refleja una concepción relativista, propia de la ciencia y la filosofía de nuestros días—, los derechos adquiridos por la música como arte expresivo. Beethoven, entendido como una transición en el período denominado "clásico" y el "romántico", y Schönberg entre el último extremo admisible de la era tonal y el tránsito hacia una nueva concepción armónica y formal de la música, encarnan dos tendencias revolucionarias, constituyéndose en espíritus-guías, o mejor dicho, en notas polarizadoras, a cuyo magnetismo no pueden sustraerse, ni el siglo XIX en el caso Beethoven, ni la música actual en el caso Schönberg, ya sea del punto de enfoque de la influencia positiva, como del ángulo opuesto de la influencia negativa.

Beethoven significa, en último análisis, un planteamiento inédito de los valores musicales, y como consecuencia, una renovación total de los valores en la música de su época. Antes de que tal situación fuese planteada en la evolución de la cultura occidental, la música, arquitectura sonora, arte de los sonidos, ignora positivamente la psicología, desconoce el aporte personal basado en el dinamismo y contraste de pasiones y de sentimientos que son la expresión inmediata de la personalidad humana: el compositor se instala dentro de un estado de ánimo determinado y somete a su rigor objetivo ese estado único. Con Beethoven, "los derechos del hombre en la música", la expresión y especialmente la oposición de sentimientos, la vida circundante, la exaltación del yo, cobran impulso, ganan el primer plano y llegan a constituir la finalidad ético-musical. Es el imperio de la introspección. Ya la forma no es un molde preconcebido y cómodo, con el que un autor logre una cantidad respetable de cuartetos o de sinfonías más o menos similares, sino que comprenderá parte de la expresión, al someterse a cada caso expresivo particular. Y a un siglo de distancia, en los albores de una época que encara la posibilidad de emprender nuevas conquistas en el orden social y en la que las nuevas concepciones científicas y filosóficas proyectan

luz sobre lo insólito e inesperado y hasta sobre lo conceptualizado como inverosímil, Arnold Schönberg, partiendo de un riguroso cartesianismo a la más implacable revisión de valores que haya llevado a cabo un artista, excepción hecha quizás de Paul Cézanne, añade al relativismo filosófico y científico el relativismo musical; demuestra que la música puede y debe partir de nuevos principios, que no serán otros que los derivados de una "nueva necesidad matemática de la armonía", en sustitución de la grosera teoría de la resonancia superior e inferior, ya circunscripta a su época —y de los que surgirán las normas mentales y sensibles que renovarán las bases de la música.

Esta verdadera *Avis Nova* moderna que surge y se desarrolla en un clima de descomposición de los valores tradicionales y de esfuerzos insuficientes para restaurarlos o superarlos, constituyó el verbo definitivo, de orden creacional, planteado en simultaneidad con un consecuente ejemplo práctico. De esta actitud cartesiana y en plan de experimentación que arriba a un verdadero fenomenalismo trascendental de la música nueva, preconizada por Berl, Nehr y Bekker, y realizada en la práctica por Schönberg y los compositores derivados de su escuela, surge una liquidación definitiva del "metier" tradicional y de las antiguas jerarquías teórico-estéticas de la música. Es el punto de partida de un Nuevo Estilo, entendido, no como una simple ampliación de los recursos en el oficio de compositor, o sea la adaptación de una nueva técnica que arribe a más o menos fines, cómodos, sensacionales o podanescos resultados, sino como verdadera superación de la crisis de toda una época musical, a la vez que como foco generador de nuevas fuerzas espirituales encaminadas a una transmutación de los valores en la música contemporánea.

El problema capital de esa música, del punto de vista técnico, fue, en última instancia, la liberación de la tonalidad y la formación de una verdadera "prosa musical", basada en la contracción y asimetría melódica, sin más resortes y limitaciones que los impuestos por las necesidades expresivas; y del punto de vista espiritual, una necesidad de expansión ilimitada —fásica— que impulsa hacia una búsqueda incesante, y que parte del descontento y la desconfianza ante los valores tradicionales en crisis, va inútilmente para expresar un nuevo verbo, largamente intuido pero sin la solución técnica que lo hiciera patente y viable; y luego la conquista, por sucesivas etapas, de diversas modalidades que han ofrecido soluciones a veces definitivas a los interrogantes en que se debate la conciencia musical contemporánea: tales como el politonalismo, el atonalismo, el neo clasicismo objetivista y la composición atemática.

Todas esas modalidades tienden a la instauración de un nuevo orden tonal, en función de foco generador de un idioma sonoro amplio, universalista, atento a un ritmo general de cultura, a la vez que al logro de un mayor matiz individual, frente al bloque más o menos anónimo de las músicas nacionalistas, de las músicas neo-románticas, de los desechos impresionistas, de las fórmulas académicas.

Quando Claudio Aquiles Debussy comenzara a fines del ochocientos, su larga serie de reiterados ataques a los valores tonales, procedía en realidad, y de una manera puramente involuntaria, a instaurar una doble actitud, un doble frente, desde cuyas bases era factible desintegrar la tonalidad o afirmarla, según fuese la directiva propuesta. Por poco que se observen sus audacias armónicas, evidenciadas en los acordes sin enlace, sucesiones de quintas y de novenas, triadas aumentadas, acordes sin resolución y demás, no nos queda duda acerca de que todos estos recursos suponen una tentativa de liberación tonal, acentuada aún

por el uso consciente y reiterado de modos eclesiásticos o de escalas naturales; pero si enfocamos la cuestión desde otro ángulo, puede llegarse también a afirmar lo contrario. En efecto, si cada uno de aquellos efectos y recursos, tienden a constituir el primer ter de vaguedad tonal que en música nos ya parecerían anunciar el período denominado "atonal", se advierte fácilmente que siempre que se emplean, apoyados en valores tonales, o que derivan o convergen sin esfuerzos hacia una escala diatónica.

Los famosos y otros revolucionarios "acordes sin enlace", cuya misteriosa eficacia estriba en el factor sorpresa, en simples sucesiones de acordes pertenecientes casi siempre a tonalidades lejanas; las quintas aumentadas que ser resueltas de veinte maneras distintas ellas rigurosamente resueltas; tanto sucede con los acordes de novena, poéticamente al menos, del mismo tipo; pero en rigor lo afirman y lo justifican, pues lo no resuelto implica, necesariamente, el reconocimiento de un estado de resolución. Esta actitud, motivada o solidaria con la tonalidad, que siempre más instintiva que reflexiva, termina por concretar una valorización de la armonía, o por lo menos el cultivo consciente de un armonismo que ya había cumplido apariciones esporádicas durante el desarrollo histórico de la música: el que posteriormente fue definido con el nombre de bitonalismo.

De esta manera la doble actitud de Debussy respecto de los valores tonales, podría ofrecer argumentos de doble finalidad es necesaria, pero será bueno captar de ella hasta el límite de lo pos-

7. Der...



Una página de "Piano"

cosa que en rigor ha hecho siempre el artista con las disciplinas que han querido imponerle de fuera; en el caso de la tonalidad no será imprescindible recurrir a medios con que contamos para evadirla y mantenernos fuera de ella no sea convenientemente eficaces. En resumen, queriendo evitarla, hemos terminado por hacerla en una concepción puramente al ser luego ampliada, se convierte en uno de los máximos recursos tonales.

Las
Ultimas Novedades
Literarias en Francés
Inglés y Castellano

Librería
Harrods
Primer Piso

Florida 877 (R. 5) - U. T. (31) Retiro 1021

Fin de la Era Tonal

CARLOS PAZ

la música, durante el período que se desarrolla de 1915 a 1930: nos referimos a la "politonalidad". Así pues, la acción de la armonía del período que parte en realidad de Fauré y termina con Ravel, pero que acusa en Debussy una dirección más consecuente, centralizada y personal, anuncia directamente las innovaciones que tienden a disolver la tonalidad como factor "unificador" de una composición, — así como ya Fauré lo había conseguido en el orden "articulador" del discurso musical —, y como segunda consecuencia de su característica bifronte, al no desligarse, o más bien al aferrarse a la tonalidad entendida como elemento básico imprescindible, la presenta renovada en la nueva concepción de "modulación en simultaneidad", bitonal, que ampliando hacia lo politonal, hizo posible el movimiento neo-clásicista contemporáneo: de Milhaud a Casella, Hindemith o Ravel.

Por eso, si bien las innovaciones de Debussy fueron decisivas para la exposición de su verbo personalísimo, y muy audaces para su época, no constituyeron, — si bien se mira y del punto de vista de una renovación definitiva de los valores tonales, que las circunstancias propiciaban — no constituyeron la instauración de una serie de valores capaces de impulsar el desarrollo de la música partiendo de otras bases que las tradicionales, ya a punto de agotarse. Si en vez de referirnos concretamente a Debussy, ampliamos la referencia, o el comentario a otros compositores franceses del mismo período, — Dukas, Roussel, Schmitt, Ravel, Séverac —, el aspecto de la cuestión no varía. Todos ellos entreven y venifican la "atonalidad", pero se detienen ante los límites de ese terreno vedado, así como después Milhaud y Honegger, cultivando ambos la "atonalidad", no se arriesgarán a penetrar

gada en su tiempo, en que se la consideraba tan innovadora como anárquica, snobista, disolvente, — siempre a lo que impulsa los valores hacia un grado más allá se le llama disolvente? — sino muy al contrario, abarcando hoy la suma de sus posibilidades, vemos que su actitud ante las renovaciones fundamentales de armonía y de forma que ya surgían paralelamente a los "Préludes" o las "Images", a la "Rapsodie espagnole" o "Gaspard de la nuit", se mantiene en un plano prudencial, quizás involuntariamente conciliador. Movimiento renovador y necesario, aunque de ámbito limitado.

Conviene tal vez insistir en este aspecto final de la renovación "impresionista" operada en Francia, ante la opinión tan inexacta como generalizada, no solamente entre el público musical de los países latinos, sino también en la mayoría de los "amateurs", ejecutantes, compositores, críticos y cronistas musicales de esos mismos países, de que las innovaciones modernas del orden armónico, emancipadas de los principios clásicos de la tonalidad y de las formas consecuentes, son de origen francés y se remontan a los comienzos de este siglo; es decir, que surgen de aquellas obras en que ya Debussy o Ravel habían mostrado su inconformidad personal estética; esto es exacto únicamente si entendemos la posición de esos maestros como un desligamiento de un pasado inmediato — que pesaba sobre el espíritu musical francés de fines del ochocientos, incapacitándolo para la creación personal —, y como punto de arranque hacia la conquista del color armónico, el culto del sonido y de la evocación de elementos poéticos prerrománticos o lejanos, a través de un estado perpetuamente nostálgico; pero si abarcamos ese movimiento renovador en su totalidad, podríamos clasificarlo como un paso de transición hacia objetos más amplios, fecundos y definitivos, que son, en realidad, los que continúan impulsando el desarrollo de la música hasta nuestros días.

