

9/16

La Cruz del Sur

N.º

2



VILLA EN GARCHES POR LE CORBUSIER

PROSAS de: Alberto Lasplaces, G. y A. Guillot Muñoz, Francisco Espinola (hijo), Jorge Guillé
REPORTAJE a Gervasio Forest Muñoz.

VERSOS de: Julio Sigüenza, Sarah Bollo, Mario Esteban Crespi, Carlos A. Garibaldi, Artu
Croce, Ramón M. Díaz.

CARATULA de: Le Corbusier.

GRABADOS: Mondaneum, Villa en Garches, Centrosoyus en Moscú por Le Corbusier; El sát
ebrio, Cabeza de mujer, Atleta y Amazona por Gervasio Forest Muñoz; U
bujo de Jorge N. Petroff.

ÑANDÚ

Reserva



**El vino de
selección**

B. Mitre, 1419

Lamaison & Cía.

M O N T E V I D E O

LINEA BUENOS AIRES - MONTEVIDEO

SERVICIO EXTRAORDINARIO

CON LOS VAPORES

"LONDRES" u otro vapor

Salidas de (LUNES, MIERCOLES Y JUEVES 23 horas.
Bs. Aires (SABADOS 13.30 horas y DOMINGOS 10.30 horas.

Salidas de (MARTES, VIERNES, SABADOS y DOMINGOS, 23.30 h. urug.
Montevideo: (JUEVES 10 horas urug.

CONSULTE TARIFA

La Cruz del Sur

Revista de Arte y Letras

ALBERTO LASPLACES, JAIME L. MORENZA, GERVASIO GUILLOT MUÑOZ.
ALVARO GUILLOT MUÑOZ, MELCHOR MENDEZ MAGARIÑOS

SUMARIO

CARLOS REYLES	Por	ALBERTO LASPLACES
LE CORBUSIER EN MONTEVIDEO	"	G. y A. GUILLOT MUÑOZ
HABLANDO CON GERVASIO FUREST MUÑOZ	Reportaje	
EL VOLATINERO	Poema	JULIO SIGÜENZA
EL VELORIO DEL PELUDO	"	FRANCISCO ESPINOLA (hijo)
NOCTURNO DEL HORNERO	Poema	SARAH BOLLO
PUEBLO DE MIGUES	"	MARIO ESTEBAN CRESPI
RAIZ	"	CARLOS A. GARIBALDI
ESPAÑA - AMERICA	"	ARTURO CROCE
LA GRÁFICA QUE LLEGA	"	RAMÓN M. DÍAZ
POESIA FRANCESA	Por	JORGE GUILLEN
BIBLIOGRÁFICAS Y EXPOSICIONES		

PARTE GRÁFICA

CARÁTULA, VILLA EN GARCHES, POR LE CORBUSIER
OBRAS DE LE CORBUSIER
ESCULTURAS DE GERVASIO FUREST MUÑOZ
DIBUJO DE JORGE N. PETROFF



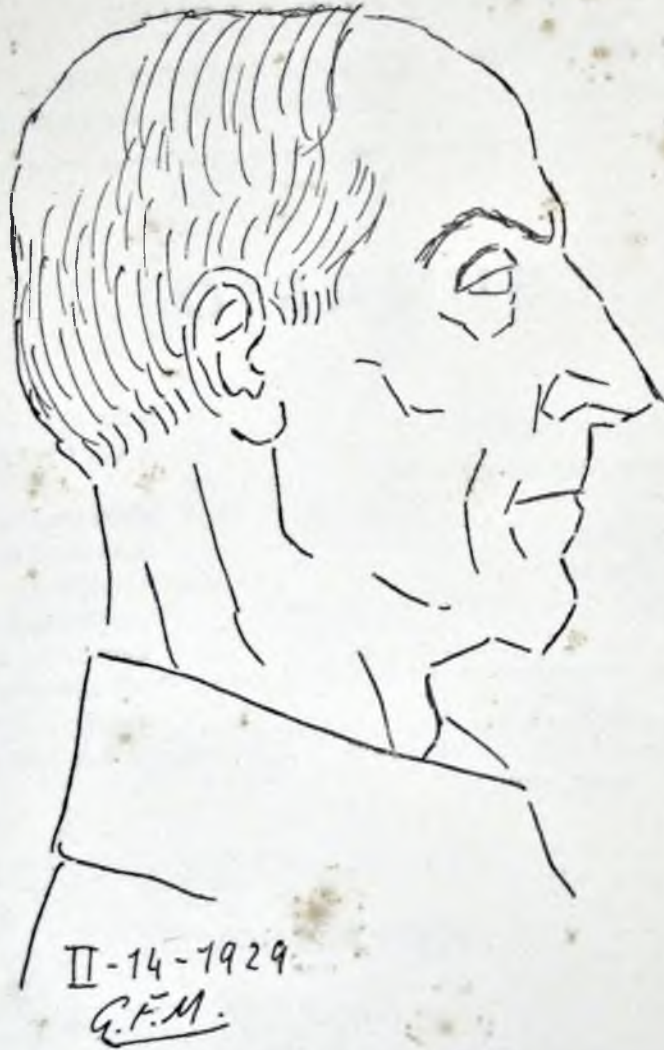
AÑO V.

N.º 27

ENERO Y FEBRERO 1930

MONTEVIDEO

CARLOS REYLES



Después de más de diez años de alejamiento voluntario acaba de regresar al país con ánimo de instalarse definitivamente en él, Carlos Reyles, el primero de nuestros novelistas y uno de los más altos y selectos espíritus nacidos bajo nuestro cielo. En este artículo queremos dejar constancia de nuestro regocijo ante tal hecho al cual la prensa metropolitana no ha prestado la atención debida por ser

la personalidad de Reyles de las que escapan necesariamente a la comprensión y al aprecio de nuestros croniqueros habituales. En cambio Reyles ha sido agasajado en los círculos intelectuales y especialmente por el grupo de "La Cruz del Sur", agasajos que sabemos lo han llenado de satisfacción, pues, ha podido constatar que apesar de la norteamericanización de nuestro ambiente — deportes, negocios,

automóvil, radiotelefonía — existen siempre almas generosas y espíritus indomables que orientan hacia otros muy distintos ideales sus ansias de perfección individual y colectiva.

La vida como la obra de Reyes constituyen un notable ejemplo de fidelidad a sí mismo. Una línea recta sería el símbolo escueto pero exacto de su deslizarse a través de los años y de las letras. Desde su primer libro hasta el último está presente la misma personalidad vigorosa y sólida, el mismo pensamiento directivo, el mismo estilo brillante y viril. Lejos de los tanteos y dubitaciones que malogran tantos temperamentos sin originalidad, la obra literaria de Reyes presenta las mismas características, tanto en los vastos frescos de sus novelas, como en el nervioso dinamismo de sus ensayos filosóficos, como en sus concepciones sociológicas, discutibles pero ennoblecidas por la sinceridad de una fé beligerante y ejecutiva. Desde muy joven Reyes encontró su camino y ni éxitos, ni contrariedades, ni halagos, ni cesuras han podido lograr que se apartara de él. Un fuerte lazo invisible, lazo estético y doctrinario a la vez, une estrechamente las grandes escenas de "Beba" a los estudios psicológicos de "La raza de Caín", a las dolorosas introspecciones de "El Terruño", a los soleados panoramas de "El embrujo de Sevilla". Entre ellos "La muerte del cisne" y "Diálogos olímpicos" representan condensaciones de pensamiento, detenidos avizorares hacia las más amplias perspectivas humanas, meditaciones de combatiente no de analítico, himnos a sus divinidades inspiradoras más dignas de figurar en la tempestuosa mitología del Walhalla que en la serenidad convencional del Olimpo o en la desteñida mediocridad del paraíso cristiano. Páginas hay en esos dos últimos libros que reputo las mejores que se han escrito en nuestro país, páginas impecables inflamadas en verbo apostólico, orquestadas como por vientos marinos, cargadas de sustancia, ante las cuales nadie puede permanecer indiferente, tal es su fuerza de sugestión que atrae y seduce aún a aquellos mismos que no alcanza a convencer y conquistar.

Reyes representa en nuestra literatu-

ra el sentido de la jerarquía, pero en un orden muy distinto a Rodó. En este último la jerarquía es intelectual y establece una oposición irreductible entre lo espiritual y lo material, entre lo aéreo de Ariel y lo terreno de Calibán. En Reyes la jerarquía es de orden vital y está mucho más cerca del ideal de la "bestia rubia" de Nietzsche que del taumaturgo Próspero, moviendo armoniosamente las potencias naturales al conjuro de su varita mágica o sentándose a la tribuna del aula a pronunciar un bello discurso a los jóvenes. En Reyes se impone la ebriedad de la vida, el derecho del fuerte, la selección por la diferenciación de la voluntad y de la potencia viril. En la humanidad como en la naturaleza hay montañas y llanuras, torrentes y remansos, lobos y corderos. Igualar todos los derechos es establecer nivelaciones absurdas que resienten el conjunto; es obligar a todos a someterse a la moral de los esclavos a la cual no se adaptarán jamás los que han nacido para dominadores. Su concepto — que no discuto sino que expongo, — es, pues, rígida y lógicamente aristocrático. No hay aquí sangre heredada ni pergaminos ficticios. Hay sólo la Naturaleza que señala a cada uno su misión en la vida y cuyos mandatos no se pueden violar ni desviar.

Reyes, siempre laborioso — pero no exageradamente fecundo — anuncia tres nuevas obras en las cuales trabaja amorosamente desde hace tiempo. Esperamos esos libros en la seguridad de que ellos no desmerecerán al lado de sus hermanos mayores que le han conquistado tan justa gloria, laureles tan frescos siempre. En la plenitud de su vida y de su talento. Niño de cariño por su tierra vuelve de nuevo a ella su mirada filial después de permanecer largo tiempo en el viejo mundo, bebiendo silenciosamente en las fuentes maternas de la raza, España, y de la cultura, Francia. Bien pertrechado para las artísticas lides, cada una de sus salidas ha de ser un nuevo triunfo, un nuevo timbre de gloria para su nombre ya ilustre y para nuestro Uruguay tan necesitado de prestigios como el suyo que lo enaltezcan ante el concepto todavía deficientemente ilustrado de los demás países.

Alberto Lasplacas.

"Ce sentiment moderne est un esprit de géométrie, un esprit de construction et de synthèse. L'exacritude et l'ordre en sont la condition."

Le Corbusier (Urbanisme)

Eduardo Jeanneret, más conocido bajo el nombre materno de Le Corbusier, es la encarnación integral del Espíritu Nuevo, el esteta más representativo de la compleja esencia del siglo XX, el dinamismo creador orientado hacia todas las certezas del presente y hacia todas las contingencias del porvenir.

Demolidor desaprensivo y eficaz de todo lo caduco, adversario irreductible de todos los repetidores que usurpan posiciones, de todos los retrógrados que predicán la copia, de los que no tienen otro ideal estético que el de los kioscos de exposiciones internacionales, de los que sueñan con las molduras sin objeto, de los consumidores del bazar de los lugares comunes, de los lacayos que especulan con el engreimiento y la chatura del arte oficial, de los aprovechadores de la gangrena de la rutina. Le Corbusier es la acción vivificadora de la lógica y de la construcción, el infatigable investigador del impulso y devenir de la urbe contemporánea, el descubridor de las soluciones inmediatas y remotas de la estética, el espíritu afirmativo que llega a dar el enfocamiento de las metrópolis futuras, el arquitecto que conoce el trasplano de la vida y que ha mostrado con toda justeza la posición de los iconoclastas y la de los iconolatrías, después de haber establecido que la arquitectura "es un sistema del espíritu que fija en un modo material el sentimiento resultante de una época".

• • •

Un auto que trae pasajeros desde el aeródromo de Melilla se detiene cerca de la plaza Constitución: las cuatro portezuelas se abren a un tiempo, el coche se vacía y vuelve a arrancar sin perder un instante.

En el grupo de los recién llegados está Le Corbusier. Es rubio, alto, erguido, rojo de cara, de silueta ágil y ojos gris celeste. Usa anteojos de carey, tiene hombros anchos, parece gran caminador. Habla con llaneza, voz opaca, tono flemático y una apariencia de lentitud. Todo lo que dice es claro, geométrico, sin ambajes, con pocos gestos, usando imágenes cazadas al vuelo.

Su argumentación es de una acuidad y

solidez capaces de hacer rebotar cualquier especie de objeción. Su dialéctica, penetrante e irresistible. No teme la polémica y sabe preparar el debate alejando toda posibilidad de mal entendido, haciendo un ajustado y esquemático planteo de la cuestión.

En posesión de una cultura integral, de una lógica irrefutable de una técnica segurísima, de una inteligencia alerta, Le Corbusier ha encontrado el ideal realizable, concreto y eminentemente práctico de la urbe nueva.

En su conversación por la calle o en la mesa del café, Le Corbusier da una ampliación puntualizadora de lo que ha teorizado en sus escritos, y muestra hasta qué extremo su saber es hondo y su espíritu flexible.

Le Corbusier es un incomparable autodidacta, pues no ha estado jamás sometido a ninguna disciplina universitaria o académica, ni siquiera ha pasado bajo el yugo de Beaux-Arts, que, sin embargo, es con toda seguridad y a causa de sus métodos de enseñanza, el menos insoportable de los yugos.

En París, durante muy pocos meses, asistió a cursos técnicos que pronto abandonó para cultivarse y formarse solo, aprendiendo al mismo tiempo un aprendizaje heróico de la vida y del oficio. Fue entonces que al realizar sobre lo vivo una experiencia de la libertad, por encima de los prejuicios escolares de la enseñanza oficial; al someter — cartesianamente — los datos recibidos en otros días a una prolija revisión antes de aceptarlos como verdaderos o rechazarlos como falsos, encontró un método y normas forjados por él mismo, que le indicaron nuevos caminos hormigueantes de perspectivas y otros puntos cardinales, más orientadores que los que inculca la enseñanza consuetudinaria.

El maestro más sólido que tuvo fué, sin duda alguna, Augusto Perret.

Seducido por la lectura de Sitte, pronto reaccionó contra el concepto de la curva y de lo pintoresco urbano sostenido por el urbanista vienés.

Las demostraciones ingeniosas de Sitte, al principio lo impresionaron hondamente, pero esas teorías, aparentemente justas, fueron atacadas por Le Cor-

busier, pues vió que ellas estaban fundadas exclusivamente en el pasado y eran en el fondo falsas y superficiales.

Le Corbusier ha sido el creador del urbanismo vivo. Adaptó a la arquitectura el principio purista que destierra en absoluto la ornamentación y en general todo lo inútil, todo lo que no es más que accesorio para pedir a la lógica y a los volúmenes las soluciones estéticas racionales. "El arte de Jeanneret, dice Mauricio Raynal, tanto en pintura como en arquitectura, vale por su distinción plástica, su nobleza de líneas y por su sobriedad en la cual la emoción está tal vez demasiado sistemáticamente desechada, pero que no carece de grandeza".

Conociendo íntimamente el movimiento literario nuevo Le Corbusier habla con hondura de los valores más representativos de la época. Elogia entusiasmado a Proust, a quien ve como el prototipo del buscador cósmico, Valéry, Gide, Delteil, Morand, Breton, Mauricio Raynal. Sus observaciones sobre la poesía nueva son de una originalidad y un acierto notables. Ellas informan suficientemente sobre su discernimiento crítico, sobre su amplitud de miras, sobre el alcance de su sensibilidad.

Hace una historia sumaria de *L'Esprit Nouveau* y explica las dificultades de la publicación de esta importantísima revista internacional de la actividad contemporánea, fundada en 1920, en aquellos tiempos en que el espíritu de nuestro siglo todavía no había alcanzado más que pocas ventajas en su encarnizada lucha contra el conservatismo inhibitorio. Pablo Dermée — director de este alto exponente de la estética moderna — triunfó en su empresa gracias a la cooperación orientadora del gran urbanista. De este modo *L'Esprit Nouveau* dió unos treinta números, todos con un material incomparable; fué la revista más completa de cultura moderna que haya aparecido, la que tuvo mayor radio de acción de todas las publicaciones contemporáneas, y la que, sin ninguna especie de duda contribuyó de modo más directo al afianzamiento y a la difusión del nunitismo.

De Ozenfant, Le Corbusier, prefiere no hablar.

Es enojoso recordar que después de haber estado estrechamente ligado a ese legítimo esteta, Le Corbusier se apartó de él debido a desavenencias muy serias surgidas entre ambos artistas.

Ozenfant, en parte por estar orientado, como teorizante y como pintor, por el purismo picassiano, en su parte tal vez por exceso de egolatría, no supo reconocer

todo lo que debe al genial creador de la metrópoli contemporánea.

Cuando apareció *L'Art décoratif d'aujourd'hui* — título insignificante que Le Corbusier eligió provisionalmente para bautizar uno de sus libros fundamentales escrito con objeto de atacar la exposición del año 25—la crítica parisien se primero y la europea después, se sintieron conmovidas por la audacia de conceptos y la novedad auténtica de esta obra que empieza con una demolición y termina con afirmaciones constructivas.

Valéry, tan parco en elogios, tan abrumado por el cotidiano bloqueo de cartas y libros que le llegan de todas las latitudes, escribió una página entusiasta a Le Corbusier — antes de conocer personalmente al urbanista, y llevado por un sincero impulso de adhesión a la estética lecorbusiana — en la que le expresaba su admiración por *L'Art décoratif d'aujourd'hui*.

Ante los Dioramas del "Plan Voisin" de París, y del de "Une Ville Contemporaine de trois millions d'habitants" exhibidos en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* en la exposición del año 25, Blaise Cendrars hizo un inolvidable elogio de estas dos obras urbanísticas que dieron súbitamente celebridad a Le Corbusier en Francia y en Europa.

No viene mal recordar aquí el incidente a penas creíble que tuvo lugar en esa exposición cuando Le Corbusier, en colaboración con su socio el arquitecto Pierre Jeanneret, se pusieron a levantar el pabellón de *L'Esprit Nouveau*. Después de múltiples dificultades, estos dos artistas unidos por el vínculo del parentesco, por una comunidad ideológica y por el mismo afán de hacer triunfar una nueva dirección de la estética, consiguieron una parcela de terreno que sirvió para construir su pabellón. Sin embargo, algunos arquitectos que habían sido célebres cuarenta años atrás y que en 1925 disfrutaban de todos los honores y privilegios académicos con que habitualmente se recompensa a los que cultivan el arte oficial, esos arquitectos achacosos continuadores del estilo uniforme y de la fachada a base de recetas, se opusieron a la instalación del pabellón de *L'Esprit Nouveau* y trataron de hacer cerrar el local que Le Corbusier y Pierre Jeanneret habían adquirido con tanto sacrificio y toda legalidad y probidad. El cierre de ese pabellón implicaba la expulsión irremediable de los artistas que allí exhibían sus obras, es decir, el destierro de Le Corbusier y Pierre Jeanneret de la exposición internacional de artes decorativas.

