

plural

2



S U M A R I O

BENJAMIN JARNES

OLIVERIO GIRONDO

F. BORES

JAIME IBARRA

MAYORINO FERRARIA

CESAR A. COMET

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

GUILLERMO DE TORRE

LUCIANO DE SAN-SAOR

JULIO J. CASAL

NORAH BORGES

M. ARCONADA

BLAISE CENDRARS

JOSEPH DELTEIL

MANUEL DE LA PEÑA

MIGUEL PEREZ FERRERO

F. SANTA CRUZ

ESCOLIOS.—LA EVOLUCIÓN DE UN DADAÍSTA, por G. de T.—LAS FIGURAS DE CERA.—

HOMBRE ACABADO (J. I.).—JOSÉ DE CIRIA Y ESCALANTE.—LUCES DE BENGALA

(G. de T.).—PRISMAS.—VIADUCTO.—BORDÓN (C. A. C.).—MANUEL DE LA CRUZ

(C. G.-R.).—LIBROS RECIBIDOS.—REVISTA DE REVISTAS.

PENTÁGRAMA.

CALLE DE LAS SIERPES.

RETRATO DESENFOCADO (Grabado).

LAS GENERACIONES.

POEMAS EN PROSA.

INDIVIDUALIDAD.

LO NUEVO.

CLASICISMO Y ROMANTICISMO EN LA NO-
VÍSIMA LITERATURA.

MAR MUERTO.—DOMINGO.

MOTIVOS DEL CAMPO.

PARQUE (Grabado).

EN TORNO A ERIK SATIE.

LAS MIL ISLAS.

TRES HIMNOS.

NOCHE TROPICAL.

EL POEMA DE FRANCISCO SANTA CRUZ.

LINOLEUM.

REVISTAS RECOMENDADAS

<p style="text-align: center;">P R O A</p> <p>JORGE LUIS BORGES, BRANDAN CARAFFA, RICARDO GÜIRALDES</p> <p><i>Avenida Quintana, 222.</i></p> <p style="text-align: center;">BUENOS AIRES</p>	<p style="text-align: center;">P E G A S O</p> <p>Directores: RODOLFO MEZZERA, PABLO DE GRECIA, JOSÉ MARÍA DELGADO</p> <p>Secretario de Redacción: TELMO MANACORDA</p> <p><i>8 de Octubre, 120.</i></p> <p style="text-align: center;">MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">REVISTA DE OCCIDENTE</p> <p>Director: J. ORTEGA Y GASSET</p> <p>Secretario: FERNANDO VELA</p> <p><i>Avenida de Pi y Margall, 7</i></p> <p style="text-align: center;">M A D R I D</p>
<p style="text-align: center;">M A N O M E T R E</p> <p>Director: EMILE MALESPINE</p> <p><i>49, Cours Gambetta.</i></p> <p style="text-align: center;">LYON — FRANCIA</p>	<p style="text-align: center;">V A L O R A C I O N E S</p> <p>Director: C. AMÉRICO AMAYA</p> <p><i>56. Número 989.</i></p> <p style="text-align: center;">LA PLATA - B. AIRES</p>	<p style="text-align: center;">T E S E O</p> <p>Director: EDUARDO DIESTE</p> <p><i>Reconquista, 539.</i></p> <p style="text-align: center;">MONTEVIDEO</p>
<p style="text-align: center;">L A R E V I S T A</p> <p>Cuadernos de publicación quincenal.</p> <p><i>Rambla de Cataluña, 125.</i></p> <p style="text-align: center;">BARCELONA</p>	<p style="text-align: center;">I N I C I A L</p> <p>Redactores: ROBERTO A. ORTELLI SMITH, GUGLIELMINI, RUIZ DE GALARRETA</p> <p><i>Avenida de Mayo, 634.</i></p> <p style="text-align: center;">BUENOS AIRES</p>	<p style="text-align: center;">S U R R É A L I S M E</p> <p>Director: IVAN GOLL</p> <p><i>27, rue Jasmin.</i></p> <p style="text-align: center;">PARÍS</p>
<p style="text-align: center;">N O I</p> <p>Director: E. PRAMPOLINI</p> <p style="text-align: center;">ROMA</p>	<p style="text-align: center;">L A R E V U E EUROPÉENNE</p> <p>Comité directivo: EDMOND JALOUX, VALÉRY LARBAUD, ANDRÉ GERMAIN, PHILIPPE SOUPAULT</p> <p><i>chez Simon Kra: 6, rue Blanche.</i></p> <p style="text-align: center;">PARÍS</p>	<p style="text-align: center;">L A V I E D E S L E T T R E S</p> <p>Directores: NICCLÁS BEAUDUIN Y WILLIAM SPETH</p> <p><i>20. rue de Cartres.</i></p> <p style="text-align: center;">PARÍS - NEUILLY</p>

<p>THE TRANSATLANTIC REVIEW</p> <p>Edited in <i>Paris</i> by F. M. Ford.</p> <p>29, <i>Quai d' Anjon</i>.</p>	<p>TRIPTICO</p> <p>Arte - Poesía - Crítica</p> <p><i>Rua Dr. João Jacinto, 38.</i></p> <p>COIMBRA</p>	<p>MARTIN FIERRO</p> <p>Director: EVAR MÉNDEZ</p> <p><i>Bustamante, 27.</i></p> <p>BUENOS AIRES</p>
<p>A L F A R</p> <p>Director: JULIO J. CASAL</p> <p><i>Cantón Pequeño, 23.</i></p> <p>LA CORUÑA</p>	<p>LES FEUILLES LIBRES</p> <p>Director: W. M A Y O</p> <p><i>81, avenue Victor Hugo.</i></p> <p>PARÍS</p>	<p>L'ESPRIT NOUVEAU</p> <p>Directeurs: A. OZENFANT Y CH. E. JEANNERET</p> <p><i>35, rue de Sévres.</i></p> <p>PARÍS (VI)</p>

PLURAL

Revista mensual de Literatura

Juanelo, 13 y 15.—MADRID

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

D. que habita
en calle de
desea suscribirse a esta Revista por un comprendido
en los meses de a ambos
inclusive, y a tal fin remite la cantidad de
pesetas, importe de la suscripción.

..... de de 1925.

(Firma.)

plural

A Ñ O I FEBRERO 1925 NÚMERO 2

P E N T A G R A M A

PUEDE el aforismo ser cuna o ataúd, alfa u omega del pensamiento: Semilla hirviente de vidas futuras o postre refinado por hábiles manipulaciones. Pero siempre nos defrauda un poco. Si el aforismo es sólo grano rubio de trigo, quisiéramos ver la espiga crujiente, el campo ondulante, de oro viejo. Si el aforismo es fruta madura y sabiamente preparada por artes de repostería, quisiéramos ver mejor un huerto en pleno abril, recostarnos en un tronco estremecido por la savia, hundir los dientes curiosos en la primera fruta, en agraz. Lo bello es la trayectoria entre el alfa y el omega; seguir la ágil curva del pensamiento; saltar unas veces el gracioso alcor y hundirnos otras en la dulce penumbra de las hondonadas. Llegar cansados, pero alegres de haber vivido cada momento del viaje.

Es el aforismo una amante infantil que salta a nuestro cuello, secretea deliciosamente en nuestro oído, un instante, y huye. Quizá luego retorne, trayéndonos oculto el cucurucho del ingenio, para hundir en nuestra boca, de modo insospechado, un delicioso bombón. Pero es mejor que ella se ciña a nuestro pecho desde el inicio del viaje, y llevarla gentilmente todo él, hasta la última estación. No importa que con los postreros chisporroteos de su risa—cohetes ya agotados—

vaya posándose en nuestros hombros un poco de ceniza.

Un libro de aforismos es nada, o, acaso, es un bello cofrecillo de sorpresas. Tal vez de menudos cristales que no lograron tejer nunca la presentida y luminosa araña. Pero, a un estuche de sorpresas, es preferible casi siempre una cadena de oro. A la fruta cogida al azar, el cestillo bien repleto donde no falte el vino vehemente y el pan en sazón. Dejemos a los que prefieren llenar su cestillo de esas pardas madejas académicas, de lazadas previstas, de nudos ingenuos, que tanto embarazan el limpio camino del arte: ovillos manufacturados, tan distantes de la fina urdimbre nueva donde la imagen no debe hacer bulto y la alta reflexión no debe hacer sombra; donde la imagen no debe ser injerto, sino brote acelerado por la rítmica onda de savia—espuma verde, paralela al ímpetu del aliento vital—. En esta urdimbre nueva, el alto pensamiento no debe ser tienda alzada en un páramo del espíritu, con pretexto de cobijar en ella cierto borroso tropel de palabras.

Es el aforismo alfa u omega de ese tablero donde la mente engarza sus ideales polinomios. Puede estar en el umbral de una intuición o a la zaga de una lenta cabalgata reflexiva. Pero es tan pobre recoger en un libro un haz de promesas,



como un puñado de frutas caídas de la rama, en evidente caducidad. Excesiva inquietud o notoria decadencia. O pereza de alzar una sólida arquitectura, aun teniendo ya esparcidos en torno bloques magníficos.

DE los banquetes filosóficos suelen caer migajas que Lázaro recoge al punto en su zurrón. He aquí el origen de muchos aforismos. Esto es más fácil que preparar la levadura, heñir lentamente la masa, dorarla al fuego y ofrecerla en esponjosos gajos blancos, sobre el mantel.

(El humorista opina que aforismo es cualquier lugar común en traje de levita. Aforismo es cierto refrán que sueña con mejorar de fortuna. Es una parca ración de vino generoso con muy escasa generosidad recetada al paciente a quien se niega el vaso entero. Es una cucharada de ideas. Un concierto, a muchos espíritus de granito hace creer que vuelan: Un libro de aforismos, a muchos espíritus obtusos hace creer que piensan... Pero dejemos divagar al humorista.)

INICIARSE en las luchas del espíritu con unos ingeniosos ejercicios de tiro; salir al campo con el rifle gallardamente enfilado hacia la guerrilla mejor atrinchera-da, es correr el albur de ofrecer una silueta desnuda, fácilmente vulnerable por cualquier proyectil. Sumergirse en la zona peligrosa es querer ser batido con igual vehemencia—concedamos un poco a la moda profesional, a quien parece complacer tal metafórica pirotecnia del polígono.

Dos suertes de blancos se ofrecen al ataque: los amplios y cercanos de las triviales opiniones, y los de ciertas siluetas espirituales de contorno definido por su patente labor, reconocida o no como eficaz. José Bergamín—nuestro más ágil tirador—ni en éstas ni en aquéllos pudo lograr una bella rosa de tiro, una de esas apretadas rosas geométricas que los im-

pactos unidos entre sí por mentales ligaduras, limitan en el blanco. Importa poco ver abrirse esta rosa en zonas distantes del triángulo batido—defecto bien corriente y subsanable en un recluta—. Importa mucho una tal dispersión del haz de proyectiles.

Son dos las fuentes de dispersión: Débil pulso o voluble pupila. Aunque algún proyectil horade el corazón del blanco, pudo ser el azar quien trazó la trayectoria. Es ley inflexible de polígono... y de libro: Dar muchas veces, y armoniosamente. La armonía no es fruto del azar, que sólo produce simetría. Y simetría—ya queda anotado en el «Pentágrama»—es un refugio de la armonía fracasada.

Máxima agudeza es necesaria si el blanco propuesto es silueta viva. El perfil oscila, sufre relumbres de sol, se sumerge en negras proyecciones de nube... En este difícil ejercicio, la dispersión es casi siempre inevitable. Aun siendo blanco toda la silueta—juego pocas veces logrado, por excesivo, pues en ella nunca faltan inexpugnables zonas—, la rosa geométrica es difícil de trazar. Habría que señalar bien un foco, el más vulnerable, quizá el «talón», donde dirigir la bala.

Es infantil lanzar proyectiles al pecho de las siluetas, para que apenas logren alzar a los pies del blanco... una graciosa nubecilla de polvo.

SE dijo que «El Cohete y la Estrella» era un libro sintomático. No del todo exacto. Época ésta de debilidad y dispersión; época de «excesiva madurez», habría, sí, de producir obras débiles y dispersas. Caducos, desdeñados justamente, todos los moldes donde volcar el espíritu, habría que lanzarlo muchas veces a las nubes en haces de bengalas. En lugar del polígono, escuela de «agrupamiento» y disciplina, el ancho campo donde encender manojos de cohetes que vayan a besar vagamente a las estrellas...

Pero no es el aforismo un arma sinto-

mática de estos tiempos. Lo es de todas las épocas enfermas con una u otra dolencia. El cerebro agudo suele ser poco tenaz, obra «por saltos». También obra «por saltos» el cerebro enfermo—nietzscheano—que va perdiendo su habitual coherencia y desea ávidamente seguir fructificando. De uno y otro «enfermo», es fruto la aforística. Hay hartos ejemplos en los archivos literarios. En uno y otro caso, antes y ahora, el aforismo es lanzado, no precisamente «por elevación» sino «por debilidad».