Ya en 1911, quienes no aceptaran como un dogma aquella afirmación y aquella creencia tan generalizada en los países latinos, y se asomaron al "Tratado de armonía" que acababa de publicar Arnold Schönberg, comprendieron que en Centro Europa existía, desde hacía ya tiempo, un foco de renovación total de los conceptos tonales y de forma, de armonía y hasta de timbre; y esos conceptos habían llegado además a cristalizarse en productos artísticos cuyo estético y cuya técnica sobrepasan las más audaces y fecundas tentativas de la época.

Hacia ya tiempo que Schönberg, nutrido de un intelectualismo inquieto y denso, y de una desconfianza cartésica frente a los postulados de la música, conspiraba contra los axiomas y los conceptos fácilmente aceptados y puestos en circulación por las escuelas tradicionalistas. Su punto de partida y trayectoria inicial nos lo señala como dedicado primeramente al estudio de las matemáticas, luego incursionando por el terreno de la pintura cubista y expresionista, para terminar definiéndose en un nuevo plano experimental, los sonidos oranzados, en cuyo dominio llegan a concretarse al fin sus convicciones y tendencias de teórico y de compositor. Para explicarse muchas de sus actitudes, realizaciones, análisis llevados a consecuencias extremas, implacables sondeos en la historia de la música y en el terreno teórico práctico y especulativo de la estética en general, y de la estética de la música en particular, conviene tener en cuenta que el punto de arranque de esta personalidad inquietante, activa, supersensible y cultivada es eminentemente intelectual. Schönberg, cuya base científica ha hecho que su destreza en diversas disciplinas abstractas y su inquietud respecto de los conocimientos generales, sean más que la cuestión puramente temperamental el móvil y punto de partida de sus actividades como compositor, es uno de los muy escasos de éstos que han sido capaces de meditar, ordenar y exponer una doctrina propia sobre la evolución de su



CLAUDIO DEBUSSY



GUSTAV MAHLER

arte y los medios para impulsarla; luego la han resumido en una lógica rigurosa, matemática, para concluir poniéndola en práctica en buen número de obras; de las que a la vez pueden extraerse otras posibilidades no previstas por el teórico. Para realizar tareas semejantes y obtener resultados positivos en alto grado, es preciso ser un investigador a la vez que un creador. Parece ser que en los casos de genialidad manifiesta lo uno no estorba a lo otro; al menos puede esto llegar a afirmarse apoyándose en los ejemplos precedentes de Tartini, Rameau o Juan Sebastián Bach, sin olvidar a los modernos Leos Janáček, Alois Hába, Julián Carrillo o Edgar Varese. En último caso, podría definirse a Schönberg como un cerebral, pero de la categoría de un Leonardo, un Bach o un Goethe, investigadores y creadores, no en el concepto de cerebral que se atribuye habitualmente al representante de la mera pedantería escolástica, personificada en tantos ilustres profesores y funcionarios de la música. Vista a la fría luz de un análisis aplicado a los elementos musicales virtualmente transformados en problemas mentales, podría aparecer la obra musical de Schönberg como las elucubraciones de un frío razonador en sonidos, de un poderoso teórico a quien le estuviera vedado el estado de gracia de la creación artística. Esto será evidente para todas aquellas personas que en arte sospechan siempre de todo cuanto no recuerde el pasado; pero esto ya es cuestión de temperamento, gusto, educación, comprensión, cuando no de prejuicio, pereza mental o auto-defensa profesional. Procurando acercarse

al problema de una manera más objetiva, podría verse que, al menos, en Schönberg aparecen las visiones sonoras apoyadas sobre un terreno condicionado por la concepción profética del teórico. El resultado conduce, en algunos casos, a una realidad artística perfectamente establecida; en otros, en los más, notablemente, lo experimental logra siempre, partiendo de nuevas bases en procura de senderos hasta entonces no practicados, un caudal de sabiduría que puede momentáneamente permanecer en reserva, aguardando, como tantos principios artísticos, filosóficos o científicos, la oportunidad de vivificar nuevas corrientes de la sensibilidad y del pensamiento.

Según se observe una u otra de esas características del problema y luego de la renovación schönbergiana, según se enfoque su actitud bifacial — creación, especulación — puede llegarse fácilmente a percibir el núcleo principal que confiere unidad interna a ese proceso revolucionario, que no conoce el reposo, que acredita idénticos derechos a la disonancia que a la consonancia, que agudiza la proyección oblicua — expresionismo — sin reposo posible, en una perpetua fuga hacia posibilidades no afrontadas en su totalidad. Según eso, el arte de Schönberg y de su escuela desconoce el sentido estatal, el equilibrio logrado en el instante de calma y depuración, de superación, y se precipita en alas de su extremado individualismo, en el clima esotérico propio de los grandes expresionistas, con su afirmación del movimiento a ultranza; su fuga de la realidad, sus procesos perpe-

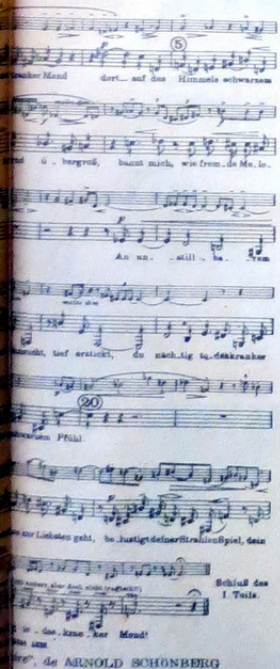
tuamente disonantes y su constante inquietud: propia, según dicen sus adversarios, de quienes no han logrado una estabilización espiritual nacida del equilibrio interno.

¿Podría entenderse entonces, a juzgar por los productos obtenidos por ese arte extraño y logrado a veces como en estado de trance, que se trata de una monstruosidad estética, o de un movimiento experimental, inconcreto o de transición, sin raíces que le acrediten una estabilización que sobreviva al cuarto de siglo en que tuvo auge y desenvolvimiento? Esta pregunta es difícil de contestar. Nada sabemos ni nada podemos adelantar acerca de la opinión de la posteridad al respecto. — ¿Pero cuando se juzga que se estudian los resultados a que han arribado Schönberg y sus principales discípulos — Alban Berg, Anton Webern — y ubicarlos en el preciso instante en que han actuado, intentando demostrar que su oportunidad, impulsada por razones de desenvolvimiento histórico, ha sido lo suficientemente eficaz como para liquidar todo un largo proceso de disolución de la tonalidad; y ofrecer a continuación, lo cual fue más difícil aún, los sustitutos indispensables para la prosecución de los arduos problemas musicales de la época.

La crisis de los valores tonales y la instauración de los nuevos elementos armónicos llamados a suplantarlos, llegan paralelamente al derrumbe de todo un ciclo de la cultura europea y al resurgimiento inmediato a la primera guerra mundial.

(Continuará en el próximo número)

ranke Mond.



en los dominios "doctores". Quizás pueda entenderse esa actitud como un reflejo de las virtudes ancestrales de orden, claridad, estabilidad, mesura, propias del genio galo, en oposición a las fuerzas misteriosas, esotéricas, subterráneas, ego-céntricas del Expresionismo centroeuropeo. Sea como fuere, el caso es que la posición renovadora de los denominados "impresionistas franceses" no puede ser considerada actualmente como fuerza juz-

JAMES JOYCE

ULISES

SANTIAGO RUEDA, EDITOR
BUENOS AIRES

SANTIAGO RUEDA - EDITOR

PRESENTA:

ULISES

de James Joyce

La obra máxima de la literatura moderna. En total versión castellana, publicada bajo la dirección de: **MAX DICKMANN**

Traducida por: **J. SALAS SUBIRAT**

Edición corriente en 1 tomo de 833 páginas. Encuadernado en tela \$ 25.—

Edición de gran lujo, numerada, en dos volúmenes, en papel especial. Encuadernación en cuero \$ 100.—

Edición de 28 ejemplares en papel de hilo, señalados de A a Z \$ 300.—

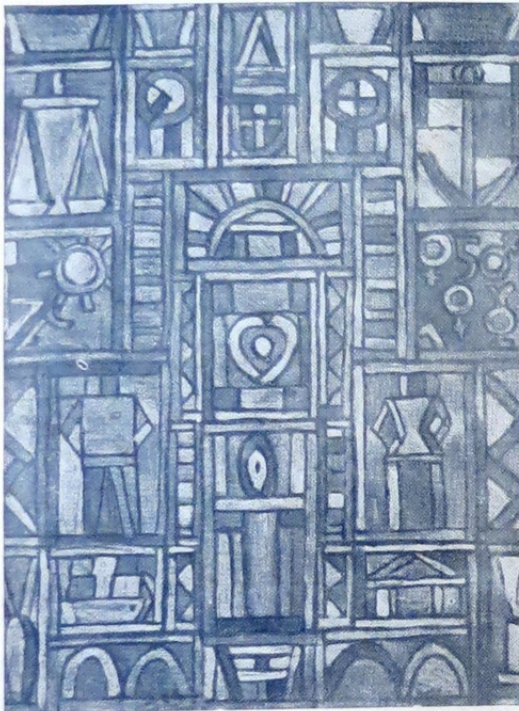
¿ADONDE VA LA PINTURA?

Contesta Torres-García

Aunque haya millones de seres que ven y distinguen los objetos por sus colores y luz que ellos toman, los ciegos podrán afirmar que no hay tal cosa, sino ese abismo negro y uniforme en que viven. Porque, en efecto, como decía el viejo Schopenhauer, nadie puede ver por encima de sí mismo. Quieren, por esto, y contra toda evidencia y razón, que el arte vaya hacia lo temático; que esa es la flecha que marca la debida orientación actualmente; y de ahí seguir que el arte deba de ponerse al ser-

fundo. Y además, que como el artista también es un hombre, da, a través de ella, y como al descuido (no intencionadamente) sentimientos, emociones y pensamientos, de hombre. Pero estos llegan a ese ámbito, donde no hay día ni noche, ni tiempo ni cosa, muy filtrados, sin que logren turbar la paz soberana de lo eterno.

Llegar a comprender lo que es la verdadera pintura, es todo; después, que el artista haga lo que quiera, pues su norte es el mismo. Pero, a



TORRES-GARCÍA. Construcción universal

vicio de cualquier movimiento revolucionario (los hombres sí, no el arte) y así llevarlo a servidumbre. No, y mil veces no; el arte se afirma en su propia base o deja de ser arte.