El grupo de arquitectos viejos que intentaron esta arbitrariedad o mejor dicho este atropello, estaba formado por católicos ultra conservadores que no querían tolerar el advenimiento de una modalidad estética en desacuerdo con lo que ellos habían realizado en otros tiempos, ya lejanos, en que las circunstancias de la vida no exigían una arquitectura diferente de la de Luis XVI o de la del Imperio.

Estos arquitectos, enérgimos reaccionarios, escoltados por algunos acólitos y sacristanes de la escuela de la rutina, llegaron en masa ante el pabellón de *L' Esprit Nouveau* para intimidar a los dos arquitectos jóvenes que allí trabajaban. Fué entonces que Le Corbusier y Jeanneret salieron a la puerta del pabellón y respondiéndole a las palabras hinchadas de altanería y truculencia profesadas por los pelucones, hicieron contra estos tales acusaciones y mostraron tal decisión y coraje que los cobardes asaltantes tuvieron que retirarse vencidos bajo un aguacero de insultos. Le Corbusier los desafió allí mismo a todos, pero los reaccionarios pusieron pies en polvorosa, limitándose a amenazar con solicitar una intervención de la policía. Le Corbusier y Jeanneret quedaron esperando que se produjeran los acontecimientos, resueltos a no entregar el pabellón que tan legítimamente les pertenecía. La fuerza pública no acudió sólo porque Francia es una República libre y civilizada.

Los conservadores se vengaron estableciendo a fuerza de dinero — única arma con que contaban — una serie de pabellones delante de *L' Esprit Nouveau* con objeto de asfixiar la obra de Le Corbusier y de evitar que los visitantes de la exposición conocieran la existencia de ese foco de arte libre y fuerte que tanto difiere de los calcos, poncifs y copias de los ultraconservadores.

Pero todas las maquinaciones de los "pompiers" fracasaron rotundamente y el pabellón de *L' Esprit Nouveau* tuvo un éxito firme, sin necesidad de reclame ni de dinero, sin recurrir a pregoneros asalariados ni a speakers embaucadores. Fué un éxito hondo, sin alardes ni barullo, el éxito verdadero que en nada se parece a ese logro fugaz y demasiado fácil que se apoya en estridencias.

Los "pompiers", recelosos del avance, de la libertad y de la inquietud creadora que se gestaban en el pabellón lecorbusiano, envidiosos de la victoria del Espíritu Nuevo, no supieron demostrar más que la capacidad de ser enérgimos, de perder toda corrección a pesar de lle-

var títulos y condecoraciones, y revelaron una incalificable falta de hombría ante la actitud combativa de los jóvenes.

Lo que va de ayer a hoy! Le Corbusier que en el año 25 era discutido y hasta negado con ensañamiento y mezquindad, es hoy el urbanista de mayor autoridad y prestigio, el arquitecto que cuenta con amigos y admiradores en todas las ciudades cultas de los cinco continentes. Elogiado con entusiasmo por todos los espíritus libres y conscientes del destino del arte, es de todos los maestros jóvenes el que ejerce más firme ascendiente sobre los artistas contemporáneos que ven más lejos. Tal es el destino de los grandes valores: al principio se les discute o se les niega, y la incompreensión general los rodea y amenaza a aplastarlos con su burla inferior o con su indiferencia hipócrita. Pero llega un momento en que ganan las élites, se imponen y acaban por triunfar definitivamente ante el asombro, la cólera, la envidia o la confusión de los que en un tiempo los denigraron.

No hay que olvidar sin embargo, que aún en el momento de la exposición de artes decorativas, Le Corbusier había ganado a su causa a ciertos industriales, políticos y artistas que habían actuado a fines del siglo pasado, pero que no obstante eran capaces de sentir el valor de la lógica y de la construcción del urbanismo lecorbusiano.

Voisin, más comprensivo y resuelto que Peugeot y Citroen, no vaciló en dar su nombre para el plan de urbanización del centro de París presentado por Le Corbusier y en propiciar las iniciativas del pabellón de *L' Esprit Nouveau*.

El ministro Monzie que inauguró oficialmente el pabellón el 10 de julio de 1925 dijo textualmente: "Como representante del Gobierno me complace en afirmar aquí la simpatía que el mismo tiene por tales esfuerzos; un gobierno no debe permanecer extraño a las investigaciones que se han practicado en este local."

Entre los arquitectos jóvenes de Francia, Alemania, Austria, Rusia, Europa Central, Estados Unidos, Le Corbusier es el faro que desde París hace las señales indicadoras y aporta las soluciones concretas sobre líneas, superficies, volúmenes, circulación urbana, extensión y ubicación de Parques, fisonomía y sentido de la ciudad y de la vivienda.

En sus conversaciones a través de la ciudad, en medio del rodar de neumáticos de todo tamaño y del ajeteo de la calle, Le Corbusier insistió con toda sagacidad sobre los principios cardinales de su urbanismo. Volvió a plantear con claridad

didáctica y método seguro aquello que él llama "El camino de los asnos y el camino de los hombres", analizando los apotegmas y escollos más agudos que formula en esa parte del libro y comentando aquello de "El hombre camina derecho porque tiene un objeto: sabe a donde va, ha decidido ir a alguna parte y va derecho hacia ella". Hizo consideraciones a propósito del zig-zag del andar del asno que ha trazado ciudades; sobre "la línea recta que "está en toda la historia humana, en toda intención humana, en todo acto humano"; sobre los casos de aplicación de la línea curva en terreno accidentado, y sobre lo pintoresco de ese tipo de calle. Por ahí siguió con una glosa ampliando los conceptos que emite en su capítulo sobre "el orden", y subrayó aquella definición: "el ángulo recto es el instrumento necesario y suficiente para actuar puesto que sirve para fijar el espacio con un rigor perfecto".

Con un formidable acopio de datos suministrados por la estadística — "el Pegaso sobre el cual el urbanista se eleva para hacer sus creaciones" — estudió el hecho de la circulación urbana: "Las capitales no tienen arterias, ellas no tienen más que capilares; el crecimiento marca su enfermedad o su muerte". Encaró la manera de descongestionar el centro, de acrecentar las superficies arboladas; insistió con nuevos argumentos sobre la necesidad de construir al aire libre y enfocó desde un punto de vista distinto al que toma en su libro, la solución de la velocidad, confirmando el principio medular del capítulo "L' heure du travail": "La ciudad que dispone de la velocidad dispone del éxito". Explicó las razones de la ciudad-jardín, de la "libertad por el orden" en el caso concreto del apartamento que realiza "la ordenación lógica de las células". Hizo perfilados comentarios sobre el paisaje urbano y al abordar ese tema reveló ampliamente su arte de componer, su sentido de la armonía y de la proporción, la noble corriente de su lirismo, su afán de realizar con dignidad y con ajuste geométrico.

Al señalar las diferencias entre el ingeniero y el poeta puso en evidencia su envergadura de ensayista, su capacidad para remontarse a lo general, su devoción por la exactitud matemática, su original concepto de la vida, de la creación estética, de la función de la ciencia, de la finalidad de la técnica.

Le Corbusier que dice "yo no soy más que un arquitecto, un técnico" lleva en sí un poeta capaz de refractar todo lo que en la naturaleza hay de inasible y de re-

cto, de comunicar las exactas y líricas conexiones de imágenes que le aparecen en lo más hondo del espíritu, y darlas en una creación auténtica, íntegra, enderezada por la geometría, penetrada por la frescura que viene de la tierra con árboles.

Pero además Le Corbusier es un pensador. Un pensador que jamás olvida el sentido del eje. Cuando discurre sobre la vida, el hombre, la aventura de la estética, la poesía, el cálculo, el orden, el movimiento, el alcance de lo geométrico, da una confirmación irrecusable de su probidad intelectual, de la seriedad de su cultura vastísima, del vuelo de sus meditaciones, de la fecundidad de sus experiencias.

Cuando dice que de la vida "medimos el resplandor por un descendimiento profundo a la esencia de las cosas" se ve al urbanista que pasa de lo técnico a lo ecuménico, y que a fuerza de encontrar soluciones con cemento y geometría, se eleva hasta pensar en la base del urbanismo, en el hecho biológico, en una especie de "ímpetu vital", punto de partida para comprender todo acto humano, toda norma directriz que se proponga ordenar el espacio.

Los que creen que Le Corbusier es solamente versado en los hechos de la civilización contemporánea tendrían motivo de sorprenderse si lo oyeran hablar de los clásicos, de los góticos, de los griegos, del romanticismo, de los orientales. Lo que dijo sobre Pascal, Voltaire, Rousseau, Blondel, Mansart, Gabriel, Soufflot, el Partenón, el siglo XIX revelaba un conocimiento total de la historia del arte y del pensamiento, una visión exacta de la realidad histórica.

La conversación sobre la "ciudad contemporánea" fué particularmente viva. Como en el correr de un film desfilaron los "lotissements à redents", la estructura del rascacielo, el examen de la capacidad cinemática de las grandes arterias, la explicación de cómo de los ferrocarriles nació la gran ciudad, la ubicación de la estación con plataforma de aterrizaje para aviones-taxis, del aeropuerto para aero-taxis, del autódromo. Para aclarar las explicaciones dibujaba a toda velocidad en las servilletas de papel sobre la mesa del bar, siluetas de edificios, planos de barrios, cortes longitudinales de una gran arteria, esquemas de ciudades-jardines. Hizo un elogio del dinamismo desde el punto de vista de la técnica, del trabajo y del vestido y confirmó el principio que formula en su libro: "Las ciudades que no se adaptan rápidamente a las condiciones nuevas de la vida moder-

na serán ahogadas". Después de analizar el hecho objetivo de la ciudad, de justificar aquella definición con que se abre el libro sobre urbanismo: "La ville est un outil de travail, la mainmise de l'homme sur la nature", y de defender su tesis del lirismo urbano, de la ciudad fuente de poesía, de la ciudad como creación, expuso sus observaciones sobre el modo con que las cuestiones fundamentales del urbanismo van preocupando cada vez más, en las ciudades cultas, a los ediles, arquitectos y políticos dirigentes. "El urbanismo es aquello sobre lo cual se organiza nuestra existencia". En esta amplia definición cabe todo: dentro del problema urbanístico están contenidos los problemas sociales, educacionales, higiénicos, demográficos, culturales, económicos, los de la vivienda, los de la estética, los de la técnica, es decir, toda la actividad contemporánea. Por eso tiene razón Le Corbusier al afirmar que dentro de poco nadie podrá escapar a las cuestiones ardientes que diariamente plantea el urbanismo y que éste habrá puesto en juego tales intereses que una parte importante de la actividad técnica e industrial le estará consagrada.

Los adversarios de Le Corbusier, no sabiendo ya cómo hacerle la guerra, llegaron hasta calumniarlo, hasta presentarlo como un iconoclasta sin discernimiento, un demolidor sistemático sin respeto por el pasado, un nihilista de los más temibles. Esta calumnia es inofensiva, pues basta oír hablar a Le Corbusier o leer sus libros para darse cuenta inmediatamente de la falsedad de esta burda acusación.

En el manifiesto que acompañaba al Diorama del Salón de Otoño de 1922, Le Corbusier escribió: "París espera de su época el salvamento de su vida amenazada, la salvaguardia de su hermoso pasado, la manifestación magnífica y poderosa del espíritu del siglo XX". En el "Plan Voisin" de urbanización del centro de París respeta religiosamente: la plaza Vendome, el Palais Royal, los dos Garde-Meubles de Gabriel, la Magdalena, la Opera, el Teatro Fracés, la puerta St. Denis y la St. Martín, es decir, la totalidad de edificios o monumentos históricos que se encuentran dentro de la zona cuya urbanización se proyecta.

Los principios cardinales del urbanismo lecorbusiano ya tienen circulación y arraigo entre aquellos que poseen la inquietud de lo que es la ciudad y se preocupan por las medidas edilicias que actuarán decisivamente sobre el desarrollo de una urbe. Sería de una utilidad indiscutible que los municipios de las ciudades

nuevas, en las que casi todo está por hacerse o por trazarse, tuvieran un conocimiento directo de la alta enseñanza de Le Corbusier. Es indispensable que la totalidad de los ediles de esas ciudades flamantes se den cuenta cabalmente de la responsabilidad enorme que ellos tienen, ya que en parte el destino de la urbe depende de lo que resuelvan los ayuntamientos. Es urgente que en las escuelas de arquitectura de los países conservadores se modifiquen los métodos, se modernice la enseñanza y se dé cabida a libros como *Urbanisme, L' Art décoratif d'aujourd'hui, Vers une Architecture, La Peinture Moderne, Almanach d' Architecture moderne*, obras de una densidad auténtica, rebosantes de sugerencias, aportadoras de ideas claras de lo que es el orden, la creación estética, la técnica.

Si en América los municipios y los arquitectos hubieran tenido desde un principio la noción de lo que es un conglomerado urbano, las ciudades del Nuevo Mundo no hubieran sido defectuosas, no se hubieran hecho a la deriva, no habrían consumido energéticas en caminos equivocados, en callejones sin salida.

• • •

Invitado por la Facultad de Arquitectura, Le Corbusier dió en el Salón de Actos de la Universidad dos largas conferencias, en las que condensó en lo posible lo más sustancioso de sus escritos.

Ante los oyentes se muestra con la sencillez que tiene invariablemente. Considera que el conferencista debe usar las palabras de todos los días y hablar con la llaneza inherente al hombre que desprecia el empaque y la "postura".

Con pocos gestos, explica prolijamente los enunciados de sus principios, la génesis y aplicación de sus soluciones urbanas o arquitectónicas. Lápiz en mano dibuja y habla al mismo tiempo. Traza esquemas y gráficas con carbonilla y tizas de diversos colores: rojo, azul, verde, amarillo. Cuando termina un dibujo lo cuega en una cuerda que atraviesa el estrado de un extremo a otro. Sus dibujos tienen soltura de rasgos y firmeza constructiva. La mayoría de los numerosos dispositivos que hace proyectar es la ilustración de alguna de las síntesis rigurosas con que termina y condensa un análisis técnico.

La primera conferencia que dió en la Universidad versó principalmente sobre la arquitectura moderna. En ella, estudió hondamente una solución encontrada por él para la vivienda de clima frío: **le toit renversé**. Al investigar las causas de los

trastornos ocasionados en las casas de techo de doble agua en los Vosgos; al observar el efecto imprevisto producido por la calefacción central en dichas casas cuando la nieve que se ha depositado sobre los techos no se ha derretido todavía; al ver los inconvenientes de las filtraciones del agua procedente del techo que humedece las paredes y hace inhabitable esa vivienda, Le Corbusier hizo experiencias para remediar ese mal y obtuvo un medio de evitarlo de una eficacia indiscutible: el techo invertido con un caño que puede pasar por el eje de la casa, encajado en la pared y cuyo objeto es el rápido desagüe de la nieve derretida antes de que filtre o humedezca las partes elevadas y medias de la casa. Esta modificación estructural de la vivienda, dictada por la técnica, trajo consigo un estilo nuevo, es decir, una solución estética.

Le Corbusier se mostró partidario decidido de la azotea: "No pueden Vs. imaginarse hasta qué extremo una azotea es noble, lógica, alegre y por añadidura conforme al clima de Montevideo. Encuentro absurdo que se construyan casas con mansarde en este solar que no conoce las nieves ni los rigores del clima frío. La mansarde es un despropósito en esta ciudad. Seguramente los arquitectos que la hicieron conocer aquí eran personas de muy poco gusto y de escaso sentido de la arquitectura que se dejaron seducir por una moda funesta de imitación servil de todo lo europeo. La imitación es una cosa muy mala (esto no me cansaré de repetirlo por más que sea ya una verdad averiguada) y cuando la imitación es incondicional y sistemática llega a ser una de las más terribles calamidades. No me cansaré de celebrar el techo plano y la terraza y de acusar la buhardilla exótica en Montevideo y que informa sobre un absurdo contrasentido y sobre una repetición mezquina de lo que otros hicieron en otras tierras con otra finalidad y otras razones".

Subrayó luego las ventajas de toda índole que presenta la casa-jardín en sus formas más realizables y más nuevas; mostró los beneficios que la arquitectura puede sacar de la intervención del vegetal en la vivienda; indicó la valoración cromática y de composición que se obtiene en casas cuya azotea-terracea y pisos intermedios están manchados con árboles y flores.

Lanzó un anatema contra lo que él llama "plano paralizado" señalando los irremediables defectos de ese tipo de dis-

tribución de la casa y a continuación hizo un alegato a favor de lo que él llama "plano libre", el cual consigue una solución técnica, de rendimiento y de rapidez incontestable. Encaró luego lo que para él es el "drama de la arquitectura", es decir, el conflicto entre la luz y los macizos.

Le Corbusier mostraba esquemas sorprendentes, con los que fortalecía su lógica argumentación y la seducción de sus ideas. En esos dibujos y proyecciones se podía seguir la evolución de la vivienda en su camino de simplificación. Para llegar a esa difícil solución de elementalidad, de economía rigurosa, de densidad de valores arquitectónicos, el artista ha estudiado no solamente los materiales sino los factores de clima, las posibilidades de adaptación, las circunstancias de medio espacial y de localidad, las condiciones higiénicas en todos sus aspectos, las complejidades de los problemas sociales y económicos. En sus investigaciones técnicas se ha servido de la estadística, del laboratorio, de las leyes físico-químicas. Así encontró las soluciones para la vivienda, tanto de clima frío como de clima tórrido, por medio de elementos malos conductores del calor, preparados especialmente por una sabia disposición de la ventilación, de acuerdo con una temperatura calculada y constante, y por medio de una proporción adecuada entre las ventanas y los macizos. Las experiencias hechas por Le Corbusier en Rusia lo llevaron a la supresión de la calefacción, al empleo de grandes vidrieras por donde entra un máximo de luz solar. Estas vidrieras (formadas de vidrio doble, traslúcido en la parte inferior, y que encierran una zona de aire con objeto de aumentar la mala conductibilidad térmica) se pueden practicar gracias a la utilización de potentes vigas de cemento y pueden ocupar la casi totalidad de la superficie de una pared. Aquí, Le Corbusier insiste en todo lo que puede dar el cemento, en cuanto a soluciones técnicas y aportes arquitectónicos. La supresión de la calefacción y los procedimientos de ventilación, en los inmuebles destinados a escritorio, mediante una continua renovación de aire, por la cual se obtiene una temperatura constante de 18° en el interior del inmueble, constituyen soluciones de un valor indiscutible, que han de cambiar del modo más radical la habitación urbana, la estructura del building y aún la casa de campo. En Rusia, los arquitectos y ediles del Soviet se han interesado vivamente por esas aportaciones lecorbusianas que tanta aplicación han de te-

ner en ese país en que todavía el invierno es uno de los graves problemas que hay que resolver.

