

numero

S E I S

Junio de 1930

SI, SI; NO, NO

Buenos Aires

20 CTS.

EL SENTIDO DE LAS CANCIONES DE CUNA

Don. Don. Don.

En el principio era el Verbo y el Espíritu de Dios, se movía sobre las aguas. Aleph, Beth, Ghimel, Daleth, He, Vau, Zain. En el principio fué el Logos. Ut, Re Mi, Fa, Sol, La, Si, y, como ahora y para siempre, por los siglos de los siglos, la piedad del Creador hizo las cosas y al hombre, y le entregó las cosas al hombre para que las nombrara y gozara todos los días de su vida. Don. Don. Don.

Pero Adán pecó, y Eva pecó, y entonces ambos oyeron mal y escucharon mal. Dan. Dan. Dan.

Y aunque el rebaño de Adán y Eva se multiplicó, fué siempre una posteridad de pecado. Dan. Dan. Dan.

Y a la música del paraíso, a las canciones de cuna del Don, o sea de las ordenaciones maravillosas o del seno de Abraham y de todos los demás nombres de Dios que es obscuro, sucedió la música del mal, las canciones de cuna del demonio encerradas en el Dan, hasta que un día Dios, compadecido de su posteridad reunida en sinagoga, esto es, en rebaño, sacó, como había sacado la primera vez del cuerpo de Adán, de la obscuridad de Adán, a Eva (aun morena de culpas en el Cantar de los Cantares), sacó de Israel el cuerpo para el hombre perfecto, y fué el Verbo Encarnado.

Don. Don. Don. La canción de cuna de la Resurrección. Don que está en los nombres y en las voces de los Profetas. Don que está en los salmos. Don que está en los evangelios. Don de los misterios de la Trinidad. Don de las canciones interesantes porque están en Cristo, canciones visibles de lo invisible, una en otra canción del pan y del vino; canción que no ignoraba Melquisedec.

Don de la última Cena. Plegaria del primer día de la creación. Símbolo cantado por Cristo sobre el alfabeto que nombra todas las cosas asequibles a los sentidos y todas las figuras del prodigio y del sueño. Don. Don. Don. Y éste es el sentido de las canciones de cuna, de todas las canciones de cuna gozosas, dolorosas y gloriosas de las criaturas en la gracia.

Don. Don. Don. En el principio fué el Logos. Don. Don. Don. Y se hizo la luz en la gracia, con la gracia y por la gracia. Y el sacrificio se hizo misa, y éste es el sentido de la meditación, y de la oración, y de la alta oración en la vida de los que nacen y mueren, y en la vida de los perfectos que nacen y mueren en la canción de cuna "Miserere nobis, fili David".

Canciones de cuna, canciones del alba. Don, signo celeste encerrado en el alfabeto santificado por la Cruz, la Cruz que de noche canta para el niño, Don. Don. Don. Y esto quiere decir como en el salmo, canción de cuna, entregar en la mano del Señor el alma de la criatura que duerme. Don. Don. Don. La paloma del arca. Don. Don. Don. Canciones de cuna del Espíritu Santo. Don. Don. Don. Canción de cuna de las moradas de la casa de oro. Don. Don. Don. Entregar en la mano de Cristo el alma de la criatura.

Ora pro nobis: porque el sentido interesante de las canciones de cuna es la salvación anunciada a María, virgen de vírgenes.

Ahora es preciso traer otras imitaciones sagradas que entran en esa línea: las tablas de Fra Angélico vistas con inteligencia mística o inteligencia de amor. Las voces que empleo son de Dante, san Juan de la Cruz y san Agustín — o canciones de cuna repetidas en Dante, san Juan de la Cruz y san Agustín, de la primera voz repetida a su semejanza ahora y siempre

en los profetas, apóstoles y santos. Don. Don. Don.

Nombremos también de una vez a Pitágoras, rey también de la alabanza, que enumeró estrellas, soles y lunas en el silencio como Moisés en los cuarenta días con sus noches en el ayuno y la penitencia, y a quien el Dan. Dan. Dan — o sea la imitación de las canciones divinas por el demonio y sus ángeles, no consiguieron engañar. Canciones del Dan que luego oye repetir Jesús en el desierto.

Don. Don. Don. Causa nostrae laetitiae, dice la letanía. Canciones de cuna del arca de la alianza del nuevo pan y del nuevo vino, y, como lo ha comprendido san Agustín en la Ciudad de Dios, Janua Coeli, puerta del cielo por donde han entrado los arquitectos del lugar de la convocación y los que comprendieron, por qué Dios puso inteligencia en los que eran hábiles en el trabajo en las artes de madera; puerta del cielo que está en la Cruz, y por donde han entrado todos los artesanos de la Edad Media; puerta angosta por donde han entrado todos los patriarcas, los santos y los niños cantores.

Don. Don. Don. Jesús, María y José. Don. Don. Don. Reina de los cielos, de los ángeles y de los profetas.

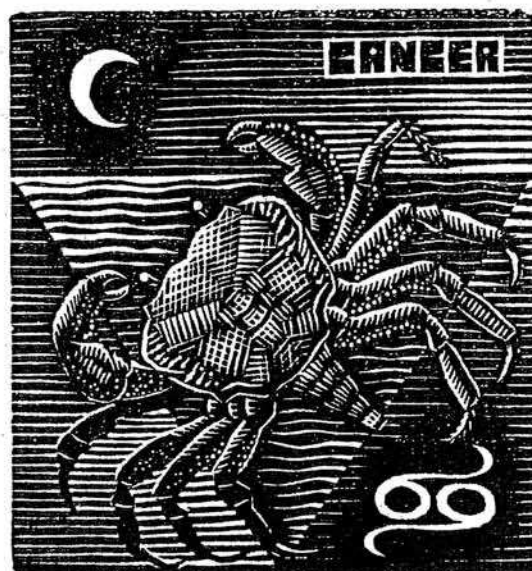
Paz, paz, paz: éste es el sentido de las canciones de cuna, de todas las canciones de cuna en lo verdadero y con lo verdadero — guardar el alma del niño que duerme en la mano del Señor.

Suenan las campanas. Don. Don. Don. Agnus Dei, miserere nobis.

Jacobo Fijman

SUMARIO

NÚMERO: El triunfo invisible. — JACOBO FIJMAN: El sentido de las canciones de cuna. — MARIO PINTO: Una novela de Cocteau. — CARLOS A. SÁENZ: Iconos. — FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ: Don Diniz. — IGNACIO B. ANZOÁTEGUI: José Mármol. — DIMAS ANTUÑA: El huésped. — CARLOS MENDIÓROZ: Nuestra arquitectura. — VÍCTOR DELHEZ: Cáncer (xilografía). — Dibujos de Juan Antonio, Héctor Basaldúa y Jean Cocteau.



UNA NOVELA DE COCTEAU

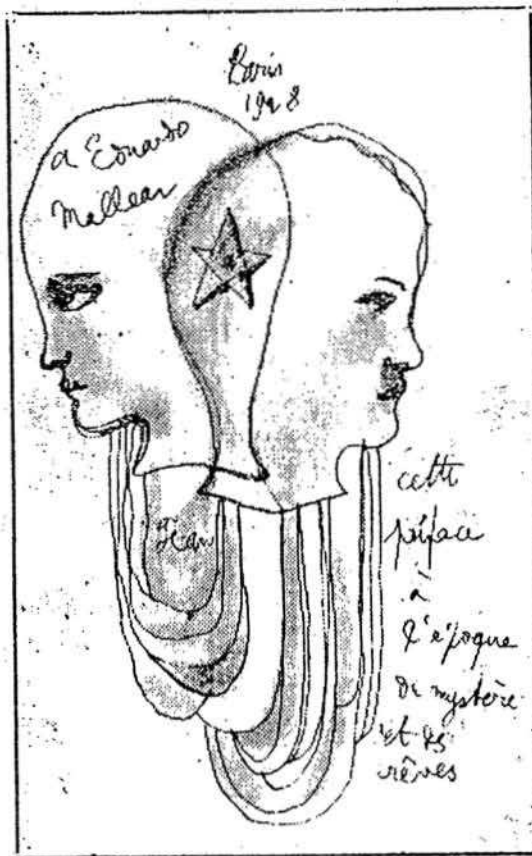
Es difícil aproximarse a Jean Cocteau sin haber vencido antes muchas vacilaciones. Las palabras resultan torpes y pesadas cuando se habla de él; a tal punto tiene este poeta la virtud de espiritualizarlas, de quitarles su lastre material. Pero ocurre que Cocteau ha cuidado siempre de ocultar en la aparente ligereza de sus obras la profunda inquietud que las anima. La carta a Maritain nos hablaba claramente de ella; "Les Enfants Terribles", su última novela, nos plantea el problema de Cocteau en toda su intensidad. Cada uno de sus pasajes tiene una significación aparente y un sentido profundo; en cada uno de ellos hay una alusión al desequilibrio esencial que existe entre el mundo, y el hombre que ha nacido bajo el signo de la poesía.