Naturalmente, todo esto tendría que probarlo, pero no dispongo de tiempo para hacerlo y sería interminable. Hoy, pues, sólo mi opinión, y quien no esté conforme, allá él. Después de todo, siempre eso es lo mejor, y no el discutir, ya que a nada conduce. Y tampoco hay que dar el gusto a la gente que gusta de eso.

No creo que el arte evolucione (es decir, que pase de la vulgaridad en que se encharca, para llegar a la música y la verdad de lo profundo) merced a las teorías de filósofos y críticos, sino sólo únicamente, por la existencia, en un momento del tiempo, de hombres dotados para la creación. Creo que este es el único pilar sobre que se sostiene el arte. Pero a veces un artista escribe —se dirá— y es cierto, pero será, o bien para poner en orden sus propias ideas, o para revolverse indignado contra falsos artistas y teorizadores que pretenden ser tenidos por creadores o maestros. Pero dejemos eso.

¿A dónde va la Pintura?

La Pintura, en primer lugar, no va; viene en todo caso: viene de la tradición de la buena pintura, de las obras; pero mejor será decir, que no va ni viene, que se está quedando en su propia base, que es ella misma, y que existe por la existencia de verdaderos pintores. Los cuales, toman de todo lo que ven, y por esto, en cada momento, da expresiones distintas; es decir, que varía en lo externo, pero no en lo pro-

fuente. Y además, que como el artista también es un hombre, da, a través de ella, y como al descuido (no intencionadamente) sentimientos, emociones y pensamientos, de hombre. Pero estos llegan a ese ámbito, donde no hay día ni noche, ni tiempo ni cosa, muy filtrados, sin que logren turbar la paz soberana de lo eterno.

Llegar a comprender lo que es la verdadera pintura, es todo; después, que el artista haga lo que quiera, pues su norte es el mismo. Pero, a

El Salón Independiente

EN el local de la Sociedad Rural, Florida 458, se está realizando el Salón Independiente de los pintores, grabadores y escultores argentinos.

En su actitud de solidaridad ciudadana de no participar en el Salón Oficial de Primavera, nuestros artistas realizan su propio salón libre. Allí está presente la obra del sector más importante y numeroso de pintores argentinos. La actitud de los mismos ha merecido, además, la adhesión de un amplio grupo de jóvenes artistas cuya obra no ha podido ser presentada por lo reducido del local, y el apoyo de instituciones que representan la cultura libre y democrática del país.

Como por razones de tiempo no nos ha sido posible dar nuestra opinión sobre el valor artístico de las obras expuestas, haremos nuestro comentario en el próximo número.

Vaya por hoy nuestra solidaridad moral con la actitud de los pintores independientes.

Contesta Raúl Soldi

1º—¿Cuál cree Ud. que es el porvenir material (en el sentido de su difusión, su apogeo social, etc.) de la pintura?

2º—¿Cree Ud. que la pintura evoluciona hacia lo "real" (contenido, tema, expresión, etc.) o hacia lo "abstracto" (elementos formales puros, ausencia de significación figurativa, etc.)?

3º—¿Comparte Ud. como pintor la frase de Renoir: "En arte me conformo con gozar", o cree Ud. que le es necesario expresar además algo que excede el puro goce estético?

4º—Si no busca Ud. solamente un goce estético, ¿puede intentar una explicación general —estudiando el detalle— de esa otra necesidad expresiva? ¿Considera Ud. ambos propósitos contradictorios?

5º—Si se conforma con el goce estético, ¿eso obedece a que en ese goce siente que va implícita toda su realidad, o, si tal cosa no sucede, o que el saldo de Ud. mismo que queda desahogado —vida cotidiana, problemas del mundo, etc.— no le interesa? En cualquiera de los dos casos: ¿puede intentar explicarnos el porqué?

1º Como creo que el artista es un descubridor, el presente material de la pintura, por incompreensión, parece estar al margen del mundo que lo rodea. Pero estoy seguro que en el porvenir, con una mayor cultura general y una más amplia comprensión de los espiri-

Pero también creo que la razón, sin sobreponerse, debe ir paralela a la intuición. Hay un misterio; dos formas iguales, exactamente iguales, no pueden contener el mismo misterio.

4º No hay contradicción entre el goce estético y la expresión. Am-



RAÚL SOLDI. Figura

Contesta Enrique Policaastro

1º.— La función social de la pintura, tanto en el momento actual como en su porvenir, ha de responder a principios puros, simples, pero de un contenido profundamente humano: el acrecentamiento y el conocimiento del hombre por el hombre. Si alguna finalidad específica se le puede exigir, es esa: ser el conducto por el cual los pueblos se sienten hermanos, restaurando y construyendo así, todo lo que las guerras han destruido. No es posible concebir que el arte esté al servicio de la fuerza y de la destrucción.

2º.— El sentido "real" y el sentido "abstracto" pueden ser dos medios de expresión en la pintura, igualmente eficaces. Pero estos medios, han de constituir en todo momento, elementos de enlace, de entendimiento, de inteligencia, entre el artista y el público. De todos modos, la "emoción" debe trasuntarse pese a la forma.

3º y 4º.— La necesidad de expresión, cuando esa necesidad se refiere no ya solamente a una idea, sino a un sentimiento de contenido universal, escapará siempre a la limitación impuesta por un simple goce estético. Va más allá, para convertirse en problema, cuando no es

tus, pueda ser posible llevar al alcance de todos, el goce estético y expresivo de todas las formas.

2º La pintura no es ni real ni abstracta y puede ser lo uno y lo otro. Cada pintor pinta lo que cree que es la verdad y está plenamente convencido de que todos la interpretan como tal.

3º En parte sí; porque frente a la tela nunca sabe realmente adónde irá y... hablemos claramente, el fantasma se va transformando continuamente y de ese fantasma nace otro (esto es el goce del encuentro). Además, mal se puede precisar antes del parto, cómo va a ser el hijo.

bas son explosiones simultáneas. Son como las dos manos del pianista. La tarea ardua consiste en que no desafinen.

5º El pintor no es ajeno ni al drama ni a la comedia de la humanidad, puesto que en ella vive y de ella percibe sus emociones. El mundo que lo rodea siempre, directa o indirectamente, es su modelo. No olvidemos que sólo descubre formas, colores, planos y temas existentes. Es una retina que percibe, ahonda y analiza. Su obra social consiste en poner de manifiesto la belleza que toda naturaleza contiene.

angustia, dolor o tormento. Construir para sí mismo, es limitar lo que en algunos seres es ilimitado: la serie de sentimientos naturales, que por su misma hondura, procura aflorar a la superficie sin normas y sin preceptos.

5º— Los problemas del hombre y del mundo, son los problemas del artista y ello constituye indudablemente la fuerza, el ánimo pujante de toda obra límpida y clara. Así, aquello que parece no tener solución, debe ser exhibido, mostrado en su completa desnudez, incansablemente y a toda hora, hasta llegar a la extirpación del mal.



ENRIQUE POLICAASTRO. Estudio

EN el local del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata se ha realizado una exhibición de artistas del país hermano.

No es frecuente reunir un conjunto de tan homogénea calidad. Es indudable que sólo una unidad espiritual puede señalar rumbos ciertos a sus plásticos. La geografía influye decisivamente en los contenidos culturales de toda nación, no en el sentido que apuntase en su oportunidad Taine, sino en otros más complejos, pero no por ello menos decisivos. Los paidemas de caverna o de planicie son secuelas de tal conformación física. A la vez conviene recordar que toda economía se rige por las posibilidades que brinda la tierra. El hombre de la montaña conforma su psique a las limitaciones que le impone la proximidad de las alturas, el de la llanura esfuma sus inquietudes en la vaguedad del horizonte. Los primeros enderezan sus inquisiciones hacia la pro-

VEINTE PINTORES BRASILEÑOS

Por
LEONARDO ESTARICO

la organización colectiva. La libertad creció como un árbol generoso a cuya sombra el arte dió sus mejores frutos.

América conformó su sistema de gobierno a dichos postulados mas sin poder eliminar de sus dilatados dominios resabios de las rutinas colonizadoras. La anglosajona en el norte, la portuguesa en el Brasil, la hispana en el nuestro, perduraron a través de distintos aspectos.

Los Estados Unidos de Norte América y los de Brasil, a diferencia de la Argentina, recurrieron a la importación en masa de negros para la explotación de sus riquezas. Un régimen feudal se implantó en estos últimos, cuyos rasgos sobresalientes se concretaron en las Casagrandes y las Senzalas, en las que vivían en extraña promiscuidad señores y esclavos, y

sus valores son señeros continentales. Esta exposición de 20 pintores brasileños es una simpática revelación. Sabemos bien que ella no constituye toda la pintura brasileña, pero representa sí, la pintura que interesa, la pintura que, como un alba, anuncia la plenitud del mañana.

Una muestra bien seleccionada conforma una actitud. Sólo el perspicuo criterio de un crítico tan eminente como Marques Rebelo sabe valorar diferencias personales de expresividad tan acentuadas como las que evidencian estos artistas, pero a los que auna una concepción general, renovarse.

integrantes de esta original muestra, citaremos en primer término a Cândido Portinari, de fácil verba, un tanto grandilocuente, pero seguro en el enfoque de sus temas. Sobrio de color y de ampuloso empaque, afínase en encerrar sus figuras en simples formas arquitectónicas.

Como contraste a estos rasgos enfrentamos a un artista de fina sensibilidad, personal sin falsos efectismos, recogido en sí mismo, al que su inquietud no le impide inclinarse en una exquisita intimidad, cuya superación más evidente es un "Paisaje de Sao Joao del Rei" que fir-

Entre los que buscan en la composición —esa inalcanzable cima de la belleza plástica— la respuesta a sus anhelos de perfección, perfilase Roberto Burle Marx que, tanto en "Mujeres" como en "Naturaleza muerta" hace alarde de lo ya obtenido en el rumbo dilecto.

Quirino Campolongo, esdrújase por desprenderse de su entusiasmo objetivo de obrero, para afianzarse en la esfera del cubismo, no así Hilda Campolongo que permanece fiel a sus primigenias concepciones.