TAMBIÉN Gracián—a quien Bergamín dedicó su «cohete» menos ágil—obró «por saltos», y en el juego se le perdía la fragancia de las ideas. Gozaba demasiado en voltearlas; le embriagaba el contacto sonoro, el menudo cubileteo de las palabras. Hay en él demasiados repiques de frases; sobran en él muchos lindos hallazgos de dómine. A veces, entre la pequeña orquesta verbal, asoma un fino sonajero de plata; pero sonajero, al fin. O un impertinente tamborcillo.

Pero su pulso exquisito no llegó nunca al crudo redoble. Le hubiera aturdido los oídos, tan dados a rumiar sutilezas. No, no hay en él, a pesar de haber nacido junto a Bilbilis, «epilepsias de jota». Tampoco hay en Gracián esa flecha viril que es la copla de Aragón. Manejaba mejor el estilete cortesano. Gracián, que pudo ser impetuoso jinete aragonés, tiró excesivamente de las riendas. El corcel—el idioma—llegó a quedarle domado, fiel a cualquier «primor». Perdió mucho brío, por ganar astucia. Se entretuvo en excesivas piruetas, en primorosos, pero inútiles caracoleos... Lo mejor hubiera sido *gamar la copa*.

Aunque el aforista pocas veces la gana. Es poco imaginativo, aunque, frecuentemente, sea un refinado sensitivo. El peligro está en que la sensibilidad, sin imaginación, «se reduce a un momento». Lo decía Joubert, en quien precisamente

sólo hay esos «momentos». La sensación es más brillante: También es más huidiza. En la ráfaga se pierde toda trayectoria armoniosa. No vale afirmar que los espíritus agudos «no esperan a nadie»—como anotaba Joubert—, ni suelen detenerse al borde de las cosas. Precisamente lo bello de las cosas son sus bordes, es su contorno y la pura claridad de su contorno. Si nos complacemos en romper las últimas meninges de todo, hallaríamos, al fin, la misma almendra amarga, las mismas células borrosas... Hallaríamos un ente metafísico. Es decir, nada.

(Al menos, nada para el arte. No escandalicemos demasiado a los buenos amantes de las «formas que vuelan»... por los recintos de Platón.)

SÓLO perdonaremos al aforismo cuando su ráfaga prenda en nuestros ojos una llama tan viva y pura que ya no se advierta el negror del intervalo. Si al extremo de un radio hay engarzada una auténtica estrella, cuando la rueda gire, sólo veremos un aro luminoso. Sólo el poeta puede atravesar «de un brinco» lo que el pensador debe «franquear al paso».

Y, entonces, que no nos hablen de pequeño y gran poema. El buen poema no tiene extensión. El malo no vale la pena de medirlo. Si el filósofo cuenta por «términos»—se han contado hasta cuatro, y el tedio es el cuarto—, el poeta sólo cuenta un «término»: el primero y el único. Su proposición es siempre una «mayor» indemostrable, (aunque esté formulada en el delicioso tomo «menor» de Juan Ramón Jiménez).

Pero ha de olvidarse toda borla doctoral. Del aforismo cuelgan siempre, solapadamente, algunos flecos... Entonces debemos condenarle al laborioso desarrollo de todo el silogismo. El que sube a la tarima del aula, debe explicar bien toda la lección... Aunque se duerman los discípulos.

BENJAMÍN JARNÉS

CALLE DE LAS SIERPES

Una corriente de brazos y de espaldas
nos encauza
y nos hace desembocar
bajo los abanicos,
las pipas,
los anteojos enormes
colgados en medio de la calle;
único testimonio de una raza
desaparecida de gigantes.

Sentados al borde de las sillas,
como si fueran a dar un brinco
y ponerse a bailar,
los parroquianos de los cafés
aplauden la actividad del camarero,
mientras los limpiabotas les lustran las botas
hasta que pueda leerse
el anuncio de la corrida del domingo.

Con sus caras de mascarón de proa
—el habano hace las veces de bauprés—
los hacendados penetran
en los despachos de bebidas
a muletear los argumentos
como si entraran a matar,
y acodados en los mostradores
—que simulan barreras—
brindan a la concurrencia
el Miura disecado
que asoma la cabeza en la pared.

Cañidos en sus capas
—como toreros—
los curas entran en las peluquerías
a afeitarse en cuatrocientos espejos a la vez,
y cuando salen a la calle
ya tienen una barba de tres días.

En los invernáculos,
edificados por los círculos,
la pereza se dá
como en ninguna parte,

y los socios la ingieren
 con churros y con horchata,
 para luego encallar en los sillones
 sus abulias y sus laxitudes de fantoche.

Cada doscientos cuarenta y siete hombres,
 trescientos doce curas
 y doscientos noventa y tres soldados,
 pasa una mujer.

OLIVIERIO GIRONDO



RETRATO DESENFOCADO. Grabado por F. BORES.

LAS GENERACIONES

VUELVE a hablarse de la generación del noventa y ocho. Aprovechando esta circunstancia voy a hacer unas pequeñas consideraciones acerca de este tema, sugerente ya.

El hecho de nacer constituye de por sí el que uno forme parte de aquellos que tienen una misma o semejante edad. ¿Constituye este hecho inevitablemente que todo ser forme parte de una generación? Como hecho fisiológico es natural que sí. En cuanto al individuo, como ser pensante, como hombre dotado de un intelecto y de una imaginación... En cuanto a ésto el problema varía fundamentalmente. Es natural que para formar una generación ha de haber alguna semejanza más que la semejanza fisiológica y de naturaleza, que ha de haber un nexo intelectual, algo en que coincidan varios seres.

Esto afirmado, se destacan, en el curso de la historia española durante el siglo XIX, las generaciones que pudiéramos llamar—generación romántica—generación de la república—generación del 98; (y no andemos con rodeos) lo que de un modo harto impreciso se llama aquí ultraísmo...

HAY fuera de esto, naturalmente, escritores, y hasta grandes escritores—entre ellos se encuentra alguno como Galdós—genio del pormenor y del consuetudinarismo doméstico, que no tienen de común sino el horror del gesto excesivo y de todo criterio ideal.

HABÍA fracasado la gran generación romántica—todo criterio ideal está llamado al fracaso—, y surge entonces por disgusto del genio y por temor a lo desconocido esa generación realista que da como producto: «El Buey suelto...» y los «Episodios Nacionales». Había

que fijar la atención sobre lo inmediato, sobre el cocido y sobre la mantilla española. Los otros, los románticos, o habían muerto en la pobreza, después de una vida azarosa, o el suicidio había sido su solución, o habían andado errantes por Holanda, siendo la cárcel y el destierro el alimento de su ideal. Todo esto era excesivo—es preciso reconocerlo. Y la generación posterior lo reconoce—el cocido es succulento y los frailes son administrativos. Triunfa Alfonso XII. Vuelve el espíritu castizo. Hay fiestas y se vive.

Todo esto marcha por trancas y barrancas, pero marcha. El pueblo español es un gran pueblo. Se opone al criterio europeo. Cánovas es un gran estadista. Castelar es un gran orador. Galdós es un escritor inmenso. Hace versos Núñez de Arce. Un momento y todo esto cae.

LEGA la generación del 98. Se ve que todo este espíritu castizo no es nada. Que el cocido no sirve. Que las acerolas son indigestas. Que tras los gritos castelanos no hay nada más que vacuidad. Que Núñez de Arce es imbécil. Que Galdós es el genio de la mediocridad. Y estos jóvenes cultos, estudiosos, animados de un nuevo misticismo—surgidos entre Tolstói e Ibsen—animados de una fé de perfectibilidad humana—seamos justos con ellos—vuelven la vista a Europa. Todos ellos tienen un punto de coincidencia. Constituyen una generación, exactamente como la constituye la generación Romántica o la generación de la República. Se les tacha también su «pose» de intelectuales—sus libros, sus papeles, sus estudios serios. El espíritu castizo dirá que no son artistas, ya que—aunque esto parezca absurdo—existe aún hoy en la conciencia española el criterio de que el genio debe ser holgazán e inculto.

ESTAMOS ahora ante uno de los momentos más confusos de la literatura española. Formado ya el Bloque del 98, van surgiendo por los años de 1905 y 1906, al amparo de varias revistas de miscelánea, que no tienen un carácter común, sectario, unos cuantos prudentes escritores que no tienen en conjunto más que escasos rasgos que los sirvan de unión y de enlace. Han conocido estos escritores en su infancia los años de la Regencia. Se han nutrido de zarzuelas abigarradas. Han tomado sorbetes en Pombo. Han hecho de las virtudes domésticas un criterio de verdad. Abominan conjuntamente de la imaginación excesiva y del racionalismo excesivo. Tienen un gesto de hombres desengañados que creen que el único criterio posible es el de ir viviendo. Están tan lejos de la austeridad como del espíritu de heroísmo. Ibsen es un alucinado. Tolstoï un iluso. Nietzsche un perturbado.—Sus ídolos serán Barrés y Gide—

Más tarde, formados ya, «La Nouvelle Revue Française» será para estos buenos muchachos el código intelectual.

TODO esto, naturalmente, termina en la Gran Guerra. Barrés, encorbatado, rígido, con su aire de cuervo mojado, llega a las trincheras y nadie le hace caso. Los escritores de la nueva generación se baten en las trincheras. Unos—la mayoría—caen. Otros, heridos, trepanados, retirados gravemente enfermos—Apollinaire, Barbusse—asqueados de este espíritu utilitario, de buenos muchachos, que ha provocado una sangrienta catástrofe, se dedican a cantar «Los Tiempos Nuevos».

EN cuanto a estos escritores más jóvenes que nosotros, y que no tienen nada de común con nosotros, como no sea su juventud—yo ni he estado en Delphos ni tengo espíritu profético...

JAIME IBARRA



Dibujo de NORAH BORGES.

POEMAS EN PROSA

I

El sitio del novio.

En esta cálida tarde estival, sentado en la hamaca, bajo el cielo verde de la parra estrellada de racimos áureos, dejo mecer, en la vaga somnolencia lujuriosa que me invade, mi espíritu y mi cuerpo.

Bajo el antifaz de hojas, el sol deja entrever sus sonrisas de luz.

La cigarra suelta de su garganta, como de un surtidor, el chorro tibio y estridente de su canto, que parece el grito de la naturaleza parturienta, la savia de la parra, crepitando, subiendo en estallido de besos hasta el seno pomposo de los racimos.

En ese horno sensual me adormezco y tengo un ensueño melancólicamente amargo. Ella, mi novia, coronada de pámpanos, con la cigarra sonora de su carcajada ardiente asomada en los labios, está desnuda, sentada en el jardín, bajo la parra, sobre el brocal del pozo del que se eleva una sonrisa de frescura.

Un rayo de sol, que se filtra por un claro de la parra, le clava, como un sátiro atrevido sus dientes de luz en un pezón. Una abeja, ávida de miel se posa en el otro. Un perro, con la lengua, forra de seda sus dedos anillados de lujuria. Un gato negro descansa sobre sus piernas como una mancha de tinta en un cojín de raso blanco. Dos palomas reposan en sus hombros como dos heraldos de ensueño y de castidad. Una mariposa azul se posa delicadamente en sus cabellos... Y yo tiendo mis brazos, suplicante, y le digo con mi voz más dulce, más persuasiva, lo que se eleva del surtidor más íntimo de mi afecto:—¡Te amo! ¡Acógeme también a mí entre los seres que ahora te rodean!

Pero ella me dice, besando la cabeza de su gato y acariciando a su perro:—Tú tienes sitio en mi corazón... pero nada más.

II

El hilo de unión.

Después de un día de fatiga, había prolongado la siesta sobre la hierba fresca y olorosa.

Me despierto atónito bajo los ojos color de ajeno de las estrellas, cosquilleado por el fresco viente nocturno; y, allí me quedo, inmóvil, con los brazos en cruz, las piernas estiradas, los ojos abiertos, crucificado por el misterio profundo de la noche.

Un grillo deshila el ovillo metálico de su voz que teje en el aire una cortina sonora. Una rana rompe, en el mortero de su garganta, las nueces de cristal de su canto.

Y ambos forman el invisible hilo sonoro que ata el misterio de la noche con la melancolía de mi alma.

III

Noche invernal.

La lluvia, danzarina loca, con sus castañuelas de cristal sonríe ante los vidrios de mi ventana cerrada. El viento, celoso, silba de ira, pero ella se acerca más y más y empaña, con su aliento húmedo, los vidrios, como ansiosa de traspasarlos para estrecharme con sus brazos fríos, de reptil.

Pero yo me río de sus pretensiones: ¡Se está tan bien en la habitación con el cuerpo y el alma acurrucados cerca de la estufa para concentrar los recuerdos!

También el fuego danza, sonriendo, con sus castañuelas de chispas. Yo le soy

grato y me acerco a él, amorosamente, en un gesto apacible, un poco burgués, mientras la lluvia, furiosa de mi indiferencia, golpea con sus castañuelas de cristal, los vidrios de mi ventana.

Con un gesto de fastidio me levanto del sillón donde reposo y cubro los vidrios con los postigos y para evitarme toda clase de molestias, me alejo un poco del fuego, me arrellano en mi sillón y me voy quedando, poco a poco, dormido, como un buen burgués indiferente, mientras la lluvia me llama obstinadamente con sus castañuelas de cristal y el fuego va cesando en su danza y cae al fin rendido, envuelto en su capa de cenizas.