¿Hasta qué punto el drama de Cocteau coincide con el de sus niños terribles? La

directa relación que existe entre los personajes y el autor, sugiere previamente esta pregunta. Advirtamos que Paul y Elisabeth se dirigen velozmente hacia la muerte bajo el impulso de ese misterio en desorden en que viven. Recordemos que Cocteau había encontrado a "Dios: orden del misterio", que había descubierto el único camino: el amor y la Fe. No sé si se ha desviado definitivamente de él como de todos los caminos anteriores. Cocteau dice que prosigue aun cuando solitario. Pero en sus personajes creo ver la trayectoria ideal que él pudo cumplir cuando quiso evadirse de lo humano por los medios del hombre. Los acompaña hasta cierto punto; más tarde los abandona a su trágico destino en esa atmósfera extraña de sueño y de misterio que parece arrancada a los cuadros de Chirico que glosa en "Le Mystère Laïc".

Los personajes de este libro debían ser niños. La infancia es la preocupación constante de Cocteau. Con una intuición milagrosa ha visto a través de todas las ciencias y sistemas que quieren apresar el misterio inaprehensible. Ha descubierto su esterilidad y ha recuperado sus ojos de niño. Contempla ingenuamente el misterio como los primitivos. No pretende descifrarlo; es poeta y ha nacido para vivir en él; en él se encierra, como Paul y Elisabeth en esa habitación donde las cosas tienen un mágico sentido. Como ellos se entrega a los furiosos juegos que lo consuelan. Sustrahe los objetos de las necesidades del mundo para ajustarlos a las necesidades del juego. Los lanza en el aire y se lanza él mismo tras de ellos en su famosa cuerda floja. Pero debajo hay un inmenso vacío: la muerte. Ella constituye la obsesión del poeta; solamente un equilibrio prodigioso puede detenerla. Cocteau lo recuperó cuando estaba a punto de perderlo porque encontró a Dios. Los niños terribles lo perdieron cuando les faltó la atmósfera de milagros que los protegía; al salir de la habitación entraron en contacto con un mundo que no tenía sitio para ellos. El más allá los recogió.

Paul y Elisabeth son los niños terribles de Cocteau. Son quizás los que pedía en "Le Mystère Laïc". Seres que miren la realidad con ojos infantiles y la recreen en sus juegos y en sus sueños. Que no sean hijos legítimos aceptados fácilmente por el mundo sino que éste los repudie; que comprenda que no le pertenecen, que han entrado en él de contrabando. En eso se descubrirá al poeta; no es necesario que escriba, pinte o esculpa; basta que viva en poesía como Paul y Elisabeth que constituyen entre ambos un poeta. Elisabeth es el ser angélico que hay en él, la virgen sagrada que defiende hasta la muerte la profanación de su templo por el mundo. Paul no puede separarse de ella; forman un solo cuerpo protegido por esa caparazón de sueño que es su habitación. Pero el mundo tiene para estos seres una fuerza centrífuga poderosa. Espera pacientemente el instante en que la fuerza divina que los mantiene en el aire, los abandone; en cuanto entran en contacto con el mundo, éste los expulsa con violencia. Ahora bien, esa fuerza divina se mantiene intacta mientras no descubra un ángulo por donde escaparse — ángel y ángulo, nos dice Cocteau, son sinónimos en hebreo—. Un ángulo, una punta que comunique con



Dibujo de Jean Cocteau

el mundo puede ser fatal. Por ella se produce "la caída de los ángeles". Desde las primeras páginas la advertimos en "Les Enfants Terribles": es Paul. De ahí el violento ritmo de tragedia que nos lleva velozmente al desenlace inexorable.

Desde las primeras páginas narra Cocteau que Paul se siente misteriosamente atraído en el colegio por un compañero fuerte y audaz llamado Dargelos. Era, nos dice, "un mal vago, intenso, contra el cual no existe ningún remedio...". Retengamos sus palabras: era un mal irremediable. La atracción de la tierra; el llamado del mundo. Y estos niños terribles habían nacido para vivir de lo maravilloso; el mundo los rechazaría. Cuando Paul intenta aproximarse a Dargelos éste lo golpea rudamente en el pecho con una bola de nieve y la enfermedad lo obliga a encerrarse durante todo el invierno en la habitación; en esa habitación cuyo desorden la asemejaba a un campamento de bohemios y donde Paul vivía con Elisabeth. Encerrados en ella se entregaban desenfrenadamente todas las noches al "juego"; sumergidos en una semi inconsciencia formaban con la realidad y el sueño un mundo del que eran soberanos. Fuera de la habitación Dargelos rechazaba rudamente a Paul; pero dentro de ella Dargelos admiraba y obedecía las órdenes de Paul. Ella era el único sitio que estaba permitido a Paul y Elisabeth. En cuanto salgan, Dargelos los vencerá. Fué él quien envió la bola aromática y venenosa de la India que mataría a Paul.

Cuando Paul debió encerrarse en la habitación, herido por Dargelos, llevó un retrato de éste en traje de Athalie—había interpretado el personaje de Racine en una representación del colegio—. Un cajón de la cómoda contenía lo que los niños llamaban su tesoro: una serie de objetos menudos pero que habían cargado en su fantasía con símbolos tan extraordinarios que pertenecían totalmente a su mundo de sueños. Allí guardaron el retrato de Dargelos; quisieron que él entrara en su reino de mitos, pero continuó, sin embargo ejercien-

do desde afuera su atracción misteriosa sobre Paul. Paul crecía, y en las luchas cuerpo a cuerpo comenzaba a dominar a Elisabeth; comenzó a gustar de las muchachas de la calle, de las golosinas; de música, libros y films que hallaba muy agradables. Elisabeth, dura como el diamante, se rebelaba; se estremecía por la pendiente vulgar que adivinaba en Paul; sentía que el hombre iba sustituyendo al niño. Es inútil describir todas las maravillosas astucias femeninas que empleó para torturarlo, para detenerlo en su vida peligrosa. Todo fué estéril; el tipo de Dargelos gravitaba oscuramente sobre Paul, hasta que resurgió triunfante en Agathe, una muchacha vulgar, amiga de Elisabeth. Se parecía extraordinariamente a Dargelos y era una débil muchacha que Paul podría dominar. Se enamoró de ella; el mundo había profanado definitivamente el recinto del sueño. Los niños terribles habían dejado de jugar.

Sólo en la muerte podría defenderlo Elisabeth. Por la muerte se casó con Michael, — joven americano que la noche de bodas fallecía estrangulado por la bufanda, que se enredó en las ruedas de su automóvil de carrera. Por la muerte separó a Paul de Agathe ya que la fuerza divina se escaparía a su contacto. Habían salido de la habitación y vivían dolorosamente en el palacio de Michael. Paul se suicidó con el veneno enviado por Dargelos. A su lado Elisabeth le dirigía una suprema invitación al sueño, al juego, al cuarto de su niñez. Los dos murieron al propio tiempo.

De este modo el mundo apaga la vida lujosa y milagrosa de la poesía.

