
PROA

Nº 1



BUENOS AIRES

1924

ROBES, MANTEAUX
CHAPEAUX
FOURRURES, COIFFURES
GANTS, PARFUMERIE

AUGUSTE

ESMERALDA 1048

U. Tel. 41, Plaza 1847

U. Tel. 41, Plaza 1806

BUENOS AIRES

PRODUITS DE BEAUTE
MASSAGE FASCIAL
MANUCURE,
CHAUSSURES DE LUXE

KERTEUX

ANTIGÜEDADES

LIBERTAD 1249

U. T. 41, PLAZA 0831

BUENOS AIRES

PROA

JORGE LUIS BORGES,
BRANDAN CARAFFA,
RICARDO GÜIRALDES,
PABLO ROJAS PAZ.

AÑO I

NUM. 1

AGOSTO

REDACCION:
AVENIDA QUINTANA 222

BUENOS AIRES
1924

SUMARIO

PROA

NORAH BORGES

B. C.

LUIS E. SOTO

J. L. B.

HERWARTH WALDEN

RICARDO GÜIRALDES

REDACCIÓN

JORGE LUIS BORGES

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN

PABLO ROJAS PAZ

RICARDO PASSANO

B. C.

PIERRE LUCAS

REDACCIÓN

JORGE LUIS BORGES

ROBERTO CUGINI

BRANDÁN CARAFFA

ANDRÉS L. CARO

Grabado.

Nota sobre Norah Borges.

El sentido poético de la ciudad moderna.

Herwarth Walden.

Cubismo, expresionismo, futurismo.

Poemas Solitarios.

Asociación Amigos del Arte.

Acotaciones.

Humo. - Lobos de mar. - Poemas.

Pedro Figari.

Rodó y Florencio Sanchez. - Caricaturas.

Nota sobre Ricardo Passano.

Claude Debussy.

Luis Emilio Soto, Roberto Cugini, Raúl
González Tuñón y D. Salguero Dela-
Hanty.

Salmos.

Un paralelo. - Zuloaga y Sorolla.

Estética Viva y Palabras de Aprendizaje.

Noche y Puerto. - Versos.

PROA

CUATRO escritores jóvenes formados en distintos ambientes, nos hemos encontrado de pronto, conviviendo espiritualmente en la más perfecta coincidencia de sensibilidad y de anhelos. En otras circunstancias esto no habría tenido más trascendencia que la de producir un acercamiento amistoso. Pero en estos momentos toma el prestigio y la virtud de un símbolo. Y ese prestigio es el que gravitando sobre nosotros nos ha llevado a la plenitud de un deber colectivo, en la forma de esta revista de juventud; y esa virtud es la que activando la tensión primordial, en un sueño de superación y de gracia, nos ha bautizado los ojos con el símbolo perfecto de voluntad y de ritmo que titula la obra. PROA surge en medio de un florecimiento insólito. Jamás nuestro país ha vivido tan intensamente como ahora la vida del espíritu. La alta cultura que hasta hoy había sido patrimonio exclusivo de Europa y de los pocos americanos que habían bebido en ella, empieza a trasuntarse en forma milagrosa, como producto esencial de nuestra civilización. Cada año es más auténtica la divina conscripción del arte y si hasta hace poco toda esa inmensa energía permanecía en la sombra velando sus armas bajo el árbol tutelar del anónimo saludable, era debido a la falta de cohesión y de medios de conocimiento que rompieran la valla de timidez que obstaculizaba la obra. Queremos que PROA inicie la segunda etapa.

La primera se ha caracterizado por una acentuada anarquía en la acción y por una forma brusca y casi espasmódica de protestar