En lo que habló de arquitectura moderna, a pesar de haber encarado su conferencia desde un punto de vista técnico, demostró poseer, además de las altas calidades del arquitecto, un sentido profundo de la psicología del hombre contemporáneo y de la psicología colectiva. Lo que al pasar observó sobre el trabajo y el descanso, el hedonismo, la depresión y el hastío, era tan agudo y sugerente que sólo con una gran experiencia del trasplano de la vida en los grandes centros urbanos se puede llegar a formular escolios tan perfilados y tan vivos.

Terminó la conferencia con una rápida glosa sobre lo que él llama una aventura:

"La aventura: un camino que se toma y no se sabe a dónde va a salir. La arquitectura es una aventura apasionante. Buscando se encuentra siempre alguna hendedura, aún cuando ésta sea casi imperceptible. Es el primer paso. Pronto se verá que por la rajadura entra un rayo de luz. Trabajando, por ahí se hace caber la mano, y cuando pasa la mano pasa el brazo, la cabeza y el cuerpo todo entero. Es la liberación. La búsqueda es siempre fecunda. La arquitectura y el urbanismo son puertas abiertas.

"Todo se ha dicho sobre la lógica en la arquitectura, pero es preciso inculcar a los arquitectos la idea de que los materiales de que dispone ese arte han cambiado, se han simplificado y tienen una nobleza tan digna como la de los materiales del pasado. Los materiales nuevos son una búsqueda, una aventura que hacen que la arquitectura sea un devenir incesante como la vida."

La segunda conferencia fué sobre urbanismo. En ella Le Corbusier atacó la calle corredor, el encajonamiento, la asfixia de las metrópolis populosas que no tienen arterias sino capilares, donde la circulación se hace penosa y en donde se producen continuamente embolias de tráfico.

Señaló el error de los ediles que para remediar esas congestiones paralizantes recurren a procedimientos irrisorios y tímidos, meros paliativos que suelen ser contraproducentes al poco tiempo de ser empleados. Los ediles no van a atacar el mal en su causa por indolencia, pusilanimidad o ignorancia de la etiología de esos trastornos urbanos que son de los más inhibitorios para la actividad ciudadana.

"Urbanizar es valorizar", afirma repe-

tidas veces Le Corbusier, pensando en el temor que algunos municipios tienen a la expropiación.

"Repito que hay que matar la calle corredor, las calles sin esperanza". (En ese momento Le Corbusier escribe en una de las grandes hojas de papel de dibujo clavada en uno de los caballetes: "Il faut tuer la rue corridor", para que nadie se olvide de este mandamiento de su urbanismo orientado hacia el espacio y la libertad).

"El urbanista debe tener presente los datos de la meteorología y los consejos de la rosa de los vientos. La corriente de aire debe ser estudiada con el fin de evitar sus serios inconvenientes y también de sacar de ella el rendimiento máximo. No hay que olvidar la relación que debe guardar la dirección, frecuencia e intensidad de los vientos con la disposición de la planta urbana. La asfixia de las metrópolis populosas se manifiesta hasta en los árboles. En París, hace poco, los castaños de los Campos Eliseos, debido a la enorme combustión de nafta y aceites de los motores de autobuses, camiones, autos y motos, se secaron totalmente y fué preciso arrancarlos de las espaciosas aceras de la avenida. Los parisienses que no están acostumbrados a ver entornos de árboles, asistieron sorprendidos y taciturnos al transporte de los enormes castaños asfixiados por el amontonamiento de la metrópoli. Este hecho, indudablemente triste, informa sobre el aire que cargan los pulmones de los habitantes de París y sobre lo que ocurrirá con la salud de los hombres que viven apretados en cubos de piedra, en aire confinado y sobresaturado de nafta."

Habló de modo sintético de los urbanistas occidentales para llegar al caso concreto del centro de París, y a continuación expuso sumariamente las soluciones que aportó con su plan Voisin en la exposición del 25.

"Los grandes urbanistas del pasado no pudieron medir la trascendencia de las obras que dejaron. Los romanos comprendieron antes que nadie el valor de la geometría para la urbanización y el bien estar; por ejemplo: Pompeya.

"Luis XIV y sobre todo Colbert, que con los romanos fueron los grandes urbanistas de Occidente, no pudieron calcular ni imaginarse las consecuencias de los caminos de Francia que ellos hicieron trazar. Alguien ha hablado de la previsión de los clásicos. No es por pre-

"visión que Colbert hizo los caminos de Francia: en el siglo XVII no se podía prever que un día se inventarían los automóviles. Ese ministro educado en el orden, en el trabajo, en una actividad continua y variada, construyó la red espléndida de carreteras de que ahora se sirven los autos y camiones de toda Francia, porque quiso hacer las cosas bien, con dignidad. Y así hay que hacer en la vida, y así deben sentir los urbanistas. Las rutas que en el siglo XVII Colbert mandó construir para que por ellas pudieran transitar el caballo, la carroza, la carreta y la diligencia, han llegado a ser las actuales carreteras por donde ruedan a toda velocidad los neumáticos de los autos que recorren Francia de un extremo a otro.

"Napoleón I y Napoleón III tuvieron también el sentido del urbanismo. Haussmann previó bastante, pero dejó mucho por hacer. Los ediles de hoy deben olvidarse de los métodos de Haussmann y llegar a soluciones más radicales.

"Los parisienses esgrimen una razón sentimental cuando se oponen a la destrucción del centro de París, es decir, a la urbanización urgente de esta metrópoli. Pero se olvidan de que París mató a Lutecia, Notre Dame a la Cité, el Louvre a St. Germain l'Auxerrois, el París clásico al París gótico, los grandes bulevares de Haussmann al París romántico de Balzac...

"La Torre Eiffel mató a París, y sin embargo, ahora, la torre Eiffel es París."

• • •

Le Corbusier, rodeado de arquitectos y amigos, recorría a pie las calles de Montevideo, observaba todos los detalles de la edificación y de la circulación y al mismo tiempo hablaba de la estructura que debe tener una urbe contemporánea. La conversación se animaba al tocar el tema del delineado y al sonar los nombres de Hegemann, Camillo Sitte, Viollet-le-Duc, May, Walter Gropius, Marcel Mayer, Haussmann, Eiffel, Monier el inventor del cemento armado y el industrial bordelés Frugès. Después de pasar revista a los arquitectos y urbanistas nuevos, Le Corbusier hizo reparos a la obra de Jansens y a la de Peter Behrens, con quien trabajó en sus comienzos en calidad de dibujante. Juzgó a ambos maestros con altura y extraordinaria comprensión, y puso en estos juicios esa firmeza activa y comunicadora que es uno de sus rasgos más salientes.

Habló de su enemistad con Peter Behrens, nacida a raíz de una huelga del personal de este arquitecto. Le Corbusier, defensor desinteresado de los trabajadores a quienes el mencionado arquitecto pagaba salarios de hambre, organizó y dirigió el movimiento de protesta que llegó a ser una huelga enérgica y tenaz.

En la plaza Independencia pulverizó el mal gusto del arquitecto Palanti y dijo del Palacio Salvo: "Si no viniera de ver el insoponible bodrio que se llama Palacio Barolo, fealdad máxima de la avenida de Mayo y de Buenos Aires, me hubiera sorprendido más aún todo lo que exhibe de abyecto este increíble mamarracho que Vdes. tienen que aguantar como una irremediable calamidad pública."

Alguien citó en ese momento lo que Jean Aubry dijo del Palacio Salvo: "c'est l'accouplement monstrueux de l'américain et de l'italien; c'est de la pâtisserie italienne". Le Corbusier se sonrió y afirmó: "es una definición exacta." Y después de mirarlo con una burla desdeñosa agregó: "al ver la salchichera que sirve de decoración a la fachada de este noble edificio, las molduras carnavalescas que trepan hasta la torre y las rosas adiposas que se cuelgan de la planta baja y del primer piso, encuentro que el Palacio Salvo es algo bufo, c'est ridicule."

Después de este juicio sobre Palanti, Le Corbusier hizo un elogio de todo lo que Montevideo tiene de luminoso en su cielo, sus playas, sus arboledas.

Deambulando, explica soluciones técnicas, recuerda anécdotas de sus andanzas por otras ciudades, pone a descubierto algunas de las aventuras de su espíritu, reflexiona sobre los problemas que le preocupan:

Los aficionados a la "estética más completa", pletoreadores de libros doctrinarios, lectores de resúmenes de manifiestos artísticos, compradores de revistas de arte barato y con traje nuevo, son para mí personajes sumamente peligrosos y enemigos en extremo majaderos. Esos pseudo-estetas, que hablan con desenfado de Platón, Bergson o Hegel (a los que sólo conocen a través del grueso cristal de las vidrieras de las librerías), no hacen más que deformar torpemente lo que yo digo en mis libros con toda claridad.

De esta manera he visto que ciertos críticos me atribuyen un gusto y un orden sajón o germánico en materia arquitectónica y urbanística. Aunque no siento ahora la germanofobia que padecí como buen francés hace diez años, no puedo so-

portar la imbecilidad de esos críticos que pretenden encontrar "un marcado espíritu alemán" en mis concepciones estéticas. Nadie es más francés que yo: por nacimiento, educación, origen, tradición de familia y por todas las razones por que debo serlo. Pero también soy latino. La manera con que encaro el urbanismo es hasta cierto punto coincidente con el trazado y con el orden latinos, y está en evidente oposición con el plano germánico. Mis antepasados eran del mediodía de Francia, naturales de Albi (una región que nunca se desvinculó de la latinidad), y allí mismo fueron perseguidos cuando la cruzada de los albigenses por los fanáticos inquisidores y por los caballeros semi-bárbaros que venían del Norte de Francia y de Alemania.

• • •

—Qué opina V. del fallo del jurado para el Palacio de la S. D. N.?

—Ahora no me sorprende nada lo que me han hecho, puesto que resolvieron anular el fallo del jurado técnico para tener en cuenta otro emitido por diplomáticos ignorantes que nada entienden de arte. (Aquí me refiero especialmente a los ingleses). Me pidieron que modificara la fachada, es decir, que hiciera un edificio de repostería, y yo me negué a ello. El proyecto aceptado es un plagio del que yo presenté, sobre todo en la disposición interior.

—¿Y el pleito al plagiarlo?

—La S. D. N. me detuvo muy sencillamente. Me pasó una nota diciéndome que no admitía pleitos que vinieran de particulares. Eso es muy cómodo para los señores de la S. D. N., pero no dejaré de insistir.

Hay muchas especies de luchadores en la vida, de buscadores que se aventuran por cualquier camino para lograr lo que se proponen. Yo he sido y sigo siendo, un luchador incansable, pero siempre he ido por la ruta libre, bien expuesto a la luz y a la mirada de todos. He detestado y detesto el jesuitismo, y he recibido tanto ataque de los componentes de la orden fundada por Ignacio de Loyola o de los educados por ellos que he llegado a comprender toda la verdad que encierra la idea que del hombre se ha hecho ese admirable poeta uruguayo que fué Lautréamont. Pero estoy convencido de que cierta clase de misantropía es fecunda para la creación artística.

Si yo tuviera blasón, es decir, si yo fuera un fantoche como cualquier noble que por un grotesco anacronismo todavía

usa un título y toma en serio su nobleza (desde el de rey hasta el de barón), tendría como lema de ese blasón: "Le monde est sans pitié", inscripto debajo de un corazon atravesado por un mandoble.

Aunque justamente los jesuitas me han hecho despreciar, en cierto sentido, a mis semejantes, o a cierta clase de ellos, no por eso soy misántropo ni me he dejado llevar por el pesimismo derrotista e inhibitorio; al contrario, cada vez estoy más seguro de que los buenos principios, tarde o temprano, triunfan indefectiblemente.

Yo he vivido siempre para luchar. La lucha ha sido para mí casi mi medio específico. Cuando niño, en las montañas del Jura, donde nací, junto a la frontera de Suiza, luchaba contra las terribles borrascas del invierno, hundido hasta medio muslo en la nieve. Luchando contra los elementos pude templar mi voluntad inquebrantable; por eso estoy acostumbrado a no admitir claudicaciones ni manoseos.

• • •

Mi viaje a América del Sur es toda una aventura. El contacto con la Argentina, el Paraguay, el Uruguay y el Brasil, será para mí una experiencia nueva.

—¿Qué opinión se ha formado V. del ambiente de Buenos Aires en cuanto a arquitectura y urbanismo? O más exactamente, ¿cree V. que entre los arquitectos de Buenos Aires hay realmente una inquietud por los problemas fundamentales que la civilización contemporánea ha creado a la arquitectura y al urbanismo?

—Creo sinceramente que no. Por algunos comentarios que llegaron hasta mí, sobre las conferencias que di en la Facultad de Arquitectura y en "Amigos del Arte", tengo que suponer que los arquitectos porteños no viven en nuestra época, no sienten la arquitectura y el urbanismo modernos ni se preocupan por ellos. Una serie de hechos, discursos, actitudes reaccionarias y miasmas de conservatismo que pude conocer en Buenos Aires, me inducen a sospechar que los arquitectos de esa ciudad están al margen del espíritu nuevo. Esto es inexplicable y decepcionante, pero es así.

De la Argentina no tengo más que una idea vertiginosa deducida de algunas referencias y estadísticas que me fueron comunicadas, y de un vuelo en avión hasta el Paraguay en un aparato Latécoere que inauguró la línea de Buenos Aires a la Asunción. Sin embargo creo haber agarrado la fisonomía de la Argentina.

Aquí Le Corbusier hace una pequeña digresión para explicar porqué siempre que puede viaja en aeroplano, hace consideraciones sobre la dictadura de la velocidad, sobre la estética de la máquina voladora; señala las diferencias entre los aparatos franceses, alemanes y americanos; habla de motores con evidente competencia; toca el problema de la mecánica y vuelve al tema del viaje al Paraguay.

La mayor parte de las poblaciones argentinas que vi desde el avión me dieron una impresión penosa de miseria y atraso. En cambio, la Asunción me pareció una ciudad jubilosa, lozana, una ciudad encantadora, de una alegría simple, soleada, hormigueante de colores vivos y frescos, todos compatibles entre sí y ligados por el verde frenético de los árboles tropicales.

—¿Y cómo lo recibieron los paraguayos?

—Los paraguayos no saben que yo existo, y menos aún que fui a visitarlos, y por lo tanto nadie me esperó en el campo de aterrizaje. Allí me presentaron al ministro de Finanzas del Paraguay, el cual me preguntó qué es lo que yo podía aconsejarle en cuanto a urbanización de la Asunción. A ese buen ministro le dije, sincera y categóricamente, que los paraguayos no precisan cambiar nada en materia de urbanismo; que en la Asunción se respira un aire feliz y un bienestar ingenuo y reposante, y que esta ciudad risueña no tiene por qué modificarse en lo más mínimo de acuerdo con trazados urbanísticos, pues ella está hecha como para la vida que allí se vive. Ante el estudio del ministro tuve que repetir lo que acababa de decirle y asegurarle que toda ciudad que responde a las exigencias de su propia actividad, es decir, que cumple normalmente sus funciones vitales, es una ciudad que no precisa nada porque ya lo tiene todo.

La magia de la Asunción son las flores. Hay flores en todas las casas, en los jardines, en las macetas que se alinean en las ventanas o sobre las azoteas.

No pueden Vdes. imaginarse qué artistas son los paraguayos, qué sentido de la naturaleza demuestran tener y qué bien entienden la íntima relación que existe entre la arquitectura y el vegetal.

De lo que dijo de la Asunción se desprende que Le Corbusier no quiere un sólo tipo de ciudad, una urbe uniforme para todas las latitudes. En ningún instante se le ocurrió echar abajo toda la capital paraguaya para fundar en lugar de ella una ciudad al estilo de su "Ville contemporaine" que fué concebida por

Le Corbusier para responder a otro ritmo de actividad, a otra magnitud de energética urbana.

En el Uruguay veo que se vive bien, que la vida es un deleite; aquí se percibe un espíritu deportivo, un no sé qué ágil y robusto, una aptitud afirmativa, un empuje consciente y de buena ley. Todas estas virtudes que he podido encontrar en mi rápido aunque cordial paseo por las calles montevidéanas creo que se deben en parte a la ausencia de taras religiosas, de prepotencia sacerdotal, de casta militar, de todas esas abominables calamidades que todavía agobian a las falsas repúblicas americanas de la cuenca del Pacífico.

La libertad bien templada del pueblo montevidéano es de una calidad tan superior que serviría de ejemplo a los leaders avanelistas más auténticos de Europa. Hay una serie de hechos — que son más que meros indicios — que me hacen creer que la orientación política y tarea gubernativa de este país han aportado el civismo y han podido poner un dique a las fastidiosas y ridículas pretensiones de los pelucones.

Durante mis viajes desde Madrid hasta Moscú, desde Berlín hasta Sud América, no he visto ningún grupo de dirigentes, en materia arquitectónica, como el de la Facultad de Montevideo. El equipo de arquitectos de aquí tiene un espíritu, posee realmente dinamismo, educación en la libertad, juventud realizadora. Es reconfortante encontrar hombres jóvenes como el arquitecto Leopoldo Carlos Agorio, desempeñando tan dignamente el puesto de Decano y dedicado a un profesorado tan noble como fecundo; a Juan A. Scasso, tan firmemente orientado, que ocupa la Dirección de Paseos en medio de un parque encantador; al arquitecto Amargós, a quien conocí en París y del cual pude apreciar enseguida la seriedad intelectual. He visto también trabajos muy agudos e interesantes en el taller de Maurizio Cravotto, joven profesor de urbanismo que se entrena con éxito para un concurso monstruo.

Habló también con simpatía de Daniel Rocco, a quien conocí en Madrid, de Ciurich, de Carlos Herrera Mac Lean, a quien conocí en Buenos Aires, y de todos los estudiantes de arquitectura que, provistos de ejemplares de obras de Le Corbusier, fueron a saludarlo y a pedirle un autógrafo. Manifestó gran sentimiento al no poder visitar, por falta absoluta de tiempo, la Facultad de Arquitectura, en donde se había preparado una recepción en su honor, y en donde lo esperaban to-

dos los profesores y estudiantes.