Este libro nos dice lo que pedía Cocteau al sueño y al opio cuando se entregaba a ellos. Quiso que le ayudaran a mantenerse en el misterio, sin contacto con el mundo que le sería fatal. Más tarde, Maritain le indicaría por qué se equivocó. "El error homicida por excelencia es querer curarse de lo humano por los medios del hombre, o del animal o de la planta". Por eso los niños terribles se perdieron; el suicidio es una trampa; el sueño y el juego, soluciones transitorias que como el opio anestesian. aún cuando tras de ellas esperan implacables el dolor y la muerte. Pero Maritain percibió justamente la virtud espiritual de los juegos de Cocteau; "se lo vería — dijo — con el corazón abierto por la desesperación o por la gracia de Dios". La poesía había descubierto a Cocteau lo sobrenatural; sus ejercicios le habían purificado espiritualmente y alejado del mundo. Se le abría ahora el camino del misticismo. ¿Hasta qué altura hubiese podido llegar en la serena contemplación de Dios?

Pero Cocteau lo ha rehusado; ha querido conservar intacta su libertad de artista; seguir fielmente, a costa de herejías, su pensamiento y sus sentimientos particulares. Vivirá en un mundo de milagros; pero en vez de copiar, impulsado por la fé, los milagros divinos, como lo hacían los primitivos, los provocará dentro de sí mismo. —Es lo que ha llamado "le mystère laïc". Siente demasiado la seducción del arte para decidirse a ser el hombre integral, iluminado por el espíritu y subordinado, por amor, a Dios. Teme quizás, erróneamente, por la belleza de su obra; quiere realizar su vida tomando la obra de arte como fin. No se ha decidido a perder su alma para salvarla.

Mario Pinto

Arte religioso es una expresión ambigua. Si acentuamos en ella el vocablo "arte", expresamos una verdad pleonásticamente, pues el arte que no comunica con el misterio no es arte, y si comunica con el misterio es religioso. El tema, para esto, no tiene importancia. El acento sobre la palabra "religioso" nos da este otro sentido: el arte de hacer un objeto religioso. El obrero del primer arte se llama artista. Al obrero del segundo podemos llamarle artífice. Aquél trabaja solo. Este ejecuta un pensamiento teológico. El objeto religioso es debido a la colaboración de un teólogo y de un artífice; y sólo alcanza su perfección si el teólogo sabe imponer a su teología una cierta "conversio ad phantasmata", y si el artífice posee las virtudes del artista.

El objeto religioso (ícono, edificio, música) está destinado a recibir una vida sacramental, y debe proporcionarse a ella. La palabra "símbolo" es pobre para expresar ese misterio. La noción de sacramentalidad puede ser entregada en una fórmula, pero dudo que sea aceptada por el artista moderno. Quizá convenga recurrir a la noción de magia. El objeto religioso sería (según ese torpísimo símil) como un objeto mágico. El artífice construye el objeto, pero en virtud de la dirección que le ha sido impuesta, su obra adquiere una eficacia que no proviene de él.

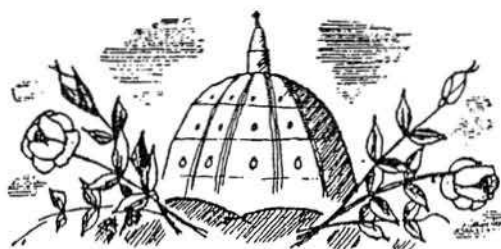
Pensemos, por ejemplo, en el tema del Crucifijo. Para la "academia" es un desnudo de hombre agonizante o muerto. Pero aun para el artista no es otra cosa como tema, es decir como sujeto. Basta, por supuesto, para una obra de belleza. El artista logrará expresar la emoción personal, la maravilla de su alma. Que esa emoción nazca del tema considerado intelectualmente, o de algún accidente plástico, es lo mismo para la obra. Pero si el teólogo dirige, la obra se compone de elementos trascendentales. La Cruz recibe la veneración del Crucifijo, es el Arbol adorable. El Cristo está desnudo como expresión de la pobreza absoluta. El paño de la cintura no es un resto de su vestido, significa la vergüenza del primer Adán. La corona de espinas no es sólo un suplicio, es una corona que expresa la realza en el dolor y el oprobio. Los clavos son los sellos del Libro de la Sabiduría. Etc., etc. El teólogo se mueve en lo revelado y traduce en imágenes. ¿Cuál es el camino de esa comunicación? Cuando se considera el arte religioso moderno, se tiene la sospecha de que el secreto esté perdido.

Por lo menos habría que exponer las dificultades. Hay, por ejemplo, un asunto enteramente moderno: el Corazón de Jesús. Es una revelación para esta época, para los "últimos tiempos". ¿Acaso el carácter de estos "últimos tiempos" nos impide traducirlo en imagen? La Pasión no está fijada en la historia: es un hecho presente. Pero el Corazón de Jesús parece que nos trae un progreso en la intimidad de esa presencia.

Cristo baja de la Cruz a causa de la frialdad de los hombres. Viene apostólicamente. No puede representarse desnudo, pero el vestido debe cubrirle sin vestirle, porque los atributos de la Pasión no han de ser alterados sino trasladados. El oprobio y el dolor ya no están en su rostro y en

sus miembros, pero se reflejan en ellos. La cabeza no tiene corona, pero siente la corona. Los miembros no están estirados en la Cruz, pero son la Cruz. Todo reside en el corazón. Allí están realmente la Cruz y la corona y el fuego y la herida del costado. Es la Pasión vista por la herida del costado: una divulgación de las entrañas de misericordia. El corazón está de manifiesto, sobre el pecho, que es un ostensorio. No puede ser tratado con verismo. Más que pintado o esculpido debe estar escrito. Escrito, porque es una palabra a los hombres. Escrito, porque en él se cumplen todas las Escrituras. Corazón doloroso, cor myrrhatum, mare amarissimum, omni tam angelico quam humano intellectui innavigabile. El artífice espera la palabra del teólogo o del místico que haya volado como un ave marina sobre esa amargura inconmensurable.

Carlos A. Sáenz



EL TRIUNFO INVISIBLE

El 7 de Junio de 1929, con el canje de las ratificaciones, entró en vigor el pacto de Letrán. Un año es buen alejamiento para considerarlo.

Históricamente había: un derecho de la Santa Sede; el atentado contra ese derecho; una ofensa. Dogmáticamente: la soberanía inamisible del Romano Pontífice. Prácticamente: el problema territorial de esa soberanía.

El conflicto jurídico se ha resuelto por la donación al usurpador, del territorio usurpado. La ofensa, por la reparación ofrecida en los términos del concordato. Es la solución que pudo imaginar un padre.

La soberanía se ha manifestado como distinta de todas las otras, sin origen en la tierra, pero su expresión o su símbolo, ante la Europa materialista, tuvo que ser territorial. Para ello encontró el Papa la doctrina sublime (e irónica) del territorio franciscano: quel tanto di corpo che bastava per tenersi unita l'anima.

Es el triunfo del espíritu: triunfo paternal contra los rebeldes, — triunfo de doctrina contra los mitos del orgullo. Triunfo limpio de toda impureza, de toda grandeur de chair, y por lo tanto INVISIBLE.

NUMERO

(Fragmento de *Cielo de tierra*, libro en preparación).

El uso de mi vida ordinaria, quiero decir, el ejercicio de mi estatura civil sobre calles y gentes y periódicos y conversaciones baladíes, es una pena muy dura para mí, lector. Al emplear estas manos en menesteres de relación humana y al empeñarlas en abono de cualesquiera otras realidades es inútil que procure calcular estrictamente la maniobra y que me proponga regir con exactitud el peligroso movimiento de los fuegos encendidos. Un descuido basta para desordenarme la comenzada labor. El cielo se rinde, la cabeza recobra sus propiedades antiguas, el último nervio se añade a la general evasión, y el contorno flaquea, las cosas apagan su dibujo, desfallece la gritería, la tierra da un traspás, irrumpe la verdadera luz, y todos los correctísimos caballeros que me rodean se van a pique con una velocidad irreprochable. Por lealtad a la frente, las manos desamparan el oficio y se suman al vuelo común. Enajenado ya, divertido de la carne, me voy también. Me voy. Abandono quehacer y oficina. Retraigo la inteligencia labradora. Suspendo la vigilancia del volcán avizor. Y me abraso los dedos.