y de libertarnos del ambiente. No podía ser de otro modo. Nuestro país estaba en manos de una generación cuyo crepúsculo se disimulaba desesperadamente desde las bambalinas de una reputación demasiada fatigada. Y un país joven como el nuestro presentaba la extraña paradoja de no tener juventud. Estaba tan bien organizada la descas-tación de los espíritus, por la falta de estímulo sistemáticamente ejer-citada, que los jóvenes destenían dolorosamente su personalidad a tra-vés de los ciclos normales y universitarios. Fué la guerra la que hizo posible la liberación. Empezó por commover terriblemente nuestros nervios, después provocó terribles apasionamientos y por último llegó a las esferas más profundas del espíritu oficiando de escalpelo bajo cuyo tajo seguro quedaban al descubierto los más complicados pro-blemas de la cultura. Era tal el estridor de la hecatombe, que todos, viejos y jóvenes, vivimos durante cuatro años, polarizados y absor-bidos por ella; haciendo posible por primera vez en este país que una generación se formara al margen del mecanismo tutelar y de su ambiente. Pasada la tragedia, fué imposible volver a tomar el ritmo perdido y el primer fruto del alumbramiento fué la reforma uni-versitaria. Ella conmovió los viejos sillares y acabó de quebrantar las falsas disciplinas. Luego vino el florecimiento de los jóvenes que fatigaban la imaginación en buscas venturosas. Y vieron la luz, cenáculos y revistas cuya fuerza pletórica rompió en la impaciencia, con incomprendiones y con odios. Se quiso malograr el movimiento con un silencio demasiado glacial para ser sincero, pero poco a poco las clases cultas comprendieron la magnitud del fenómeno y después de observarnos de lejos con curiosidad mezclada de duda, nos dieron su sanción más amplia con la espléndida convivencia que acaba de iniciarse entre ellas y los artistas, sin distinción de banderas.

A esta armonía la llamamos la segunda etapa.

Hace poco tiempo Oliverio Gironde llevó consigo el primer fruto. Se consiguió solucionar todos los conflictos que separaban entre sí a las principales revistas de los jóvenes y formar un frente único. Y

Girondo fué en calidad de embajador con el propósito de hacer efectivo el intercambio intelectual, a visitar los principales centros de cultura latino-americanos.

PROA quiere ser el primer exponente de la unión de los jóvenes. Por esto damos un carácter simbólico al hecho de ser fundada por cuatro jóvenes formados en distintos ambientes. Aspiramos a realizar la síntesis, a construir la unidad platónica sin la cual jamás alcanzaremos el estilo, secreto matiz que sólo florece en la convergencia esencial de las almas. Queremos que se entienda bien, que no pretendemos fusionar a los grupos dispersos, malogrando tendencias y ahogando personalidades. Nuestro anhelo es el de dar a todos los jóvenes una tribuna serena y sin prejuicios que recoja esos aspectos del trabajo mental que no están dentro del carácter de lo puramente periodístico.

A cada cultura corresponde su tipo de difusión. Creemos, por ejemplo, que una revista de ciencia o de filosofía puras, no podría vivir todavía en nuestro país. La técnica está en germen y las disciplinas intelectuales dejan aun mucho margen para el autodidactismo. Por esto nuestra revista deberá ser un tipo especial. Ni puramente literaria, ni puramente filosófica. Nuestra juventud estudiosa no tiene una tribuna para volcar su pensamiento. PROA quiere ser esa tribuna amplia y sin barreras. Crisol de juventudes que aman el heroísmo oscuro y cotidiano, ella pretende plasmar en Academia la energía dispersa de una generación sin rencores. Y porque creemos que nuestra revista debe ser un ser vivo que se incorpore al mundo de lo estético y no un órgano periodístico y una antología mensual, damos una importancia decisiva a la unidad perfecta de aspiración y de tono que debe existir entre los redactores.

¿Qué programa ideológico ostentamos? ¿Qué soluciones tenemos para los problemas sociales y científicos?

No es posible mostrar de antemano un panorama que estamos en camino de formar. ¿Cómo exigir a un viajero que parte a dar la vuel-

ta al mundo una reseña de su viaje cuando estamos despidiéndolo en el puerto de partida? Lo único que podemos exigirle es que sepa geografía y que lleve una brújula. PROA aspira a ser la tribuna perfecta de todos los jóvenes libres aun de las garras descastadoras del triunfo fácil y de la complicidad ambiente. Su programa surgirá de sus propias páginas y se completará y ampliará número tras número.

Será un trabajo de exégesis y no un reglamento dado de antemano. Y decimos tribuna perfecta porque la única credencial que exigimos es el fervor desinteresado por la vida del espíritu. Nos hemos impuesto una total disciplina para ahogar toda pequeña pasión que haga anteponer una situación personal a un valor efectivo de arte. Y este estado de alma, este anhelo de perfección espiritual es la llave con que probamos los corazones que se nos acercan. Creemos que por lo menos podemos ostentar la brújula del viajero.