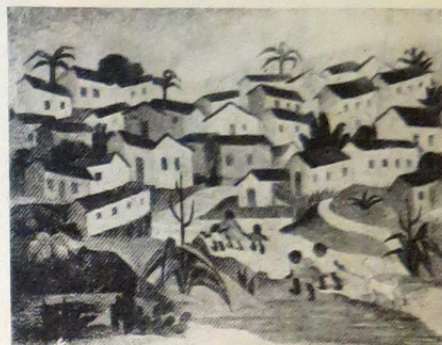
Mucho más segura, y atinismo dueña de una enérgica decisión se revela Dynia Gomes Pereira, en la que se asistían rasgos que, de perdurar, la perfilan como una de las figuras promisorias del



ROBERTO BURLE MARX (Composición): Mujeres



PORTINARI (Construcción): Mujer llorando



TARSELIA DO AMARAL (Lirismo): Pueblito

fundidad o la elevación, los segundos hacia la extensión. El autor de la "Filosofía del arte" fijó a sus premisas una primacía que observaciones posteriores han desmentido. La inmutabilidad de la corteza terrestre en el tránsito de civilización que nos es conocido ha sufrido pocas modificaciones, no obstante el arte ha migrado sin cesar creando alturas sublimes y declinaciones lamentables, sin que se modificase la geología universal. El arte, más bien, ha sido condicionado por el orden social dominante. Los egipcios, aficionados a una magia subalterna y a una pertinaz observación de la naturaleza, alaron mitos oscuros a creaciones superiores, de cuyos enlaces surgieron las pirámides y los monstruos antropozoomorfos, que todos conocemos y que resultan un reflejo fiel de una oligarquía hermética de faraones y sacerdotes, opresora inclemente de sus habitantes.

El poderío material de la iglesia culminó en la arquitectura gótica.

Desde la Revolución Francesa, con el apogeo de la burguesía, el progreso desplazó los antiguos sistemas de producción y la máquina modificó sustancialmente

en las que, a menudo, las negras satisfacían los más extraños caprichos eróticos de los amos, desde la adolescencia hasta la vejez.

El arte, durante este período, vegetó al margen de tan menguadas finalidades, existenciales.

Esta interferencia afro-negroide gravitaba drásticamente en la configuración de la cultura carioca. Así los avances de la cultura estrictamente europea se verían constantemente refrenados por este sustratum amorfo que, con su acción inhibitoria redundaría benéficamente en la elaboración de una nueva y armónica unidad estética que se proyecta en su literatura, en su música y en su plástica. Pero este proceso no ha sido de fácil ejecución y a su éxito han contribuido no sólo las figuras ya gloriosas, sino también otras que, humildemente, aportaron sus anónimos esfuerzos a esa obra común que hace la fama de la patria de Tiradentes.

Es curioso que, a la inversa de lo que ocurre en otras naciones, en el Brasil las artes plásticas se desplazan a la deriva de la literatura y de la música. En el mágico ámbito de la polifonía, algunos de

Mas este afán de renovación no lleva implícito el delirio aventurero, ni la búsqueda de la originalidad; ma, período que ya ha sido sobrepasado para dejar lugar a la honesta intención de profundizar las inquisiciones emprendidas por el abrupto camino de una severa disciplina y de un inteligente control crítico.

Un común denominador orienta la diversidad de ópticas, el respeto al dibujo. Extraña conciliación de lo circunspecto a lo fantasista.

Quienes hayan observado con alguna atención el desarrollo de las bellas artes europeas encontrará en esta muestra reminiscencias de maestros conocidos, pero ello ha ocurrido en todos los tiempos: ¿cómo sustraerse ahora a tal modalidad con medios de reproducción industrial tan perfectos como los que se emplean en los libros y revistas de arte? Lo que interesa es que esas influencias no se conviertan en el eje de la personalidad, sino que sólo sirvan de accesorios de los que cada artista se desprende a medida que avanza en la conquista de su yo.

Y, pasando al análisis personal de los

ma José Pancetti, rico de grises y de sutiles sugerencias.

"Una familia en la plaza" nos remonta a otro clima. Una paleta que no elude los extremos alisonantes pero que sabe subordinarlos a la totalidad armónica del conjunto, un dibujo ceñido y descriptivo, tales son las cualidades que fluyen de otro de los más prestigiosos valores de la pintura carioca, Alberto da Veiga Guignard.

Tarsila do Amaral, aunque aficionada a las construcciones geométricas y cromáticas de Léger se desprende en esta serie de "pueblitos" de dicha tutela en pos de una fórmula menos rígida y más en consonancia con su gracia femenina.

Otro pintor bien dotado es Emiliano di Cavalcanti que no se detiene ante las dificultades que suscita el agrupamiento

futuro inmediato de la pintura del país hermano.

Integran la muestra: Carlos Leco, excelente dibujante; Clovis Graciano, pintor y sutil grabador; Ibert Camargo; también dedicado a ambas disciplinas; José Alves Pedrosa, certero burilador; José B. Cardoso Junior, candoroso imaginero; Milton Dacosta, que resuelve en planos geométricos sus visiones, y Tomás Santa Rosa Junior, lírico y seguro, como dibujante y como pintor, cierra la nómina de estos pintores, dibujantes y grabadores que coadyuvan a la estructuración de fórmulas estéticas ajustadas a las posibilidades que América reclama para la plenitud de su cultura, bajo el clima propicio de la libertad y el respeto de la dignidad humana al amparo de un ideal continental de solidaridad y comprensión.



ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD (Color): Una familia en la plaza

de figuras y escenas y de las que sale airoso en su "Carnaval".

Orlando Teruz, con limitadísimos recursos, nos comunica una deliciosa emoción que no altera el estilismo de su lenguaje.

También Percy de Melo Deane se apega a los grises que, apoyados en un ágil dibujo, atrae hacia sus óleos una decidida simpatía.

América, que desconoce la estrechez de los límites del viejo continente, ha de conformar el espíritu de sus creaciones a este imperativo de la geografía, a fin de no eludir el sino que la historia le señala.

Agradecemos a Marques Rebelo que, con singular inteligencia y abnegado empeño ha tendido este puente que nos aproxima a lo mejor del arte brasileño.



Percy de MELO DEANE (Armonía): Ret., E. Proença



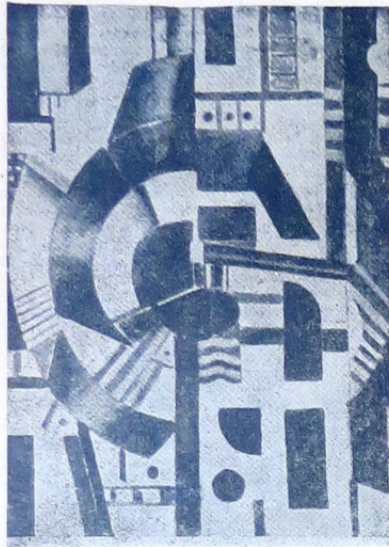
PANCETTI (Dibujo): Niña

DOCTORES
EDUARDO E. MENDILAHARZU Y CARLOS MOUCHET
ABOGADOS
DERECHOS INTELECTUALES
AVENIDA DE MAYO 749 (Ofic. 66) BUENOS AIRES
Teléfonos: 34, Defensa 4560 y 32, Avenida 1275

Los Pintor

por Guillaume

Traducción de Evar Méndez



FERNAND LÉGER, *Peinture*



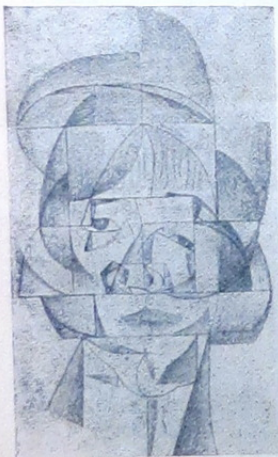
JUAN GRIS, *Le tambourinaire* (1926)

II

MUCHOS pintores nuevos no pintan sino cuadros donde no hay tema verdadero. Y las denominaciones que se les encuentran en los catálogos juegan entonces el papel de los nombres que designan a los hombres sin caracterizarlos.

Del mismo modo que existen Legros (el gordo) que son muy flacos y los Leblond (el rubio) que son muy morenos, he visto telas denominadas "Soledad", en donde había varios personajes.

En los casos de que se trata, se



JUAN GRIS, *Portrait* (1912)

condesciende aun a veces en servirse de palabras vagamente explicativas como *retrato, paisaje, naturaleza muerta*; pero muchos jóvenes artistas-pintores no emplean sino el vocablo general de *pintura*.

Esos pintores, si acaso observan aun la naturaleza, no la imitan más y evitan con cuidado la representación de escenas naturales observadas y reconstituídas por el estudio.

La verosimilitud no tiene ya ninguna importancia, pues todo es sacrificado por el artista a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que él supone sin descubrirla. El tema ya no cuenta o si cuenta es apenas.

El arte moderno rechaza, generalmente, la mayor parte de los medios de gustar puestos en acción por los grandes artistas de los tiempos pasados.

Si el objeto de la pintura es siempre como fué antaño: el placer de los ojos, se pide en adelante al aficionado encontrar en ella otro placer que el que puede procurarle, lo mismo, el espectáculo de las cosas naturales.

III

Nos encaminamos por consiguiente hacia un arte enteramente nuevo, que será a la pintura, tal como se la había encarrado hasta aquí, lo que la música es a la literatura.

Esto será pintura pura, lo mismo que la música es literatura pura.

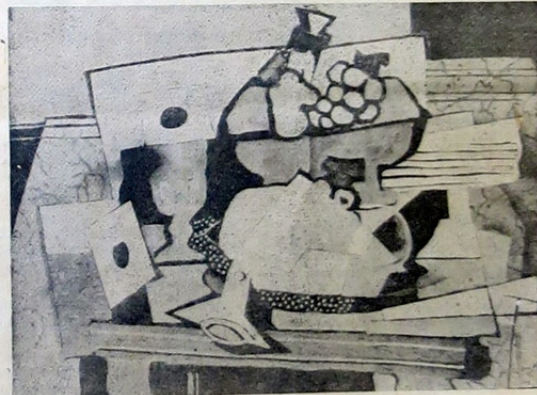
El aficionado a la música prueba, escuchando un concierto un gozo de orden diferente del gozo que prueba escuchando los ruidos naturales como el murmullo de un arroyo, la caída de un torrente, el silbido del

viento en un bosque, o las armonías del lenguaje humano fundadas sobre la razón y no sobre la estética.

De igual modo, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas únicamente debidas a la armonía de las luces impares.

III

Se conoce la anécdota de Apelles y Protógenes que narra Plinio. Hace ver bien el placer estético, y resul-



GEORGES BRAQUE, *Nature morte* (1927)

tante, sólo, de esta construcción impar de que he hablado.

Apelles llega un día a la isla de Rodas para ver las obras de Protógenes, que allí vivía. El artista no se hallaba en su taller cuando Apelles entró. Una vieja estaba allí cuidando un gran cuadro listo para ser pintado. Apelles, en lugar de dejar dicho su nombre, traza sobre el cuadro un rasgo tan desenvuelto que no podía darse nada mejor.