El trato de las materias (alcornoque, vidrio, papel, acero, personas) exige una constancia que desconozco y un sedentarismo que nunca padecí. No perdona la menor ingratitud. Es enemigo del asueto y del viaje. Repudia la ley del descanso dominical. Y pesa muchísimo. Quiere nuestra sostenida presencia. Quiere nuestros ojos y el secreto de nuestros ojos. Quiere nuestra caricia y el pensamiento de nuestra caricia. Nos quiere de pies a cabeza. De la cruz a la firma. Bien enteros y cristalinos. Un trato así no me seduce ni me conviene porque, sobre tener compromisos anteriores, estoy obligado, como los ríos, a vivir mi caudal entre dos orillas y a no decidirme por ninguna. Sensible a rigores alternos y a doble solicitud, el fiel de mi balanza tiene que ser infiel a la margen escondida o a la margen desnuda según pese más el corazón o la mano derecha. Renunciar al azaroso balanceo para establecer en esta orilla de las cosas (en el envés de las cosas) el amor y la industria de sienes y músculos es empresa refida con mi natural. ¿A qué fingir interés en la simple vista de un objeto cerrado si lo cierto es que la reja no me preocupa tanto como el prisionero? ¿Cómo voy a demorar los ojos en la superficie del vidrio, por ejemplo, si lo que declara su transparencia me parece más importante? ¿Qué papel hay tan agradable a la caricia como para vencer en mí la voluntad de leerlo? Pide tanta dedicación a sus mentiras el trato de las materias y suele mostrarse tan absoluto cuando me decido a frecuentarlo, que mi deseo de atender y comprender se vuelve gana de huir. Aunque todo se desmorone (caras y sonidos y labor y paisaje) prefiero decir adiós.

No creas que me quejo del mundo. No es verdad. Líneas hermosas y figuras apacibles he visto por aquí. La maravilla suele visitarnos. Hay acontecimientos alertas en cada forma, dádivas en cada gesto de la naturaleza, luz en cada color, y prodigios y caridad en toda parte. Los arados más

humildes encuentran tesoros aunque la lluvia los oculte cuidadosamente. Los obreros del subterráneo Lacroze sorprenden espadas escondidas allí desde la época virreinal. Y cualquier transeunte de Buenos Aires tropieza de vez en cuando con alguna moneda perdida. No. No puedo quejarme. Me gusta vivir en compañía de las maderas, el oro, los animales, el hierro, la piedra, la cal, el petróleo, las porcelanas, el aluminio, las rocas, el caucho, las telas, el cristal, el carbón. Esos reinos han acabado ya sus querellas de límites y no interrumpen el discurso del ánimo sino que lo favorecen. El humo de las usinas y de los buques, el vaivén del azogue y el trajín marinerio de las arañas ayudan y confirman el apetito de la imaginación.

Para encender el fuego de la cabeza me basta con abrir una carta, romper una cuartilla, tocar un botón o permitir que los dedos repiquen una música distraída sobre la mesa de trabajo. Me basta, simplemente, con atribuir a la piel el señorío de las cosas. El tacto se familiariza con ellas, el goce de la comunicación inflama los otros sentidos, el incendio gobierna, vacila el orden, y, cuando la carne toda parece prevalecer a su antojo, ya está listo el cerebro para descubrir su poder y para obrar el fugitivo milagro. No. No puedo quejarme. Salgo de mi casa y a cada momento me toca la lotería. Los árboles, el rótulo de algún establecimiento mercantil, el zaguán de cualquier estudio fotográfico, la numeración de las calles, el secreto de muchos edificios, el rumor de los tranvías, el farolito rojo de los automóviles, el gesto de los maniqués y la rapidez armoniosa que advierto en el paso y en las actitudes furtivas de la muchedumbre proporcionan a mis sentidos otras tantas ocasiones de sueño. No, lector. Yo no puedo quejarme del mundo. Para mí todas las cajas de fósforos tienen premio.

¿De qué me quejo, entonces? Me quejo del idioma que a los hombres acompaña, del idioma que rueda por esas calles, entre las inmundicias y el sentimiento del gentío. La frecuencia humana (la popularidad) ha rebajado la jerarquía de nuestro lenguaje hasta convertirlo en la peor de las materias, en la más indómita y grave de cuantas aquí sobrellevamos. A fuerza de conversar y escribir hemos contagiado nuestra carnalidad a las palabras y las hemos reducido a cuerpos. Es difícil intimar con ellas y amarlas libremente, porque la sombra de la tierra las asiste noche y día. Toda palabra tiene su objeto guardián, y este objeto se opone siempre al cariño que su señora y yo nos profesamos. Así, pues, cuando la vida ordinaria (como dije al principio) me dicta el ejercicio del idioma que a ella conviene, de nada vale que me aplique yo muchísimo al dictado, porque en seguida me acuerdo de la pureza de cada palabra sin curarme del celoso carcelero. Ya te confesé, lector, el resultado de semejante conducta. Sólo me falta decirte ahora que, cuando compruebo mi fracaso, recorro a la lectura de frases escritas en algún antiguo lenguaje, y que la poesía del rey Don Diniz es, entonces, el refugio preferido. Con un portugués inocente aún y rebosante de palabras terribles, aquella pluma compuso en una página su gloria y mi consuelo. Comienza de este modo:

Ay flores! ay flores do verde pyno.

Francisco Luis Bernárdez

VIDAS DE MUERTOS

I



JOSE MARMOL

Nació en Buenos Aires en 1817. Sus padres fueron Juan Antonio Mármol y Josefa Talavera. El padre era porteño y la madre uruguaya. Eso dicen algunos. Otros dicen que era hijo natural del general Guido. Yo no lo creo del todo, a pesar de que el cuento vale la pena. Los hijos naturales de los hombres importantes son casi siempre mejores que los hijos legítimos. Yo no sé de dónde resulta eso, pero el caso es que todas las veces sucede lo mismo. A la larga uno llega a convenirse de que los personajes no debieran casarse nunca. De ser cierto el cuento, Mármol hubiera inaugurado una excepción: pero resulta que él no era nadie para inaugurar excepciones. Carlos Guido es superior a Mármol, no sólo como aficionado sino también como temperamento.

Guido, por ejemplo, siente la naturaleza a su modo: la siente zonzamente, en el jardín de su casa, donde les toma el olor a los jazmines, a los nardos y a los jacintos. Se cree un poeta porque es un sentimental. En cada cumpleaños hace una guirnalda de flores blancas y jugosas — nardos, jazmines y jacintos —, y se la ofrece a su madre, a su padre o a su hermana, como si estuviera dándole la primera comunión. Por ahí hay que buscarle la razón de su fracaso: la admiración familiar le arruinaba cualquier posibilidad de ser poeta. Su familia tuvo la culpa de que él no fuera más que el poeta de los cumpleaños. Un mecenas puede aguantarse, pero una cantidad de mecenas resulta a la larga un compromiso demasiado grande.

Mármol no tenía compromisos de esa clase. Pudo escribir sobre lo que quiso; y sin embargo, es inferior a Guido. Habla de las flores, pero no las entiende. Hace guirnaldas, y pueden ser perfectamente de flores de papel. No sabe nada de poesía, y se cree poeta porque escribe con ruidos. Le hace versos a la patria, y lo mismo puede tratarse en ellos de la patria como de una mujer de mala vida con quien

se hubiera peleado. A veces se pone sentimental, y siempre termina por enojarse.

A cada rato los pies se le enredan en el alambrado de sus versos. Como era un descatado no conoció el acatamiento de las cosas, que necesitan los poetas. Por todo eso es inferior a Carlos Guido.