Queremos, sobre todo, realizar una obra de afirmación moral, despertando en los jóvenes anhelos de unidad personal. Regir la vida por convicciones espontáneas es la única manera de libertar nuestro espíritu de esas falsas posiciones simplistas, en que sólo prima la intuición y cuyo tipo fatal de desarrollo es la figura inadaptable y triste del Quijote o en que sólo prima la inteligencia y cuyo tipo convergente es la figura oportunista y ambigua de Machiavelo. Es, por lo tanto, impedir el libre desarrollo de la personalidad, pretender realizar ese desdoblamiento mental que en un mismo espíritu, hace afirmar en la palabra y negar en la obra.

Hemos hablado de convicciones espontáneas. No queremos referirnos con ello al imperativo categórico de origen puritano en el fondo, y que en realidad es una mordaza espiritual de cuño intelectualista. Tampoco nos referimos a la moral utilitaria de las iglesias, al premio y al castigo. Si nuestra posición pudiera recordar algunas palabras serían aquellas de Diderot, cuando declaraba su amor a la vida pura aún cuando Dios no existiera.

El objeto de nuestra revista nos obliga a aclarar un concepto. Ortega y Gasset, puso en el tapete el problema de las generaciones. Pero este problema presenta dos aspectos diferentes. Un aspecto puramente biológico y un aspecto psicológico. A nosotros sólo nos interesa este último. Consideramos de la nueva generación a todos los jóvenes, no por el hecho de ser tales, sino porque por regla general la juventud tiene como patrimonio esencial la inquietud y el descontento. Es a ese momento psicológico de equilibrio inestable en el que todas las potencias del espíritu trabajan en actitud de superación y de optimismo, al que llamamos por antonomasia, patrimonio virtual de la nueva generación.

Con ello no queremos clasificar ideologías excluyentes. Por el contrario, PROA aspira a revelar en sus páginas la inquietud integral de los espíritus fecundos que viven esta hora. Es claro que el hecho de alimentar un sueño por humilde que sea, de superación y de optimismo, implica condenar o rever tácitamente el punto de partida. Dê aquí que sin ningún temor ni hipocresía declaremos nuestro amor por todo lo que signifique un análisis o una nueva ruta. Y éstos se revelan indistintamente en el joven y en el viejo. Declaramos, pues, que la nueva generación no está limitada por la fatalidad temporal y biológica y que vale más para nosotros un anciano batallador y fecundo que diez jóvenes negativos y frívolos. Jamás ha sido tan justo titular una nueva generación como en la hora presente. La retorta del Dr. Fausto ha trabajado en los últimos diez años, con más intensidad que en varios siglos juntos. Y es tan palpable la diferencia que caracteriza a los que velamos por la conservación del fuego sagrado, con los que vivieron las horas "felices" de la civilización que moría, que es inútil confrontar dos mentalidades cuya lucha se descubre en el último matiz de la vida cotidiana.

Ponemos a PROA en manos de todos los espíritus jóvenes y sea ella, tan audaz como el símbolo, la pristina amalgama de los sueños y los anhelos despertados de pronto como una música platónica, entre

el fragor de la maquinaria y el canto del oro, único himno que hasta ahora levantaba al espacio la tensión de la urbe. Y ya serenados después del combate fructuoso de la primera hora, cerremos esta nueva etapa de nuestro renacimiento espiritual, dando mayor importancia a la obra por construir que a los falsos valores inofensivos y borrosos.



NORAH BORGES

ES un ritmo perfecto. El nombre, la persona, la obra. Se percibe una continuidad casi orgánica entre ellos; esa interior fatalidad que nos sorprende con un prestigio de vida, en la obra maestra. Para comprender a Norah Borges es necesario amar a la vez a Poe y a San Francisco, a Durero y a Maese Leonard Franke. En ningún artista se descubre con tanta claridad, ese misterioso círculo que cierra en una corriente de inducción mutua, su alma y su obra. En Norah Borges se distingue todo su ser con su persona física, reflejándose a sí mismo en sus grabados, en sus dibujos, en sus telas, en sus tapices. A veces parece ella un personaje escapado de su propia imaginación. A veces sus dibujos un mundo real que nos obliga a colocar una sordina de éxtasis a nuestra sensibilidad dolorida. Con todo el refinamiento de la cultura moderna en su percepción de los perfiles, ama la ingrátida palpitación de los seres ingenuos que prestan su vida a las cosas inmóviles. Así se liberta del agua fuerte y sus concepciones regaladas de imágenes y de matices nos imponen su dulce ilogismo en el cual el tiempo lucha en vano por colarse. ¿Funambulismo? No, esta no es la palabra. Hay demasiada pureza, aquello está demasiado a flor de alma, para ser dócil sentido de esa palabra complicada. Norah Borges siente el mundo como los primitivos. Es un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea. ¿Maestros? No creo. Ella ama a Picasso. Pero en realidad su arte es una estilización natural de ella. Los primeros grabados en madera que se hicieron en España, fueron los suyos. Ella ha impuesto su estilo a casi todos los actuales dibujantes, desde las revistas ultras en que colaboró en Europa.