De regreso, Protógenes percibiendo el lineamiento, reconoció la mano de Apelles, y trazó sobre el rasgo otro de un color diferente y más sutil aun y, de esta manera, parecía que hubiera trazado tres rasgos.

Apelles volvió aun al día siguiente sin encontrar al que buscaba, y la sutileza del rasgo que trazó ese día desesperó a Protógenes. Este cuadro causó largo tiempo la admiración de los conocedores que lo miraban con tanto placer como, si en lugar de representar rasgos casi invisibles, se hubiera figurado allí dioses y deidades.

III

Los jóvenes artistas-pintores de las escuelas extremas tienen por móvil secreto hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. No está aún en su comienzo y no es tan abstracto como quisiera serlo. La ma-

yor parte de los nuevos pintores hacen realmente matemática sin saberlo o sin saberla, pero aun no han abandonado a la naturaleza, que interrogan pacientemente con el fin de que se les enseñe la ruta de la vida.

Un Picasso estudia un objeto tal como el cirujano diseña un cadáver.

Este arte de la pintura pura si acaso consigue deslignarse enteramente de la antigua pintura, no causará, necesariamente, la desaparición de ésta, lo mismo que el desenvolvimiento de la música no ha causado la desaparición de los diferentes géneros literarios, ni la acidez del tabaco ha reemplazado el sabor de los alimentos.

III

Se ha reprochado vivamente a los artistas-pintores nuevos, preocupaciones geométricas. No obstante, las figuras geométricas son lo esencial del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, su medida y sus relaciones, ha sido en todo tiempo la regla misma de la pintura.

Hasta el presente, las tres dimensiones de la geometría euclidiana bastaban a las inquietudes que el sentimiento del infinito pone en el alma de los grandes artistas.

Los nuevos pintores, no menos que sus antepasados, no se han propuesto ser geométricos. Pero se puede decir

nito como ideal y es a este ideal a quien se debe una nueva medida de la perfección que permite al artista-pintor dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad adonde anhela conducir.

Nietzsche había adivinado la posibilidad de un arte tal:

—“Oh Dionisio divino, por qué me tiras las orejas?”, pregunta Ariadna a su filósofo amante en uno de esos célebres diálogos sobre la “Isla de Naxos”. —“Yo encuentro algo de agradable, placentero, en tus orejas, Ariadna: ¿por qué no son más largas todavía?”

Nietzsche, cuando relata esta anécdota, hace por la boca de Dionisio el proceso del arte egipcio.

Agreguemos que esta imaginación, la cuarta dimensión, no ha sido sino la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas mirando las esculturas egipcias, negras y oscuras, meditando las obras de ciencia, esperando un arte sublime, y, que no se agregue más hoy a esta expresión utópica, que hacia falta antes y explicar, sino un interés en cierto modo histórico.

IV

Queriendo alcanzar las proporciones de lo ideal, no limitándose a la humanidad, los jóvenes pintores nos ofrecen obras más cerebrales que sensuales. Se apartan de más en más del antiguo arte de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas. Es por ello que el arte actual, si no es la emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta no obstante muchos caracteres del gran arte, es decir del Arte religioso.

V

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen por función social renovar sin cesar la apariencia que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres.

Sin los poetas, sin los artistas los hombres se aburrirían pronto de la monotonía natural. La idea sublime del universo se derrumbaría con una velocidad vertiginosa. El orden que aparece en la naturaleza y que no es sino un efecto del arte se desvanecería al punto. Todo se desharía en el caos. No más estaciones, no más civilización, no más pensamiento, no más humanidad, no más vida misma y la impotente obscuridad renacería para siempre.

Los poetas y los artistas determinan de concierto la figura de su época y dócilmente el porvenir se dispone a su arbitrio.

La estructura general de una monarquía egipcia está conforme con la

(2) Introducción del libro “Los pintores cubistas” (Meditaciones estéticas, pequeño in 4°, con reproducciones de cuadros, editor Faguerre y Cia., París, 1912. Fragmentos de la segunda a séptima parte. Hemos preferido traducir hoy estas páginas del célebre y básico libro al que se refieren de continuo críticos e admiradores del arte moderno, por entender que es un fragmento muy objetivo. En efecto, aquí Apollinaire define al cubismo y analiza la significación de la tendencia, su función, sus límites, sus normas, hace su historia inicial. La primera parte del prólogo, que irá en otra ocasión, es una meditación estética. El resto de la obra son juicios acerca de Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Niz, Lévy, Gris, Léger, Pichot, Piccamp, y Nola.



PABLO PICASSO, *Nature morte*

es Cubistas⁽¹⁾

Apollinaire

figuras trazadas por los artistas egipcios y no obstante los antiguos egipcios eran muy diferentes los unos de los otros. Se han conformado al arte de su época.

Es lo propio del Arte, su papel social, crear esta ilusión: el tipo. Dios sabe si causaron burlas los cuadros de Manet, de Renoir! Y bien! Basta una ojeada a fotografías de la época para apercibirse de la conformidad de las gentes y de las cosas en los cuadros que esos grandes maestros pintaron de ellas.

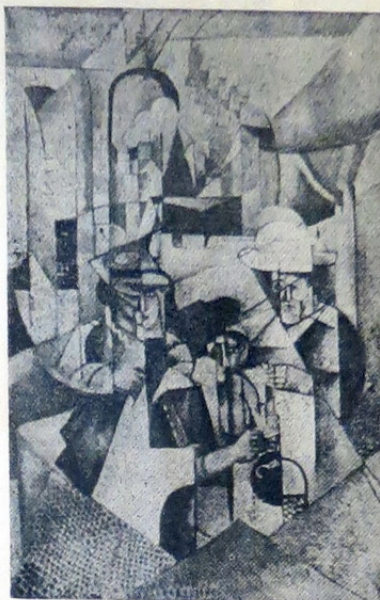
Esta ilusión me parece muy natural siendo las obras de arte aquello que una época produce de más enérgico desde el punto de vista de la plástica. Esta energía se impone a los hombres y es para ellos la medida plástica de una época. De este modo, quienes se burlan de los nuevos pintores, se burlan de su propia figura, pues la humanidad del porvenir se representará la humanidad de hoy según las representaciones que los artistas del arte más viviente

ma época. Es una verdad que es fácil controlar. Y sin embargo quién osaría decir que las muñecas que se vendían en los bazares, hacia 1880, han sido fabricadas con un sentimiento análogo al de Renoir cuando pintaba él sus retratos? Nadie entonces se apercibía de ello. Esto significa no obstante que el arte de Renoir era lo bastante enérgico, bastante viviente como para imponerse a nuestros sentidos, en tanto que para el gran público de la época en que hacía su aparición sus concepciones cobraban la apariencia de otras tantas absurdidades y locuras.

VI

A veces, y particularmente a propósito de los artistas-pintores más recientes, se ha encarecido la posibilidad de una mistificación o de un error colectivo.

Ahora bien: no se conoce en toda la historia de las artes una sola mistificación colectiva, no menos que un error artístico colectivo. Hay casos



ALBERT GLEIZES, *Femmes courant* (1913)



JEAN METZINGER, *Paysage* (1911)



DERAIN, *La cena*

habrán dejado de ella. No me digáis que otros pintores hay que pintan hoy de tal manera que la humanidad pueda allí reconocerse pintada a su imagen. Todas las obras de arte de una época concluyen por asemejarse a las obras del arte más enérgico, el más expresivo, el más típico. Las muñecas han nacido de un arte popular; parecen siempre inspiradas por las obras del gran arte de la mis-

aislados, de mistificación y de error, pero los elementos convencionales de los cuales se componen en gran parte las obras de arte nos garantizan que de estos casos no podrían existir colectivos.

Si la nueva escuela de pintura nos presentara uno de estos casos, sería ello un acontecimiento tan extraordinario que podría llamárselo un milagro. Concebir un caso de esta suerte,

sería concebir, que bruscamente, en una nación, todos los niños nacieran privados de cabeza o de una pierna o de un brazo, concepción evidentemente absurda. No hay errores ni mistificaciones colectivas en arte, no hay sino diversas épocas y diversas escuelas de arte. Si el objeto que persigue cada una de ellas no es igualmente elevado, igualmente puro, todas son igualmente respetables, y según las ideas que uno se forma de la talleza, cada escuela artística es sucesivamente admirada, despreciada y de nuevo admirada.

VII

La nueva escuela de pintura lleva el nombre de cubismo: le fué dado por escarnio en otoño de 1908 por Henri Matisse que acababa de ver un cuadro representando casas cuya apariencia cúbica le chocó vivamente.

Esta estética nueva se elaboró en primer lugar en el espíritu de André Derain, pero las obras más importantes y las más audaces que ella produjo de inmediato fueron las de un gran artista que se debe también considerar como un fundador: Pablo Picasso, cuyas invenciones corroboradas por el buen sentido de Georges Braque que expuso ya en 1908 un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se encontraron formuladas en los estudios de Jean Metzinger que expuso el primer retrato cubista (era el mío) en el Salón de los Independientes de 1910 e hizo admitir también, el mismo año, obras cubistas por el jurado del Salón de Otoño. Es igualmente en 1910 cuando en los Independientes aparecieron cuadros de Robert Delaunay, de Marie Laurencin, de Le Fauconier, que dependían de la misma escuela.

La primera exposición de conjunto del Cubismo cuyos adeptos hacíanse más numerosos, tuvo lugar en 1911 en los Independientes, donde la sala 41 reservada a los cubistas causó una profunda impresión. Véase allí obras sabias y seductivas de Jean Metzinger; paisajes, *L'homme nu*, y *la femme aux phlox* de Albert Gleizes; el *portrait de Mme Fernand X...* y *les jeunes filles* por Mlle Marie Laurencin. *La Tour* de Robert Delaunay, *L'Abondance* de Le Fauconier, los *Nus dans un paysage* de Fernand Léger.

La primera manifestación de los cubistas en el extranjero tuvo lugar en Bruselas el mismo año, y en el prefacio de esa exposición yo acepté, en nombre de los expositores, las denominaciones: *cubismo* y *cubistas*.

A fines de 1911, la exposición de los cubistas, en el Salón de Otoño, hizo un ruido considerable. Las burlas no fueron ahorradas ni a Gleizes (*La Chasse*, *Portrait de Jacques Nay-*

ral), ni a Metzinger (*la femme à la cuiller*), ni a Fernand Léger. A estos artistas se había unido un nuevo pintor, Marcel Duchamp, y un escultor-arquitecto, Duchamp-Villon.