Las conversaciones que he tenido con Agorio me bastan para formarme la mejor idea de lo que han de ser los métodos de enseñanza, la orientación pedagógica, la índole de los trabajos del alumnado y el espíritu que imperan en la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

Al visitar el taller de Amargós y Rius, Le Corbusier elogió el boceto que estos arquitectos hicieron para el Instituto de Odontología y con el que han ganado el concurso de proyectos para ese edificio y admiró el trabajo para el H. de Clínicas.

• • •

Aquí, en esta ciudad, no existe por ahora la urgencia de solucionar el problema del urbanismo, pero es preciso prever las congestiones futuras. El Concejo Municipal de esta ciudad ha tomado dos medidas acertadísimas que merecen ser celebradas sin ninguna reserva: la pavimentación y la circulación de autobuses. El trávia es un vehículo antiquísimo que está mandado retirar por no prestarse a la vida urbana; en las grandes ciudades, desde hace años, ha sido suplantado por el autobús. Hay que tener siempre presente el caso de Buenos Aires. Es doloroso ver cómo esa capital — que es indudablemente una gran ciudad y que cuenta con enormes recursos — se asfixia por falta absoluta de sentido urbano. Difícilmente puede encontrarse una ciudad tan torpemente trazada como Buenos Aires. Allí no hay belleza ni bienestar. Es una lástima que los argentinos no vean que es indispensable aumentar el volumen de los pulmones de Buenos Aires, ensanchar las calles para que tenga arterias que permitan la libre circulación urbana. El comercio, la vida entera se van a paralizar en Buenos Aires si se dejan las cosas en el mismo estado de congestión y de hacinamiento. El dinero que los porteños gastan en edificar palacios rascacielos de muy mal gusto lo deberían emplear en la urbanización lógica y estética de esa ciudad en donde hay tanta calle corredor, tanta calle sin esperanza. Los argentinos tienen miedo de usar la cirugía urbana. Todo esto lo he dicho en Buenos Aires.

Aquí en Montevideo, el plantel de arquitectos nuevos es en extremo consciente y está llamado a zamarrear a los "pomplers" para llevar a cabo la revisión y la reorganización urbana.

Si los grandes arquitectos del pasado vieran la chatura rutinaria con que los "pomplers" repiten, manosean y plagian servilmente las obras maestras que esos

grandes arquitectos nos han legado, estoy seguro de que fulminarían a los repetidores como a gusanos.

Vdes. que tienen espíritu deportista (lo cual me parece excelente), deberían inaugurar un deporte nuevo: la guerra a los anquilosados del arte y de la política. Les aseguro que sería en extremo saludable.

En los jóvenes arquitectos uruguayos veo una inquietud comparable a la que tienen los colegas de Moscú o de Praga, dos ciudades netamente representativas del temple y de los valores de nuestro siglo.

En lo poco que he visto de la pintura uruguaya he encontrado dos creadores de verdadero relieve: Pedro Figari y Méndez Magariños. Ambos artistas han conseguido crear algo sólido que nada tiene que ver con las tarjetas postales iluminadas por los cursis.

—¿Qué opina Vd. de la creación de los Parques Escolares de Montevideo?

—Es un proyecto magnífico. Si se lleva a cabo, Vdes. podrán ofrecer al mundo entero una realización soberbia de altas proporciones sociales y humanas. Esta obra marcará una etapa pedagógica y será decisiva para el destino de la cultura y de la raza del Uruguay. Aunque haya adversarios encarnizados de los parques escolares y tímidos que tiemblen de miedo ante la originalidad auténtica de ese proyecto, no importa: ellos quedarán en una situación tan mezquina y ridícula como los adversarios de Pasteur o de Galileo ante la ciencia actual. Repito que tengo la certeza de que los buenos principios triunfan después de las luchas que provocan. Esto forma el eje del credo de mi optimismo actuante.

La realización del proyecto de los parques escolares implicaría, además de las soluciones fundamentales ya vistas, la supresión radical de la escuela instalada en un local cualquiera, en una casa que puede estar metida entre casas, ahogada en una calle sin esperanza. Guardo un recuerdo tedioso de mi pasaje por la enseñanza primaria, porque la escuela que frecuentaba era una casa situada en plena ciudad, sin nada de lo que puede atraer y suavizar a un niño. Acabar de una vez por todas con ese tipo de escuela inhumana, que guarda traídoramente un enjambre de niños en una sala que puede ser pequeña, sombría, triste, deprimente y hasta húmeda y malsana; acabar de una vez por todas con la esclavitud, la prisión o el destierro del niño y acercarlo a la naturaleza, es

decir, devolverlo al espacio y a los árboles de donde educadores torpes e inexorables lo mantenían desterrado con el pretexto de educarlo, es la misión que cabe cumplir a los parques escolares. Libertar al niño en esa forma es una victoria y una magia.

Evidentemente, la gloria de este país, el orgullo nacional de Vdes. es el avance en todas sus formas y con todo su alcance. A pesar del poco tiempo que he pasado en Montevideo he podido darme cuenta de que aquí existe un medio de espíritu libres, una fuerza legítima y actuante, una decisión orientada y realizadora.

—¿Qué opinan los rusos del urbanismo y de la estética de Le Corbusier?

—Después de un malentendido sin importancia como consecuencia de una superficial interpretación de mi "Ciudad contemporánea para tres millones de habitantes", puedo asegurar que los rusos están de acuerdo conmigo, prueba de ello es que el Soviet me ha encargado la construcción del Centro Soyus, gran edificio para las oficinas de los sindicatos de la ciudad santa de Ruska. Me alegra tener obra en Moscú; me alegra de ello tanto más cuanto que tal encargo parte de un gobierno socialista. Me fastidiaría, por ejemplo, que los fascistas me alabaran. Creo que el hombre que se dice "esprit nouveau" debe serlo de una manera integral, es decir, debe poseer ese espíritu nuevo en materia estética, política, social, lo mismo que frente al hecho de la religión o en medio de las radiaciones vitales o en el codeo áspero de los hombres. El Izquierdismo parcial me parece anodino. Hay que tener el espíritu orientado hacia el porvenir — quiero decir bien orientado, estrado por todas las experiencias posibles. Hay que estar resueltamente embarcado en el avance.

Cuando regrese a París y me instale en mi rincón de la calle de Sévres, voy a dirigir un film en el cual expondré mi "Plan Voisin", mi "Ciudad contemporánea", mis concepciones del futuro. Si los artríticos saltan de miedo ante la exhibición de ese film, tanto peor para ellos.

—¿Cuales son las ciudades que necesitan una urbanización más radical?

—Las yankees, Buenos Aires, las ciudades que han llegado a ser hormigueantes conservando el trazado medioeval y caótico de los tiempos en que se fundaron; en fin, todos los conglomerados urbanos que se sienten congestionados y

todos los que han sido planeados por el pisar de los asnos y no por el camino de los hombres.

Inmediatamente, todos los presentes nos acordamos de aquello que dijo el director de Brown de Nueva York ante el Diorama de 1922: "Dentro de doscientos años, los americanos vendrán a admirar las obras razonables de Francia moderna y los franceses irán a sorprenderse de los rascacielos románticos de Nueva York".

Súbitamente nos vino la idea de Nueva York ciudad antigualla, asfixiada por su trazado añejo; Nueva York ciudad pasadista y anti-moderna que el urbanismo lecorbusiano haría volar de un extremo al otro.

—Ya saben ustedes lo que pienso de la línea curva, en qué casos la admito. El uso absurdo que de la calle curva se ha hecho en Alemania ha sido en parte acentuado por un movimiento mal orientado por Camillo Sitte.

Creo sinceramente que la tristeza de los argentinos, de que tantas veces he oído hablar, estriba precisamente en la asfixia urbana y en las calles sin esperanza de Buenos Aires. Allí todo el mundo tiene que sufrir al andar a empujones y al perder tiempo por esas calles angostas atestadas de circulación muelza. La gente tiene que ser triste en esa ciudad porque además no puede recrear la vista con casas tan anti-estéticas como las de la Avenida de Mayo.

La conversación hizo un viraje y tomó el tema de la estética del ingeniero, de la "standardisation", de los "tres llamados a los Sres. Arquitectos", de la ley Loucheur, de los límites o alcances de la estática y la dinámica.

Le Corbusier que ha "humanizado" la arquitectura, que ha puesto en el urbanismo una seriedad creadora, una profundidad hecha de hombría, un coraje sostenido, manifestó su desprecio por la noveletería y por la frivolidad. Anatematizó a los falsos clásicos, a los fomentadores de sensibilidades perniciosas, a los impostores que especulan con los estilos, a los embaucadores que se escudan en la arqueología. Fulminó a todos aquellos que se dicen fieles del culto de lo clásico y traicionan el arte del pasado con la chatura de la Academia y las erudiciones inútiles.

Habló de la vivienda y del hombre; de la choza del salvaje, de la tienda del nómada. Hizo croquis y comentó grabados de casas construídas por él. Este momento de la conversación bastaba para ocasionar la derrota de los enemigos de Le Corbusier que han pretendido inculcar entre los que no conocen directamente la

obra del genial arquitecto una descon-fianza por el tipo de vivienda que él ha creado.

Los que puedan temer que ese tipo de casa sea una especie de páramo, con demasia-das superficies desnudas, árido para el espí-ritu, quedarían del todo tranquilizados si vie-ran con que magia la luz inunda los interio-res de la casa lecorbusiana, si oyeran hablar a Le Corbusier sobre lo que debe ser un living-room, o sobre lo que la arquitectura tiene que hacer, por el reposo, la intimidad y la vida del espíritu.

Aquella definición que en 1921 dió Le Corbusier de la casa: "la casa es una má-quina para vivir", creó una serie de mal entendidos y disensiones acaloradas. Más tarde, el mismo Le Corbusier queriendo ex-plicar la definición precedente dijo: "la casa debe satisfacer tanto al cuerpo como al espíritu". Nuevas polémicas surgieron a propósito de esta explicación sobre un con-cepto de la vivienda. (De la anterior de-finición y de la explicación de la misma ha-bla Le Corbusier en la carta que sirve de respuesta a los editores de "Artes decora-tivos").

Rumbo al puerto y ya al final de la con-versación, Le Corbusier habló de la urbani-zación de Buenos Aires y de Montevideo. Las dos capitales del Plata deben modifi-car su eje central y desplazarse.

La primera hacia Avellaneda y hacia la Boca, transformando esos dos núcleos ur-banos en bases y centro de la metrópoli ar-gentina. (De este problema algo expuso en la segunda conferencia). Nuestra ciudad, en cambio, no debe urbanizarse por me-dio de rascacielos sino por una edificación lógicamente escalonada que vaya bajando de lo alto de la cuchilla grande hasta las orillas norte y sur de la península. De tal manera todos los habitantes pueden, desde cualquier punto de la ciudad, tener vi-sta hacia el mar y hacia las lejanías.

Con esta disposición urbana nadie se as-fixiaría con la presencia de edificios ilógicos y atentatorios. Le Corbusier se pronuncia con-tra los inmuebles que sin guardar una mode-rada altura se levantan en el sitio menos apropiado quitando vista y limitando el paisaje.

Para Montevideo, Le Corbusier encuentra como solución urbana la construcción de edi-ficios que llegarían hasta el mar, (edificios ideados por él y que llama "rasca-mares"), los cuales se ubicarían en la zona contigua a la bahía y en la que da a la rambla Sur. Esto sería la solución racional y al mismo tiempo pintoresca e individualizadora de la urbani-zación de Montevideo. Esta idea que le fué sugerida a Le Corbusier por la vista panorá-mica de la ciudad desde el cerro o desde el puerto, ha sido desvirtuada y erróneamente interpretada por algunos comentarios de la

prensa. Así, se ha dicho que le Corbusier quería edificar la Ciudad sobre el Cerro, lo cual es una confusión pues cuando el ur-banista empleó la palabra *Colline* no se refirió al Cerro sino a la Cuchilla Grande que cruza la Ciudad de E. a O. La solución de urbanización de Montevideo que se basa en la topografía, en las perspectivas de la Cu-chilla Grande y de la bahía, y que adopta en lugar de rasca-cielos "rasca-mares" es otra prueba de que Le Corbusier no quiere un tipo único de ciudad, un urbanismo uni-forme.

• • •

En el puerto, rodeado de sus amigos, Le Corbusier espera la llegada del hidroavión que lo llevará en una hora a Buenos Aires

Las gaviotas al sol intensifican la luz de la bahía. Toda la Ciudad se aviva bañada en esa claridad transparente que despierta las lejanías y marea con crudeza los volú-menes próximos. El hidro acuatiza y parte casi enseguida. Le Corbusier saluda desde el interior del biplano que se aleja vertigi-noso, se eleva y desaparece detrás del Cerro.

El rastro de los flotadores persiste en el agua durante unos minutos.

Algunos días después Le Corbusier, in-vitado por los arquitectos y urbanistas Ca-riocas para dar conferencias en Rio, pasa por Montevideo a bordo del "Giulio Cesar" que va rumbo al Brasil. Desde el puente del transatlántico domina la ciudad mon-tada sobre la cuchilla y dice lleno de con-vicción: "Realmente, esta capital es tan simpática y me encuentro tan bien bañado en su luz que hasta me reconcilio con el impresionante bodrio de Salvo. Desde aquí no distingo la salechiería que lo adorna, o mejor dicho que lo aplasta, de manera que el coloso no me lastima la vista.

El arquitecto C. A. Herrera Mac Lean observa muy exactamente a propósito de la manera de escribir del urbanista:

"La palabra de Le Corbusier está en perfecta armonía con su credo. A una teoría nueva un verbo nuevo. A una nueva inquietud un nuevo ritmo de la frase. Así, plena de la nueva pujanza, destructiva y creadora, construye por axiomas. Es gráfica, es casi palpable. Suena rudamente. Y así, como a veces la prosa canta musical, la de Lecor-busier grita como una máquina. Defensor del poder avasallante del maquinismo — lejos de todo sueño Ruskiniano — crea con su palabra la mejor máquina de conven-cer. No se siente un rozamiento en su argu-mentación. No hay elementos perdidos, no hay adjetivos inútiles.

Todas las piezas cumplen su finalidad.

Y este motor perfecto llega sin esfuerzos aparentes, sereno, a su objeto. Destruye lo viejo y convence de lo nuevo." (Artículo titulado "La nueva arquitectura y las teorías de Le Corbusier", publicado en un Su-plemento de la Nación de Buenos Aires.)

Efectivamente Le Corbusier al escribir tiene un estilo arquitectónico inconfundible: sus apotegmas son columnas, sus aforismos tienen la solidez de un macizo, sus ideas abren perspectivas como un ventanal, sus principios centrales son como vigas de cemento. Todo ajustado; exacto, liso, sin que sobre nada pero tampoco sin que nada falte. Todo colmado, sin desperdicios, fuerte por todos lados. Su exposición es ordenada y construida, se apoya en cimientos de conceptos y de experiencias, se levanta junto a ejes de argumentación incommovible.

El arquitecto Amargós en un vibrante y entusiasta artículo titulado "Le corbusier genial renovador" y publicado en "Crónica", dice:

"Se suele calificar a Le Corbusier de revolucionario. Yo quisiera que el público se habituara a considerarlo más bien como un "genial renovador", que con los mismos elementos de que todos disponen él crea organismos llenos de vida y expresión, que nadie había sabido crear hasta hoy, y que aún muchos,—tal vez una gran mayoría,—no saben todavía interpretar.

La idea de revolución,—aunque ésta sea bienhechora,—la simple palabra "revolucionarios", suele intimidar a los espíritus moderados, quienes instintivamente asumen una actitud reservada, recelosa y prevenida, contra estos elementos "perturbadores del orden", y que encarnan para ellos el espíritu nefasto de la anarquía y la subversión.

Sin embargo, juzgadas severamente las cosas, se advierte fácilmente que Le Corbusier no destruye la obra de los arquitectos contemporáneos de espíritu conservador y tradicionalista, pues es sencillamente *imposible el destruir lo que ha nacido muerto*, lo que nunca sintió en su entraña el calor de la juventud, ni el ardor de la vida propia, ni se agitó al soplo animador del arte, ni conoció en sí la belleza. Le Corbusier, es simplemente un gran constructor, un luchador de temple y un espíritu fecundo y audazmente creador.

Su teoría es íntegra; como motor blindado, en block, invulnerable, que no admite utilidades parciales, ni graduaciones caprichosas; o se la admite íntegramente o se la rechaza en absoluto, pero no se la puede utilizar a conveniencia. La arquitectura que de ella se deriva, constituye un conjunto orgánico, indivisible, que desde el espíritu que la concibe, el sistema constructivo en que se apoya, los materiales que utiliza, hasta los sentimientos plásticos que sugiere, todo tiende a provocar esa sensación de armonía perfecta, y ese estado de ánimo de expansión interna, de alivio espiritual que experimentamos ante la obra de arte animada de vida actual".

El ingeniero Federico E. Capurro en un claro y didáctico estudio titulado "El urbanismo de Le Corbusier" publicado en la

"Revista de Ingeniería" escribe: "Pero de todas sus consideraciones (se refiere a las de Le Corbusier), de sus doctrinas terminantes, aparecen dogmas irrefutables, ante los cuales ábrense nuestras ideas, sintiéndonos animados a obrar con más amplitud de miras, con más criterio previsor, libres de las vacilaciones, de las desesperantes obsesiones en que nos ahogamos impresionados por la magnitud de los problemas".

El señor Angel Guido, en un erudito artículo, aparecido en "La Prensa", se empeña sin ningún resultado en buscar antecedentes a las teorías arquitectónicas de Le Corbusier. Para ello recurre primero a Rambosson, uno de los críticos más pompiers que pontifican en las columnas de los cotidianos parisienses: "no es siempre fácil determinar el pensamiento exacto de Le Corbusier", afirma en "Comoedia" este incomprensivo, llegando a decir que el orientador de la estética nueva "siente placer en disimularse en una frondosidad de conceptos tan diversos como oscuros, expresando afirmaciones a menudo vagas, a veces sorprendentes y hasta contradictorias".

Citar la opinión de Rambosson es tan poco eficaz y convincente para este caso como transcribir los comentarios de Léandre Vaillat aparecidos en "Le Temps". Es innegable que los principios lecorbusianos perfectamente tangibles y de una claridad cabalmente lograda, escapan por completo al acartonado señor Rambosson. No cabe mejor réplica a las afirmaciones del crítico de "Comoedia" que estas palabras de C. A. Herrera Mac Lean: "Aquellos que no sienten la arquitectura nueva, apegados sus ojos al blando mirar del pasado, que lean dos páginas de Le Corbusier. Y en vez de calificar de snobismo el arte nuevo o de englobarlo dentro de una vaga y despectiva clasificación de cubismo, que traten de destruir sólo dos aforismos de su libro "Vers une architecture".