Norah Borges. Comparad ese nombre y ese grabado y si amáis la música diréis conmigo: Norah Borges. Es un ritmo perfecto; el nombre, la persona, la obra.

B. C.

El sentido poético de la ciudad moderna

A propósito de "Versos de la Calle" por ALVARO YUNQUE.

NADIE hubiera saludado con más entusiasmo que Rafael Barrett la aparición de este libro de versos. Su pluma tan vibrante para la censura como para el encomio, hubiérase estremecido al comentarlo con la misma palpitación cordial que acusan todas sus páginas. Temas de la urbe eran también los que él trataba más a menudo en sus glosas magistrales. Y fácil resulta deducir la visión que tenía de la ciudad moderna, sobre todo considerando aquel sombrío boceto de Buenos Aires que con el mismo título figura en uno de sus mejores libros. Plásticos como ese aguafuerte de Barret son la mayoría de estos "versos de la calle". Y de igual modo no faltará quién los desdeñe tildándolos de fantásticos según aquel espantadizo cronista de "Cosmópolis", la publicación de Gómez Carrillo, el cual en una reseña sobre literatura americana llamaba el horror de Buenos Aires a la admirable descripción de Barrett.

La urbe, la ciudad de ahora, babélica y multiforme, puede decirse que recién está consolidándose en cuanto nuevo valor dentro de nuestro poesía. Toda la producción que antecede al "modernismo", tributaria inevitable de los poetas españoles, por fuerza tenía que reproducir el desvaído paisaje romántico. Porque si bien alguna semejanza pudiera establecerse entre los campos de Castilla y por

ejemplo, los llanos y altiplanicies de América, es de notar que entonces tratábase sólo de corrientes transplantadas, aún sin fisonomía propia. El "prado ameno" y la "fértil campiña", el "blando céfiro" y el "arroyo cristalino" de Zorrilla y Espronceda, observámoslos también en Acuña, Flores o cualquier otro poeta de esa pléyade. Diríase que el pesimismo romántico les impedía notar las variedades del medio. No obstante, algunos asomos, aunque débiles por lo común, se encuentran en ciertos autores de esa época, sin duda debidos al influjo de otras literaturas. El movimiento renovador operado a fines del siglo último, si bien abrió maravillosas perspectivas, a causa tal vez de ser principalmente formales, no produjo un definitivo cambio de actitud. Sin embargo contribuyó en forma muy apreciable a que aquél se iniciara. La lógica floración que vino tras el desenvolvimiento, vigorizó nuestra lírica con un hálito universal que hasta entonces nunca tuvo. Como inesperada riqueza que sobreviene, advirtiéndose recién cuánto se atesoraba sin sospecharlo. Pronto se oyeron en América y la península, ritmos augurales entre el tumulto de voces baldías originado por tal reforma.

Rubén Darío, a cuyo alrededor giró entonces la ronda "modernista", no descubre en las grandes ciudades sino frívolos aspectos que apenas insinúan el nuevo orden de belleza. Trashumante, a despecho de su conocida predilección por París y aún Buenos Aires, recorre todas las rutas del mar y de la tierra como un peregrino sonámbulo. Únicamente la selva pánica o el mundo versallesco, con sus fantasmagóricas decoraciones, logran atraerle. En sus parques de ensueño, poblados de "tenues suspiros" y "galantes pавanas", entre marquesas y vizcondes prófugos de Watteau, su tortura interior parece que consigue algún sosiego. "La gran cosmópolis" (meditaciones de la madrugada) que se recopiló en su libro póstumo "Sol de Domingo", es con los versos escritos en París sobre su bohemia en Buenos Aires, de las poesías en que

excepcionalmente asoma la ciudad. Bien es cierto que la tendencia de Rubén Darío así como su rol mesiánico en la poesía castellana, separábanle de esos temas. Hoy, aunque no es mucho el tiempo transcurrido desde su muerte, sábase que la importancia capital de su obra, aparte de otros valores, reside en la adaptación al español de diversas formas métricas que aún no habían pasado los Pirineos. De todos los rumbos que se bifurcaban en aquella enervada lírica pocos discípulos echaron a andar según sus propias preferencias; atónitos a causa de la revelación, paulatinamente fueron sumándose al cortejo que seguía al mágico orfebre.