IV

Las dos ranas.

Sobre la moneda solar, que ha escupido una boca de la parra, está, inmóvil, una ranita verde. Los dedos finos y alargados de Ruth, la cortesana, se posan, como pinzas de armiño sobre el terroncillo de la bestezuela, palpitante como un corazoncito verde.

Al contacto de esa piel fría y extraña, el tacto de Ruth se electriza y una carca-

jada sonora, fresca, deliciosamente cruel, estremece en una larga sacudida de luz y de músicas sus ojos, sus labios y su garganta.

Bajo ese lírico chaparrón de crueldad espontánea inconsciente y sensual mis ojos brillan, húmedos de lujuria. En mi sonrisa mojada de sensualidad, sobre el estanque de nieve de mis dientes, se debate, ansiosa del calor de un beso, la rana de mi deseo.

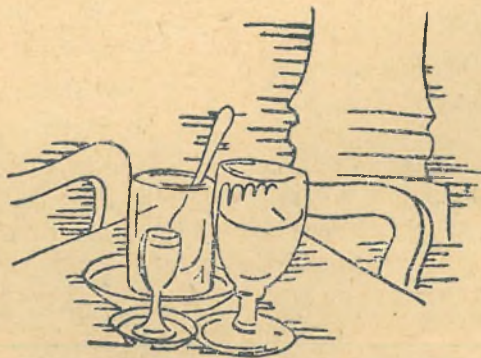
V

Canción primaveral.

¡Oh, joven lavandera, que lavas cantando como si, en vez de lavar ropa, lavaras tu salud y tu optimismo! Las notas de tu melodía silvestre se desparraman en los aires como los pájaros de tu juventud piando en el florido ramaje de tus nervios. Tu voz sonora y fresca, es como un surtidor de optimismo, abierto en el sediento jardín de mi melancolía.

¡Sigue tu canto, joven campesina! lávame el alma, yo la tenderé luego al amor, como tú tiendes la ropa limpia al sol.

MAYORINO FERRARÍA



Dibujo de GARRÁN.

I N D I V I D U A L I D A D

En un montón de sombra
—abono de la idea—;
sobre el campo eximido
que es solamente puerta;
prosternada y rogante
como fábrica muerta;
bostezando silencio;
de luminarias ciega,
tímida se incorpora
la ermita.

Unos árboles flácidos
hambrientos de secuencia,
al plorar efusiones
—invisibles dulcentas—,
abrigan de favores
su desnudo de piedra,
siempre terso y henchido
y joven.

Y se advierte que el arca,
aunque vacua estuviera,
peinaría reboses
de omnisciente riqueza
—seguro y afluente
puñado de conciencia
pacífica.

No se aleja; y, empero,
como ave gigantesca
de vuelo desparciente
y oculto con su fuerza,
persevera distancias
que con nada se encantan
y suprime caminos
y equipola presencias

y afirma pretensiones
y congratula ausencias
y semillas confisca.
Y vive.

Cuando algún caminante,
sin lograr darse cuenta,
el amparo consigue
—tan lejos como cerca—
de la ermita y se acoge
en su ensenada tierna,
descansa y se perturba
y prisionero queda
en el abrazo grave
que es único.

(Él también será ermita
solitaria y austera;
a la vez exiliada,
a la vez en caterva;
a un tiempo suntuosa
y al mismo desamuebla:
pedestal y corona
de la propia efigencia;
brava y tímida; igual
y pacífica y fiera;
giratoria y movable,
y, sin embargo, quieta:
con un vuelo incansable
que al alcance se entrega;
paradójica; clara;
en sombra que es idea;
que se humilla, se ensalza;
ora, arde;
mira, crea).

CÉSAR A. COMET

L O N U E V O

Lo nuevo no es más que lo nuevo. Lo nuevo tiene que sorprender hasta al renovador.

Ya que se achica el mundo por la tele-
comunicación, lo tenemos que ensanchar
por la invención. El papel de la invención
es cada día más importante.

Debemos tener al oído los auriculares
que nos ligan con todo el presente para
no repetir ninguna de sus notas cotidia-
nas. El oído puede estar unido al presente
mientras las notas que se toman van al
porvenir para formar un tiempo más pro-
fundo.

Lo viejo ha podido quedar, pero no se
debe hacer nada nuevo con hipo viejo.
Contra eso es contra lo que reaccionamos.

Cada día debe dedicarse al uso y con-
signación de su novedad. No se debe
perder un día con su matiz especial. Se
suprimen horizontes en la vida si la am-
plitud que da el pasado reciente ado-
sado al pasado antiguo no amplifica el
infinito de cada existencia cuyo más
profundo término está en el pasado, pero
añadiendo el porvenir nuevo de cada día
que pasa.

La invención debe ser incesante. Se
adeudará a los demás esa invención que
no se realizó. Perder tiempo es perder in-
vención. Es un robo que se hace a los que
necesitan moverse en tiempos cada vez
más amplios. Repetir un concepto, una
manera, una composición de arte es re-
dundar en la redundancia que acorta la
vida, que la suprime la diversidad de es-
pectáculos que es su única eternidad.

El vicio de empequeñecimiento lo da el
no entregarse de lleno a la renovación, a
labrar cada año con caracteres de siglo.

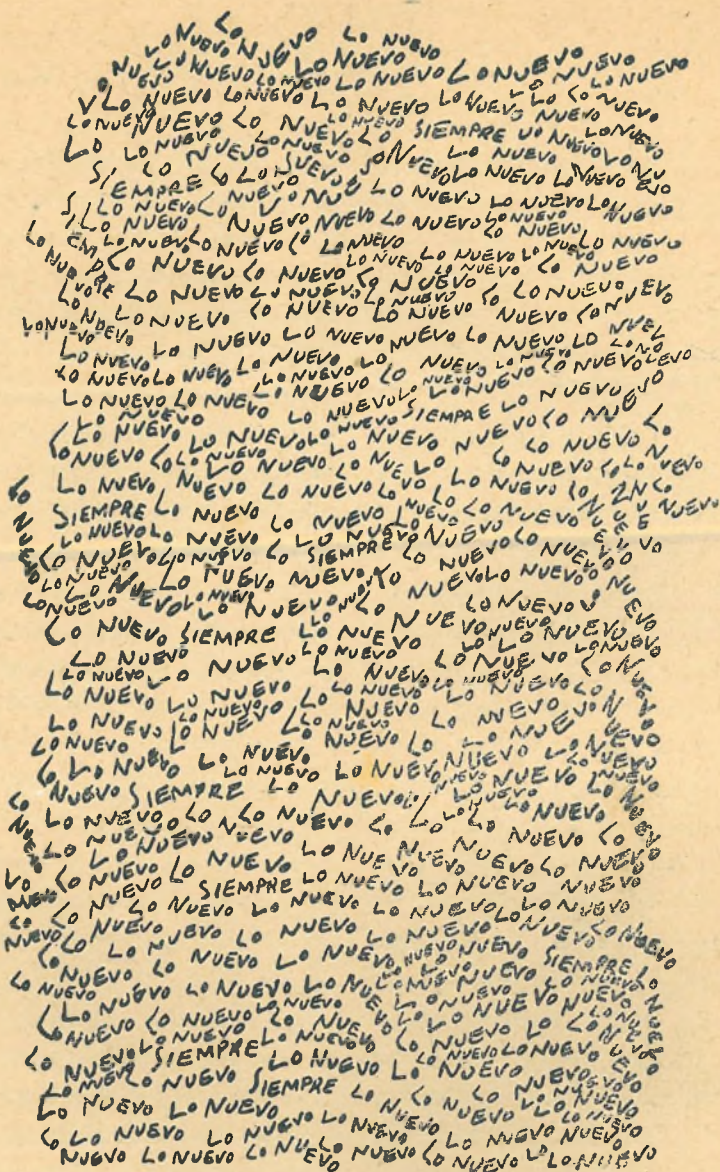
La magia de la vida, el gran engaño
de la muerte, la caja de múltiple fondo
con que se fantasmagorizan los mares de
espacio en que nada el hombre, está en
el arte siempre renovado, renovado por
más que lloren los apegados a lo antiguo,
lo antiguo que es monstruoso únicamente
en la repetición.

Los que ofendieron a lo nuevo serán
eternamente escarneados y todo el por-
venir cuidará de desagaviar a lo nuevo
tanto como de agraviarles a ellos.

Si lo nuevo se vuelve contra lo antiguo
es porque lo antiguo repudia lo nuevo,
pues de otro modo lo nuevo es tan com-
prensivo que admitiría lo antiguo en su
tiempo y más si lo antiguo supuso reno-
vación en su época, cualidad que es lo
que únicamente lo legitima en el pasado.

El deber de lo nuevo es el principal
deber de todo artista creador. Lo nuevo
no es sólo lo diferente a lo anterior, sino
lo que se asienta de modo especial sobre
tierra fértil y asume la verdad despejada
de la vida, teniendo condiciones asimila-
bles en los pulmones nuevos. (Pero basta
de esto, que ya huele la tarima del estrado
de la cátedra, ese armario ropero en
que se mete el profesor con los alumnos
para explicarles enrarecimiento.)

Pero para remachar esta idea nada
como repetir «lo nuevo» tantas veces
como los Bancos repiten su nombre en
los cheques.



Lo nuevo es el huevo que la naturaleza pone en un rincón del día cada día que pasa. Hay que saber dar con él. Hay que buscar su nido en los árboles y recorrer los corrales de la imaginación, llenos de luz de patio de cementerio aún sin estrenar, esos patios de repuesto para unos muertos que acaban ahora de nacer.

No se les entrega el día como se nos entrega a nosotros. A ellos se les entrega como una cosa de troquel consabido. A

nosotros como una virginidad, con los sabores siempre inéditos que hay en toda virginidad.

Aventurémonos cada vez más en lo nuevo, pero no en lo que se coincide de lo nuevo, que es lo nuevo ya refundido en lo viejo, sino cada uno en lo nuevo especial y que en la exploración de la lectura encontremos después un nuevo aspecto de la vida que dilate el terráqueo.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

CLASICISMO Y ROMANTICISMO EN LA NOVÍSIMA LITERATURA⁽¹⁾

Yo me excuso de barajar tales términos, de hacerme cómplice, a mi vez, — involuntariamente — de las jugarretas que efectúan algunos redomados «pompiers»... Pero son ya demasiadas las alusiones y la estrecha corriente clasicista, aumentada por la lupa de algunos turiferarios parciales, amenaza ser un río desbordado... Expliquémonos: Hay actualmente un cruce subterráneo de diversas tendencias que disfrazan su neto reaccionarismo bajo una máscara engañosa: Clasicismo, neoclasicismo y clasicismo de lo moderno. Estos lemas y preocupaciones han prendido especialmente en aquellos espíritus débiles que un momento incorporados al movimiento moderno, después, al poco tiempo, por laxitud, pereza o ausencia de fe, no han tenido valor para seguir adelante, para llegar hasta la meta, quedándose detenidos en un recodo del camino, estratégicamente situados. Son aquellos espíritus que si en un principio (y nuestro ultraísmo, malhadadamente, es fértil en ejemplos) siguieron de buen grado la corriente de algo que a su ver sólo era moda efímera — ya que la aceptación del credo moderno no era precedido por su parte de un severo examen de conciencia ni de un sentimiento sincero — y se enrolaron en las huestes exaltadoras del maquinismo y de los nuevos elementos líricos, después se han golpeado el pecho abominando ingenuamente de las «alas mecánicas» y volviendo a sus «verdes pradezuolos», al sentir que su verdadero espíritu era el de cancerberos de museo. Son esos torpes e instintivos ritualistas los que quisieran volver a la sencillez primitiva, anulando todas las conquistas de nuestra época, sin com-

(1) Fragmento inédito del libro en prensa *Literaturas europeas de vanguardia*. (Editorial Caro Raggio.) Madrid, 1925.

prender la inepticia de las simplicidades escolares y cómo esta simplicidad renovada, este engarce o superación de lo tradicional solo puede adquirirse por otros caminos más arduos y complicados...

Clasicismo, neoclasicismo y clasicismo de lo moderno: Términos equivalentes a pesar de los distingos que entre ellos establecen sus defensores: He ahí, repetimos, los modelos propuestos como faros alucinadores a los jóvenes pintores y poetas, desde los fríos «pasticheurs» de Ingres hasta los discípulos de Jules Romains en *Le mouton blanc*, pasando por los hipotéticos seguidores d'orsianos. Y en frente, como máscara aterradora, como fantasma siniestro del que debe huirse a paso ligero, es colocado el emblema del Romanticismo, exornado de los más caprichosos atributos. Ciertamente, si creemos a los hábiles trastocadores de enseñanzas y otorgamos al clasicismo, sin discusiones, el monopolio del concepto del «arte por el arte», la razón sobre la sensibilidad, la perfección, la medida, la trascendencia y hasta la posteridad asegurada — con otras ventajas que burlonamente calificaríamos de domésticas y burguesas y que lo equiparan a un «seguro de vida» —; y si vemos por el contrario en el romanticismo el concepto del «arte por la belleza, la inquietud o la novedad», el predominio de la sensibilidad sobre la razón, con el desorden y la inquietud insatisfecha, pocos serán los jóvenes que no vacilen y se adscriban inmediatamente al culto del primero, del clasicismo.