Después de historiar el movimiento de la arquitectura austro-alemana del siglo XX, el arquitecto Guido quiere desvirtuar la originalidad del maquinismo de Le Corbusier citando un conocido postulado de Semper que más tarde atacó Peter Behrens: "el arte no es más que un producto mecánico resultante del uso de los objetos y de la técnica".

En verdad, Le Corbusier tampoco se apoya en el postulado de Semper, prueba de ello esta frase escrita en una carta dirigida por el urbanista a los editores de "Artes decorativas": "La forma y la estética de la arquitectura moderna no han sido dictadas automáticamente por las construcciones del hierro y del concreto".

Más adelante, el señor Guido insiste en las contradicciones y obscuridades de Le Corbusier; pero todos sus ataques se dirigen a las obras "Vers une Architecture" y

"L'Art décoratif d'aujourd'hui", de donde transcribe frases aisladas cuyo valor y significación no pueden apreciarse si no se conoce la conexión que tienen con ideas desarrolladas en las mismas obras. Pero lo más sorprendente es que el señor Guido pasa por alto las concepciones geniales expuestas en "Urbanisme".

"El acontecimiento nuevo es el maquinismo que ha desmoronado por completo la sociedad moderna", dice Le Corbusier al principio de su folleto "Vers le Paris de l'époque machiniste". Pero, Le Corbusier no se apoya en ninguna receta alemana para que el señor Guido le quiera anular originalidad en el terreno de la arquitectura maquinista.

Guido titula su artículo "Ubicación de Le Corbusier", pero tal designación no responde al contenido crítico del estudio que el arquitecto argentino hace del orientador más resuelto de la estética contemporánea. A pesar de la excelente documentación puesta al servicio del deseo de restar originalidad e importancia a Le Corbusier, Guido no ha logrado su objeto, pues no observa más que uno de los múltiples aspectos del espíritu lecorbusiano, desechando toda la teoría desarrollada en "Une maison, un palais", "Urbanisme" y en todo lo esquematizado en "Vers le Paris de l'époque machiniste".

El arte de Le Corbusier se apoya en el lirismo de hoy, es decir "en los trazados precisos que han sido hechos, que el análisis de los detalles ha impuesto, que una vista de conjunto ha organizado"; pero para comprender y sentir ésto, Le Corbusier no ha hecho más que meditar y desplegar toda la furia de su "optimismo actuante", sin

esperar a recibir la lección de los germanos ni de los nórdicos.

Aquel concepto kantiano de que la belleza es una finalidad sin fin se encuentra totalmente rebatido en lo que se refiere a la arquitectura nueva, a la "arquitectura viva", pues Le Corbusier ha evidenciado la estética del "outil", la nobleza de lo que sirve para algo, de lo que responde a una exigencia constructiva, a un imperativo biológico. Lo superfluo, la decoración por sí misma, lo que no tiene un objeto, carecen de dignidad y de razón. Pero en esa búsqueda árdua de volúmenes que cumplan una función, Le Corbusier no se reconcilia ni un solo instante con aquel utilitarismo fastidioso y pegajoso que hizo irrupción a fines del siglo pasado. Tampoco guarda relación con el manoseado y vulgarísimo maquinismo — lugar común del falso modernismo — abaratado por los futuristas repetidores; Le Corbusier ha visto la mecánica por un lado que nadie le conocía y por el cual se llega a la conexión con la estética.

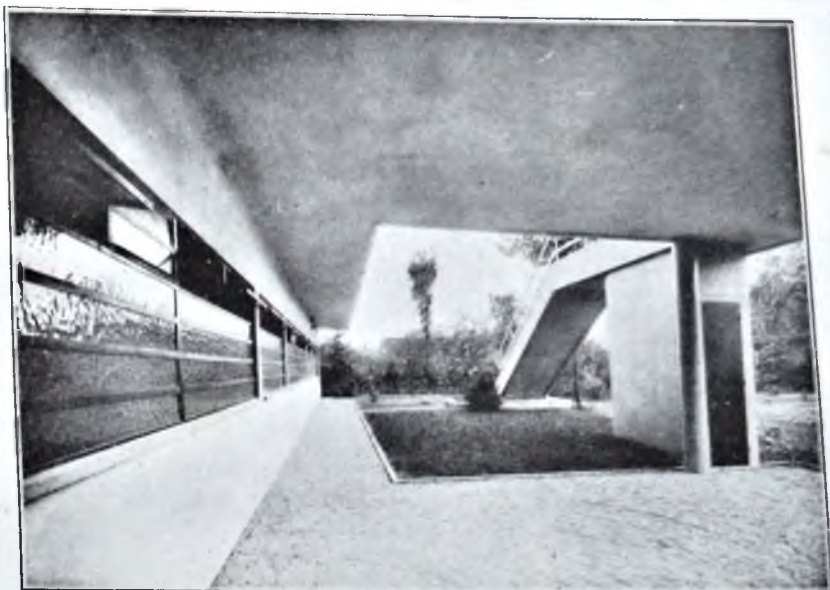
Por su devoción por las matemáticas, Le Corbusier se pone en el paralelo del canto 24 de Maldoror. Como Lautréamont, siente con hondura extraña el lirismo de la exactitud y de la severidad del número.

Su manera de encarar la geometría y su actitud espiritual frente a la vida lo acercan a la órbita pascaliana de *l'esprit de géométrie* y *l'esprit de finesse*.

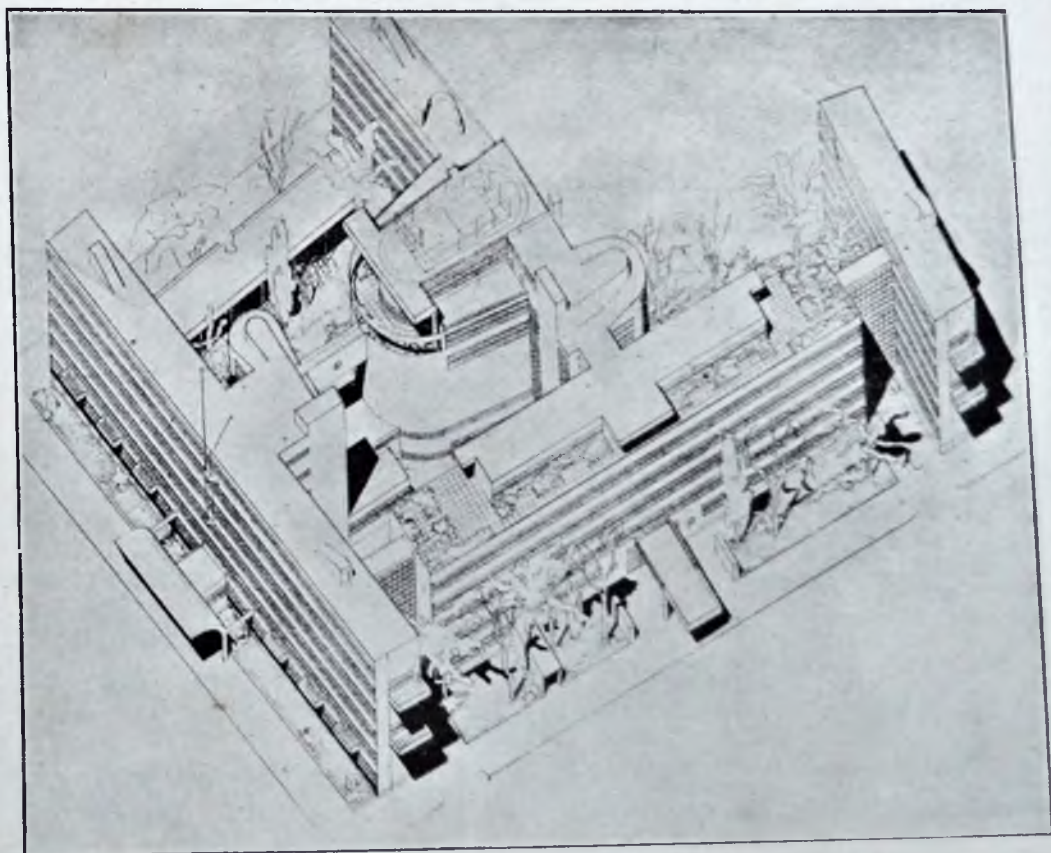
Le Corbusier ha creado una ciudad de clorofila y de cemento, de árboles y de geometría, de frescura y de solidez, de esparcimiento y de trabajo. El ha descubierto la comunión de la arquitectura con el vegetal.

Gervasio y Alvaro Guillot Muñoz

OBRAS DE LE CORBUSIER



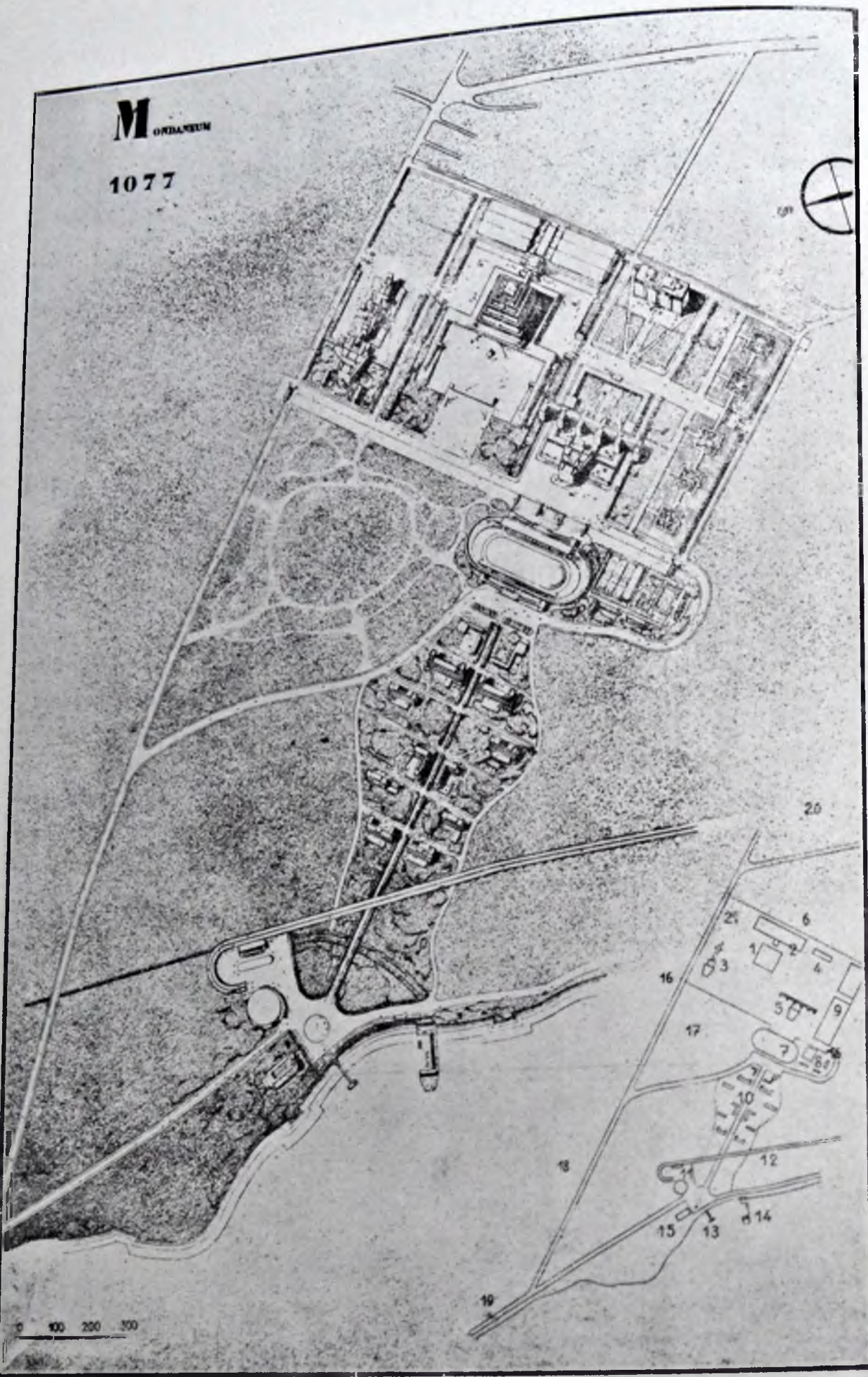
VILLA EN GARCHES



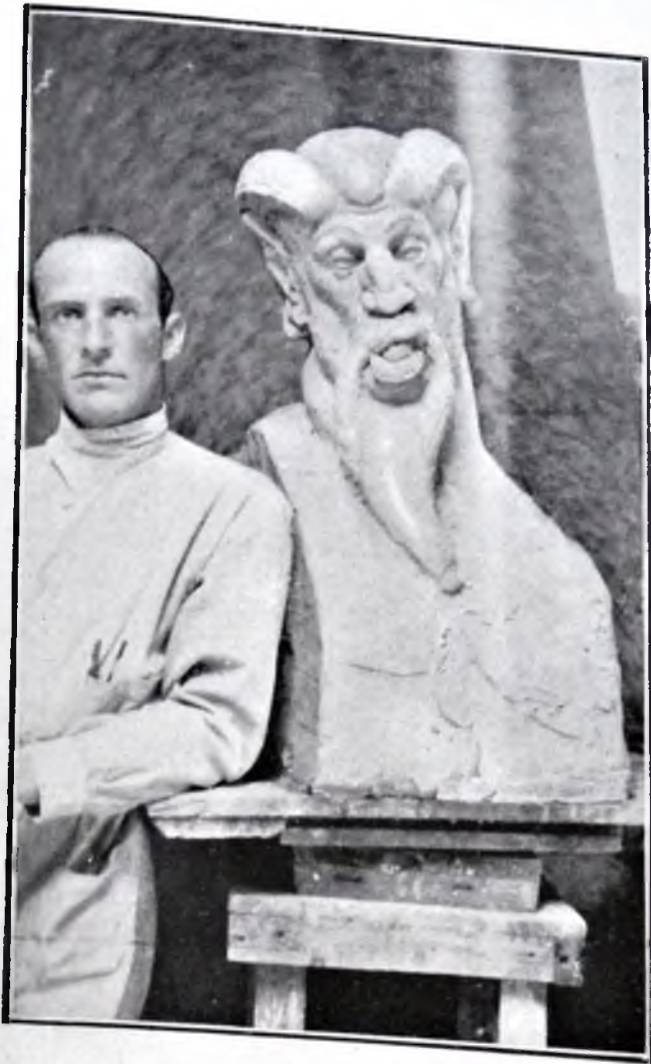
CENTROSOYUZ EN MOSCU

MONDANEUM

1077



0 100 200 300



ESCULTURAS DE
GERVASIO FUREST MUÑOZ

EL SATIRO EBRIO



CABEZA DE MUJER



ATELTA



CABEZA DE MUJER



AMAZONA

HABLANDO CON GERVASIO FUREST MUÑOZ

Qué piensa Vd. de la escultura actual?

—Es un momento difícil para ella. Los escultores de verdadero interés son siempre los mismos: Bourdelle, Maillol y Desplau. Rodin, inalterable valor o tal vez acrecentándose algo, según me pareció poco antes de venirme.

Era un hombre de genio y de fuerza análoga a la de los más grandes artistas de todas las épocas.

—Qué escultor actual prefiere?

—Bourdelle. Era el más completo.

Abordaba y resolvía bien cualquier problema: desde una máscara, hasta un monumento. Poseía una gran ciencia para componer, sobre todo "drapeando". Sus figuras están envueltas por una atmósfera poética extraordinaria y única. Por ese soplo lírico que para nada afecta a la escultura, fué discutido y adjetivado de "meridional" y "romántico". El centauro moribundo, Herakles, dos de las figuras del monumento a Alvear, la estatua ecuestre de éste, Mickiewicz, la Epopeya Polonesa, son, con la escultura del Teatro de los Campos Elíseos, los mejores ejemplos de lo expresado.

En sus figuras, una de las grandes cualidades, es cómo está sentida y realizada la parte ósea.

"Fijense bien en el esqueleto, la armazón, que es la estructura de la estatua. Observen lo íntimo del conjunto y del detalle. Noten cómo el volumen viene desde adentro, empujando bajo la piel"...

El Herakles y el busto de Ingres, están modelados con una fuerza y una vehemencia extraordinarias.

La primera de estas obras y el Centauro moribundo, son de las creaciones más bellas de la escultura universal.

Fué quien descubrió en los antiguos, las severas leyes del relieve, desde mucho tiempo olvidadas.

Su tradición era la de la escultura universal, y en el fondo, gótico. Lejos de ser híbrida su obra, es llena de carácter en tal grado, que es la de más actualidad, y como ninguna, marca la época. Contrariamente a lo que repetidas veces se ha dicho de él, siempre su obra es bourdelliana.

Con la muerte de este gran artista, se corta la tradición de la escultura monumental francesa.

Murió cerca de París, en le Vésinet, en la quinta de su amigo y fundidor Rudier, donde había ido para reponerse de su primera crisis cardíaca.

En los cuatro meses que pasó allí, trabajó incesantemente, y dicen ser el período más fecundo de su vida.

De lo más notable son el boceto de monumento a Foch, y un Asclepios del que decía bromcando: "Puede ser que me restablezca, conmovido por el homenaje que le rindo tan de corazón..."

Murió de una segunda crisis cardíaca el 1.º de Octubre, a las 9'15 de la mañana. Había terminado uno de esos cuadernos con dibujos acuarelados, en los que también, por la palabra, expresaba su pensamiento de poeta: "Maestro de lo vasto y de lo ínfimo... Alfarero, ponme nuevamente sobre tu torno..."

Quienes le conocimos, apreciamos hondamente esa plegaria: siempre lleno de fuego, nos hablaba de la escultura que iba a hacer dentro de cinco o seis años.

Deja 300 esculturas, 5.000 dibujos, decorados al "fresco", algunas melodías, y mucho escrito, siendo tan buen literato como escultor.

—¿Sintieron mucho su muerte?

—Muchísimo. A su entierro fueron los grandes artistas, "pompiers", discípulos, modelos, el hermano de Isadora Duncan, vestido a la griega antigua, admiradores y personalidades de toda índole.