Emile Verhaeren surge a la admiración de los poetas de Hispano-América, cuando Baudelaire y Verlaine, para citar dos de los que primero introdujo el modernismo, tenían un altar en cada cenáculo. Aunque algún epígono "modernista" circunstancialmente haya reivindicado su nombre, no tuvo el privilegio de integrar la pléyade que encabezaba el autor de "Sagesse". Faltóle por tanto la base necesaria para adquirir el difuso renombre que en cambio gozan actualmente numerosos poetas subalternos. A pesar de todo, sus *villes tentaculaires*, mantienen en su recinto después de casi seis lustros, una peregrinación espiritual que contrasta con el abandono de muchos maestros de entonces.

Todos saben que Verhaeren, contra el precepto que estaba ya generalizado, interpretó por "primera vez" motivos de la urbe. Anteriormente, la ciudad sólo de paso podía interesar a los poetas; juzgábasela excluida como tema del orbe estético. Laboriosas y pacientes rebuscas en pos de nuevas formas constituían a la sazón el desvelo unánime. Depurar los medios expresivos hasta lo indecible: he ahí el *desideratum*. El afanoso perfeccionamiento de la técnica para captar hasta el último matiz de las más complejas sensaciones era la inquietud "fin de siècle". Preocupados de este modo la mayoría de los poetas, la revelación que aporta Verhaeren reviste la más absoluta originalidad. Un ritmo subyugante y desco-

nocido palpitaba en sus extraños poemas. Entre las equívocas emanaciones del "mundo interior" que despóticamente regía, la realidad de Verhaeren elevábase a mil pies de altura. Sus versos cautivaban por algo más hondo que el satanismo de moda; era el alma inédita de la ciudad moderna. Los muelles, las catedrales, las fábricas, las populosas arterias de la urbe y el dolor de los humildes que zumba amortiguado en el estrépito mismo de las máquinas, cuanto acelera el pulso de la ciudad, cobró forma acabada en la poesía de Verhaeren. Así Stefan Zweig, en el estudio crítico que le consagra, dice: "De un solo golpe sin habérselo propuesto, afirmóse Verhaeren poeta social, el poeta del siglo de las máquinas, el poeta de la democracia, el poeta de la raza europea. La energía llenó todo su poema: fuerza encadenada, entusiasmo, paroxismo, éxtasis, como quiera llamarse, es siempre una fuerza en acción, ardiente, en continuo movimiento y que ignora el reposo". Si se tiene en cuenta que sus primeros libros, donde ya se insinúa la visión que completara poco después, son de 1890 a 1895, no puede sino juzgársela como presentimiento. Pues aunque de entonces acá la evolución de la urbe es considerable, sobre todo en aquellos aspectos que él exalta, sus poemas siguen impresionándonos igual por el espíritu que los anima.

Emile Verhaeren no tuvo, a semejanza de otros poetas franceses, discípulos que trasplantasen al castellano la promisión de sus raíces líricas, al menos con la fuerza necesaria para alcanzar un desarrollo expansivo. De los poetas españoles que inicialmente escoltaron a Rubén — Valle Inclán, Jiménez, Marquina y los Machado — no obstante la varia modalidad de cada uno, oscilan por lo común quién más próximo, quién menos, en torno al patrón "decadentista". Impedíales su irreductible subjetivismo hacerse eco de la *nueva belleza*. Sólo en Manuel Machado percíbense algunos asomos en consonancia con la sensibilidad que estaba despertándose. Como más tarde Emilio Carrere, aunque sin asemejársele en la for-

ma, Machado interpreta poéticamente ciertos rincones de Madrid, comunes a las grandes ciudades, obteniendo la sensación de realidad perseguida. Y de muchas otras composiciones de poetas contemporáneos podría decirse probablemente lo mismo. Pero de ahí no se deduce más que una prueba innegable y es que se pueden realizar motivos de la urbe sin que por esto la interpretación denote necesariamente una sensibilidad nueva. No basta sólo que el tema constituya un hecho de ahora; antes es necesario conocer su aptitud evocativa sin la cual es imposible toda realización. Stefan Zweig, el crítico ya citado, dice refiriéndose a Verhaeren: "Se interesa demasiado por todos los problemas de la vida para no examinar mas que desde un punto de vista estético la concepción de la ciudad moderna. Y es que para él simboliza ante todo la expresión del sentimiento contemporáneo".