Más ni la calificación de ambos términos ni el problema que envuelven, es tan sencillo como los manipuladores de ideas pretenden. Ante todo, a nuestros ojos, no hay en modo alguno esa oposición tradicional, tan subrayada, entre clasicismo

y romanticismo. Y después, los atributos otorgados a cada uno de estos módulos no son inmutables, varían con las épocas y hasta llegan a intercambiarse. ¿Quién puede asegurarnos que tal artista conturbado, estremecido por hallazgos originales, y hasta confuso y difícil—¡oh, ejemplos lejanos y próximos de Góngora, Quevedo, Greco!—no pueda, con esas cualidades que se dicen románticas, ser considerado en su mañana como clásico? Y por otra parte, ¿quién nos asegura que tal frío y calculista enfilador de conceptos, tal razonador coherente, embriagado con el *Discurso del método* y amamantado en las más acreditadas ubres clásicas, devoto del orden y de la medida, esté muy lejos de pasar a la posteridad como un clásico?

Por otra parte, si quisiéramos averiguar qué clase de coeficiente, clásico o romántico, acompaña la ecuación estética novísima, tendríamos que proceder a una severa y detenida confrontación y exégesis de ambos términos—que para la mayoría poseen una significación convencional. Así para los academizantes, tradicionalistas y anexos, el clasicismo pertenece al pasado y sólo puede encontrarse en las obras pretéritas, cuando nosotros creemos que cada época tiene su clasicismo y que las obras modernas rigurosas, poseedoras de una vibración numinosa, son las que más cerca se hailand de ser clásicas en su día. «Actual; es decir, clásico; es decir, eterno» —como afirmaba Juan Ramón Jiménez en uno de sus mejores aforismos de *Estética y ética estética*. Y coincidente, otro espíritu que merece crédito, Ortega y Gasset ha venido a afirmar: «Clasicismo es actualidad como romanticismo es nostalgia».

¿Clásicos o románticos? El azar dirá al arrojar su cubilete de nomenclaturas sobre el tablero de la historia. Más lo inútil, estéril y censurable es situarse ante las cosas en una actitud espiritual presunta y ambiciosamente clásica, fraguar una

obra literaria o enjuiciar las ajenas, movidos del prejuicio clasicista y... aun del romántico. El clasicismo no hay que buscarlo en las rutas pretéritas ni en las normas ajenas. ¿Acaso en uno mismo? Tal creíamos los jóvenes, más he aquí que André Gide viene a afirmar: «El triunfo del individualismo y el triunfo del clasicismo se confunden; pues el triunfo del individualismo está en la renuncia a la individualidad». Conclusión de aire parado de la en que aboca al parafrasear un versículo del Evangelio: «Aquel que quiera salvar su vida la perderá, pero aquel que quiera perderla la salvará».

La época presente ¿es clásica o romántica?—interrogarán los amigos de estas clasificaciones. Un poco hostiles a tal determinación académica, nosotros resumiríamos la polémica afirmando que el tiempo literario actual no puede caracterizarse bajo ningún rótulo de esa indole. En las literaturas de vanguardias hay esencias clásicas, románticas y otras más, no fácilmente discernibles. El espíritu moderno no oscila solamente entre esos dos polos: roza otros paralelos y surca varios meridianos menos explorados del orbe estético. Con todo, que nuestro radicalismo no nos lleve a las exclusiones arbitrarias: Amemos y cultivemos—en el sector que sea—las mejores cualidades clásicas: la claridad, la simplicidad—no directa—la economía de medios expresionales, la cuadratura de la obra y el equilibrio del estilo. Más que estas dilecciones no nos lleven a menospreciar tampoco las cualidades del otro polo que, en cierto modo, son sus complementarias—aunque muchos las juzguen incompatibles—y que poseen un color romántico: el culto de la sensibilidad, el subjetivismo, la neofilia y, sobre todo, la inquietud, que—repetámoslo—es el motor de todas las innovaciones esenciales y el más claro signo de una época inaugural.

GUILLERMO DE TORRE

MAR MUERTO

Quería romper el hielo
Mis palabras querían
beber de aquella agua
Ingrávidos veleros
desflorar mares vírgenes
cosechar ecos nuevos.

El cuarto
pentágrama mudo
ante el atril abierto.

Mis palabras querían
despertar aquella agua

Su melodía hermética
estaba tras el hielo

Ante lo impenetrable
pájaros malheridos
abatían el vuelo.

DOMINGO

La ventana bosteza
en el fondo
cansada de mirar
siempre el mismo paisaje
En el plano del alma
nadie pone su mano.

En la ciudad
la cinta cinemática
desenrolla su metraje.

No quiero
no quiero
no quiero
Film para los horteras
y las porteras.

La semana
canta su estrebillo.
El lago del recuerdo
se colma de suspiros

Un gramófono ronca

Domingo
domingo
domingo.

LUCIANO DE SAN-SAOR

MOTIVOS DEL CAMPO

EL ERMITAÑO

El cielo,
severamente azul,
impuso al campo
la penitencia
de un largo ayuno.

Y en su paciencia, el pobre
ni protesta siquiera
de la impasible claridad del cielo.

Ermitaño sin pan,
ni el cántaro de una
nube, que aplaque su dolor sediento.

...De su burdo sayal, aún se alimentan
los pájaros y el viento.

DESPEDIDA

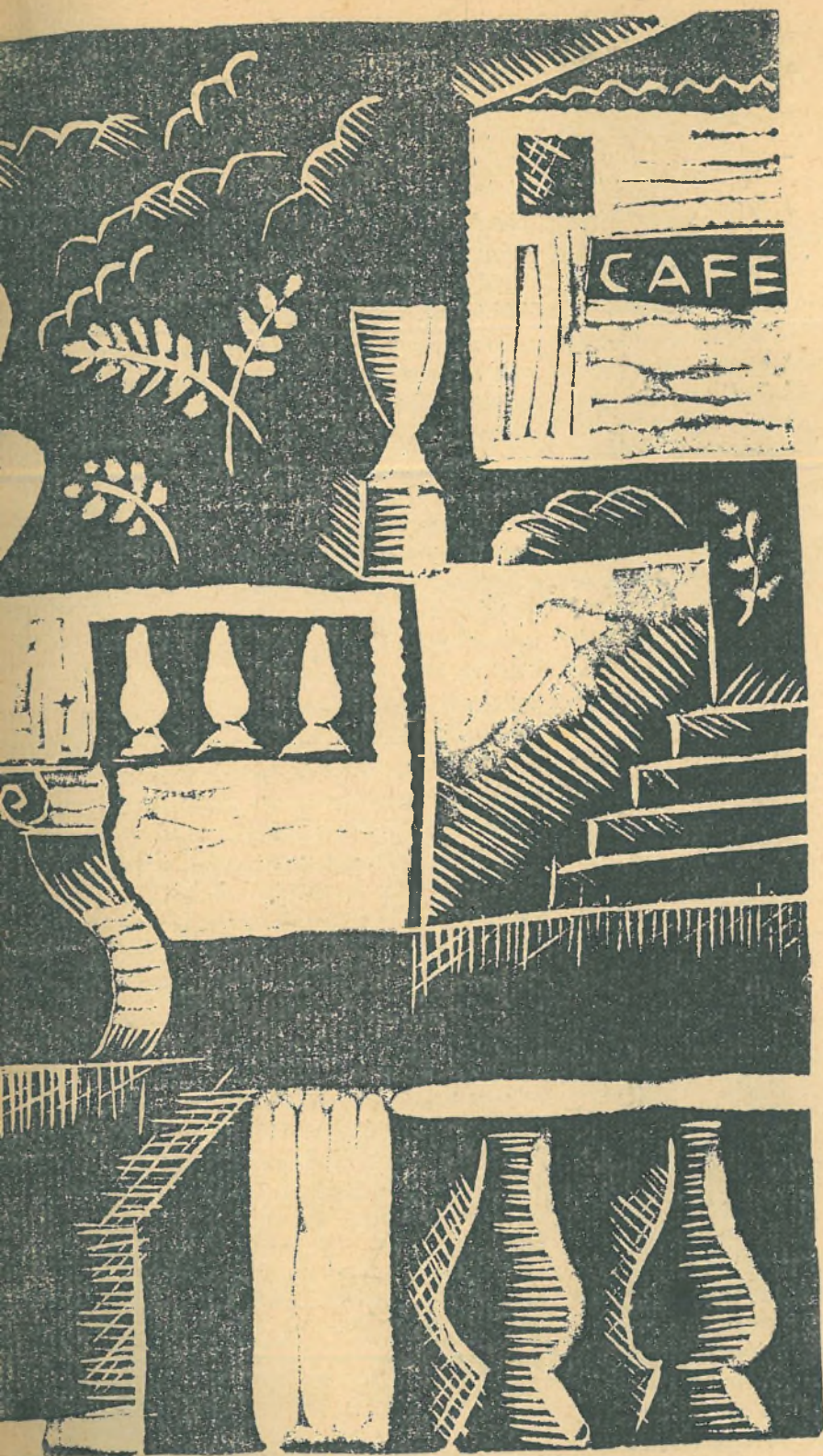
La campiña, tiene
los ojos encendidos
de tanto llorar
la despedida de la tarde.

Conmovida
al adiós, hondo y doliente,
la tarde
titubea un momento, antes de irse,
y pasa su pañuelo de colores,
— con ternura de hermana
mayor y comprensiva—
por los humedecidos
ojos de la campiña.

JULIO J. CASAL



PARQUE.—GR



OPOR NORAH BORGES.

(Nimes, 1923)

EN TORNO A ERIK SATIE

En la selva teórica—frondosa flora especulativa en la latitud del espíritu nuevo—Erik Satie está acosado de gritos polémicos y de enconadas subversividades. En el equilibrio de la contrafuerza, él, socrático y desconcertante, sabe seguir su prestigio y conservar la serenidad, sobre la gradería de su trono, guerrero y fantástico, hecho a golpe de lucha como los tronos primitivos. Satie es un poco ajeno a esta elevación jerárquica. Desde su intimidad inhibicionista, él es el hombre curioso y paradójico al que le gusta entretenerse en ese juego de contractitudes, de ver y no mirar, de estar ausente y presente, serio y risueño, irónico y contrito. Para hacer más contrastiva su personalidad, él es, también, ese hombre flexible y ligero que brujulea direcciones, dejándose llevar y virar; pero, bajo la aparente sumisión, hay una recia arboladura mental que gobierna la minuciosidad del detalle y el concierto del engranaje espiritual. Infantil y abandonado, con alardes de fatalista, él se ha dejado siempre seducir por el organillo ruidoso de la gente de vanguardia. Pero, entre arrepentido y animoso, cuando ha llegado a una posición inequívoca y reveladora, ha vivificado de fortaleza su personalidad y, con un respingo burlón, ha vuelto la proa hacia las más trabajosas disciplinas y hacia los más puros clasicismos, trayéndonos, de vuelta de su excursión íntima, el ritmo esquemático y el acento triste de «Gymnopédies» o de «Sócrates» y del «Homenaje a Debussy».

Superficialmente inspeccionado, Satie semeja que pertenece a esa clase de artistas que cultivan la actitud más que la obra. En Wilde, por ejemplo, toda su obra es un reflejo de su actitud. En Byron también. Pero esta estrecha encadenación—de la actitud a la obra—restringe

el radio de libertades de la creación, haciendo que la obra sea, no un compendio de creaciones, sino un compendio de actitudes. Y menos mal cuando, como en Wilde, las actitudes tienen el mérito de ser creadas. Reconozcamos que en todo el arte nuevo está, latente, este predominio de la actitud de la obra, del gesto sobre la sustancia. Esto ha sido quizás lo único que al frente enemigo no se le ha escapado de su percepción, oscura y cerrada. Ha sido su máquina de combate. Pero tiene razón, una minúscula razón que, sin embargo, no ha podido aprovechar con destreza. Los artistas nuevos, es cierto, cultivan demasiado la desmoralización del grito, en favor suyo, no en favor del arte mismo como se hizo, muy valientemente, en las primeras acometidas revolucionarias. Después de saturado de estética, al arte nuevo no le estarían mal unas cuantas lecciones reposadas de ética. No tardará mucho, empero, en que aquella exaltada pureza teórica—doctrinario inicial sobre el que nunca debemos perder la fe—encarne en el mundo de los hechos, y se haga norma ejemplar y decisiva. Entonces—no muy tardando ésto—el artista abandonará, para dedicarse a la obra, el cultivo de las actitudes. Esta obra, que es fruto geminal abandonado en la pelea, está pidiendo el amoroso cuidado y la atención desprendida de los espíritus mejores. Está pidiendo un poco de fervor. El arte nuevo necesita ya su Mallarmé.