Otras exposiciones colectivas tuvieron lugar en noviembre de 1911 en la Galería de Arte Contemporáneo, calle Tronchet, en París; en 1912, en el Salón de los Independientes, que fué marcada por la adhesión de Juan Gris; en el mes de mayo, en España, donde Barcelona acogió con entusiasmo a los jóvenes franceses; en fin en el mes de junio, en Rouen, exposición organizada por la Sociedad de los Artistas Normandos y que fué marcada por la adhesión de Francis Picabia a la nueva escuela. (Nota escrita en septiembre de 1912).

|||

Aquello que diferencia al cubismo de la antigua pintura, es que no se trata de un arte de imitación, sino que es un arte de concepción que tiende a elevarse hacia la creación.

Representando la realidad-concebida o la realidad creada, el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones, puede en cierto modo *cubizar*. No podría hacerlo dando simplemente la realidad-vida, a menos de hacer una engañifa en resumen o en perspectiva, lo cual deformaría la calidad de la forma concebida o creada.

Cuatro tendencias se han manifestado entretanto en el cubismo tal como yo lo he descuartizado. Del cual, dos tendencias paralelas y puras.

El *cubismo científico* es una de esas tendencias puras. Es el arte de pintar conjuntos nuevos con elemen-

tos tomados, no a la realidad de visión, sino a la realidad de conocimiento.

Todo hombre tiene el sentimiento de esta realidad interior. No es necesario ser un hombre cultivado para concebir, por ejemplo, una forma redonda. El aspecto geométrico que ha chocado tan vivamente a aquellos que han visto las primeras telas científicas venía de que la realidad esencial estaba allí dada con una gran pureza y que el accidente visual y anecdótico había sido eliminado.

Los pintores de la jurisdicción de este arte son: Picasso, cuyo arte luminoso pertenece asimismo a la otra tendencia pura del cubismo; George Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Mlle Laurencin y Juan Gris.

El *cubismo físico*, que es el arte de pintar conjuntos nuevos con ele-

(Continúa en la pág. 14)



MARIE LAURENCIN



PABLO PICASSO, *Les saltimbanques* (1906)



MARIE LAURENCIN, Picasso, Laurencin, Apollinaire

La biografía

JAMES JOYCE — EL HOMBRE QUE
ESCRIBIÓ "ULISES", por HENRY
GORMAN. — Santiago Rueta, editor.
Buenos Aires, 1945. Traducción de
M. Simónovich. — 354 págs. Precio, 7 \$.

La aparición de *Ulises* constituye el acontecimiento editorial más importante del año; hasta falta en nuestro medio la versión de esta obra, a la cual el "enobismo" ha rodeado de mito, y los lectores genuinos sólo conocen de oídas. Y nada más oportuno que esta vida de James Joyce que Herbert Gorman escribió hace unos años, y que ahora sale a la luz en Buenos Aires. Ambos libros se complementan. Faltaban, y su falta no dejaba sentir; la vida del genial irlandés, y su obra máxima.

No está demás observar que con el autor de *Dubliners* ha ocurrido —al menos entre nuestro público lector— la curiosa circunstancia de que su persona, los hechos de su vida y los rasgos materiales que siempre hacen más próximo y directo el conocimiento de la obra, han permanecido olvidados por la fama —y aun la leyenda— de su extraordinaria obra literaria.

En general, la literatura europea nos tiene acostumbrados a familiarizarnos con el hombre creador y, según el mayor o menor grado de genio o de mito que su personalidad abasteció, ésta se proyecta hacia la obra que luego se desliza aureolada ya por un previo antecedente humano, biográfico.

Las excentricidades de Cocteau, las "bondades" de Apollinaire, el halo de esplendor y miseria que envuelve la vida de Oscar Wilde, la aventura en la existencia de Cendrars, etc., son contribuciones a la fama. A veces, de tanta seducción para el lector que resultan más interesantes que sus obras.

Sin duda, nuestra hora es la hora de la biografía. Sin duda es necesario ofrecer al lector actual el episodio biográfico del escritor. El lector de nuestro tiempo así lo exige, y ello quizá esté señalando el interesante síntoma de que la literatura va constituyendo una necesidad común. La gente acepta el libro formado con su propio elemento, actuando ella misma como gente, y al comprender que se la utiliza para materializar el destino del drama que el arte representa, el lector —la gente, el hombre de todos los días— siente curiosidad por el autor, quiere ver su rostro y conocer su vida.

Sucedía con Joyce lo que no ha sucedido con buena parte de los escritores de prestigio mundial; su obra, aun despojada del gran círculo mítico que una odisea propia de su personaje dilató en la expectativa del mundo lector, ha nublado la figura humana del autor. Gorman nos relata, con minuciosidad silenciosa de amigo y agudeza de ensayista, la vida del autor de "El despertar de Finnegan". Nos enteramos así, que Joyce es también un héroe, si no un héroe de excentricidades acaeceras, un gran héroe de la voluntad humana, el ejemplo más interesante del temperamento artístico frente al diario destino áspero.

Breve datos biográficos relativos a la vida de Joyce, casi siempre en función de la obra literaria o su anecdota, es con lo que se contaba hasta la fecha, en castellano. El prólogo de Antonio Marchal al "Retrato del Artista Adolescente" (Ed. Biblioteca Nueva, Madrid) es uno de los pocos trabajos en este sentido. Sobre la obra total y parcial es ya numerosa la bibliografía. Valery Larbaud, el habilísimo traductor de *Ulises* al francés, y agudo analizador de la obra íntegra, en forma exhaustiva el acervo crítico en torno a la obra del gran irlandés.

Quien busque en el libro de Gorman sólo un análisis crítico, un punto de vista más sobre esta obra singular, se verá defraudado. No es esa la intención de

Gorman, por otra parte. Cumple muy cabalmente este libro, el relato de la vida del autor de *Ulises*, la cronología minuciosa de una existencia en la cual el esfuerzo y el talento se unen para dar realidad a una personalidad excepcional. Joyce es el ejemplo del artista nato, del intelectual puro para el cual el mundo todo, es la vasta materia que nutre la obra de arte; pero a la cual sólo es posible llegar encandilándose, sumergiendo en su densa marea de azar, de banalidad y de drama.

Gorman nos cuenta el peregrinaje de Joyce a través de las ciudades de Europa, en lucha con la pobreza, junto a su mujer y sus hijos, soportando con entereza increíble la postergación innumerable, el rechazo de su obra, hasta culminar en días apacibles de madurez.

Escrita antes de la muerte de Joyce, esta obra alcanza el tiempo de la fama del escritor en que el reconocimiento de su genio es ya unánime.

No vamos a contar aquí los detalles valiosos e interesantes que se revelan en sus páginas. Remitimos a ellas al lector, en la seguridad de que hallará un relato completo, vívido de "un gran caballero y un genial escritor".

H. R. L.

O'NEILL. — El hombre y su obra, por Barrett H. Clark. Ed. Nora, Buenos Aires, 1945. 208 páginas. Precio: \$ 5.

EUGENE Gladstone O'Neill, de casi sesenta años de edad, nacido en Nueva York, gran dramaturgo universal y hombre de sorprendente personalidad artística enriquecida en años de juventud intensa y de azar, es la materia singular que nutre las páginas de esta excelente biografía de Barrett H. Clark.

El autor, erudito y crítico sagaz del teatro mundial es más que un conocedor profesional de la obra de O'Neill. Amigo personal del drama-

La escuela moderna de pintura me parece la más audaz que haya jamás habido. Ella ha planteado la cuestión de lo bello en sí.

Quiere ella figurarse lo bello despojado de la delectación que el hombre causa al hombre, y desde el comienzo de los tiempos históricos ningún artista europeo había osado esto. Hace falta a los nuevos artistas una belleza ideal que no sea solamente la expresión orgullosa de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que se ha humanizado en la luz.

El arte de hoy reviste sus creaciones de una apariencia grandiosa, monumental, que sobrepasa a este respecto todo cuanto había sido concebido por los artistas de nuestra edad. Ardiente en la búsqueda de la belleza, es noble, enérgico y esta realidad que nos aporta es maravillosamente clara.

Amo este arte de hoy porque amo ante todo la luz y todos los hombres aman ante todo la luz, ellos han inventado el fuego.

turgo, es su lector y consejero desde hace ya treinta años. La nutrida correspondencia y la minuciosa lectura previa de casi todos los trabajos de O'Neill, engendran, sin duda, una amistad y dan lugar a una autoridad sobrada para hacer del juicio de Clark un juicio exacto, exhaustivo e inteligente acerca de una de las formas más sorprendentes del teatro moderno.

Dos aspectos estructuraron la revisión crítica que Clark ofrece en este libro: *El Hombre*, es el primero; luego *Las Obras*. Todo cuanto puede acontecer en los varios e intensos días de la vida de un hombre — cuando este hombre es O'Neill —; toda esa aparentemente gratuito desesperarse en horizontes diferentes, entre hombres también diferentes, todo ese vagabundear impredecible en años de riesgo y de excesos donde la muerte y la vida forman una sola sustancia maravillosamente plástica, toda la aventura y toda la experiencia de vivir está incluida en la representación que Clark hace del Hombre O'Neill. Viene luego su experimentación en la sustancia del arte teatral, cuando ya la otra experiencia, la del increíble mundo de rostros y de paisajes que vio constituir la profunda zona creadora de su espíritu.

La segunda faz del libro comprende el análisis crítico de cada una de las páginas de O'Neill. El autor traza su rápida historia —incluyendo valiosos datos epistolares— y emite sus precisos puntos de vista. De este modo, el lector asiste a una enumeración detallada y concisa, donde cada drama, tragedia o comedia está sometida al trazado de sus opiniones. Deja este libro la sensación de una metódica disección del elemento teatral; es un libro útil, no exento de originalidad, y, sobre todo, construido con un método sencillo y claro cuya primer voluntad es la de informar.

Esto en cuanto al contenido del volumen. Dos palabras acerca del procedimiento empleado por el autor y su opinión frente a la obra y al hombre que comenta. El estudio de la obra de O'Neill está realizado, puede decirse, en función de sus defectos, no de sus méritos visibles. Clark ha procedido en su análisis a la inversa de la mayoría de los críticos frente a una obra consagrada ya por el público universal. Siempre es la objeción la que resalta en sus juicios. Es dable suponer que O'Neill no pudo haber hallado mejor maestro y crítico de su gran obra de artista que a este espíritu alerta, sincero, y dotado de un agudo talento de análisis. Hay un aparente frialdad en su procedimiento, pero la lucidez y exactitud de su opinión valoriza la obra así tan conscientemente considerada.