Lo velaron rodeado por algunas de sus obras, en uno de sus varios talleres. De noche, ocho o diez personas. Ambiente impregnado de su espíritu y del misterio que es la obra de los grandes. Me daba la sensación de que no había muerto, y me vinieron a la memoria palabras suyas: "La muerte no nos destruye, puesto que nuestra obra es la realización de nosotros mismos."

Entre sus obras allí colocadas, estaba una de las figuras del monumento a los héroes de Montauban, obra de juventud, modelada para vibración de la luz, y en la que está en potencia su escultura personalísima de 15 años más tarde.

A raíz de la muerte del maestro. Des-

piau dijo en "L' Ami du Peuple": "Conoci mucho a Bourdelle y tengo gran estima por toda su obra. Tenía genio y la ciencia de la escultura. Tenía el gusto del trabajo, cosa que yo detesto. Se levantaba de madrugada y trabajaba hasta muy entrada la noche.

Su muerte es la pérdida más grande que podía sufrir el arte francés."

Cuenta una discípula que trabajaba en el taller del Maestro, que éste se paraba y examinaba largo rato su obra, hablando en alta voz consigo mismo: "Esta es mi obra! . . . ¡No es esto lo que yo quiero, lo que yo pienso! . . ." Y angustiado, continuaba su análisis.

Sus lecciones fueron lo mejor que se pueda oír, y su lucha era por formar el criterio de sus alumnos, insistiendo en que "comprendieran" siempre, antes de hacer: "El arte, es la traducción de la Naturaleza. El que quiera realizar sin comprender, sin saber, es como el que quiere traducir un libro desconociendo el idioma en que está escrito."

Gran imaginativo, nos habló en las más variadas imágenes, justas siempre, y sus conferencias eran de lo más interesantes y amenas.

Insistía en los egipcios, griegos y góticos, diciendo que esos tres períodos eran los de la verdadera escultura.

"El renacimiento es una decadencia".

Bourdelle era el más grande y completo de los artistas contemporáneos, incluso los más famosos pintores.

Su espíritu, a pesar de sus 67 años, era joven y fuerte. Cuando hablaba entusiasmándose, me daba la sensación de estar junto a un ser iluminado que me llevara seguro por las más arriesgadas sendas.

He nombrado a Rodin, y se me ocurre hacer el paralelo Cimabue-Giotto, y Rodin-Bourdelle.

Cimabue y Rodin, rompieron con el modo de su época, hicieron su obra genial, y encontraron una verdad que no pudieron realizar. Sus discípulos Giotto y Bourdelle, tomaron esa idea, la realizaron, imprimieron su genio en ella, encontrando "su" verdad, abriendo el camino.

—En general, mi impresión es que Bourdelle tenía un vuelo, y una inspiración de que adolecen los otros artistas en bloc.

Me pregunto si estará por concluir para Francia, este período de 50 o 60 años gloriosos, con la muerte de los grandes artistas actuales. En los salones no se ven obras de cuyos autores pueda pensarse con esperanza en un futuro notable. Tal vez haya alguno que trabaje oculto, para revelarse, un día, lleno de interés.

Confío en Francia, puesto que a pesar de estar sindicada como decadente, continúa dando el ejemplo de fuerza intelectual y agilidad de espíritu, realizando, más que ningún otro país, una maravillosa obra de conjunto en el arte y la ciencia.

UN DIBUJO INÉDITO DE JORGE N. PETROFF



Este artista es uno de los valores más representativos del arte ruso contemporáneo. Nacido en Tiflis, en el Cáucaso, está por terminar sus estudios en el Instituto Superior Artístico Técnico, es decir, en la antigua Academia de Bellas Artes.

El Sr. Petroff, joven de 25 años, después de haber recibido las más benéficas influencias, entre otras la de K. Petrov-Vodkine, se ha liberado de ellas para seguir su inspiración personal.

La Cruz del Sur cuenta a Jorge N. Petroff entre sus colaboradores artísticos mas originales.

E L V O L A T I N E R O

Eras tú el más ágil volatinero.
Había en tus volatines una herencia ancestral de centurias,
y nadie fué más perfecto que tú;
resumías, en tí, toda la agilidad y toda la elegancia felina
de un tigre, virgen aún de las jaulas del circo.

Cuando llegué a tí, aquélla noche lejana y viva,
llevaba en la diestra los colores
con que compré mi derecho al pasmo.
Iba bañado en la pureza de los diez años
y te admiré. Te admiré
bajo la lona policromada de la barraca,
y no soñé, para mi vida futura,
más alta ambición
que la ambición de tu vida.

Te regalé mi pasmo.
Mi pasmo inicial. Aquél pasmo
que ya no tuve más, nunca más,
desde que te vi dar la más auténtica pirueta:
la que te llevó tan lejos, tan lejos...

Aquel camino de alambre por donde te fuistes
y que fué para mi sueño adolescente el más alto camino,
el más inalcanzable de los caminos,
me aprisionó en una espiral cerrada,
tan cerrada,
que allí quedó, cautiva para siempre,
mi posible agilidad y mi probable elegancia felina.

Eras tú el más ágil volatinero.
En tu mejor voltereta,
en la más cierta y cabal voltereta de tu vida,
llevaste, de un mundo a otro, la posibilidad de las mías.

Julio Siguienza.

1929, Montevideo.

EL VELORIO DEL PELUDO

(CAPÍTULO DE LA NOVELA INÉDITA · DON JUAN EL ZORRO ·)

Cuando la mulita se acercó a la cama el viejo peludo estaba boqueando. Salió a los gritos en busca de la lechuza, la curandera, que, en cuanto vió al enfermo, dijo, meneando la cabeza:

—M'hijita, tené pacencia, pero esto no tiene güelta. Caso perdido. Los golpazos del potro si han complicao con mal di ojo, por lo que colijo.

Le tocó la frente y volvió a decir:

—Sí, es complicación. Hast'ha perdido l'habla. Se muere.

En un rincón, la mulita lloraba a lágrima viva. La lechuza le dió un poco de agua de ruda y, cuando vió que el peludo había estirado la pata, salió. Al rato cayeron con ella el lechuzón y dos aperiases.

—Ta igualito!, — dijo por decir algo el lechuzón, mirando al difunto.

—A la verdá!, — agregaron los aperiases, que eran hermanos.

—¿Vamo a pitar d'este tabaco qui hay n'este cartucho? E todas maneras, pa que se pierda!... — exclamó el lechuzón, con tristísimo acento.

Y dirigiéndose a la pobre mulita, que seguía llorando,

—¿Usté no pita, noverdá?,—preguntó.

—No, señor.

—¿No ven? E todas maneras... pa que se pierda... El papel debe d'estar po'aquí.

—Deje, yo tengo, — dijo uno de los hermanos, el menor, buscando en un bolsillo del raído cinto que sujetaba su chiripá de merino.

—No li hace. Si lo encontramos, mejor. E tuitas maneras... ¿No te dije? Aquí está.

Haceme uno fino pa mí, — dijo la lechuza.

Armaron todos. Y mientras la mulita, más sola que nunca entre aquellos acompañantes seguía llorando, estos revolvían la casa.

—Mirá qué cuchillo! Igualito al que se me quebró! Ti acordás, ¿eh? — habló el lechuzón a su sobrina.

—Talmente igual!

—Pucha, mire que yo quería aquel cuchillo! Si me lo regalara! Esté... ¿no me lo regala? E todas maneras... ¿eh?

—Sí, lleveló, lleveló.

—¿Y este cinto, tamién?

—Sí! Sí!

Los dos hermanos no eran tan cumplidos. Estaban parando rodeo de prendas arriba de un poncho.

La lechuza había aprontado el mate y, cerrando un ojo por el humo del pucho, lo cebaba.

—Yerbita flor! Como el finao era pulpero la traiba antes de misturarla.

—Riquísima!, — aseguró el lechuzón, que no la había probado aún. Esa barriquita la podemos llevar, ¿Eh? ¿Qué le parece, m'hijita? ¿Usté es matera?

—No, señor, — dijo la mulita que, aunque le gustaba el mate, lo que quería era que se fueran pronto.

—Claro! La gente delicada no toma. Nosotros los antiguos sí porque... semos una manga'e brutos... El mate y la bombilla, entonces, tamién la podemos llevar. E todas maneras, pa que se pierdan... Y yo qué quieren, — siguió, dirigiéndose a los atareados hermanos a quienes no sacaba la vista, — yo siempre creo que no se deben tener cosas de los difuntos porque uno si acuerda y, claro, es una fija que...

—Eso es pa mí, — interrumpió en voz baja y colérica al ver que uno de los hermanos se guardaba una amarilla.

Y corrigió enseguida, con voz más baja, todavía:

—Lleven lo que quieran menos plata porque eso es pa ella, la pobre. Ustedes ven, muchachos, que eso tiene que ser ansina. ▽

El peludo, con los ojos apretados por la muerte, parecía que lo estaba haciendo adrede para no ver aquellas cosas.

—Güeno, che, — dijo en una la lechuza a su tío, quien, como ya oímos decir, era su amante, — dejensén d'eso aura y saquen el cuerpo que ya está despidiendo mucho.

—¿Vamo?, — preguntó el lechuzón.

—Meta, — respondieron los otros.

—Una, dos y... tres! Arriba!

Salieron con él y lo bajaron en la orilla de una barraca.

—Pesadazo! — dijo uno de los aperiases secándose el sudor.

—Con la muerte!, — contestó su hermano.

El lechuzón volvió a hacer otro cigarro. Echó unas humadas, reculó para tomar impulso y, corriendo, dió un empujón al difunto que cayó en la mitad de la corriente.

Se quedaron mirando el agua.

El peludo se hundió, primeramente; asomó un poquito su lomo, se volvió a hundir más lejos y, así, subiendo y bajando y dando vueltas, se fué perdiendo de vista.

—Lo qu'es el mundo!, — dijo el menor de los hermanos mirando el agua que seguía corriendo.

—Vamonós a ver si llevamo los regalos. E tuitas maneras... ¿Quieren pitar, muchachos?

Uno aceptó; el mayor. El otro se había quedado meditando. Y, de pronto, dijo, receloso, como quien entrecabre una puerta misteriosa:

—¿De nosotros tres, quién se morirá primero?

—Eso no se pregunta ni se piensa, bruto!, — replicó el lechuzón, escalofriándose.

Al ratito, el aperíá volvió a decir:

—Vaya a saber a quien le toca el turno!

—Callate esa boca o te reviento, rugió el lechuzón, haciendo gestos horribles.

Ese que pensaba en algo parecido. Y a la muerte, a su muerte, él le tenía un miedo bárbaro.

Cuando entraron la mulita lloró más fuerte.

—Hay que resinarse. La vida es ansina —habló el lechuzón mirando hacia los rincones ya desmantelados.

—Pobre mi tío! Tan güeno, tan trabajador!

El lechuzón, con unas boleadoras en la mano, la conformó primero y, luego, agregó, aunque no venía muy bien:

—Si me da estas bolladoras... Usté no las precisa. Y como yo apreciaba tanto al finao... Qué finao! Mire que tenía cosas... Pa recuerdo, ¿sabe?

La lechuza estaba al lado del fuego, muy encendida y muy extraña. Varias veces, al pasar junto a su tío en el acarreo del mate, se le había refregado toda contra su cuerpo. Y él también aprovechó la ocasión para apretarla con disimulo.

De pronto, dijo:

—Ché, vení que tengo qui hablarte.

Salleron sobrina y tío hacia unos cardales próximos.

El mayor de los hermanos estaba haciendo un bulto, dejándole una boca para meter algo más, si era posible.

El otro, sentado junto al fuego, pitaba en silencio.

Por primera vez en su vida estaba profundamente triste. Nunca había pensado en nada y, ahora, para estrenar la mente, se le habían metido en ella las ideas más sobrecogedoras; las ideas de la Vida y de la Muerte. Parecía que le entraba hasta el fondo algo como una lucecita; temblorosa pero tibia y acariciadora, eso sí.

En una agarró el mate que había abandonado la lechuza por irse con su tío, lo ensilló y fué a donde lloraba la mulita, a quien sólo de vista conocía.

—¿Gusta servirse de un mate? — preguntó, soñoliento.

—Güeno, — exclamó ella enjugándose los ojos.

—¿Ta bien calentito?

—Sí, señor.

—Ah, güeno!

El aperíá sentía adentro recorrerle un inmenso goce jamás experimentado. Y le sorprendió muy lindamente su voz suave y dulce; voz que él podía tener y que, sin embargo, recién usaba.

Al rato volvieron a entrar los parientes. La lechuza venía como azonzada. Dió unas vueltas sin ton ni son y dijo, después:

—Güeno, vamonós qu'esta quedrá descansar. Mañana daré una güelta.

Hasta mañana.

—Güenas tardes, — dijeron los otros.

Y salió la lechuza seguida de su tío hecho un carro de mudanza, del mayor de los aperíases con un atado al hombro, y del menor, que se quedó un momento atrás para decir por lo bajo a la mulita:

—Si precisa algo, ya sabe!

La infortunada se quedó solita, acompañada por las primeras sombras llegadas empujándose desde quién sabe qué abismos donde la noche despierta.

La cama revuelta y vacía; las brasas del fogón, luchando con las cenizas, aún brillando; la soledad, todo llenábala de angustia. Además la tormenta se echaba sobre la tierra. Y empezó a caer el agua y a retumbar el trueno.

Arrinconada, hecha un ovillo, contentiendo el llanto porque la sobresaltaban sus propios sollozos, pensaba la mulita. Y algo entre el torbellino de sus ideas llegaba a sostenerla. La imagen de unos ojos, el recuerdo de la mirada a la vez melancólica y firme de Don Juan, el zorro.

NOCTURNO DEL HORNERO

Del libro próximo a aparecer "Los Nocturnos del Fuego"

Padre de los pájaros, haz llover sobre la tierra seca.
Tu hijito el hornero no tiene barro
para construir su casa.
El campo inmenso de oro
bajo el ala pérdida de las aguas
llora
al ver los pozos profundos del alba
y los ríos ardientes de la noche.
El alado navegante no levanta
la orgullosa bandera de polvo
sobre el mástil anclado del árbol.
El pájaro arquitecto
ya no puede construir
la cúpula de la catedral de los cantos.

Padre de los pájaros,
si envías a las doncellas de la lluvia,
en el eje del mundo
la pura criatura colgará su cálido nido,
fruto de alegría
por tanto fruto humano de dolor;
cascabel de lodo
más sonoro que el metal olvidado de la estrella;
oscura flor perfumada de himnos
más fértil que la belleza fatigada de la dalia.
Haz posible su hogar.

Te lo pido en el nombre
de los que ya lo tienen hecho,
de tantos que lo han visto deshecho,
y de otros que nunca lo tendrán.

El nido del hornero es el corazón de la pampa.
Sin él
hiere la soledad del vuelo sin puerto,
y la ironía opulenta de estos mares inmóviles de oro.
La luz inútil apaga la necesaria luz,
y las semillas múltiples aprietan a las próximas vidas.
Los destinos son ramas de un mismo inmenso árbol
donde vierte la savia sus cántaros de rocíos o lágrimas.
Una herida socava la raíz universal
y la muerte es de todos.

Padre de los pájaros,
si quieres derramar dulces jugos
por él,
aquí espero tu última dádiva.

Yo ya anduve descalza en las piedras de los días;
otra vez andaré
y no se perderá mi voz
como espira de humo sin ancla.

El pájaro no sabe tu secreto y yo sí lo sé.
Padre, haz llover sobre los campos.

SARAH BOLLO.

P U E B L O D E M I G U E S

C O L E G I O D E V A R O N E S

Cuando aprendí a manejar el mapamundi, en la clase de geografía,
no podía creer que se hubieran olvidado de poner a este pueblo:
me parecía tan absurdo
como que en la historia de las madreselvas
no figurara la enredadera del cerco de mi casa.

Y de estas cosas me pasaron cientos:
un maestro nuevo que jugaba con nosotros a la pelota,
una bandera nacional que sirvió de distintivo a una comparsa
y un paseo con el maestro en su volanta,
me dieron la perplejidad suficiente de que ahora todavía me quejo.

No creíamos en la sabiduría de las niñas
por lo mismo que el maestro dejaba traslucir su suficiencia
frente a la maestra;
y cuando los exámenes creíamos saber
las preguntas que aquéllas no podían contestar.

Frente a un extraño, en cambio, era terrible nuestra timidez:
la llegada de aquel muchacho de Montevideo
que pateaba altísimo una pelota grande,
avergonzó hasta el último de los carteles del colegio.

En el colegio estaba la inocencia del pueblo
y su perversidad,
porque lo mismo nos asustábamos ante la explicación de los terremotos
como nos deleitábamos ante el vuelco de un tintero
en el guardapolvos de un compañero.

Yo prefería las composiciones a los problemas de aritmética,
lo mismo que Francisco y que José,
y nunca escribí menos de dos páginas
cuando señalaban como tema "La Primavera".

Cuatro muchachos recitamos en posta la Leyenda Patria
en una velada literario-musical,
y la teníamos tan ensayada
que el pique del que seguía era fantástico:
al final, todos concentramos los aplausos
en nuestra natural egolatría.

El pueblo nunca supo lo que pasaba en el colegio:
sabía únicamente que era un lugar propicio
para relevar a las madres en el cuidado de los hijos.

Encantos, que se diga, no tenía;
los tiene ahora desde lejos
cuando el peral del patio grande se ha encorvado de nostalgias
y nosotros, los muchachos de entonces,
no tenemos sus grandes ventanales para mirar la lluvia:
aquella lluvia que equivalía al permiso para podernos descalzar.

R A I Z

Retuerce tus esperanzas de cielo.

Dedos ágiles de Noches hasta madurar constelaciones.
Silencios que han resbalado por todos los brazos; dolor de no alcanzar.
Vértigos de hondura llamadora en su castidad desesperada.
Remos de soledad batidos de auroras negras.
Proa de ensueños de las ocultas naves.
Hoz giradora la de tu brazo; sonoridad de cosecha
tus estrellas destinadas.

La danza de las desconocidas antenas.
Doloridos los horizontes de la espera de una angustia
más poderosa.
Desgarramiento hasta dolerse la misma tierra.
Escala de eternidad.
Amargura de ser árbol y no tocar los cielos.
Señal.
Latido.
Caza de imposibles posibilidades.

Estrépito submarino del choque de los astros nuevos.

Los hombres te aman casi sin recordarte
y en un lago de luz ahogan sus esperanzas.

CARLOS ALBERTO GARIBALDI

D E T R O P I C O .
E S P A Ñ A - A M É R I C A

(Canción anudada con fuerza de Atlántico)

Qué han visto los peces
en los ojos de todos los marinos
desde los buenos tiempos del Almirante?