Pero estrictamente, Satie no es un hombre de actitudes. Se presta a ellas nada más. Hasta en este detalle salta el desconcierto de la paradoja que es el friso decorativo de toda la vida de este músico. Cocteau, que con gran sagacidad ha querido colocar el valor musical de su obra sobre el valor pintoresco de su actitud,

ha dado una aclaración conferencial sobre los primeros pasos de Satie junto a Debussy, anulados ambos por el fantasma wagneriano ya en plena efervescencia de predominio. Si son ciertas las referencias de Cocteau sobre la gestación de «Pelleas y Melisande» (1), Satie se revela como un artista de poderosa intuición, como el verdadero artista, en suma, que ve la topografía histórica desde la alta atalaya de su espíritu, y precisa y adivina hacia qué dirección ha de tomar su obra. Y aun sin ser cierta esta grave anécdota musical, Satie da pruebas de poseer esa intuición—tan esquiva a muchos—de ver en relieve las direcciones complicadas que en la época que se vive toman el arte, la cultura, la ciencia, la filosofía, todas las expresiones de la expansión intelectual, y, en definitiva, optar por esa dirección que va hacia el futuro, que todo artista persigue. Satie encuentra esa ruta. Satie adivinó que el arte nuevo no era un intento vano y pasajero, sino que tenía la contundencia del eslabonamiento histórico, ligado, hacia atrás, a la tradición, y hacia adelante, enfrentado a horizontes de realizaciones felices. Más posteriormente, mientras los «seis» agrupados bajo un credo rebelde se desunían y se disgregaban, esa intuición poderosa le hizo a Satie mantenerse firme sobre los trazados conductivos del arte nuevo.

Y siempre el claraoscuro del contraste: Dentro de este hombre de íntima potencialidad, el hombre inactivo, apático, que concibe y no realiza, que avanza con el pensamiento y llega tarde con la obra, el hombre de mentalidad despierta que

(1) Cocteau refiere en esa conferencia (1920) que antes que Debussy, Satie tenía pensado musicalizar «Pelleas». Y aun más, que Debussy hizo su obra después de escuchar las teorías antiwagnerianas de Satie. «No creáis—justifica Cocteau—que voy a criticar a Debussy y apiadarme de Satie. Tanto mejor. La obra maestra es de quien la consigue.»

crea mundos y les deja perder en provecho del que se decide a explorarlos. El intrínseco valor de Satie hay que irle a buscar ayudado de la linterna de la psicología, como a todo valor subterráneo. Su escorzo humorístico y su gesto sócrático son anfractuosidades disciplinares que es preciso vencer para llegar a la llana sencillez de su valor. El que se pierda en este preámbulo de apariencias no comprenderá nunca la honda esencialidad de artista que hay en Satie. Como a todo hombre propicio a la concentración y al desconcierto, es necesario adivinarles el valor que ocultan, el valor que no aparentan tener. Aquí del ingeniero en psicología que, guiado por apariencias para otros desapercibidas, cava en la entraña dura y llega hasta el subsuelo aurífero. En los terrenos abruptos de Satie, ingenieros de esta labor explorativa fueron Debussy, Ravel y Cocteau. Los tres han cooperado a su prestigio. Los tres, de vuelta de sus trabajos, nos han traído el anuncio victorioso de sus descubrimientos. El crédito de sus voces es una invitación consciente a que reflexionemos sobre el valor personal y musical de Satie, casi siempre vedado tras el enrejado controvertido.

En Erik Satie se quiebra la estructura tradicional del artista clásico. No es él, desde luego, el primer músico que no es sublime, pero sí es el primer músico que deliberadamente se coloca de espaldas a la sublimidad. Kœchlin, por este lado, le encauza al antecedente de Chabrier. Pero la ligadura no tiene firmeza conviccional. La música de Chabrier, jugosa y pintoresca, no persigue ni combate la sublimidad; sigue otros módulos, otras ramificaciones. Por el contrario, la música de Satie se origina bajo el concepto estético de la sublimidad con el propósito intencionado de burlarse de ella y lograr una trayección opuesta y reñida. Chabrier no es sublime en la misma medida que tampoco es sublime una seguidilla

popular. Es decir, Chabrier no es sublime por naturaleza. Satie no lo es por intención, por estética, por propósito de no serlo.

Es completamente estéril pretender, con un trenzado de precedentes, llegar a justificaciones absolutas. Satie es el más inquieto, el más interesante de los músicos contemporáneos. Por ello mismo, en él está ausente el pasado—en todo aquello en que el pasado debe estar ausente del verdadero artista—y ausente también la aspiración a perdurar. Satie aspira solamente a ser un músico actual, un músico de nuestra época y de nuestro tiempo. Es el verdadero modo de supervivir. El arte se transforma pronto. El artista no puede seguir esta eventualidad evolutiva. Pero el genio acierta siempre: tiene el secreto de hacerse compendiativo de su época, y quedarse como dato de ella; no como norma futura. Así Debussy, así Satie.

El mayor mérito de un artista está en que podamos justificarle. Bruneau, por ejemplo, no representa, no resume nada. Es un músico deplorable; la historia, por lo tanto, no podrá escalonarse en él por falta de apoyo sustancial. Si le consigna en sus páginas será como dato verídico, no como dato representativo y necesario. Pero entre el artista deplorable y el artista de genio hay un punto medio: el artista de talento. Otro ejemplo personal: Fauré. A Fauré, como a todo artista de talento, le justifica el talento mismo. Pero Satie, como Debussy, tiene justificaciones más sólidas, más rotundas.

Son justificaciones históricas más que justificaciones personales. De ellas nace el símbolo y, a veces, la leyenda. Más que la obra de Satie se conoce su significación; más que su valor se aprecia su representación. He aquí cómo Satie, más que una realidad, es un símbolo. Pero el símbolo, a su vez, es un esquema de realidad. ¿Cuál es el contenido problemático, viviente y estructural de esta realidad que ha creado ya símbolos? «El arte nue-

vo—decía J. O. y G. en un ensayo, no de descubrimientos, como creyeron muchos, sino de exposiciones—es un hecho universal. Desde hace veinte años, los jóvenes más alertas de dos generaciones sucesivas se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugnaba». Esta evidencia ha creado aquella realidad del arte nuevo. Frente a los remisos, frente a los intolerantes y a los incomprensivos, las nuevas aspiraciones estéticas cada vez adquieren más aglomerada solidez. Ya son muchos años para justificar el hecho como un fenómeno pasajero—izado tópico del frente enemigo—. Los que se empujan con él podrán admitirle o rechazarle, pero deben tener la cautela necesaria para no caer en una táctica ridícula. El arte nuevo tiene su pequeña tradición—«Apollinaire = 1900-1911. = Durante doce años el único poeta de Francia»—decía Cendrars en uno de sus «Poèmes élastiques». Y esta tradición que comienza en Apollinaire continúa aún, continuará probablemente pese a la testarudez, sospechosa de miedo, del señor D'Ors, evangelizador de los retornos. Pues bien; Satie compendia musicalmente estos nuevos esfuerzos, estas nuevas realizaciones, todo esto que hay de burlesco, de estridente, de tumultuoso y de retador en el contenido sustancial del arte nuevo. El caso de Satie tiene la excepción de un milagro. A los setenta años que él tiene no suelen entretener demasiado los escaraceos juveniles. Generalmente se está ya dentro de la Academia o agobiado de discípulos y de obra. Satie continúa siendo imperturbablemente joven, un poco escéptico de todo, de la Academia, de los discípulos, de su obra misma. Sólo un alto espíritu como el suyo es capaz de este raro ejemplo de adaptación continua a la movilidad transformista de las épocas, de las ideas y de las cosas.

La influencia que las características de

este arte nuevo, y más aún la amistad apologista de Cocteau, haya podido tener sobre sus obras más significativas—«Parade», «Fils des Etoiles», «Chapitres tournés en tout sens», «Belle excentrique», etc.—es muy limitada y muy condicional. Satie, temperalmente, es un predispuesto a estas características del arte actual. No ha necesitado violentar su marcha ni hacer virajes complicados para llegar a ese paralelismo sorprendente y curioso. De otro modo, sin su afincada predisposición, Satie, que ya tenía edad madura cuando arribaron a la estética los nuevos hechos colonizadores, hubiera permanecido alejado de ellos, en su célebre retiro de Arcueil, atento a su obra y a su prestigio, sin intentar aventuras peligrosas.

Pero, en cierto modo, yo creo que Satie es un precursor del arte nuevo. Precursor sin relación histórica. Naturalmente no queremos decir que Apollinaire, ni Cocteau, ni los cubistas, ni Dadá se inspirasen en el antecedente de Satie para realizar su obra. El autor de «Trois morceaux en forme de poire» no tiene virtudes o actitudes de potencialidad conductora e inspiradora. Es un hombre modesto, desapercibido y callado. Hace su obra y la deja caer, burlescamente, en medio del corro de gritos de sus enemigos, mientras él continúa la marcha ajeno al estruendo. Satie es un precursor puro, sin intenciones de serlo y de imaginarlo. Es un precursor ocasional. Muchos de los rasgos preeminentes del arte de vanguardia, están ya, implícitamente, en Satie como cualidad específica y normal de su espíritu. El acrobatismo, la paradoja, la ironía, la banalidad, la impresión, la objetividad, todas las fibras esquemáticas de la lógica muscular del arte nuevo están en Satie en activa tensión creadora. Ni la sensibilidad moderna ha tenido necesidad de buscarle a él, ni él ha tenido necesidad de buscar a la sensibilidad moderna. Se han encontrado

por afinidad, por fatalidad, porque tenían que encontrarse.

Boris de Schloezer, en «La Revue Musicale» (Agosto 1924), ha escrito sobre las fuerzas extrarradiales que se mueven alrededor de Satie conturbando su verdadera personalidad musical y obstruyendo al mismo tiempo cualquier intento desapasionado de revisión crítica. George Auric, en «Les Nouvelles Littéraires», a propósito del estreno del ballet instantaneísta de Picabia «Relâche», juzgaba también con un suspiro de conmiseración la parte musical del «pobre Satie», perdido en la vorágine vanguardista. En general, los críticos reprueban estas actitudes extrañas que entorpecen su labor de análisis. Prefieren entregarse a aquellas obras que están limpias y sanas de prejuicios, porque ello no les exige ningún trabajo reflexivo de orden extraprofesional. En cambio, en estos casos como el de Satie, donde la parte externa—atmósfera estética—pesa tanto como la parte estrictamente musical, se inhiben de todo esfuerzo de aproximación y de comprensión, clamando por la independencia de cada arte, limpio y desvestido de ornamentaciones influenciales.

Si entre los críticos y Satie se hace difícil la cordialidad de relaciones—como siempre será difícil que un artista profesional comprenda a un artista nuevo—con qué hostil prevención no juzgará el buen público a este Satie desconcertante e irreverente, que se atreve con las más osadas empresas. La gente no perdona locuras de esta índole. «Es una cosa—dice Kœchlin en un estudio sobre Satie—que los burgueses no comprenderán nunca: el artista obra por sí, porque tal es su placer; no por «pose» ni por afectación». La teoría clásica de la compensación en virtud de la cual todo artista incomprendido será en el futuro comprendido plenamente, se va a excepcionar en Satie. El buen público aburguesado bordeará siempre la significación de este músico,

sin saltar su cerco revelativo. Le repudiará siempre por ser un artista afectado—siendo sincero—y seguirá aplaudiendo a los románticos por sinceros—siendo todos ellos afectados—.

Pero frente al público que lo ignora todo y frente a muchos críticos que lo confunden, los espíritus modernos debemos exaltar las virtudes estéticas de Satie con tanta o más pasión que su obra. Su obra quizás no esté a la altura de nuestra aspiracional evolucionar, demasiado exi-

gente y específica. Pero, en cambio, por esos pecados extraprofesionales que los demás le reprochan, de atrevimiento, de osadía, de inquietud, de gracia socarrona, de personalidad y de marginalismo, nosotros le sentimos cordialmente cercano a la sustancialidad rítmica del espíritu moderno. Exaltemos de elogios a este viejo músico sin edad, que posee el raro don de comprender y de seguir a las nuevas generaciones de vanguardia.

M. ARCONADA

L A S M I L I S L A S

En este sitio el paisaje es uno de los más hermosos que se encuentran en América del Norte

La balsa inmensa del lago es de un azul casi blanco

Centenares y centenares de pequeñas islas verdosas flotan en la tranquila superficie de las aguas límpidas

Los deliciosos cottages construídos con ladrillos de colores vivos dan a este paisaje el aspecto de un reino encantado

Lujosas canoas de arce de caoba elegantemente empavesadas y cubiertas con toldos multicolores van y vienen de una isla a otra

Toda idea de cansancio de labor de miseria está ausente en este decorado gracioso para archimillonarios

El sol desaparece en el horizonte del lago Ontario

Las nubes bañan sus pliegues en cubas de púrpura violada de escarlata y de anaranjado

Qué hermosa tarde murmuran Andrea y Federica sentadas en la terraza de un castillo de la edad media

Y las dos mil canoas automóviles responden a su éxtasis

BLAISE CENDRARS

(Trad. de César A. Comet.)

Del libro KODAK (DOCUMENTAIRE).

T R E S H I M N O S

I. Himno al niño.

¡Oh, menuda nebulosa rosa extraída de la materia ligera, ya carne y todavía éter, montón de vida temblorosa en tus flegmas, masa de hidrógeno ebria de condensación, dulces gramos de plasma arrebatados a la imponderable substancia, estructura procedente del fondo de los siglos, líneas emanadas del Gran Todo; ¡oh! hijo del hombre, ¡oh! flor de su pecado, ¡oh! signo de su inmortalidad!