El hecho sorprendente y final que este libro implica es que, habiendo Clark desmenuado una de las estructuras más extraordinarias del teatro de nuestro tiempo dejando desnudas los múltiples errores, los fallidos propósitos, las frustradas realizaciones que una obra literaria lleva en sí, ésta resulta aún una obra de genio.

El autor de esta biografía concluye dejando en el ánimo del lector la definida figura de un artista pleno, enfocado sin error de paralaje. Las leyendas al gusto del público, los elogios convencionales y siempre falsos, la hipérbole hueca, están ausentes en estas páginas. Están en cambio presentes, el sereno juicio, la crítica severa y la admiración hacia un gran talento universal.

Este libro ha sido escrito hace ya algunos años, pero la presente edición —la primera en castellano— trae agregado un capítulo que especialmente ha escrito Barrett H. Clark con el fin de actualizarlo en ciertos detalles. La traducción —muy correcta— es de Manuel Bar-

beris, quien firma una breve introducción. Se incluyen también numerosas láminas con escenas de diversas obras de O'Neill.

H. R. L.

CLAUDE DEBUSSEY, Señor de los En-
ruenos, por Maurice Duménil.
Traducción del inglés por José Al-
berto Arrieta. Supervisión por
Miguel Daux-Deledique. Buenos
Aires, Librería Hachette, S. A.,
1945. — 302 págs.

ESTE libro es la primera biografía novelada de Claudio Debussy: su primera biografía novelada —salvo error u omisión, la de Lockspeiser (Dant, 1936)— aun con su invariable conducta de tiempo es, con mucho, preferible a la amable tibieza de esta de Duménil. El subgénero que Duménil elige para enfocar a Debussy comporta el compromiso de cualidades que él no tiene: todas las que hacen del *Shelley* de Mauris un libro de excelente lectura. Se puede perdonar a una biografía honesta el no ser amena; pero una biografía novelada no puede prescindir de cierta calidad literario-informativa ni rebajar la contemplación del perfil estético del biografado. En cuanto a interés, el de Claudio Debussy, Señor de los Enruenos —o por lo menos la defraudada agradabilidad con que se lo lee— disminuye, o se mantiene en su débil proporción, que es lo mismo, a medida que avanza la lectura; en cuanto a la apreciación de lo que es Debussy —y esto es mucho más grave— el lector avisado sorprende la pérdida inclinación de Duménil por lo peor de la producción debussyana: "Ahora, la *Réverie* de Debussy goza de esa suprema consagración (la popularidad), y su *Claro de Luna* ha conseguido un lugar en el atril de todos los pianos." (pág. 5; *passim*). Se huele, durante todo el libro, que el elogio, parece, de las grandes obras de Debussy es más obligación que devoción, y se crearía de buena gana que ese *Claro de Luna* acoplado a la *Réverie* no es la versión original, pese a ser Duménil un distinguido pianista, sino que pertenece a la serie de adaptaciones norteamericanas —con letra — para coro mixto, donde cantan al Bolero de Ravel con un texto que dice:

... la la,
and the señoritas gay, ...

Si la preferencia de Duménil por las primeras composiciones de Debussy, profusamente difundidas en Estados Unidos, es sincera, malo; si no lo es, y aun si tendiera a la más amplia difusión de la obra debussyana, peor aun, pues favoreciera una deformación nada benéfica para ésta.

La debilidad fundamental de la obra se ve auxiliada por la traducción, no siempre acertada: "La música de Claudio Debussy ya no es disenta. Su nombre, acompaña a los más grandes en el llamado *Hall de la Fama*" (pág. 6); "... un vino que no era sometido previamente al "bautismo", conforme los franceses llaman humorísticamente al difundido fraude que consiste en añadir agua al genuino jugo de la uva" (pág. 125); una más frecuente aproximación a los clásicos españoles habría decidido al traductor a corregir la explicación, innecesaria para nosotros: "También seguía activo el general, esperando lo imposible y que lograría recuperar algo" (pág. 248; ambas esperanzas eran sólo una); "Claudio trabaja como un trillador" (pág. 255; *homage* a Berlioz); "... la llama de una luz que resplandecerá eternamente sobre nuestros musicales destinos" (p. 265); preguntamos que los "musicales ruinos", obsequiarán a Debussy; "Inmortalizan la Iglesia y el Señor Jesucristo. Y al viejo magistro que



La Imprenta López

PERU 666

BUENOS AIRES

Es una organización completa al servicio del libro

Su participación en la creación de la industria editorial argentina ha sido decisiva: en calidad, nos dicen nuestros clientes; en cantidad, podemos asegurarlo nosotros

LIBROS

no tuvo tiempo de huir" (pág. 280; versión del *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*: preposiciones aparte, traducir "incendiaron", relativo sólo a cosas, donde el texto francés reza "ils ont brûlé", crea la dureza idiomática del "mendigo incendiado"); "Por primera vez había llegado el verano..." (pág. 301; por: empezaba el verano). Señalemos, también, la singular versión de *Sites auriculaires* (así se llama una obra de Ravel, y no *Les sites auriculaires*, como se empeñan en denominarla las páginas 188 y 247) como *Sites auriculaires* (pág. 173), más propios de Testut que de Euterpe.

Alguna errata (*Daphnis et Cloe*, y no *Chloé*, como debiera ser, (pág. 179) completaría el cuadro de la crítica formal, de no ser por algunos errores de información que nuestro desconocimiento del texto original no nos permite imputar con certeza a autor o a traductor: "Entre los trabajos de Satie, reclamó la atención de Aquiles una suite de tres piezas tituladas *Gymnopédies*, que le gustaron a tal punto que decidió orquestar una de ellas" (pág. 168). Ignoro, confieso, cual fue la decisión de Aquiles, pero lo cierto es que orquestó dos de las *Gymnopédies*, la primera y la tercera. ("La Première et la Troisième sont orchestrées par Claude A. Debussy", reza la edición de la obra en su forma original, Ronart, Lefrère et Cie., éditeurs.) "—Un momento! —exclamó Chevillard de repente—. Conoce usted las canciones de Moussorgsky?"

"Claudio no comprendía lo que quería decir.

"Hay una titulada *Sin sol*; el primer compás de usted es exactamente como el primer compás de esa canción.

"Fue hasta sus estantes, sacó un álbum y le enseñó la canción". (pág. 192.) Comprendemos que Claudio no comprendiera; pero la culpa era de Chevillard: ¡qué le costaba explicarle que *Sin sol* es un cielo, y especificar a cuál de sus seis melodías (*Interior*, *Tus ojos me ignoran* entre las gentes, *Tus días de fiesta han terminado*, *El tedio*, *Elegía*, *Sobre las aguas*) se refería?

Otros errores —ya más graves, por ser conceptuales— son señalados: pág. 266; "... Ejecutó también con Hartmann una de las sonatas de Grieg, con el propósito de demostrar su admiración por el compositor noruego, quien en ese entonces era objeto de ataques por parte del grupo de la *Schola Cantorum*". Quien quiera saber la ad-

miración de Debussy por Grieg, lea las páginas relativas a este último en su *Monsieur Croche, antididactante* (selección de artículos periodísticos, 8a. ed., N. R. F., 1926, páginas 159 y siguientes): "Enfin, j'ai pu voir M. Grieg... De face, il a l'air d'un photographe génial; de dos, une façon de porter les cheveux le fait ressembler à ces plantes appelées 'soleil', chères aux perroquets et à ces jardins qui font l'ornement des petites gares de province. ... On peut regretter que le séjour de M. Grieg à Paris ne nous ait rien appris de nouveau sur son art; il reste un musicien délicat quand il s'assimile la musique populaire de son pays, quoiqu'il soit d'en tirer le parti que M.M. Balakirev et Rimski Korsakov trouvent dans l'emploi de la musique populaire russe. Ceci ôté, il n'est plus qu'un musicien adroit plus soucieux d'effet que d'art véritable" (págs. 161 y 162). Pág. 275, sobre la novena sinfonía; según Debussy, "la idea tiene una belleza prodigiosa... cada progresión es una nueva fuente de gozo". Estas palabras son, evidentemente, glosa de un artículo de Debussy publicado en la *Revue Blanche* en 1901; el texto (citado por Ch. Koechlin en su *Debussy*, Paris, H. Laurens, 1927, pág. 114) reza: "... à chaque bond qu'elle fait c'est une nouvelle joie..."; y la sustitución de "bond" por "progresión", al cambiar un término puramente motor por otro con un definido sentido musical, falsea el pensamiento del autor. No es lícito, además, aunque divertido, inventar una biografía; pero tampoco creo que lo sea —y cito un ejemplo al azar— el que la página 249 y el comienzo de la siguiente reproduzcan, en un orden ligeramente alterado, las 306 y 307 del *Claude Debussy et son temps* de Léon Vallas (Paris, Alcan, 1932), máxime en un libro desprovisto de toda mención bibliográfica y que defiende, en el copyright, "todos los derechos de reproducción total o parcial y de adaptación escénica o radioteatral". Lo reproducible, o puede ser, en general, tomado de las fuentes directas, o es no reproducible por naturaleza (pienso, por ejemplo, en la opinión de Dumesnil sobre Satie, pág. 168; lo referente a su producción puede caracterizarse con uno de los adjetivos que Dumesnil aplica a su vida: "épicière" (†).

En resumen: este libro, que no allega nada nuevo al conocimiento de Debussy (salvo algunas intimidaciones con su segunda esposa, que el autor conoció) carece de las condiciones de información crítica de que están provistas otras biografías musicales (por ejemplo las magníficas de Guy de Pourtales), y está casi enteramente desamparado de la ternura con que René Peter trata el mismo tema (Debussy, 3a. ed., Paris, N. R. F., 1931). Vale decir que no da Debussy a quien no lo tiene, y es redundante (si no un poco rehador) para quien ya lo conoce. Cabe indicar que dirigirse a una vasta amplitud de lectores y la consiguiente mediocridad de propósito parecen haber sido la intención del autor.

La poesía

ANTOLOGÍA, de Vicente Huidobro. Selección y prólogo de Eduardo Anguita. Ed. Zaz-Zag, Chile, 1945.

LEGA a nuestro país esta antología publicada en Chile, seleccionada y prologada por Eduardo Anguita, joven poeta chileno que con justo entusiasmo ubica a Huidobro como a uno de los poetas más importantes de nuestro siglo, como al "poeta en estado puro, el hombre cuyos ojos lavan el mundo que miran, tal como nos lo podemos imaginar en los albores de la creación". Nunca se es exagerando ni se peca de parcialidad en la valorización de quien, como Huidobro, ha inventado la poesía moderna.