En sus primeros años no le sucedió nada de extraordinario. Pasó por la escuela, y más tarde entró a la Facultad de Derecho. Ahí se encontró con Diego Alcorta, que era profesor de Filosofía. Parece que Alcorta tuvo mucha influencia sobre su carácter. Al menos así lo confiesa Mármol:

"Cada joven de nuestros amigos, cada hombre de la generación a que pertenecemos y que ha sido educado en la Universidad de Buenos Aires es un compromiso vivo, palpitante, elocuente del doctor Alcorta. Somos sus ideas en acción. Somos la reproducción multiplicada de su virtud patricia, de su conciencia humana, de su pensamiento filosófico. Desde la cátedra, él ha encendido en nuestro corazón el entusiasmo por todo lo que es grande: por el bien, por la libertad, por la justicia".

Estas son las palabras que cita Rojas para vincular al maestro y a su discípulo. Yo no lo conozco al primero, pero creo conocerlo un poco al segundo. Si el maestro no valía, la vinculación no me interesa; si el maestro era grande, la vinculación no se ve por ninguna parte. Las ideas en acción hablan muy poco en favor de las ideas.

En la Facultad fué condiscípulo de Morcilla Elizalde, de Federico Pinedo, de Manuel Irigoyen, y de unos cuantos que se lucieron en la época. Mármol fué uno de los estudiantes que no se doctoraron nunca.

En 1839 lo metieron preso. Dicen que fué por motivos políticos. Estuvo encerrado seis días, desde el 1º hasta el 7 de abril. Entonces se aprovechó para escribir en la pared de su calabozo unos versos contra el Gobernador. Así seguía la tradición de escribir versos en los lugares de uso privado, como son los calabozos y otras dependencias de los edificios públicos.

"Sólo faltaba a mi ominosa suerte
que en duelo y llanto mi existir anida,
entre cadenas convertir inerte
la primavera de mi triste vida.

Muestra a mis ojos espantosa muerte,
mis miembros todos en cadena pon;
¡bárbaro! ¡nunca matarás el alma
ni pondrás grillos a mi mente, no!".

A partir de entonces Mármol se declara solemnemente víctima de la Tiranía. Rosas no le hace caso pero él insiste. Por fin, resentido con la patria, se destierra voluntariamente y se llama "proscripto":

"Ese nombre de paz y esperanzas
es la dulce oración del proscripto".

"Preguntad a la aurora de Mayo
por la frente que le alza el proscripto".

"Alza ¡oh madre! tu mano sagrada,
y bendice tus hijos proscriptos".

"¡Adiós, madre que el alma idolatra!
Dios recoja tu llanto bendito;
¡y la vida del noble proscripto
también halle el amparo de Dios!".

"De aquel tiempo bendito no han muerto los recuerdos con la gloria, pues hay, cantando a Mayo, algún proscrito que dedica su canto a tu memoria".

Poco tiempo después de su aventura, en la cárcel, escribió su primer panfleto contra Rosas, donde se refiere a sus prisiones con una jactanciosa intrepidez:

"Como hombre te perdono mi cárcel y cadenas, pero como argentino las de mi patria, no".

Evidentemente Mármol quería sacarle partido a su encarcelamiento. El se daba cuenta de que como simple opositor al gobierno hubiera tenido que esperar mucho para que lo persiguieran: los opositores abundaban, y a lo mejor el turno le llegaba demasiado tarde. Entonces apuró su destino: consiguió que lo encerraran, y después se fué a Montevideo. Llevaba su patente de mártir. (En la primera parte de *Amalia*, Mármol pone en boca de Rosas unas palabras bastante comprometedoras para la juventud insolente que formaba en la oposición:

"—Yo ya estoy cansado; no sé ya qué hacer con ellos. Hasta ahora no he hecho más que arrestarlos, y tratarlos como un padre trata a sus hijos calaveras. Pero no escarmientan, y yo dije a Vd. que era preciso que los buenos federales los tomaran por su cuenta, porque, al fin, es a Vds. a los que han de perseguir si triunfa Lavalle").

El 7 de noviembre de 1840 se embarcó en un bergantín genovés que descargaba en el Puerto. Pero el bergantín no se movía. De ahí pasó a una goleta francesa, y cuatro días después bajaba en la orilla oriental. Durante todo el tiempo de la espera y la navegación, Mármol completaba su diario. Como hombre, trabajaba para desterrado. Como argentino, trabajaba para prócer. En este último carácter era natural que él no pudiera perdonarle a Rosas las cadenas de su patria. Mármol adivinaba ya que algún día su retrato iba a ser colocado en las escuelas públicas. El futuro prócer tenía entonces susceptibilidades de prócer.

En Montevideo anduvo haciendo de las suyas. Se juntó con los otros emigrados y escribió en una cantidad de periódicos más o menos inservibles: *El Nacional*, *El Comercio*, ¡*Muera Rosas!* *El Guerrillero*, *El Album*, *El Conservador* y *La Semana*.

El 25 de mayo de 1841, Mármol fué declarado poeta en unos juegos florales. El jurado estaba compuesto por una cantidad de personajes, y en el medio de todos se aparecía Florencio Varela. El primer premio se lo dieron a Juan María Gutiérrez. El segundo lo repartieron entre Luis L. Domínguez y José Mármol. Hubo también una mención honorífica, pero el favorecido parece que tuvo vergüenza y no se presentó.

En adelante, Mármol sería el poeta oficial de los cumpleaños de la patria.

Entonces se acostumbraba a festejar las fiestas de mayo con verseadas. El ardor patriótico de los poetas lo atropellaba todo. Aquello se parecía más a la epilepsia que al entusiasmo. La patria movía la cabeza de un lado a otro, lastimosamente, porque no acababa de entender a sus hijos. En aquel tiempo sucedía que todo buen patriota debía disfrazarse de poeta por lo menos una vez al año.

Mármol no sabía ni siquiera versificar como es debido. Sus recursos eran pobres

como era pobre su poesía. El estaba convencido de que la exaltación patriótica bastaba para justificar cualquier cosa. No sabía que la exaltación es la madre de todas las importunidades. Le gustaban las rimas gigantescas porque podía hacerlas rodar desde la punta de los versos, y la gente se espantaba con aquellos ruidos. Evidentemente era un poeta tremendo. Se ensañó contra Rosas, y llegó a decirle cosas como ésta:

"Abortado de un crimen has querido que se hermanen tus obras con tu origen".

Esto es sencillamente una calumnia. Ningún entusiasmo de patria le autorizaba para ensuciarle la ascendencia a aquel hombre por tirano que fuera. Mármol no tenía ningún derecho para meterse con uno de los apellidos más decentes de todo el Río de la Plata.

En 1842 escribió dos dramas: *El Cruzado* y *El Poeta*. El primero es pura retórica; el segundo, puro sentimentalismo. Para *El Cruzado* tomó de la Caballería lo que era decorativo: es decir, ignoró en absoluto la Caballería. Para *El Poeta* tomó del Romanticismo lo que era pornografía sentimental. Del primero hizo una obra sin importancia; del segundo, una obra de baja literatura. Porque, indiscutiblemente, *El Poeta* es un drama sucio. En él los personajes no se matan por amor, como lo creía Mármol: se matan porque están asqueados de tanto romanticismo, porque su propia vida es demasiado romántica para soportarla como hombre y como mujer. La alcoba de María en la última escena de la obra tiene todo el aspecto de una pieza de amueblada. El telón baja por fin como para tapar aquel espectáculo canalla de la mujer envenenada y el hombre tirado a sus pies, que se ha inmolado como un buey. (Los amantes que se suicidan juntos demuestran tener un gusto policial detestable).

Pero Mármol solo no tuvo la culpa. Le tocó vivir en una de las épocas más terribles del mundo. La gente de entonces pedía precisamente lo que él era capaz de darle: la pornografía romántica. Cuando se estrenó *El Cruzado*, Juan Bautista Alberdi publicó esta crítica:

"*El Cruzado* ha visto la escena; salud al señor Mármol; los títulos de poeta dramático le pertenecen de derecho; el público se los ha discernido, el público que en esto, como en toda materia de gusto, tiene más voto que los académicos y los críticos. Adelante, dichoso joven que habéis recibido del cielo el sublime don de la inspiración dramática; estáis en la carrera que debe absorber vuestros años de entusiasmo y de fuerza; recordad, osado, con vuelo de águila; dejad perdidos en el polvo los aullidos de la asquerosa envidia y remontaos hasta lo alto, llamad a las puertas de Dios, pedidle inspiraciones que no haya dado a otro hombre. Ya conocéis vuestra

vocación; entregaos a ella con alma y vida; no penséis en sus ventajas e inconvenientes; la habéis recibido de Dios, aceptadla, aceptadla con sumisión religiosa y entregaos a vuestro destino dramático. Al cabo de algunos años de infatigable esfuerzo — tened fe en esta profecía — seréis una de las más bellas celebridades de los pueblos del Plata".