Sí; cuerpo todavía corselete, carne aún encarnadita, niño todavía infantito, pero ya criatura provista de su tuétano, repartido entre el espíritu y la materia, accesible por todos sus lados a la fecundación; ya alma sanguinolenta y ya cuerpo eterno; ¡oh, ser ya y siempre vida!

II. Himno a la leche.

¡Oh, Leche, Leche con una gran L, gran Leche esférica y tetraforme, Leche de vaca, Leche de cabra, Leche de mujer, principio de la forma grasa, elixir de blancura y de plenitud, perfección realizada en la rotundidad, Leche lapidaria y lapislázuli, alimento supremo y supre-

ma especulación, consonancia de la caricia y del amor, mollaes sílabas de la vida, Leche, Lactancia, Lechecilla, aleluya, alegrías de la lengua y gozos del paladar; ¡oh! lago de larguezas, considerables tesoros, Leche que esparces tus delicias hasta en la lana, hasta en la lechuga, larga y lakista Leche, ombligo de la materia y corazón del cuerpo, fórmula esencial, suma física; gloria y ditirambo a ti, ¡oh! Leche!

III. Himno al Verbo.

¡Oh! Verbo, Verbo tetradáctilo y cuadrangular, base del pensamiento y armadura del espíritu, instrumento de medida y de precisión, distribución y articulación de la idea, fundición y molienda, tentativa de agrupación y de unificación, ensayo de armonía; ¡oh! Verbo substancial y volátil, Verbo espacial y temporal, provisto de valor físico y de sentido moral, Verbo liso y Verbo erguido; ¡oh! Verbo, yo cuelgo de tus espaldas todas las cuerdas de mi voz y consagro a tu altar todas las partes de mi cuerpo!

JOSEPH DELTEIL
(G. De T., trad.)

N O C H E T R O P I C A L

Silencio tropical
las grandes aves blancas
se ponen a cantar.

En el jardín lunar
unos hombres oscuros
en rutas de emigrar.

Hasta ellos perdido
ha llegado un cantar.
Silencioso diálogo

el de estos marineros
ellos quieren hablar
pero sus almas sólo

saben callar.
Las estrellas mas altas
entonan un cantar

que emociona
al Zodiaco estelar.
Una voz temblorosa

con el concierto astral
oye toda la música del Mundo
y no sabe hablar.

MANUEL DE LA PEÑA

EL POEMA DE FRANCISCO SANTA CRUZ

Se me ha roto el poema
sin haberlo empezado.
¡Qué tristeza
tener manos de trapo!

Y ahora ante mí desfilan
sin orden los pedazos.
—Rompecabezas lírico—
¿Qué haré para casarlos?

Iba a ti mi poema
y de ti hablaba.
Sé
que tu hosco semblante
hacia burla
a tu corazón demodé.

Y luego eras el elegido.
Y sé que veías
en la negra barrera del vulgo
la silueta del atardecer...

Para emborracharte de crepúsculo...

Y sé... que me callo
para saber...

FINAL

Con mi verso incoherente
me visto yo.

¡Amigo, una lágrima
ha roto tu monoce!

MIGUEL PÉREZ FERRERO



LINOLEUM, por F. SANTA CRUZ.



E S C O L I O S

LA EVOLUCIÓN DE UN DADAÍSTA

El que hubiese tramado conocimiento con Soupault en 1920, oyéndole gritar airadamente en la Sala Gaveau, en uno de los más sonoros y pintorescos festivales Dadá, para perderle luego de vista, y volviese a encontrarle ahora en 1924, advertiría en él tal mudanza fisonómica espiritual, que fuérale difícil identificarlo. ¿Rectificación, apostasía? No; más bien una hábil y gradual evolución, un abandono de las sendas estrechas por otras presuntamente más anchas. Soupault en *Rose des vents* (1920)—su mejor libro de poemas y el más representativo del momento netamente cubista—apareció como de uno de los poetas más plenamente dotados del sentido lírico de la vida moderna—paralelamente al Morand de *Lampes à arc*—y del humor elíptico. Esta última cualidad le hizo abordar con acierto la ribera Dadá, fraguando al desgaire sus burlonas *Chansons des butes et des rois*, aun inéditas en volumen—reversión caricatural de las *Chansons des rues et des bois*, del tatarabuelo Hugo—, y alguno de sus más desenfados manifiestos. Paseándose con su bastón en medio de la lluvia—según reza alguno de sus versos—, Soupault contemplaba cómo «se deshojaba en su ojal la rosa de los vientos» por la volubilidad de las corrientes aéreas que traspasaban su cerebro. Sus poemas primerizos tenían una atmósfera nunista y un ritmo traductor de toda la imaginaria maquinística. Batían un ritmo acelerado en la superposición de imágenes simultaneístas más típicas del

momento: el *barman* que dispara su pistola automática acompañando el ritmo de la pianola, la Gran Rueda que no cesa de girar, «la Torre Eiffel que envía sus rayos a las islas Sandwich» y «el Gaurisankar asomando tras las torres de Notre Dame»: espejismos ópticos y juegos espaciales caprichosos que denotaban su avidez de horizontes y su deslumbramiento ante las perspectivas exóticas. En su cabeza se barajaban los itinerarios y ante sus ojos dilatados los continentes tejían un «rag time».

Mas después, Soupault deja esos territorios. Se aplica a la introspección psicológica para determinar las curvas altigráficas de su época, echa las miradas a su entorno, vuelve a hundirlas en sí mismo y nos narra la historia sentimental de dos jóvenes: del mismo Philippe Soupault y de Juan X, personajes únicos de *Le Bon Apôtre*. Fruto agrio y, sin embargo, muy sabroso. Los siguientes tendrán un color más maduro; pero el primero, a mi juicio, guardará siempre una apariencia más incitante. El estudio de la formación de la personalidad, el conflicto entre el sueño y la acción y el escape, el plano oblicuo, en la pendiente del amoralismo aparecen reflejados en el caso de su héroe: tierno y póstumo vástago mestizo de los modelos wildeanos y de los Menalques y Laficadios gidescos: un joven agitado por el viento de contradicciones de la época que, impulsado a la cleptomanía, después se lanza a la acción y, tras asomarse al vórtice literario, ter-

mina por huir al Canadá: ¡patética evasión a lo Rimbaud! Este final, como los demás elementos que integran la novela, indican el carácter de tópico que tienen estas anécdotas elevadas a categorías: esto es, a elementos fijos y representativos en las novelas de varios jóvenes franceses que aspiran a desentrañar análogos estados espirituales. Soupault, por su parte, vivifica el tema con un soplo de lirismo merced a su estilo rápido, de imágenes aligeras.

Y he aquí que, últimamente, como Soupault, que, por lo visto, aspira a no volver nunca la cabeza, a hacer suyo un consejo de Cocteau—no siempre logrado: «debutar» en cada obra nueva—, ensaya valerosamente otro módulo novelesco no por más explotado menos sugestivo: la novela ritualmente psicológica, el estudio de caracteres. Tres caracteres afines y dispares nos ofrecen Lesfrères Durandeu, (1) in-existentes aisladamente, como entidad social, más fuertes en su conjunto, cuyos hechos y caracteres ofrecen netos contrastes y semejanzas. La fisonomía moral de expresión más lograda es, a nuestro juicio, la de Pedro, que, bailando en la cuerda floja del parodjismo, contrapesa la seriedad burguesa de un hermano y la ligereza convencional del otro. El héroe aludido continúa dignamente la estirpe del «Buen Apóstol» y cada una de sus piruetas, cada uno de sus gestos por contrariar su vocación es como un reflejo del Soupault pristino que empero su encauzamiento no quiere circuirse demasiado, recordando siempre, como buen epígono de Gide, que el placer de vivir no reclama ningún premio, que la gratuidad de un arte es lo que hace su belleza... Y que «jugar consiste en no escoger—palabras del «Buen Apóstol»—. Perder o ganar poco importa. El azar de poder ganar o perder es solamente lo que me interesa.»

G. DE T.

(1) Grasset, ed. París, 1924.

LAS FIGURAS DE CERA,
por Pío Baroja. (Editorial Caro Raggio.)

Confieso que esta serie de las memorias o de los hechos de Aviraneta, que constituyen el núcleo de estas correrías de Baroja por el campo de la historia, no me causan el mismo interés que el resto de la obra del creador de «Vidas Sombrías» o de «Paradox Rey». Hay —es natural que lo haya— en «Las Figuras de Cera» páginas de verdadera belleza. No opongo, como se pudiera inferir, nada contra Baroja. Si de los escritores españoles se me pregunta cuáles son los que yo prefiero —y son contados los que prefiero— Azorín, D'Ors, Ortega y Gasset, Unamuno, Machado—, Baroja ocupa un lugar dilecto. No opongo nada contra Baroja. Lo opongo contra el género cultivado. La novela, como obra creadora, no tiene por qué meterse en este terreno de la narración de vulgares episodios. Ni me gustaban los episodios de Galdós—cuyo parangón o semejanza se ha establecido—ni me gustan éstos.

Por lo demás, hay, como siempre, el narrador magistral—¿quién podrá negar a Baroja el título de maestro?—. Las opiniones de Pío Baroja—como decía Tenreiro—son siempre profundas y sugestivas. Y encierran con frecuencia, dentro del iberismo de su autor, una gran inquietud y un gran amor por los problemas y por la conciencia europea. Cuando el kabileñismo y la defeción se apodera de tantas gentes, conforta un poco ver que alguien permanece en su puesto.

El temperamento lírico del autor le lleva en este volumen a cantar «La Canción de la Ceroplastia». Es una canción con semejanza al «Elogio del acordeón», y al «Elogio de los viejos caballitos del tiovivo». Baroja: maestro de un arte íntimo y personal: Tú también eres un acordeón. Tu música sentimental y un poco monótona suena grata en nuestros oídos —y a pesar de cinismos modernos—sonará en lo íntimo nuestro por siempre y hasta siempre... J. I.

HOMBRE ACABADO, por
Giovanni Papini. (Biblioteca Nueva.)

Prescindiendo del escándalo y de la pretendida conversión de Papini a la religión—¿a qué religión?—voy a hacer unas líneas al margen de «Hombre acabado». ¿Es este libro el libro de un creyente? Su publicación es anterior a la de la «Historia de Cristo». Si se entiende naturalmente que todo espíritu creyente ha de serlo en un dogma, no es ciertamente este libro el libro de un creyente. Si, por el contrario, es religioso todo el que cree en una espiritualidad fuera de lo contingente y accidental, es Papini un espíritu religioso y hondamente religioso. «Un uomo finito» es la historia—como el autor dice—de toda su

vida intelectual. Lo accidental de una biografía—chismes y cominerías—no nos importa.

Tenemos aquí una mentalidad y un hombre que podemos seguir paso a paso. Dulce y agresiva. Blanda y tormentosa. Parece que aquellos artistas italianos que él más admira—Dante y Miguel Angel, Leonardo y Maquiavelo—le hubieran cedido su grandeza y sus limitaciones. No siente—no puede sentir—este hombre de ojos verdes y de cabellos enmarañados, la suavidad, la morbidez de los meridionales. El canto—un canto en prosa—a la Toscana es por sí significativo en este hombre Wagneriano y Miguelangelesco. Tiene la terribilidad del uno y la orquestación del otro. Las líneas discretas no las tiene. O está en los baluceos—en lo infantil más bien que en lo femenino—o está en la grandeza del genio. Papini—yo lo veo más que como quieren los que hacen el escándalo de su conversión—no en un cielo de alfeñique, sino en las sidéreas alturas inaccesibles, entre sus mayores—Dante, profético; Miguel Angel, tempestuoso; Maquiavelo, sutil; Leonardo, enigmático—. Entre ellos Papini se siente bien.

La traducción de C. Rivas Cherif está verdaderamente cuidada y acabada felizmente. La presentación—digna de la Biblioteca Nueva—ceteramente dirigida por Ruiz Castillo.

J. I.

LA CALLE DE LA TARDE.
Poemas por Norah Lange.
(Eds. Samet. Buenos Aires)

Pesquisa de metáforas y desdoblamiento de imágenes. Espejamiento dinámico o reducción elíptica de sensaciones múltiples. Flúida corriente de endósmosis y exósmosis entre el *yo* íntimo y el mundo exterior. Aproximaciones a la *eingührung*: objetivación del mundo subjetivo y al revés. Etcétera, etc... He ahí algunas de las matutinas intenciones lírico-teóricas que tachonaron el cielo del alba ultraísta: Tanto en la constelación española, como en la situada más allá de los trópicos, en la ribera del Plata. Pues, a mi juicio, no ha existido esa esencial disparidad que Jorge-Luis Borges señalaba al separar las dos ramas gemelas del árbol ultráico. Pese a su lúcida y capciosa argumentación, no llego a persuadirme—como él afirma—de que si el ultraísmo español «fué una voluntad de renuevo, de ceñir el arte con un ciclo novel» en el plano de lo relativo temporal, el ultraísmo porteño, por el contrario, «fué el anhelo de recabar un arte absoluto que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura». Tal propósito podrá ser cierto, sí, en el caso íntimo y personalísimo del autor de *Fervor de Buenos Aires*; mas sería en extremo aventurado extenderlo como un denominador común a los poetas bonaerenses de esa

pléyade. Tras el mentís dado a su punto de vista por *Prismas*, de González-Lanuz, he aquí un nuevo testimonio en contra: este delicado haz de poemas que ha espigado en su campo crepuscular Norah Lange.