Los peces no han abandonado la ruta
que marcara el Marino.

Y han visto:
un poema acostado
en la ruta que marcara el Marino.

Han visto:
una bandera ancha
batiendo un canto de palabras sonoras. .

Han visto:
un mismo puerto
para las velas castellanas!

Necesariamente
han levantado la cola hasta el cielo
—metiéndola muy hondo en el mar—
para salir atados al arpón
de las miradas azules de aventura

Y han visto:
armados,
a todos los que enjuagan en la boca
una estrella que vino a la mirada
marinera de raza en el idioma.

ARTURO CROCE

L A G R Á F I C A Q U E L L E G A

¿De que mano más ruda que el no ser
llega esta sed que hace de la piedra
la campana sin lenguas de la muerte?...

Apenas si una gráfica perdida
se nos queda mordiendo el corazón
hasta sangrar de luna amanecida
los hollados caminos que vendrán!

Las manos,
copos desprendidos en el aire
cavan por llegar al meridiano
que suena de lejana claridad
en el vuelo caído de las sombras...

Los oídos no beben los sonidos...
los ojos no desatan lejanías...
Los labios confundidos con la tierra
olvidaron la flor y la oración!...

Al grito de los astros, impasible,
la gráfica que muerde
el corazón del viejo Prometeo!

REVISTA DE REVISTAS

POESÍA FRANCESA

JULES SUPERVIELLE. — "Salsir". Nouvelle Revue Française. Une œuvre un portrait. Paris, 1938.

Una opinión de Jorge Guillén publicada en "Castilla del Norte".

"Salsir", breve volumen—75 páginas—condensa tal vez la poesía más original, más apurada, más profunda de Jules Supervielle. Desde aquellos sus primeros "Poèmes", Supervielle no ha parado; poeta de los viajes, ha desenvuelto su obra como una exploración que avanza sin cesar ¿Por dónde, hacia dónde? Por una línea recta, pero verticalmente; su profundidad propla. "Poèmes", "Débarcadères", "Gravitations", "Oloront Ste. Marie" y ahora "Salsir"—junto a una prosa novelésca, también poética—constituyen el mejor ejemplo de cómo un hombre puede renovarse y perfeccionarse por puro profundizar en sí mismo, en su propia obra, en la constancia de un anhelo que vuelve cada vez a plantearse su problema con creciente fatalidad, con creciente maestría, cercándolo, cifándolo, poseyéndolo, dominándolo.

Domínio: eso es "Salsir". Una plenitud de dominio por maduración, por íntima, lenta, implacable maduración, a un tiempo intelectual y animal, consciente y subconsciente, con todos los rigores de la atención, pero sostenidos por una tranquilidad de crecimiento biológico. Sólo un dominio de tal empuje—con tanto arrastre—explica esta suprema conciliación de las calidades a menudo más opuestas. Esas calidades que tantos artistas no consiguen sino por sacrificio, a expensas unas de las otras, sucesivamente en turnos de exclusión. "Salsir" no excluye: incluye. Y no por adición externa, es decir, por alguna especie de eclecticismo—fútil fenómeno de superficie—"Salsir" es poesía central y nada esencialmente poético lo es ajeno: fórmula tan incluyente que ni siquiera es fórmula, incompatible nada más con las teorías por definición excluyentes, de tan extremas. Lo central no puede ser lo extremo, lo sopuro. No importa. Entremos en el orbe prodigioso de "Salsir", respiremos en esta atmósfera de tanta densidad poética. Y en seguida, ¿qué lejos se nos quedarán los debates teóricos! ¿Cómo no ver en ellos sino impertinencia, intromisión: impertinentes intromisiones de profanos!

Continúe, continúe la discusión... Mientras tanto, un poeta, porque lo es, recorriendo su camino poético, moviéndose poéticamente, llega a esto: "Salsir", poesía central, maduro dominio. Toda combinación simétrica—estrofa, rima—va informada por un impulso que sólo atiende a su rumbo: el poético. En "Salsir" no se juega nunca con las palabras—aunque ninguna, por supuesto, esté dejada al azar; todas, absolutamente todas, alcanzan esa solidez de masa trasparente, ese acrecentamiento de significación y de sonido que remonta el lenguaje común hasta el poema. Por eso ofrecen la inagotable posibilidad que ahonda a la gran poesía: precisa en los términos literales, ilimitada por adentro. No hay aquí, entre el alcance inmediato y los remotos, pugna penosa, oscuro forcejeo como en otros poetas contemporáneos, cuya claridad para el lector—para algunos lectores—se plantea como un drama. En "Salsir" no se esquivo nunca el sentido. Y no porque eluda lo más oscuro del día y del alma. Pero la oscu-

ridad es el tema, no el modo. El poeta se lanza, dosde el título, tras las cosas y sus fuerzas, sus penumbras, sus sueños. Las dos, manos en acción: ¡asir, coger, agarrar!

Asir, asir la tarde, la manzana y la estatua,

Asir sombra y pared y el cabo de la calle.

Asir el pie y el cuello de la mujer tendida.

El poeta va reteniendo seres dentro de su puño; y los palpa, los palpa bien, los posee a pleno tacto. Todos están vivos: laten, ¿Y luego?

Y luego abrir las manos. ¿Cuántos pájaros sueltos:

Ya se ha operado la trasfiguración. El poeta lo es: está creando un mundo. Que no es otro real—lo bastante real para que aspire a cenirlo el conocimiento verdadero. Sin embargo, el poeta ni quiere ni podría rehuir la Verdad: la última Verdad que todo lo abarca y a todos nos exalta dentro de su amante y permanente clausura cristalina. Otra lógica—pero una lógica también—exalta al poeta. No, no temáis, si os seduce hasta lejanías imposibles donde el milagro es ley.

No vuelvas la cabeza, detrás está un milagro
Que te acecha y sediento te quisiera de él.

Pero seguid sin temor al poeta: cuanto él os descubra es siempre verdad. ¿Qué verdadera esta creación a que nos conduce Supervielle! Nadie merece más fe, más confianza; nadie más honesto.

¿Cuántas aves perdidas, que llegan a ser calle,
Tarde, sombra, pared y manzana y estatua!

Jamás pone en contacto las palabras por mero juego ni por mero concepto. Todo el espíritu asiste con plenaria presencia a la obra. De aquí su gravedad, tan viril, tan lúcida. Aunque reaparezca muchas veces el personaje "corazón", no es protagonista el corazón sino el Espíritu en toda su noble unidad indivisible. Ninguna poesía menos sentimental que la de Supervielle, sujeta a dominio. Y esto que con ansiedad y turbación se inclina hacia lo oscuro. Invoca al sueño:

Ven, sueño, ven, ayúdame,
Tú asirás para mí
Cuanto coger no pude,
Sueño le manos más grandes.

Invoca a la sombra:

Yo busco en torno mío más sombra y más dulzura.

Invoca a la noche:

Un poco más de negro, de estrellas, de frescura,
Dadme, manos, pestañas, vuestro resto de noche.

Al fin, lo oscuro, sin dejar de serlo, viene a parar a las manos que se tienden con tanto ahínco, y lo incorporan a la conciencia y lo en-

clava la entrañable unidad—íntima y explícita—que no deja suelto ningún cabo. De esta suerte, reductible la imagen a una más o menos desarrollada o desarrollable metáfora, reductible el zigzaguo de la imaginación a las motivaciones reales, efectivas, y por tanto, en el fondo coherentes de una sensibilidad, la poesía de Supervielle emerge—así en los líricos superiores—como una expresión espiritual. Hinchida, máxima, absoluta expresión, a través de las sombras, las noches y los sueños entre los que se siente poseído el poeta. ¿Cómo podría contentarse, para llegar a esta plenitud, con los productos inmediatos de una subconciencia en todo momento intacta que eludiese, según algunas de las extremas inspiracio-

nes de hoy, todo esclarecimiento, toda intervención? "Salsir", tan viril siempre, dice actividad, y nunca una simple pasividad oscura o fulgurante.

Montañas y rocas, monumentos del delirio.

asienta con verso magnífico (magnífico en el original: "Montagnes et rochers, monuments du délire"). Pues todas las angustias y soledades que conmueven a este corazón cuajan fatalmente, ¡fatalidad de poeta grande!, como las montañas y las rocas que "ningún hombre ve" y él revela, en conmovedores monumentos perennes.

J. G.

BIBLIOGRÁFICAS Y EXPOSICIONES

"El pájaro que vino de la noche".—
Da Cunha Dotti.

"Y LLEGABA MI DÍA EN LA BARCA AVE-
RIADA DE MI ANGUSTIA CON UN ÚNICO CA-
MINO.

Y ERA CANCIÓN".

Por que cuando el camino llega, es que la can-
ción lo trae del fondo de la noche, o del claro tor-
mento del día que se consume; porque cuando se
ha golpeado con el remo en la ola, todo un amanecer,
los brazos se distienden como un arco y lle-
gan hasta la madera indiferente del que no canta,
pero que rema...

• • •

Canción de ida. Duda, pequeñas dudas. Pero se
ha de gritar asimismo, desde la borda del navío
que llevamos adentro, los barqueros sin hoy, pero
con ruta. Y si nadie contesta es porque no hay
costa, es por que la orilla se aleja en la música
de los caracoles; y nosotros entonces SIGAMOS
EN EL MAR... Nada endulza tanto los años que
nos corren como cantar aventuras de puertos que
no tocamos y hablar de viajes asombrados que no
hicimos... Mas si por ventura el marinero sím-
bólico gritara: ¡Tierra! detengamos el barco; ali-
geremos su carga; recojamos su velamen, que,,
aunque marchó siempre arrollado, fué nuestra
bandera y saltemos a la costa con los ojos endu-
recidos de mar, a cargar la madera tenaz para
construir lo perdurable... la casa de la alegría
que queda y del tiempo que pasa, sin rozarlo
apenas...

• • •

Y aquí en EL PAJARO QUE VINO DE LA NO-
CHE, el marinero gritó: ¡Tierra! Sin embargo
amigo Da Cunha, Vd. no se detuvo. Presumo por
este verso que Vd. se asombra, se atemoriza, de
lo que se detiene: QUE HONDA LA TARDE
CUANDO SE QUEDA FIJA COMO UN GRAN
PENSAMIENTO. Yo estoy contento de su des-
bordamiento de imágenes, rico pródigo que las usa
como en reparto, saliéndole por entre los dedos;
me siento feliz de encontrar una ternura infantil
que me renueva el agua del corazón y me recon-
cilia hasta con la maldad, por ternura; y vigorizo
mi afecto hacia Vd. por que veo que aquel que
siente la fuerza expresiva de un sentido humano
y perdurable, y recoge su música en un símbolo,
porque sólo así consigue transmitir la misma esen-
cia de su espíritu sin perder su fortaleza ni su
profundidad, es el que se aproxima al evangelio,
y el evangelio es la verdad a la que deseamos
aproximarnos, para no tener el destino del gu-
sano...

• • •

Todo esto tiene su buen libro. Pero tiene en
demasía. Y esto es lo que Vd. ya lo verá. No soy
podador de oficio, ni tengo autoridad para ello,
si pensamos como se piensa en este país, que la
autoridad está en razón directa con la longitud
de las barbas, pero Vd. ya me lo dirá, después...
Ahora, a trabajar amigo, que en el silencio de

esta preocupación, empiezan a aclararse los pro-
blemas y el hombre a volverse cada vez más in-
quieto — la suprema razón de nuestra diferencia
con los otros — porque esa claridad, frente al
árbol de mi ventana que se afina cada día con
la lluvia lenta, no es más que el principio de la
gran duda: aquella que nos deja nuestra inútil
canción ante la boca del lobo que espera la lle-
gada de la tarde, para hacer su paseo por el gran
bosque, a ver si encuentra qué comer...

Su Amigo,

JESUALDO.

"Historia de mi conversión al catolicismo", por
Luis Beltrán.—Montevideo, 1929.

Cuando se llegan a leer unas cincuenta páginas
de esete libro, el lector se da cuenta de que el
autor le ha dado una importancia excesiva a su
conversión. Ya, curándose en salud, desde el pri-
mer capítulo, Beltrán previene varias actitudes
posibles frente a su acto de fé, todas ellas de in-
conmovibles ateos y tremendos descreídos. Sin
embargo, no ha pensado en la posibilidad de un
lector desapasionado, sereno, ávido de llegar a
"sentir" su verdad, si es que él la tiene. Pero un
lector así sería el más defraudado ante un libro
como el de Beltrán. Este, escribiendo en tono na-
rrativo o polémico, no logra nunca emocionar,
transmitir lo que él cree su emoción. Y resulta que
su catolicismo de ahora suena igual a su anar-
quismo de antes de ayer y a su republicanismismo de
ayer, es decir, suena a hueco. En tales circunstan-
cias el libro del Sr. Beltrán, como su conversión,
no tiene interés ni importancia sino para él y no
debe ser encarado de otro modo que como el pro-
ducto de la necesidad de una autojustificación
que nadie más que él ha exigido. Su libro no va
a lograr una sola conversión ni constituye una
defensa eficaz de sus nuevas creencias. Por ese
motivo no alcanzamos a comprender las razones
que habrá tenido el Sr. Beltrán para dar al públi-
co este volumen que muy bien pudo haber queda-
do inédito.

A. L.

"Los alambradores", por Víctor M. Dotti.—Edito-
rial Albatros.—Montevideo, 1929. —

Son muchos los que en nuestra República han
cultivado la literatura de ambiente, y muchos son
los que no han hecho otra cosa que eso: literatu-
ra. La moda del nativismo ha minado las fuen-
tes de la emoción, ha falseado, por tanto, la ges-
tación de la obra artística, y ésta no ha sido tal,
sino un remedo, cuando no una parodia. La poe-
sía, el cuento y la novela criollos han sufrido con
estos ataques, y se han salvado en ancas de tres
o cuatro escritores de talento adentrados en la
raíz misma de las cosas terruñeras. Por esto he-
mos leído con viva simpatía y gran interés "Los
alambradores". Víctor M. Dotti no es un ciuda-
dano que asoma la nariz al campo y pesca en su
retina una escena para contarla sin compren-

derla. No son fotografías lo que nos ofrece en narraciones. Dotti es un hombre que comprende y siente lo que ha visto. Es decir, que ha vivido hondamente las pasiones, los fatalismos, la fuerza que encierran nuestros horizontes severos y suaves.

Así, las pasiones de nuestros criollos nos sacuden en "El chinmango"; en "Una pelea" y "La Cruz" sentimos la fuerza de la raza, y el fatalismo de las vidas expuestas en "Los alambreadores" y "En el chilcal". Una sonrisa simpática asoma a nuestros rostros ante las supersticiones de los gauchos de "El lobizón" y "La estancia asombrada". La amenidad del estilo moderno unas veces, y la fuerza de expresión, otras, hacen que el libro se lea de un tirón. Quizás falte madurez en la construcción de estas narraciones, pero eso vendrá, que madera hay, y de ley, para levantar rancho grande, acogedor y seguro.

J. M. M.

"El cantor del tala", por Juan Carlos Sabat Pebet. Montevideo.

Simpática actitud la del escritor que hace obra ensalzando la obra de otro escritor. Simpática y generosa actitud, máxima, cuando se trata de dos artistas del mismo medio, que se han agitado dentro de los mismos entusiasmos y luchado con los mismos obstáculos. Salvar estos y abandonarse a aquél; emprender un trabajo metódico, paciente, de estudioso; mantenerse justo, y fuera de influencias del ambiente; hacer de un estudio de esa índole una obra que ensalce tanto la personalidad del autor como la del personaje estudiado, he ahí el desiderátum de simpatía y generosidad artística. Porque es muy distinto escribir cuatro líneas elogiosas sobre un autor o una obra, —cuatro líneas hijas muchas veces de un entusiasmo momentáneo, — que dedicar largos meses de labor, de investigación, al esclarecimiento de una personalidad admirada honda, seriamente. Tal la posición de Juan Carlos Sabat Pebet al publicar "El cantor del Tala", monografía y crítica de Don José Alonso y Trelles, "El Viejo Pancho". Bien documentado; estudiada con cariño la vida del poeta; a ratos ameno, a ratos de profunda observación, siempre de una gran altura espiritual; escrito todo el libro con estilo claro y elegante, llega Sabat Pebet a alcanzar plenamente el objeto de su esfuerzo: darnos una impresión acabada de la vida que llevó el cantor criollo. Además merece destacarse la serenidad con que juzga el crítico la obra de "El Viejo Pancho", sin exaltaciones líricas ni dítirambos contraproducentes. Bien construída la parte III intitulada "Glosas", a ratos de elevado vuelo literario y con profundo pensamiento imaginativo. Nos es grato, para terminar esta corta nota, felicitar al joven autor por la realización alcanzada y por el sentimiento que la animó, raro en estos ambientes pequeños, y que ha culminado en las "Vidas" maravillosas de Román Rolland.

J. M. M.

"Estampas", por Fernando Nébel.—Editorial "La Raza"—Río Negro, 1935.—Montevideo.

Fernando Nébel insiste en este libro en su misma manera de "Viajar", volumen aparecido hace unos dos años y que lo presentó en una nueva

modalidad poética. A través de "Estampas" se trasluce un temperamento delicado, suavemente emotivo, enamorado de las medias tintas y de las medias palabras, hábil en captar finos estados de sensibilidad. Poeta de contemplaciones y éxtasis hacia dentro y fuera, que a veces logra síntesis y estilizaciones felices aunque muchas otras cae en un simplismo demasiado sumario. Cada idea, cada hallazgo, cada reflexión, cada metáfora, concretan un poema y ocupan una página. "Hal-kais" sin el paisaje de abanico ni el alma niponesa, entonados en la misma cuerda, con monotonía de lluvia mansa sobre la opacidad de los techos. Sinfonía en gris en que todo se diluye y adquiere el mismo sabor: entusiasmo, recuerdo, sufrimiento, amor. Filosofía sin trascendencia que rosaba a través de las estrofas como una brisa tranquila que se desenvuelve en discretos perfumes. Horror de los ruidosos espectáculos de nuestra edad moderna y busca, como la de Juan Jacobo, en los albores del romanticismo, de la placidez cristalina de las fuentes vírgenes. Una especie de cansancio y de desilusión que trascienden tímidamente en estrofas sin brío. Su emoción es bien suya, y no logra transmitirla siempre al lector, quizá por que un poco de pudor mal entendido le impide expresarse espontáneamente sin temor a arrugar los pliegues de su discreta elegancia.

Esta poesía tiene el inconveniente de la dispersión aun cuando el poeta ha buscado la concentración. Y resulta monótona y lánguida apesar de algunos relámpagos que estallan de vez en cuando.