Poco tiempo después Alberdi volvía a arrebatarse con el estreno de *El Poeta*.

Yo había creído siempre que Juan Bautista Alberdi era una persona seria. Me lo imaginaba dedicado enteramente a sus confusiones sobre la política. No sabía que se hubiera entusiasmado tanto con los malos poetas y mucho menos con los autores dramáticos. Podía ser amigo de Mármol, pero eso no lo obligaba a apadrinarle sus obras. Podía creer en sus amigos, pero no tenía derecho a cegarse hasta ese punto.

A los 25 años, Mármol se fué al Brasil disparándole a Oribe, que había puesto sitio a Montevideo. Cuando desembarcó en Río le dió por asombrarse ante la naturaleza. Seguramente todo lo que pasó fué que se asustaría con el tamaño de las plantas. De ahí salió *El Peregrino*, que es una monotonía de lugares comunes grandilocuentes.

En 1845 se encontró con Sarmiento, que pasaba por Río en viaje a Europa. Parece que Mármol le leyó una parte de su poema y que Sarmiento se entusiasmó. El hombre con cara de vieja le escribía después al joven unitario:

"¡Coraje, mi querido Mármol! Si alguna vez vuelves atrás la vista en la ruda senda que has tomado me divisarás a lo lejos siguiendo tus huellas de *Peregrino*! Sed el Isaías, el Ezequiel de ese pueblo escogido, que no ha renegado de la civilización y adorado el becerro de oro. Sin piedad, aféale sus delitos. La posteridad, la historia, te harán justicia".

Poco tiempo después se publicaba en Montevideo la primera edición de *El Peregrino*. Todo el poema es "un ejemplo vivo, palpitante, elocuente" de la cursilería que infestaba la época. El trópico es la feria de las maravillas románticas.

Después de aquello hizo imprimir un tomo de versitos que se conoce con el nombre de *Armonías*. Probablemente no se hayan publicado nunca tantas vulgaridades unidas. Toda la paciencia del mundo no bastaría para justificarlas. Ni siquiera el azonzamiento de la época. El mismo Zorrilla, que era su maestro, no se hubiera animado a responsabilizarse de aquello. Mármol creía que todo el genio poético estaba en hacer hileras de sílabas con un acento más o menos convencedor. La obra de arte no le interesaba. Le bastaba con la alegoría sentimental de la amada que muchas veces ni siquiera existía.

Por aquel tiempo se publicó la primera parte de su novela. *Amalia* es, sin duda, la obra que ha hecho mayor mal a nuestra literatura. Sin ella, nos hubiéramos librado de la novela romántica, y tal vez hubiéramos podido empezar por los romances.

Mármol escribió *Amalia* como había escrito antes *El Poeta*. Es cierto que compuso el drama con imaginaciones y la novela con anécdotas; y que la realidad es menos sucia que la imaginación. Pero el romanticismo estaba metido en la vida. Los personajes de *Amalia* no se suicidan, pero se



NUESTRA ARQUITECTURA

visten y se mueven como los suicidas románticos. No piensan como éstos, pero es porque la vida no les da tiempo para pensar demasiado. El aire que se respira en los interiores de la novela es el mismo aire que respiran Carlos y María en *El Poeta*. A éstos el aire los llevó al suicidio; Eduardo y Amalia no se suicidaron porque la vida era demasiado apurada y tenían que defenderse de la muerte.

Sin embargo, la responsabilidad del autor no es la misma en la novela y en el drama.

En *El Poeta* los personajes son creados simultáneamente con el problema. Dos anormales están viviendo un amor. La enfermedad se explica por la simple existencia de los amantes. Existe con los amantes y los amantes no podrían existir sin ella. Son la manifestación de un estado. En este sentido Mármol no tiene la culpa de que sean como son.

Pero en *Amalia* el argumento precede a los personajes. Lo que en el drama era un pretexto en la novela es un fin. En aquél, lo esencial es un estado; en ésta, es una época. Ninguno de los personajes está tratado seriamente. Mármol se ha contentado con relatarnos sus aventuras, como podría habernos contado las peripecias de unos naufragos que estuvieran peleando con el mar a una cantidad de millas de distancia. De los naufragos no conoceríamos nada: ni siquiera su desesperación: más bien tendríamos que imaginárnosla. Y para eso nos bastaría con la tormenta. En *Amalia* nos hubiera bastado con la reconstrucción de la Tiranía. Desgraciadamente Mármol se creía un literato: por eso escribió una novela, cuando debió contentarse con escribirnos un parte policial de la época. Porque el estilo policial es el mejor estilo para esta clase de reconstrucciones.

Pero en lugar de describir la vida, Mármol se puso a describir alcobas. Eso podrá interesarle a los tapiceros, pero a mí no me interesa. La vida no tiene nada que ver con las colgaduras de las ventanas ni con los zapatos bordados que usan las mujeres para bajarse de la cama. Y es precisamente en esta especialidad donde el novelista alcanza al grado más alto de la cursilería romántica.

Después de la caída de Rosas, Mármol se volvió a Buenos Aires, y Urquiza lo nombró enviado diplomático ante Chile y Bolivia. Pero en esos días Urquiza rompió con los porteños, y entonces Mármol se quedó con Mitre. Fué elegido dos veces senador y una vez diputado. Después lo nombraron embajador en el Brasil, y cuando volvió de la Corte lo hicieron director de la Biblioteca Nacional. En esos tiempos ya le estaban trabajando en serio la posteridad.

Murió en Buenos Aires en 1881.

Vivió para la literatura, y se portó mal con la poesía, con la novela y con el drama. Su retrato figura hoy en las galerías de próceres.

Ignacio B. Anzoátegui

Ilustraciones de Héctor Basoldúa.

época, mediante el empleo de los materiales más convenientes, y sujeto a una peculiar intención que es su sello característico. Y éste es un trabajo de inteligencia, porque arquitectura es creación; mas una creación sujeta a esas tres condiciones: necesidades, materiales e intención; de modo que allí donde se presenten iguales necesidades, se cuente con iguales materiales y se sienta con igual intención, nacerá una fatal semejanza arquitectónica.

Actualmente estamos en esas condiciones. Pero puesto que tal intención de coincidir en un gusto común tiene una existencia innegable, se rechaza su legitimidad. Se le considera imposición pasajera de la moda, otro de tantos "estilos modernos". Pero esto es hipocresía. Lo que ha ocurrido es que la Arquitectura, que parecía un árbol seco, ha dado un brote potente, y por eso los fabricantes de flores de trapo tiemblan. Y estos enganchados en la campaña mundial de odio a la Arquitectura se han dado a mear al pie del árbol, a ver si muere del todo. Exigen el máximo de pureza en la intención de los otros, mien-



EL HUESPED

1

Cuando se guarda todos los mandamientos
y se practica todas las virtudes
nada se teme tanto como el amor.

¡Señor,
ya estábamos hechos a nuestra fidelidad de sirvientes,
harto nos ha costado limpiar la casa,
¿vamos a sufrir ahora un incendio?

¡Ah, ese viento impetuoso!
No es para un huésped de fuego
nuestro petit hotel.

2

—Y, sobre todo, hijo, no seas niño;
si alguno se llega a ti
averigua primero de dónde viene.

Cuando se ha logrado una cierta posición
hasta es un deber no abrir la puerta a cualquiera.
No seas niño, te digo, no seas imprudente.

De esa persona... Mira,
lo único que sabemos de esa Persona
es que se presenta cuando quiere
y nadie sabe de dónde viene, ni adonde va.