El mayor encanto, la ingrátida emoción y simple modernidad de los poemas que integran *La calle de la tarde*, estriba cabalmente en lo que pudiéramos llamar su calidad de copos atmosféricos, como módulos reveladores del matiz sentimental de nuestro tiempo. Aunque el punto de partida, el tema sugerente, el amor, tenga sus raíces clavadas en lo eterno y lo absoluto, su estructura formal posee todas las virtudes y las máculas de lo coetáneo y eventual: las imágenes y los colores que se despliegan en los poemas de Norah Lange se identifican con el repertorio de tropos vanguardistas. Ved, si no, cómo la sensibilidad vibrátil y tan puramente femenina de esta poetisa infunde su ternura a los paisajes del véspero:

«La tarde hecha jirones
mendiga estrellas.

Las lejanías reciben el sol
sobre sus brazos incendiados.
La noche se persigna ante un poniente.»

Norah Lange pluraliza y agota las variaciones de un ritmo monocorde. El Amor y un paisaje urbano vespéral forman el coeficiente fijo de su ecuación poemática. ¿Al enfrentarse en lo futuro con panoramas más amplios, con otras horas del día y del amor sus visiones subjetivas, adquirirán nuevos matices? Por el momento aceptemos su lírica tan pura tal como es, con todas sus delicadezas, sus ingenuidades y sus limitaciones...

G. DE T.

JOSÉ DE CIRIA Y ESCALANTE. (Madrid, 1925.)

¡Delicada elegía evocativa la que susurra tácita y piadosamente este bello ex-voto, esta tierna gavilla de cohetes líricos elevada al cielo de la ofrenda por los que fuimos compañeros y amigos de Ciria y Escalante! La melancolía de un recuerdo inextirpable se aviva al ir repasando estos poemas escritos de los diez y seis a los diez y ocho años en el momento auroral del poeta, cuando éste—según ha escrito otro camarada, emocionadamente—«con la corbata azul de las ilusiones sobre el pecho y bien apercebido el rifle de las imágenes» ejerció su puntería y sensibilidad de cazador metafórico en el arte de la nueva cetrería lírica. Releed, si no, este poema, maravilla de síntesis, delicadeza y precisión:

«Las banderas rebeldes
cruzan los horizontes
Cristo
sobre las aguas
apacienta el rebaño de olas.»

LUCES DE BENGALA.
Poemas por Miguel Pérez Ferrero. (Ed. Marinada.) Madrid, 1925.

Aquellas palabras de Guyau que atribuían al gran artista la facultad de «conservar ante el mundo cierta novedad de corazón y como una eterna frescura de sensaciones», han constituido el vértice adonde han dirigido, casi siempre, sus flechas intencionales los poetas nuevos en su anhelo de captar el espectáculo matinal cósmico.

«Mis sentidos tornan a ser infantiles,
Tiene el mundo una gracia matinal.
Mis sentidos como gayos tamboriles
Cantan en la entraña del azul cristal.»

Decía así el fiero D. Ramón del Valle-Inclán en uno de los escasos buenos poemas de *La pipa de Kif*, cuando hace pocos años, mas que infantilizarse y modular los vagidos de un recién nacido lírico, pretendía rejuvenecerse, como un Fausto irónico, merced a un pacto diabólico de volatineras cabriolas, o como un alumno del Dr. Voronoff, mediante el injerto de «glándulas humorísticas»...

El arte recommienza cada día. Y el mundo se yergue en todas las auroras, después de la conjuración asesina tramada por la noche, el rito y la tradición. Mas para el nuevo y jovial poeta siempre debe estar amaneciendo. La luz de ocaso que tiñe las cosas de fulgores mortecinos sólo conviene a los elegíacos y pesimistas o a los que manejan temas heredados e imágenes marchitas. No es de estos últimos poetas Miguel Pérez Ferrero, quien, no obstante, si recordamos el carácter de su anterior libro, reconoceremos que estuvo muy cerca de tal peligro. Mas el autor de *Luces de bengala* ha sabido reaccionar muy oportuna y personalmente contra la «despersonalización» que el acatamiento a figuras y normas pretéritas le hubiese impuesto. Muestra de su lírica y esforzada tentativa de evasión—esa «evasión» que, según consejo implícito de Cocteau, deben practicar siempre los poetas anticipados—es este ligero haz de poemas: delicada mezcla de lirismo renaciente, visiones ingenuistas, apuntes infantiles. El poeta se olvida de todo lo aprendido: hasta de la prosopopeya y de las

emociones oficiales. Aspira a capturar el perfil más ingenuoso de las cosas y las contorsiones humorísticas de los seres. Este anhelo queda conseguido plenamente en los agudos esquemas que integran el intencionado «Cuaderno de chicos para grandes».

Que ese punto logrado de lirismo ingenuo y jovial no constituya su término, poeta Pérez Ferrero. El ejercicio de amnesia, esto es, el acto heroico y superador de olvidar todo lo inútil demasiado pronto aprendido, queda realizado risueñamente. Ahora falta la segunda parte: el adquirir esas arduas nociones de las nuevas —y no oficializadas— estructuras líricas para transformarse en algo más que un poeta infantilista, en un poeta de amanecer cósmico.

G. DE T.

PRESAGIOS, por Pedro Salinas. (Biblioteca de Índice.)

Esta cajita de música, tan nutrida de primores, que Pedro Salinas añadió a los delicados estuches de la Biblioteca de Índice, nos oculta pudorosamente sus resortes si queremos hacerla sonar en medio del tumulto. Para vencer su timidez es preciso esconderse en lo más bondo del espíritu, y construir para ella una delgada cúpula vibrátil. Sólo bajo una fina bóveda simpática se nos subrayarán fielmente los matices de cada *scherzo*, se nos desarrollarán ágilmente los collares de notas, gozosos de poder vibrar lejos del estruendo de la calle. Para leer, en fin, *Presagios*, es preciso crearse una cálida temperatura que luego nos dará mucha pena abandonar.

Juan Ramón Jiménez, el sagaz oteador de espíritus, dejó ya impreso en la tapa de esta primorosa cajita, el puro contorno, la altura «frondosa, florida y frutecida» del poeta. Hizo volar—un poco medrosos—a los pájaros que bullían en la copa. Hizo retremblar las ramas, cuajadas de esos «frutos humanos de oro vivo» que hoy nos van cayendo ya maduros.

«El árbol tiene un verdor
sin usar y es un chiquillo
que lloraba por tener
vestido nuevo y la madre
Primavera se lo dió.»

Dice Salinas. El poeta no lloró mucho «por tener vestido nuevo», pero la madre Poesía se lo dió. Si en algunos poemas del volumen, el traje austero, ceñido, nos recuerda el enjuto perfil del creador de «Platero»; en otros, ya más holgado y flotante—y siempre diáfano—, nos deja ver la singular musculatura del autor de *Presagios*.

Siempre diáfano—insistimos—. Por no perder su transparencia apenas quiso tejer en el fino tul de sus poemas una rosa de metafórica argentería. Amor al cristal, o quizá miedo a quemarse en la viva llama de alguna estrella errante. Salinas dice en un soneto:

«... Hay que ir a buscar lo más durable.»

Y, después:

«Y del vano cohete sólo aprende
a ir preparando tu divino salto»

Lo peligroso es fijar el confín de lo durable y de lo vano. Y tan difícil, como hallar bellos contornos—esencia del arte—al infinito. No son buenas las medidas del tiempo y del espacio para jalonar la obra bella, que en su clara limitación tiene la única norma. Es sugerente, en un poema, dejar la puerta abierta al infinito; pero no olvidemos que en el arte—como en la ciencia—van siendo ya muy frágiles cosas el «infinito» y el «azul». Es bello, en deliciosos versos, acumular vehemencias para estallar en un «divino salto»; pero es más bello trazarse una circunferencia—de pequeño o gran radio—, en la misma tierra, y con un compás bien «humano». Y no rebasarla nunca. La flecha ojival pretendió ser uno de esos «divinos saltos», pero en su humana limitación está su sola belleza.

B. J.

PRISMAS. Poemas por
Eduardo González Lanuza. (J. Samet, edic.
Buenos Aires, 1924.)

Es este libro de poemas modernos un receptáculo de imágenes recientes, audaces. Algunas, no del todo logradas; las más, triunfantes de inquietud como grímpolas de festivo empavesado.

Transita ya el arte por sendas no holladas

—sendas que infundían hasta hoy terrores máximos por entrañas y prolongadas—, y ya comenzamos a gustar en los volúmenes desde ahora natos sabrosas raciones de infinito esplendoroso. La concreción, la materia arriñonada, el grumo de realidad que debía ser siempre ornamentación y alioño de toda obra del pensamiento, va reduciéndose cada vez más para servir el pensamiento desnudado, pristino, originario, o la emoción pura, justa, sincera... Esto provoca el relámpago de sorpresa que nos aferra frecuentemente en presencia del arte actual y que aguija a la intransigencia; pero con ello nos enjabonamos el alma y la aclaramos en transparente risa.

Y en *Prismas* se forma ese sereno y limpio estuario—lavadero del espíritu.

C. A. C.

VIADUCTO (epopeya),
por César González Ruano. (Edics. «Tobogán». Madrid, 1925.)

Llama «epopeya» el autor a este descomulgado poema, que refleja sólo indecisiones ya para él huídas, desvaríos ante un espectáculo de imaginativa catástrofe. Sentirse depauperado intelectualmente, desbaratado de pronto, arrollado por la invasión turbulenta e inesperada de ignorados beligeros, es, en verdad, grave acontecimiento; pero lo es sólo desde el punto de vista subjetivo, y no puede excitar una emoción transferible: no es, por consiguiente, el asunto de este poema un asunto épico.

En cuanto al poema mismo, nada revela. Según el autor declara, fué escrito «cuando invadía y atronaba el espacio literario el rumor furioso de espas velívolas innovadoras, animadas por el efusivo soplar de los *ismos*». Por sí sola esta aseveración atribuye total inconsistencia a la obra. Atacado por un morbo violento, el poeta, hiperpiréxico, se hinche de confusión y sólo advierte monstruosos equívocos...

¿No hubiera sido preferible que hubiera consumido en el olvido este poema, en vez de requerirlo y otorgarlo como algo de algo representativo?

C. A. C.

BORDÓN. Poemas por Manuel de la Peña. (Edics. «Tobogán». Madrid, 1925.)

Frágil cofinillo de membranzas es este libro leve que leviga lueñes sensaciones. El poeta se registra el ánimo y averigua enjutos jirones de emoción que ya casi han perdido su esencia—*Lejanta, Fiesta de la flor del poeta, Viajero, Domingo de la ciudad, Octubre, Tarde de mayo...*

Si no hurgara en el cenicero de sus pretericiones; si fuera más actual y menos precauido; si apagara sus timideces y sus debilidades de ingenuidad, corroboraría su contextura y obtendría cosecha más compacta y erguida.

Puede esperarse así, porque este manual evocador lo acusa.

C. A. C.

MANUEL DE LA CRUZ, por José María Chacón y Calvo. Madrid, 1925.

Del prólogo que a las obras del escritor cubano Manuel de la Cruz», editadas por Calleja, ha hecho otro escritor cubano, José María Chacón y Calvo, crítico de sólida consistencia valorativa, hase impreso una edición aparte, presentada con la sobria cubierta lapidaria que para tal estudio era menester.

El estudio de José María Chacón es poli-aspectual ciñendo en glosa crítica todo el desbordante paisaje impetuoso de Manuel de la Cruz, político patriota y escritor que frecuentó todos los panoramas literarios.

Severo muchas veces, es este estudio el documento que confirma, con la excepción que supone, la regla dolorosa e impúdica de que todo prólogo sea un ditirambo a lo que se prologa.

Esencialmente ocasional, de actualidad —que en el pretérito en que es contemplada ya no es actual—zozobrante en el mar proceloso de la política difícil y antiespañola que en Cuba había en aquellos momentos de emancipación, la obra de Manuel de la Cruz adolece hoy de demasiado limitada a un momento histórico de interés principalmente social y ultramarino. José María Chacón trata este punto delicadísimo con la prudencia del escritor-diplomático. Diríase que al escribir estas páginas enojosas, el literato pe-

día parecer al diplomático. De esta fusión, el acierto social y crítico está en el fiel de un discretísimo juzgar.

Todos los aspectos de Manuel de la Cruz han sido estudiados y definidos por José María Chacón en este estudio conciso y definitivo, donde los perfiles del escritor cubano Manuel de la Cruz quedan delineados sutilmente en un dibujar seguro, que traza categorías espectales sin que tiemble el pulso.

C. G.-R.

LIBROS RECIBIDOS

CE VICE IMPUNI, LA LECTURE..., por Valéry Larbaud (Collection La Phalange. Messein, editeur.) París, 1925.