Si bien su obra poética no se adelantó en la faz de estructuración y construcción lograda por un Apollinaire o un Max Jacob, la gran riqueza imaginativa, su exaltación de la pura imagen inventada y la joven vitalidad impregnada siempre en ella, dotaron al arte poético universal de una nueva sabiduría y de un extraordinario aporte conceptual, legando al mismo tiempo una perdurable obra personal.

Gran renovador y auténtico poeta. Nuevo en su exacto sentido evolutivo y no de "pose" novedosa (lo nuevo no significa siempre calidad y verdad, pero jamás se ha logrado nada más verdadero y valioso que aquello realizado en función de una profunda renovación). Falséase la presencia de un auténtico poeta en Huidobro quienes se refieren demasiado a una supuesta actitud de "pose para asustar a los burgueses". Su "creacionismo" ensaya en medida más clara, tal vez, que todos sus contemporáneos ese arte trascendental del siglo veinte. Más feliz su verso que su prosa sobre este último aspecto, mantiene en cambio en toda su obra el plano de la dignidad artística, sin claudicaciones ni retrocesos. Promoviendo un fuerte cambio y una clara orientación ha-

cia la abstracción inventiva, en sus obras está presente ya ese porvenir poético que ensayan hoy en Chile y fuera de Chile los valores jóvenes que están por la verdadera poesía.

La presente antología, donde ha primado un claro criterio selectivo, comienza con obras del año 1915 y termina con un poema inédito escrito actualmente. Nos muestra así treinta años del Huidobro creador, durante los cuales, según opinión de Larrea, todo lo que ha tocado sus manos se ha vuelto nuevo, lleno de fuerza y encanto.

Raúl Lozza.

D. J. D.

CHLO LEJANO, por Roberto Amador García. Editorial Espasa Calpe Argentina, S. A. 128 págs. Buenos Aires, 1944.

LO que perjudica este libro es la indisciplinada acumulación. Una severa auto-critica, una generosa poda, hubiera reducido materialmente el volumen para ganar en calidad.

El balance final muestra en Roberto Amador García un lírico discretamente dotado, de inclinación petrarquesca. Su cuerda inclina sobre todo en el impreciso amor lejano y en el miedo a la muerte, a lo absoluto.

Es lástima que muchas composiciones del autor, sostenidas por lo menos en un plano de dignidad artística, calgan de pronto verticalmente ante la interpolación de cualquier trivialidad o de alguna incongruencia estilística.

Rescatamos algunos versos valiosos: Lo ya sin remisión, lo ya perdido Llena el estéril hueco de mis memos.

...una lástima blanca de azuleños

Los siglos desmoronan su trágica

sobre la espesura de mi pena oscura.

Frente a esos discretos aciertos, aparecen:

Esta indolencia botánica: clavos de quidos - si, cipreses de quidos - no.

Esta declaración de principios: y en razón de ser poeta y de ser loco.

Esta confanzada reflexión: Y ahora estarás tal vez, un poco triste, algo solita y sola... ¿Nada dice?

Seguir estas enumeraciones sería despertar en el lector la suposición de una animosidad que no existe.

Desde sus *Romances de la indolencia* o a partir de poemas como *Scherzo*, Roberto Amador García puede, exigiéndose, realizar una labor poética de mérito para la que ciertas composiciones de este libro autorizan a suponerle capacidad.

L. B.

La novela

ESTA GENERACION PERDIDA, por Max Dickmann (Santiago Rueda, ed.). Buenos Aires, 1945.

DICKMANN desarrolla esta novela con vigorosos trazos, maneja vidas y paisajes de nuestro medio ambiente, se enfrenta directamente las escenas y presenta en forma objetiva la acción. Además, al acuciar el interés entrecruzando argumentos paralelos y distantes, logra abarcar un amplio panorama, el panorama de esta tierra en distintos aspectos y desde diferentes puntos de mira. "Esta generación perdida" interesa como fresco donde se ponen de manifiesto algunos caracteres cuya persistencia en nuestro medio crea un verdadero, palpante problema. Porque si bien esa generación a la que alude el título, está perdida, a sus componentes se les encuentra a cada paso. Uno de ellos, el protagonista, en él, Dickmann ha configurado a un tipo de individuo. Es ese señor anodino tan difundido, al que circunstancias de fortuna y de arraigo familiar, colocan en situación de ser representativo, sin que esté habilitado para una capacidad, por normativas para desempeñar una función rectora.

Más, donde se encuentran los mejores aciertos de Dickmann es en sus descripciones del interior del país, en la pintura de tipos y costumbres. No narrados, sino plasmados por la acción y los diálogos.

Las cuatrocientas páginas de esta novela de fácil lectura y de interés creciente, abarcan más de cuarenta años de la vida de los personajes. En ellas podría observarse tal o cual detalle modificable, pero su carácter panorámico, la plenitud de su trama, lleva a la consideración de que esto no puede ser motivo de objeciones.

Max Dickmann es uno de los pocos

novelistas del país que cumple con su destino, es decir, que trata de representar en su vasta integridad. Ardea a la vez, llevar a la conciencia de los lectores la visión de nuestra vida para que transfigure en una responsabilidad colectiva tendiente a mejorarla.

A. D. K.

PLAN DE EVASION, por Adolfo Bloy Casares (Emecé Editores), Buenos Aires, 1946.

QUE un hombre joven, dotado de una inteligencia poderosa, de una decisiva facultad creadora, se desentenda de la pasión, es un hecho sorprendente. Desconcerta del mismo modo que el ascetismo. Sobre todo a los que miramos al mundo con sensualidad y lo aprehendemos morosamente. Sobre todo a los que pensamos en una vasta incomunicación de los seres con el universo y con sí mismos, falta casi todo de potencias que asile corraja la pasión, haciéndolos creer que nos trasz algunas, sino dignas de crédito a lo menos de aquellas que le ayudan a uno a seguir viviendo. Ese hombre a que aludimos al comenzar estas líneas es Adolfo Bloy Casares. Los que buscan ciertas líneas de El balcón de Baudelaire o algunas otras de La vida humana de determinadas páginas de Dostoyevsky o las candentes tiradas de Walker Raleigh o el convencimiento que importa repetir:

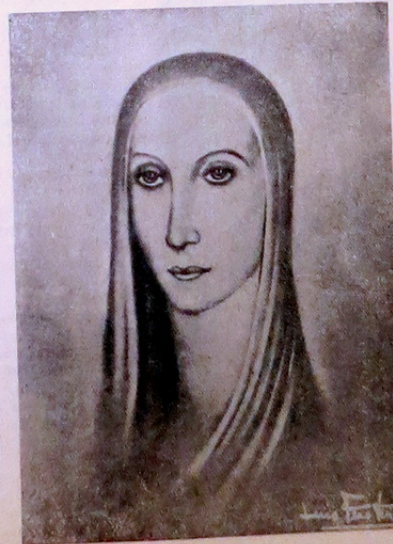
So let us love, dear Love, like as we [ought; Love is the lesson which the Lord us [taught]

con las palabras de Edmundo Spenser, no encuentran nada extraño en las páginas de Plan de evasión a menos que tomen su título literalmente y salgan de vacaciones por unas pocas horas.

Si Plan de evasión está firme y firmemente estructurado. Es un libro magnífico. Lo para el auténtico goce del pensamiento. En la primera parte, el protagonista, un paréntesis, a las carrazones (harmosa) menos podría escribir. Con él Adolfo Bloy Casares confirma su alta situación en nuestra literatura, afirmada, después de ciertos titubeos con La invención de Morel, al dudar la mayor parte de la tendencia de la novela escrita en Argentina hasta entonces y luego con El perjurio de la nieve, una conmovedora historia en que a través de la trama dura y calculada trasciende un profundo aire poético.

Ahora llega este sutilísimo Plan de evasión, un libro de aventura cruel y de muchísimo horror. Trabajado con una técnica perfecta de suspense, le hace un saludo trágico a La isla del doctor Moreau de Wells y ataca una falencia del hombre, su máxima y aterradora incapacidad de conocer, con una exposición voluntariamente folletinesca y, a ratos, casi policial. Supera por completo el pequeño plan quindirgilo del doctor Moreau y nos encara con un desahogado que piensa así: "Como en una criptografía, en las diferencias de los movimientos, atómico el hombre interpreta: ahí el sabor de una gota de agua de mar, ahí el viento en las oscuras, camarineras, ahí una asperza en el metal pulido, ahí la fragancia del trébol en la hecatombe del verano, aquí tu rostro. Si hubiera átomos de este libro sería, quizá, el golpe de agua que derrumba la represa, o una manada de jirafas, o la gloria del atardecer. Un cambio en el ajuste de mis sentidos haría, quizá, de los cuatro muros de esta celda la sombra de un mundo del que el mundo real es sólo un cambio en el mismo mundo. Este gobernador de la Isla del Diablo quiere desmenuzar la trama del universo. Eso no puede tener sino una salida trágica. Bloy Casares multiplica el efecto de espanto con una ponderada enumeración de hechos. El gobernador encierrará las pobrezas de los átomos del conocimiento y ya nadie sabe quién es quién al donde se está. Es aquí donde Bloy Casares se ha rehusado más a la pasión. Los que creamos más que todo en ella, le pedimos (así se menta) una fidelidad, permanencia y certidumbre no sólo al último "te quiero" (que ya puede estar yéndose a pique en el olvido) sino al universo que es un testigo. No temeríamos, jamás, una especulación de ese tono. Pero Adolfo Bloy Casares la ha tenido de una manera muy difícil de superar: no sólo aquí (país con una prodigiosa cantidad de retardados literarios en los que —tal vez— valdría la pena experimentar al gobernador de Bloy) sino en otros lugares donde la literatura sirve para algo más que descubrir el hecho asombroso (y un poco repugnante en su glosa) de que el mundo hace el mismo ruido que calma o que los libros publicados saqueando a Garibaldi, Lorca, Góngora, autorizan a solicitar cátedras, etc. Plan de evasión tiene un estilo de noble despojamiento. Yo, pecador en millares de adjetivos, en frases alargadas hasta lo insostenible, hago un acto de contricción frente a la prosa límpida de Adolfo Bloy Casares.

Ulysses Petit de Murat.



Luis Fuster, pintor argentino radicado en Rosario, acaba de exponer una colección de pasteles en la Asociación Artística del Magisterio de Rosario. Reproducimos dos de los trabajos expuestos por este fino artista.

APARECIO:
MEMORIAS DE LOS VIRREYES
DEL RIO DE LA PLATA
NOTICIA PRELIMINAR DE SIGIFRIDO A. RADELLI
Un volumen de 610 páginas, con ilustraciones
EDITORIAL BAJEL
BUENOS AIRES

MAIPU 356