Dimas Antuña

tras ellos se revuelcan. Se escandalizan porque se haga *estilo*, cuando ellos no han hecho — ¡y cómo! — otra cosa en su vida; abominan de la menor concesión que descubren, cuando ellos han prostituido la verdad con delectación; se horrorizan ante cualquier detalle de gusto dudoso, cuando ellos han sido los maestros de la fealdad más prolífica.

Pero sobre todo: ¿por qué se combate ahora esta comunión de intención?; ¿no se



la admite para cualquier época pasada? Siempre que una época se ha definido por algo concreto, siempre que ha imperado un estilo arquitectónico con exclusión de los demás, es porque ha ocurrido esta universalización que ahora apenas se presiente. El regionalismo no fué nunca el resultado de un trabajo inteligente de amoldar la arquitectura a la época. El regionalismo es opuesto a la renovación: ha sido la solución momentánea de una época en un lugar. Y como las sociedades se renuevan, queda como una costumbre arraigada, que se mantiene por una tradición sentimental, y en contra de la época. Este carácter inferior de lo regional coloca a este arte por bajo de la verdadera arquitectura. Cae en lo pintoresco y muere por la tortura de la imitación, cuando los herederos, obligados a modificar su esencia — porque ha variado el planteo del problema — atinan a mantenerle semejante sólo su aspecto. Mientras que un estilo verdadero tiene por definición un carácter transitorio, y no se presta a la imitación. Transitorio por ser la solución natural del momento: y de ahí su universalización, pues se extenderá a donde sea necesario, y mientras esté de acuerdo con la época.

La Edad Media es un admirable ejemplo: durante esa época se pobló el suelo de Europa de construcciones que muestran un parentesco íntimo. E igual cosa ha ocurrido siempre, porque todas las civilizaciones han originado el desarrollo de un estilo particular, que ha sido como la expresión de esa cultura. La cultura occidental en la Edad Media estaba desarrollada en Europa, pero de esto no se deduce que en el siglo XX seamos nosotros otra cultura. Se deduce simplemente que el área geográfica de la cultura occidental ha aumentado, y que ella nos pertenece, por herencia y por educación: que somos Europa, puesto que nosotros nada hemos aportado.

Mas esta cultura exige una nueva expresión arquitectónica, y ésta ya se ha producido: hay arquitectura moderna, pero *verdadera* arquitectura. Poco, pero hay. Esta arquitectura ha nacido en Europa — porque es mentira eso de la juventud de los pueblos jóvenes — y se desarrolla en todos aquellos lugares en que la civilización europea ha suscitado problemas semejantes, y donde la cultura europea se ha asentado. Y nosotros estamos en este caso porque somos Europa. No se trata de imitar, sino de conectarse, y para ésto es preciso trabajar.

En nuestro país, faltos de tradición arquitectónica, estamos en inmejorables con-

diciones para hacer *arquitectura*. Sin embargo se ha preferido evitarse este trabajo de tanta responsabilidad, y se mantiene esa costumbre absurda de los *estilos*, que permite soluciones seguras, de acuerdo con el común criterio de la generalidad. O sea, que se prefiere satisfacer antes al público que a la Arquitectura; aunque satisfaciendo a la Arquitectura saldría ganando el público.

Siquiera se invocara como disculpa algún argumento de tradición o de mérito arquitectónico. Pero no: pues aparte de que tales *estilos* carecen de estas cualidades, la piratería por los campos de la historia del arte es lo aceptado y aun lo único digno. Pues hacer arquitectura en este tiempo irrita y es como un desafío. Más normal, por lo visto, es complicarse de antemano con limitaciones impuestas por tales estilos "clásicos" — como si clásico fuera sinónimo de catalogado. Con lo cual se obtiene, aparte de dificultades en la distribución interior, un aspecto abigarrado y frenético en el conjunto de la ciudad. En esta anarquía cada edificio atropella con insolencia de nuevo rico; y no es la palabra o el canto lo que fluye de ellos: sus alaridos torturan, y así seguirán por cuánto tiempo más que nosotros, con el gesto idiota de su fachada por careta, y por dentro su buen esqueleto de cemento armado, clamando contra una época que se equivocó con premeditación. Esta clase de arquitectura debemos repudiarla.

La única tentativa de hacer entre nosotros arquitectura tradicional, ha tenido felizmente mal suceso. Es que se quiso imponer una tradición, una tradición de librito de texto y de recuerdo familiar. Y eso no prosperó. La existencia del "estilo colonial" — que no fué estilo — se explica como la expresión sincera de una época, llena de buenas costumbres, pero remota y muy distinta de la nuestra: fué una arquitectura de circunstancias, cuyos ejemplos pobres nos impiden cargar con tal herencia de miseria, por sugeridora que sea. Cuando trató el problema de la vivienda lo hizo en forma primitiva, y eso que éste fué el único que se planteó. Sus casas con habitaciones alineadas alrededor de patios amplios es la solución primaria de la vivienda, tal como se ve en las griegas y romanas. No buscaron lo práctico porque no

necesitaron. La vida sin exigencias de aquella época no azuzó el ingenio del constructor: no le preocupó ni los refinamientos del confort ni el aprovechamiento del terreno. O sea lo inverso a lo de hoy, pues nuestra vida cara, práctica y refinada exige del arquitecto soluciones racionales y complejas. No hay duda: el "colonial" para vivienda es demasiado inapropiado para tolerarse. Y por esto es que se ha querido refugiarse en su recuerdo en la fachada.



Pero, en qué forma: porque constreñidos por un frente pequeño a disponer una fachada movida de vanos, creen quedar bien con la tradición colocando sobre las ventanas unos arcos color caca, o mezclando en el reboque algún color suave que deja a la casa como si estuviera morada de frío.

¿Qué decir entonces cuando este estilo castrado se aplica a edificios de renta? Apenas considerarlo. Es como si un escultor, para modelar un coloso, dispusiera una sucesión de enanos, uno sobre otro. En fin: que con el "colonial" ha sucedido lo que con todo lo regional: pues cambiados los valores del ambiente, se tortura la esencia del estilo. Cambió la época y eso basta. El "colonial" no es ya nuestro. Aparte de que nunca lo fué: se lo prestaron a nuestros antepasados.

Queda aún otro aspecto del "colonial". El "colonial monumental", si se le pudiera llamar. En realidad éste no existió: la pobreza de vida de la colonia impidió, por la ausencia de arquitectos, la creación de obras serias. Precisamente cuando se dispuso de buenos elementos las obras perdieron su sello colonial: salvo alguna excepción, se imitó directamente lo español: se hizo "estilo español". Pero, qué diferencia. España era un país vigoroso y sus gentes trabajaban con vigor. Crearon, porque los españoles no adoptaron los estilos sino que los adaptaron a sus necesidades, y aun a sus sentimientos. En España el gótico o el renacimiento, son antes que esto, españoles. Esta arquitectura carecerá de trabajo ordenado, de búsqueda, pero es llena de fuerza, y su fuerza le presta vida. En su época fué también arquitectura viviente, — y aún vive. No así aquello que se importó en nuestro país por esos tiempos, y que fué una receta para edificios religiosos. No hay duda que para algunos estos templos reservan un recuerdo aunque insignificante, lleno de emoción, pero es por su pequeña tradición histórica, familiar más que otra cosa: pues hay quienes recuerdan haber visto en ellos varones importantes de aquellos serios tiempos; hay quienes se conmueven ante unos muros que han derramado su cal bajo el fuego invasor; pero esto, es claro, no les da mérito arquitectónico. ¿Qué queda entonces del "estilo colonial"? Nada. No existe, como tampoco el miriñaque, ni las mangas abullonadas. Quédenos su recuerdo, pero no lo enfrentemos a una calle de tráfico, ni taladremos sus entrañas con un ascensor silencioso.