ANTHOLOGIE DE LA NOUVELLE POÉSIE FRANÇAISE. (Aux Editions du Sagittaire.) París, 1924. — LENINE ET LE PAYSAN RUSSE, por M. Gorki. (Sagittaire.) 1925.

TRAGICOMEDIA DE UN HOMBRE SIN ESPERITU. Novela por Francisco Ayala. (Imprenta Industrial Gráfica.) Madrid, 1925.

EL ÚLTIMO DE LOS GASTALDONES, por Gian Dauli. (Trad. de J. Rivas Fanegas.) — DIARIO DE BUCARAMANGA O VIDA DE BOLÍVAR, por L. Perú de Lacroix. (Editorial América.) Madrid, 1925.

FLOR SOMBRÍA. Novela por John Galsworthy. (Traducción de R. Cansinos-Asséns.) — TERESA LA DE URBEVILLERS, por Thomas Hardy. (Traducción de M. Ortega y Gasset.) — TOTEM Y TABÚ por S. Freud. (Traducción de Luis López Ballesteros y De Torres.) Biblioteca Nueva. Madrid.

UNE ORGIE A ST. PETERSBOURG, por André Salmon. («La Revue Européene. Rra.») París, 1925.

LAS HORAS ALUCINADAS. NOCTURNOS Y OTROS POEMAS, por Evar Méndez. Dibujos de Guido, (Samet, editor.) Buenos Aires, 1924.

DE LA FELICIDAD ETERNAS INQUIETUDES, por V. García-Martí. — LOS FRAILES DE SAN BENITO TUVIERON UNA VEZ HAMBRE. Novela por Eugenio Noel. (Ediciones Mundo Latino.) Madrid, 1925.

JAMES JOYCE. His first forty years, por Herbert S. Gorman. Huebsch. New York, 1924.

LES ENCHAINEMENTS, por Henry Barbusse. (Flammarión, ed.) París, 1925.

VARIÉTÉ, por Paul Valéry. («Nouvelle Revue Française», ed.)

TERESA, por Miguel de Unamuno. (Renacimiento, 1925.)

CALCOMANÍAS, por Oliverio Gironde. (Calpe, 1925.)

REVISTA DE REVISTAS

§ *La Revolution Surréaliste* (números 1 y 2, diciembre 1924 y enero 1925).—«Es preciso llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre», grita la numerosa cuadrilla de los superrealistas, en la fea portada de esta curiosa publicación, dirigida por Pierre Naville y Benjamín Péret. Su objetivo es explorar la actividad inconsciente del espíritu. Del fárrago de «Sueños» y «Textos superrealistas» suscritos por una veintena de jóvenes, se desprende un estado de espíritu pesimista, negador, voluntariamente incoherente: en suma, neoromántico. André Breton clama por una «huelga de intelectuales», creyendo, muy ilusamente, que sus consecuencias serían pavorosas. Bajo el título «¿Es una solución el suicidio?», se explana en estas páginas una *enquête* que da aproximadamente la medida de la patética congoja cernida sobre los superrealistas. Antonin Artaud dice: «No, el suicidio es todavía una hipótesis.» «La vida no tiene soluciones», afirma Pierre Naville. Y André Breton copia una frase de Théodore Jouffroy: «El suicidio es una palabra mal hecha. Lo que mata no es igual a lo que muere.»

§ Otro documento superrealista, y de gran valor, es el manifiesto «Une vague de rêves», que Louis Aragon publica en el segundo número de *Commerce*. En el mismo número, una prosa parcialmente admirable de Leon-Paul Fargue y una totalmente admirable «Carta a dos amigos argentinos», por Valéry Larbaud. En ella—dirigiéndose a Adelina y Ricardo Güiraldes—, el autor de *Ce vice impuni, la lecture*, esboza todo un programa de nueva política intelectual hispanoamericana, que merecería, a cambio de la generosidad y las concesiones que otorga a España, una glosa más amplia por nuestra parte, si poseyésemos espacio.

§ *Le Disque Vert*, que dirige en Bruselas Franz Hellens, ha consagrado su último número al *Suicidio*, coincidiendo con los «surrealistas» y ayudando así a prolongar esas obsesiones del trasmundo, los sueños, el problema religioso, la *libido* freudiana: —acres frutos del momento juvenil que acentúan una corriente exasperada y meditativa. La respuesta más patética es una suscrita por Antonin Artaud. Pascal Pia se alza contra ese mórbido estado de espíritu nihilista; y, por su parte, el puritano y seco, aunque no menos conturbado, Marcel Arland, se apresura a denunciar policíacamente que «un cierto snobismo literario quiere hoy día poner en moda el suicidio, y tomarlo como un banderín de enganche».

§ En *Philosophies* — nueva revista que, como las anteriores, agrupa las promociones francesas más jóvenes e inquietas—(y en su número 4), dirigida por Pierre Morhange, éste bajo el pseudónimo de Jhon Brown, nos da «algunas confidencias antes de los manifiestos». Además, unas «Visiones» de Max Jacob, un cuento de Jouhandeau, un poema en francés del suramericano Gangotena y las primeras respuestas a la encuesta sobre *Dios* (al fin, convertido hoy en tema de actualidad, con lo que ya resulta inactual aquella famosa anécdota periodística...).

§ Emile Malespine en *Manomètre* (número 7, Lyon), no tolera quedarse rezagado y, por su parte, afronta impávido los dolores del parto de un nuevo *ismo* literario: el *surridéalisme*, cuya definición no se nos ofrece muy clara: —«El *superidealismo*—dice—no tiene nada de sistemático.» Luego, entonces... Si precisamente el «sistema» es lo único que puede hacer factible una escuela. Más acertado está M. Malespine en el vapuleo que suministra al manifiesto de A. Breton, a quien

califica como un «agitado maníaco» en el más peyorativo y profesional sentido del término.

§ En *Les Feuilles Libres*, de París (número 38), se nos brinda un regalo de valor: la primera prosa escrita por el mago Giraudoux: «Premier rêve signé». Además, un capítulo de la próxima «Juana de Arco», transfigurada merced a los «cinco sentidos» de Joseph Delteil.

§ *Le Radeau* (números 1 y 2, enero y febrero 1923), aparece con un aire original limitando su programa únicamente a 12 números, cada uno de los cuales responderá a una fórmula distinta. René Guenon analiza la actual pugna entre «Oriente y Occidente». Y Jacques Calmy, el director de esta nueva revista, quiere «ver claro» y tomar el pulso a varios problemas espirituales del momento.

§ *L'Esprit Nouveau* (números 27 y 28) se repite y uniformiza demasiado. (¡Qué distintos sus 12 primeros números, tan repletos de aportaciones originales, sugerencias mecanicistas, análisis clínicos del «fenómeno literario» por Epstein y deslumbramientos arquitecturales de Le Corbusier-Saugnier!) Hoy, los fieles Ozenfant, Jeanneret y Dermée hacen pasar de nuevo los mismos clichés como en un zoótropo fatigoso. Dermée teoriza sobre el «Panlirismo», Henri Serouya sobre el «bergsonismo» y Le Corbusier sobre «la ciudad contemporánea». Todo ello, mezclado con las Pirámides, las esculturas cubistas de Lipchitz y un plano ideal de la ciudad futura.

§ *Proa*, de Buenos Aires (números 5 y 6), bajo la dirección de Jorge-Luis Borges, Ricardo Güiraldes y Brandán Caraffa. Es la más plena y juvenil revista porteña. Una generación alborante, que merece toda nuestra con-

fianza, se agrupa en estas páginas, regidas por un fino espíritu de selección, mas no limitadas unilateralmente a un sector. Descuellan en los sumarios: la serie de agudos apuntes críticos sobre Larbaud, Fargue, Romain, etcétera, que está dibujando con mano firme Ricardo Güiraldes. Poemas de Norah Lange, B. Caraffa, Sergio Piñeiro, Raúl y Enrique González Tuñón. Raras elucidaciones metafísicas de Macedonio Fernández. Estudios críticos de Pablo Rojas Paz, Ernesto Palacio y Jorge-Luis Borges: Este último, con una certera «inquisición» del «Ulyses» de Joyce. Dibujos y viñetas originales de Norah Borges y de Pettoruti. Mas colaboraciones españolas de Benjamín Jarnés y Guillermo de Torre.

§ *Martín Fierro*, dirigida por el «animador» Evar Méndez, comparte en Buenos Aires, con *Proa*, el principado de las revistas nuevas. Más influida por la actualidad, sus páginas transpiran donosura, atrevimiento, jovial defensa de lo nuevo. En otra ocasión detallaremos sus vivaces sumarios.

§ *Alfar* (número 47). — Números grandes, vestidura nueva, para impresionar los ojos de todos, e interior cernido, variado y exigente, para quedarse con la conformidad de unos pocos. El último número agrupa algunos de los más valiosos o asiduos colaboradores: José Bergamín, Manuel Abril, Benjamín Jarnés. El musicólogo M. Arconada aboceta un «superrealismo musical». Gabriela Mistral entona loores a San Francisco y Pérez de la Ossa al arte de la escultora chilena Laura Rodig. Poemas de Casal y Ferraría. Bellos dibujos de Bores, F. Miguel y Barradas ornamentan el texto.

Imp. Molière y Comp.^ª, Leganitos, 54 -Madrid.

Esta Revista se ha impreso con tintas de la casa

AURELIO FERNÁNDEZ

MADERA, 19

MADRID



EDICIONES TOBOGAN

M A D R I D

- * Manuel de la Peña.—*Bordón*. Poemas. 2 ptas.
- * César González-Ruano.—*Viaducto*. Epopeya.—2 ptas.
- César González-Ruano.—*Canto Dindámico a Bilbao*. (Edición particular, 100 ejemplares.)
- * Carlos Fernández Cuenca.—*Estética del desnudo*. Ensayo.—2 ptas.
- Cansinos Assens.—*Idilio de Agosto*. Poema.
- César A. Comet.—*Nieles*. Poemas.
- Luciano de San-Saor.—*Estuario*. Poemas.
- Fernando de la Quadra Salcedo.—*Los Bortes*. Poemas.
- Guillermo de Torre.—*Antología crítica de la poesía francesa actual*: Ensayo.
- Y otros originales de Juana de Ibarbouro, Rafael Lasso de la Vega, Antonio M. Cubero, M. Machado, Carmen Gutiérrez de Castro, etc.

Nota: Están a la venta los libros señalados con asterisco.

EDITORIAL-AMÉRICA

ÚLTIMAS OBRAS PUBLICADAS

- Jacob (Max).—*El cubilete de dados*. Traducción de Guillermo de Torre.—4,50 ptas.
- Chejov (Antón).—*Un crimen*. (Novela).—Con un estudio crítico de Chejov por André Beaunier. Traducción de Raúl Carrancá y Trujillo.—4,50 ptas.
- Jerome (Jerome K.).—*Las sobremesas del té*. (Novela). Traducción directa del inglés y prólogo de Pablo Inestal.—4 ptas.
- Trelawny (E. J.).—*Shelley y Byron*. (Sus últimos días). Versión directa del inglés por R. Cansinos-Assens.—5 ptas.
- Perú de Lacroix (L.).—*Diario de Bucaramanga o Vida pública y privada del Libertador Simón Bolívar*.—5 ptas.
- Dáuli (Gian).—*El último de los Gastaldones*. (Novela). Traducción del italiano por J. Rivas Panedas.—6,50 ptas.
- Laforge (Julio).—*Las lamentaciones*. (Les complaints). Versión castellana de R. Lasso de la Vega.—3,75 ptas.
- Lebesgue (Philéas).—*La noche roja*. (Novela). Traducción y prólogo de César A. Comet.—4,50 ptas.

Pídanse en cualquier Librería o en la Editorial-América, Martín de los Heros, 83.

ACABA DE PUBLICARSE

CALCOMANÍAS

MODERNÍSIMOS POEMAS

de

OLIVERIO GIRONDO

LUJOSA PRESENTACIÓN

EDICIONES CALPE.—MADRID

EDICIONES TOROGAN

M. A. D. R. I. D.

ULTIMOS OBRAS PUBLICADAS

EDICIONES TOROGAN

M. A. D. R. I. D.

EDICIONES TOROGAN

M. A. D. R. I. D.

EDICIONES TOROGAN

M. A. D. R. I. D.

EDICIONES TOROGAN

M. A. D. R. I. D.

EDICIONES TOROGAN

M. A. D. R. I. D.

EDICIONES TOROGAN

M. A. D. R. I. D.

EDICIONES TOROGAN

M. A. D. R. I. D.

RESERVADO

ACABA DE PUBLICARSE

CALCOMANIAS

MODERNISIMOS POEMAS

OLIVERIO GIRONDO

OTROS PRESENTACION

EDICIONES CALPE - MADRID

P L U R A L

REVISTA MENSUAL DE LITERATURA

Director: C É S A R A . C O M E T

Juanelo 13 y 15.—Madrid.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

EN ESPAÑA

Trimestre.	4 ptas.
Semestre.	8 »
Año.	15 »

EXTRANJERO

Año.	24 ptas.
Precio del ejemplar en España.	1,50 »
Idem en el Extranjero	2 »

El importe de las suscripciones se enviará por Giro postal.



1,50 pesetas.