A. L.

"Disco de señales", por Carlos María de Vallejo. —Biblioteca "Renovación". —Cádiz-España.

Carlos María Vallejo, — conocido poeta uruguayo que desempeña el cargo de cónsul de nuestro país en Cádiz — acaba de enviarnos su último libro de versos "Disco de Señales". Como ya lo sabíamos por la orientación de la revista literaria que ha fundado y dirige en aquella ciudad y que ha titulado con mucha exactitud "Renovación", Carlos María de Vallejo se ha renovado totalmente, en el motivo inspirador, en el fondo y en la forma en este volumen comparándolo con los anteriores. Dotado de un nuevo receptor tiene un alma nueva para los espectáculos nuevos. "Disco de señales" es una sucesión de paisaje estilizados reducidos a imágenes expresivas y novedosas. El poeta en síntesis felices inmortaliza recuerdos. Chispazos de luz aquí y allá. Observaciones agudas. Cosquilleos de humorismo atraviesan en zigzag las estrofas de arquitectura aritmética que se desenvuelven sin "pannes". Al describir — Sevilla, Barrio gitano, Málaga, Granada, Madrid, Tívoli, Cabaret, etc. — tiene el buen gusto de huir del pintoresquismo, de las viejas ruinas ilustres que hinchan las páginas de los Baldecker de erudición apollillada. Las suyas son rápidas impresiones modernas de urbes que rápidamente se transforman y en las que la vida del siglo XX avienta sin piedad los postreros murciélagos pasatistas. Los aviones dan un nuevo sentido al cielo y las ruas y plazas hierven de noche en alegres y estrepitosos fuegos de artificio eléctrico. Los cabarets se dislocan de "charlestonws", y el poeta, insaciable turista, llena su maleta de ampollas de panoramas.

Quizá haya que hacerle a Vallejo la observación de que su arte en "Disco de Señales" es un poco exageradamente objetivo, frío, descriptivo. Pero

en algunas composiciones, sobre todo en la primera y en la última,—"Supervivencia" y "Romance de la distancia",—descubre su alma envuelta en tules de amargura y de nostalgia y canta con palabras sin control los impulsos que siempre han llenado de palpitante sustancia viva el vaso de cristal de la poesía. Esas estrofas de impetuosa afectividad dan a su libro un perfume que no encontramos en muchos otros en que el cerebralismo puro no logra pulsar las cuerdas de nuestra emoción y nos dejan indiferentes a través de toda su barata fantasmagoría.

A. L.

"Teatro", por Elías Castelnuovo.—Sociedad de publicaciones "El Inca".—Buenos Aires.

Componen este volumen esmeradamente impreso tres obras teatrales tituladas "Animas benditas", "En nombre de Cristo" y "Los señalados". Conocía y apreciaba a Castelnuovo desde hace unos años, cuando el resonante triunfo de su primer libro "Tinieblas", y ya con motivo de su lectura tuve ocasión de expresar sinceramente la opinión que me merecía la clase de literatura que cultivaba. En estas obras teatrales, en sustancia, Castelnuovo es exactamente el mismo de sus atormentadas narraciones novelescas: todo es desolado, sombrío, desesperante en ellas. "Animas benditas" desarrolla su acción en un hospital, lugar muy apropiado para ir a buscar el género de espectáculos en que se inspira y que no nos hablan más que de dolor, de sufrimientos físicos y morales, de miseria y de muerte. Las otras dos obras están ubicadas durante los períodos más terribles de la gran guerra europea, en la Rusia de entonces, y en invierno, tres circunstancias que contribuyen al mismo fin. Nada hay ahí que no sea horror y se ve claramente que el autor ha cargado deliberadamente las tintas cuidando de apagar la menor sonrisa que puedan aparecer en las bocas, clausurando todas las aberturas para que no pueda penetrar el menor rayo de sol. No contento con eso precede cada acto con descripciones espeluznantes en las que agota el léxico trágico, preparando el ánimo del lector y cerrándole todas las perspectivas amables que pudieran distraerlo. Los personajes de Castelnuovo se mueven como sonámbulos en medio de una niebla espesa, empujados por su llaga interior o juguetes de fuerzas externas que los castigan incompasivamente. De vez en cuando, las muchedumbres expresan sus sentires colectivos, como el coro en las tragedias griegas. Pero en éstas a veces el coro canta, a veces se queja, a veces alienta o estimula, pero en las tragedias de Castelnuovo, — como las vociferadoras de Córcega de que nos habla Saint Víctor en su prosa brillante — no hacen más que aullar, aullar su mismo grito grito lastimero y escalofriante como el de los perros en la noche. Esta acumulación de elementos terroríficos es, a mi juicio, contraproducente, pues, la exageración perjudica no sólo la verosimilitud de las escenas sino que desvaloriza el sentido artístico de la obra. Castelnuovo quiere hacer literatura social, sistemática, de tesis, pero no lo consigue. Los espectáculos que describe prueban más bien su inclinación personal — temperamental o cultural— por las escenas de horror, verdaderamente guleñoscas, por las que parece experimentar una irrealizable inclinación, o hacia las cuales lo conducen cierta clase de prejuicios sobre los que no ejerce todavía suficiente contralor.

Castelnuovo posee sobresalientes condiciones de escritor, y estas tres obras, perfectamente logradas desde el punto de vista de la técnica teatral, movidas, dinamizadas por diálogos vivos y rápidos, de actos breves y expresivos, y finales de efecto, lo prueban más que suficientemente. Pero opino también que no llegará a ocupar el puesto que podía corresponderle en la literatura rioplatense — Castelnuovo es uruguayo — hasta que se humanice, es decir, hasta que no vea y describa la vida sino tal cual es, con su anverso y su reverso, su parte de Ariel y su parte de Caliban, su partícula de cielo y su partícula de infierno. Hasta ahora no la ha contemplado sino a través de un prisma sombrío que deforma por completo sus proporciones. La influencia de algunos escritores rusos sigue siendo demasiado evidente en su obra y debe liberarse de ella. Los rusos son los escritores más realistas que han existido, no habiendo inventado ni imaginado nada. La vida de los vagabundos de Gorki como la de los poseídos de Dostowlesky son producto de atentas observaciones en lo real exterior, subconciente o introspectivo. Pero Castelnuovo, deseando ofrecer un "frisson" comparable al de sus maestros se desliza por el peligroso plano de la imaginación que puede llevarlo hasta la imitación. Estudie lo que vive a su alrededor, sin criterio hecho, sin considerar "a priori" que la obra de arte ha de empaparse necesariamente en una sola de las fases de la existencia humana; no desvíe su labor sistemáticamente hacia preocupaciones de regeneración social ni otra alguna ajena al arte, y lo que haga será totalmente suyo porque será fruto espontáneo de su observación o de las inclinaciones de su temperamento o de su facultad imaginativa pura. Por tal camino, —y sin el afán de señalárselo porque cada artista lleva todo en sí mismo: "omnia mecum porto"— Castelnuovo podrá dar a nuestra literatura todo lo que tenemos derecho a exigir de su innegable talento.

Abraham Vigo — un artista pintor de fuerte personalidad — ilustra el libro de Castelnuovo con esquemas de decoraciones teatrales inspiradas en las más nuevas y sobrias tendencias de ese arte que no ha sido cultivado todavía entre nosotros por culpa de la comercialización de un teatro destinado exclusivamente a entretenimiento de gentes bien comidas o a la explotación de públicos ignoras. La colaboración de Vigo en la obra de Castelnuovo señala un acierto innegable y nos da a conocer a un artista de primer orden capaz de innovar y de ennoblecer un género artístico que entre nosotros está completamente desacreditado.

A. L.

"Medida del Criollismo", por Carlos Alberto Erro — Buenos Aires

El escritor Carlos Alberto Erro nos brinda un estudio serio, y escrito con pulcro estilo, con el título del epígrafe.

Somos y hemos sido siempre poco afectos a casilleros, ismos y sistemas. De ahí que no estemos de acuerdo con muchas apreciaciones que el autor hace respecto de escuelas y tendencias modernas o antiguadas, y nuestro criterio difiera, sino fundamentalmente, en principio, del criterio con que el señor Erro juzga y ve los distintos temas que abarca su estudio. Es precisamente por una sistemática posesión, que el ensayista escolla en contradicciones más o menos importantes, desluciendo un trabajo que pudo ser brillante, dadas sus condiciones de escritor serio y su es-

tilo claro y cuidado. Indicaremos someramente algunos ejemplos, para justificar nuestros asertos.

Refréndose al pasado de los pueblos americanos, transcribe frases de Lugones y Rodó, en las que descubre "errores graves y luminosas verdades", pero las consecuencias que saca de ellas son contradictorias, por cuanto sostiene y cree haber demostrado que "la permanente contemplación de las cosas antiguas es una necesidad mucho más vital en nuestros pueblos que en los pueblos europeos", y a renglón seguido afirma que los americanos pueden edificar el porvenir con entero desembarazo, casi con completa libertad", libres de "la garra de la tradición" que los sujeta y se les oponga como el más alto obstáculo.

Hace gala el señor Erro de un exclusivismo que desnaturaliza sus juicios, restándoles seriedad. Hablando a Jorge Luis Borges, el alto poeta de "Luna de enfrente", pregunta: "¿Ha encontrado usted alguna frase de auténtica hermosura en la caterva de libros del señor Gálvez y sus semejantes? Usted no, verdad? Yo tampoco". En nuestro sentir, Manuel Gálvez es autor de una obra importante, digna de respeto por muchos conceptos.

El hecho de que no milita en las filas vanguardistas, no autoriza a juzgar con poco respeto a un hombre que ha realizado una obra artística con el calor de sus mejores entusiasmos y el desasosiego de una vida laboriosa.

Es ahí que, llevado de lamentable fobia, el autor olvida hasta la factura gramatical de sus frases, al decir: "A esto me contestaréis, tú, amable lector", etc.

Afirma, hablando de Silva Valdés, que canta, simplemente, las cosas materiales, el rancho, el poncho, el mate, etc. No nuestras tristezas ni nuestros sentimientos. ¿Y qué encierran esas evocaciones de nuestro poeta, sino sentimiento, y tristura y nostalgia y ternura, gestadoras del canto, y que han hecho que las cosas se adentraran en el alma del cantor para salir ante el espectador engalanadas con la pompa criolla de su verso libérrimo? Y, por otra parte: es lo que han hecho todos los poetas: sentir! Un hombre es o no es poeta. Y no hay más. Siente o no siente lo que canta. Sea de fuera adentro, como los objetivistas actuales, sea de dentro afuera, como los subjetivos cantores que nos han dado obras aun no superadas. Y a nuestro juicio, donde estos elementos no han cimentado la composición, como en la poesía "Hombres rubios en nuestros campos", que el comentarista elogia, ha fagueado la hondura del canto, mucho menos sentido que pensado.

Siempre la misma posición sistemática y el error de las definiciones, vician el capítulo en que se refiere al cuento moderno y al antiguo, olvidando las obras maestras desde "Bola de sebo" a nuestro día, relatos en que "la realidad se acerca al sujeto hasta suprimir todo espacio intermedio", mostrándonos sólo elementos, hechos, fenómenos. No negamos la ductilidad, la graficidad del estilo moderno, pero creemos que sólo esto ha cambiado cuando se trata de escritores de talento.

Dilatáramos mucho esta nota si puntualizáramos como sería del caso nuestra discrepancia en los asuntos apuntados.

Repetimos: lástima grande que el libro del señor Erro sufra la tara de esa falsa posición.

El estilo es académico y puntilloso en casi todo el libro. Se salva cuando es él, cuando habla él, cuando canta su lirismo. Por eso, para terminar, decimos al señor Erro: si usted siente las cosas

de su tierra, como lo demuestra, ¿por qué no canta desembarazadamente, como lo hace en la evocación de esos pueblitos "que el tiempo va des-parramando como semillas" y que "hacen sentir la frescura de sus muros sobre su frente", y lo hacen exclamar: "¿Cómo no se les va a querer a estos pueblitos lozanos, si son de la misma edad que uno, y uno los ha visto formarse..."? Un poema. Esto nos sorprende con su inesperada ternura, con su gracia de buena ley, con su emoción cordial. ¿Quién le dice a usted que se encuentre muy cerca del poeta que está esperando?

J. M. M.

EXPOSICION DE ARTE GALLEGO

El Centro Gallego ha brindado a Montevideo una interesante muestra del arte pictórico de aquella región de España que representa entre nosotros con tan afortunado acierto.

Logró esta muestra del Centro Gallego, sobria y concienzudamente instalada, despertar la curiosidad general y los elogios de la crítica.

Más de cien obras, de diferentes autores gallegos, llenaban la totalidad del amplio salón de Exposiciones con que cuenta la institución organizadora, sin que por ello se notara amontonamiento. De todo lo expuesto, Juan Luis Colmeiro, Castela y Maside, han sido los que más han lo grado destacarse por sus bondades y por un más acentuado sabor gallego, de arte vernacular. Hay en estos autores una personalidad definida, bien orientada, y todos tienen la garra suficiente para representar dignamente a su tierra. Juan Luis tiene un más amplio sentido del colorido y del dibujo que sus compañeros. Nos parece el mejor. Muy buenos Castela y Maside, ambos influenciados por japoneses y rusos respectivamente.

Colmeiro, post impresionista, se revela como un posible gran pintor. Es el que nos parece más cargado de promesas.

Llorens y Aebelenda, buenos. Un poco en oficio. En oficio conocido cabal y concienzudamente. Algunas cosas de Imeldo Corral han gustado mucho.

En salas independientes, una exposición de Julio Prieto, el aguafortista que ya hemos admirado otra vez traído por el mismo Centro, y una colección de esmaltes y azabaches de los hermanos Osomundo y Eloy Hernández. Muy buenas ambas salas.

Es digna de alabanza la obra que entre nosotros viene realizando el Centro Gallego con sus constantes cursos de conferencias y con estas exposiciones periódicas de arte. Suple en gran parte la inercia de las instituciones del país, creadas para tal fin y que viven completamente ajenas al mismo.

J. S.

LIBROS RECIBIDOS

"Vida Interior", poesías, por Antonia Togores de Munar.—Editor: Claudio García, Montevideo.

"El Cielo de Esmalte" y "Las formas del fuego", por José Antonio Ramos Sucre.—Caracas, Venezuela.

"Voces mías", poemas, por María Clotilde Morante Torres.—Orsini M. Bertani, Editor.—Montevideo.

"Cielo andariego", Poesías, por Aboncho Arón Castillo.—Editorial Albastros, Montevideo.

"Allegro Scherzando", por Ofelia Machado Benvenuto.—Peña Hnos. Editor. 1929.

"Vers le Paris de l'époque machiniste", por Le Corbusier.

La Cruz del Sur

REVISTA MENSUAL DE ARTE E IDEAS

Número Suelto \$ 0 25

REDACCION Y ADMINISTRACIÓN

CERRITO 688

Teléf. 2949 central

MONTEVIDEO

EDITORIAL "LA CRUZ DEL SUR"

DON JUAN DERROTADO. — Comedia en 3 actos. — CARLOS SALVAONO CAMPOS.

LA SALAMANDRA. — Comedia en 3 actos. — CARLOS SALVAONO CAMPOS. — (Premio Nacional de Teatro, 1926).

EL ROSAL. — (Cuentos). — LUIS GIORDANO.

LEJOS — (Versos). — MARÍA ELENA MUÑOZ.

MISAINÉ SUR L'ESTUAIRE. — (Versos). — GERVASIO GUILLOT MUÑOZ.

LA GUITARRA DE LOS NEGROS. — (Versos). — ILDEFONSO PEREDA VALDÉS.

RAZA CIEGA. — (Cuentos). — FRANCISCO ESPÍNOLA (hijo).

LA "CRUZ DEL SUR" — Crítica poética — JUAN M. FILARTIGA

EL HOMBRE QUE SE COMIÓ UN AUTOBÚS. — (Versos). — ALFREDO MABIO FERRERO.

ODAS VULGARES. — (Versos). — ENRIQUE BUSTAMANTE Y BALLIVIAN.

CINQ POÈMES NÈGRES. — (Versos). — ILDEFONSO PEREDA VALDÉS.

EL HOMBRE QUE TUVO UNA IDEA. — (Cuentos). — ALBERTO LASPLACAS.

INTERPRETACIONES ESQUEMÁTICAS SOBRE HISTORIA DE LA CONQUISTA Y LA COLONIZACIÓN ESPAÑOLA EN AMÉRICA. — Por EUGENIO PETIT MUÑOZ.

CONCRECIONES — En el pensamiento, en la acción y en la literatura. — (Artículos). — CARLOS BENVENUTO.

1 CUENTO DE GIORDANO Y 3 MADERAS DE CASTELLANOS BALPARDA.

REFRACCIONES — MARÍA ELENA MUÑOZ

PIDALOS EN TODAS LAS LIBRERIAS

BANCO DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

INSTITUCION DEL ESTADO

CASA CENTRAL: Calle Solís, esquina Piedras, Montevideo.

El Banco tiene 6 Agencias en la Capital, un Depósito Barraca para operaciones sobre frutos y 50 Sucursales en el país.

AGENCIA EN PARIS: Avenida de la Opera N.º 41

Dependencia especial: Caja Nacional de Ahorros y Descuentos.

Situación del Banco en 31 de Diciembre de 1929:

Capital autorizado	\$	35:000.000	Emisión circulante	\$	71:340.221,60
Capital inicial	»	5:000.000	Encaje en oro propio	»	65:949.513,72
Capital integrado	»	26:821.786	Depósitos generales	»	90:921.181,18
Fondo de reserva	»	1:081.595	Colocaciones	»	118:767.140,85

El Banco tiene el privilegio exclusivo de emisión.

TODAS LAS OPERACIONES TIENEN LA GARANTIA DEL ESTADO.

IMPERMEABILIDAD ABSOLUTA DE LAS PAREDES SE OBTIENE CON



Evite la humedad de las paredes, que anula un enemigo de la salud y obtiene una ventaja económica



Kilometraje

Equipado con los *nuevos neumáticos* **U. S. ROYAL** el *automovilista* viajará con la misma regularidad que el tren en su marcha, pues están *construidos científicamente* para proporcionar el máximo de **KILOMETRAJE**, y esto unido a su **SEGURIDAD, ELASTICIDAD** y elegante diseño, los consagra como *insuperables*.

Los *nuevos neumáticos* **U. S. ROYAL**, le *proporcionarán* más de una satisfacción. *Equipe su coche* con ellos.

United States Rubber Export Co., Ltd.