Pero en esta competencia histórico-arquitectónica han aparecido otros contrincantes: los amadores — ¿y conocedores? — de las arquitecturas indias de este con-



Flevit amare, dibujo de Juan Antonio

tinente. Su empeño, aunque ridículo, es modesto: consiste sólo en aplicar motivos incásicos o aztecas, o ambos, bajo los balcones o sobre los balcones. Con esto emparentan cualquier edificio con nuestra brillante tradición. El resultado ha sido, felizmente, de igual modo modesto, aunque molesto. Porque significa un equívoco grave sobre nuestra herencia histórica. Las civilizaciones aquellas son para nosotros más ajenas que cualquier civilización de otra época. Ni los asirios, ni los normandos, por ejemplo, nos son tan extraños, porque como tantas civilizaciones antiguas, han tomado parte en el proceso universal de la cultura. Sólo los indios de América han permanecido aislados, y su cultura es tan nuestra como la cultura de los africanos actuales o los que vengan después.

Desgracia para nosotros que el patriotismo de algunos artistas, o el afán del mal gusto novedoso, nos confunda conceptos que hasta los pedagogos han de conocer.

No tenemos entonces *nada* nuestro, de nuestra tierra. (Tenemos en cambio todo

lo del mundo). Y no nos consterne esta afirmación, pues aparte de que su comprobación es obvia, no somos nosotros los culpables. Nuestros gigantes padres fueron muy ocupados: como tuvieron que consolidar nuestra nacionalidad en calmosas tertulias, para poder conmovérla luego,

una vez consolidada, les faltó tiempo. Por esto no pudieron gustar de la belleza ni les preocupó el metro cuadrado. Mas a nosotros si nos preocupan. Y además tenemos el deber de no ser los gigantes padres de nuestros hijos. Para lo cual hay que aplicar inteligencia: resolver un problema. Y esto no nos debe contrariar: antes debemos agradecer tal falta de tradición arquitectónica, porque así se puede estar más limpiamente frente al problema, como el matemático frente al suyo o el pintor ante el paisaje. Sin los nudos mojados de la influencia y con las eternas armas sin usar.

Y sobre todo con la conciencia de ser los responsables de la vuelta necesaria a la Arquitectura. Trabajar honestamente y sin temer una equivocación colectiva: pues hay vida moderna y hay arquitectura moderna — o más bien: hay vida y hay arquitectura. Y si nosotros vivimos, haremos arquitectura: no queda entonces sino vivir, pero no del archivo, como la polilla; antes en la tierra y bajo el sol, como los otros hombres.

Carlos Mendióroz

ICHTHYS

REVISTA MENSUAL

Editada por el Centro de Estudios Religiosos

Mayo 1930 SUMARIO Número 98

Enid Dinnis: El toque ligero en la Religión. — Leopoldo Díaz: Epifanía (Traducción de Heredia). — J. Torrendell: La España del florecimiento. — Sara M. de O. de Cárdenas: Congreso Eucarístico en Cartago (versos). — Emiliano Aguirre: Carta de insomnio. — Roberto Oteiza Quirno: El espíritu de Cervantes. — Antología de escritores católicos: Maurice de Guérin. Diario íntimo. — Vida del Centro. — Libros. — Acción Católica. — Revista de Revistas.

Dirección y administración: Juncal 1858

ESTABLECIMIENTO

Santo Tomás de Aquino

(Fundación Armstrong)

Dirigido por los Hermanos de las Escuelas Cristianas

Miel superfinísima absolutamente pura

Se vende en el mismo establecimiento

o en la Procuraduría

del Colegio de La Salle - Río Bamba 650

Esta revista ha sido impresa en los Talleres Gráficos de

A. Baiocco y Cía.

Rivadavia 5370 - U. T. 60, Caballito 3346

número

REVISTA MENSUAL - ALSINA 884-890

DIRECTOR: Julio Fingerit

SECRETARIOS: Ignacio B. Anzoátegui y Mario Mendióroz

ADMINISTRADOR: José G. Garrido

REDACTORES: Emiliano Aguirre, Dimas Antuña, Juan Antonio, Héctor Balsalúa, Tomás D. Casares, Rómulo D. Carbia, Víctor Delhez, Osvaldo Horacio Dondo, Francisco Durá, Miguel Angel Etcheverrigaray, Jacobo Fijman, Manuel Gálvez, José M. Garciarena, Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Carlos Mendióroz, Emiliano Mac Donagh, Ernesto Palacio, Alberto Prebisch, César E. Pico, Mario Pinto, Carlos A. Sáenz

Suscripción anual: dos pesos
Número suelto: veinte centavos

EDITORIAL

número

Secretario: Tomás de Lara

Alsina 884-890 Buenos Aires

Libros de inminente aparición

Colección Signo

JACOBO FIJMAN

San Julián el Pobre (cuentos)

EMILIANO MAC DONAGH

El Señor Hudson, de Buenos Aires

JULIO FINGERIT

Realismo (ensayos)

Colección Gladio

ATILIO DELL'ORO MAINI

El apostolado de Fray Luis de Bolaños

OBRAS DE ENSEÑANZA DEL INSTITUTO DE LAS ESCUELAS CRISTIANAS

La Argentina

Estudio físico, político, etnográfico y económico
8a. Edición - 1 volumen, cartóné: \$ 4.50

La Tierra

Estudio físico, político, etnográfico y económico
23a. Edición - 1 volumen, cartóné: \$ 4

Manual de Urbanidad

1 volumen, tela: \$ 2.50

Apuntes de Lógica

Por el R. Hno. Octavio. Adaptados al programa
1 volumen, tela: \$ 3

Librería Católica

Noel

Representante de las casas editoriales
Pierre Tequi y Bonne Presse, de París
y Marietti, de Turín

Montevideo 437 - U. T. 38, Mayo 3854
Buenos Aires

Galasso

Sastrería de Lujo

Esmeralda 479 U. T. 31, Retiro 3969

MEDICOS

Dr. Guillermo Basombrío
Ayacucho 1031
U. T. 44 Juncal 4342

Dr. Alcibíades López
Santa Fe 2518
U. T. 44 Juncal 2775

Dr. César E. Pico
Alsina 1786
U. T. 38 Mayo 3586

Dr. Andrés Tessi Seitún
Dr. Mario Tessi Seitún
Av. Alvear 2070
U. T. 52 Belgrano 6661

Dr. Adolfo A. Spiller
Cangallo 2017
U. T. 47 Cuyo 4926

Dr. Antonio Battro
Viamonte 1582
U. T. 38 Mayo 2780

Dr. Octavio Pico Estrada
Rodríguez Peña 765
U. T. 44 Juncal 3912

Dr. Humberto L. Dondo
Orán 4337
U. T. 50 Devoto 1281

INGENIEROS

José Muriel
Ingeniero civil
Viamonte 1816
U. T. 44 Juncal 5546

José Muro de Nadal
Ingeniero industrial
Garro 1611

GUIA DE PROFESIONALES

ABOGADOS

Dr. Francisco Durá
Talcahuano 481
U. T. 35 Libertad 2832

Dr. José M. Garciarena
Avda. Roque Sáenz Peña 501
U. T. 33 Avenida 5440

Dr. Atilio Dell' Oro Maini
Maipú 262
U. T. 38 Mayo 0065

Estudio Jurídico de los Dres.

Ernesto Padilla y Ernesto Padilla (hijo)
Viamonte 1287 U. T. 41 Plaza 0672

Dr. José Perea Muñoz
Avenida de Mayo 1411 U. T. 38 Mayo 4672

Dr. Manuel Gálvez (h.)
Viamonte 1287
U. T. 44 Juncal 4701

Dr. Eudoro Gallo Argerich
Juncal 2082
U. T. 44 Juncal 2148

Dr. Ernesto Palacio
Córdoba 2509
U. T. 44 Juncal 4915

Dr. Alfredo J. Molinaro
Avda. Roque Sáenz Peña 628
U. T. 38 Mayo 2087

Carlos A. Zabala
Bustamante 2928
U. T. 71 Palermo 8654

Dr. Jerónimo Cortés Funes
Cangallo 564
U. T. 33 Avenida 6508

Dr. Mario Marini
Sarmiento 3853
U. T. 62 Mitre 9277

DENTISTAS

Dr. Atilio E. Viale
Cabildo 910
U. T. 52 Belgrano 0090

Clinica Dental Mattia
Diurna y nocturna
Rivadavia 2706
U. T. 47 Cuyo 3214