Entre nosotros un precursor de este género de poesía, es Evaristo Carriego. Si bien la mayor parte de sus cuadros de ciudad adolecen de algún amaneramiento por el espíritu romántico que denuncian, es justo reconocer asimismo la modalidad que presentaba entonces Buenos Aires. Y aún así, late todavía en sus endecasílabos sonoros el alma del suburbio, como si fueran recientes. Sus "interiores", sus patios de conventillo, sus héroes que resumen el drama auténtico de la pobreza, alimentaron hasta ahora por el incomparable colorido que poseen, un buen número de obras literarias. Muestrario de tipos y costumbres que pronto comenzaron a adquirir pátina de leyenda, *Misas herejes*, perdura como un eco sobre la fiebre urbana de Buenos Aires. De esa manera describiéndonos su época, Carriego se actualiza en mérito a su anticipada visión.

En el transecurso de la última década nos hallamos con dos nuevas interpretaciones de la urbe. Fernández Moreno y Jorge Luis Borges, estilizando diversamente un mismo tema, consiguen ser originales en forma legítima. Sin contar el estilo sintético que "puso en circulación" el primero, su tendencia innovadora más

que todo pónese principalmente de relieve por el inconfundible espíritu de su poesía. *Iniciales del Misal y Ciudad* incorporan entre nosotros una actitud lírica que desconocíamos. Por su conducto, la reacción contra el sentir romántico generalizada en las literaturas de vanguardia, se introduce con singular éxito. Libres de retórica, los versos de Fernández Moreno cautivannos por la sabia sencillez con que están elaborados. Y nada es posible decir tampoco de su brevedad que a veces llega al esquema, porque en el alvéolo de su poesía se oculta invariablemente la compensadora imagen. En cuanto a los motivos de la urbe que exalta en ellas, no hay duda que nos hacen entrever una personalidad definida. La emoción de las calles, de los cines, del obligado esparcimiento de los domingos, en fin, la emoción cotidiana de la ciudad llena de sugerencias menudas constituye su principal fisonomía. Todo sugestivamente alternado con oportunos matices de un cierto humor sentimental surgido en virtud de la predicha reacción contra las efusiones románticas.

Transcribimos ahora la profesión de fe estética que Borges enuncia en el proemio de *Fervor de Buenos Aires*: "De propósito, pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no admiten sino lo extranjero: La vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla. En efecto, su espíritu permanece impasible ante la europeización de la ciudad. Prefiere el sosiego evocador que halla en los arrabales o en algunos barrios de la urbe donde pueda esparcirse ilimitadamente su subjetivismo. Entonces sí, al conjuro de su verbo sentimos que nuestro espíritu se penetra de una indefinible humedad, que nos colma de júbilo y nos tortura al mismo tiempo. Es como si oyéramos la resurrección de todas las cosas inertes que sedimentan el recuerdo sin poder individualizarlas por la simultaneidad con que surgen. Borges, enrare-

ciendo los motivos a fuerza de sutilizarlos demasiado, nos ofrece la versión infinitesimal de lo que se nos antoja conocer más minuciosamente. Al leer sus poemas lo mismo que si giráramos frente a diversos espejos que reflejasen a su vez distintas imágenes, ignoramos cómo se produce tal cantidad de sensaciones juntas. La concepción de la ciudad que hay en *Fervor de Buenos Aires* en cuanto a su modalidad estética no guarda semejanza entre nosotros con la de ningún otro libro. Por su índole esencialmente evocativa súmase a la que observamos en Fernández Moreno.

Finalmente hallamos una visión de la urbe de todo punto distinta a las anteriores en *Versos de la calle*. Por la publicación en un diario local de varias composiciones que están ahora incluídas en este volumen, conocíamos más o menos su tendencia. Allí habíamos revelado anticipadamente, la "intención" que Alvaro Yunque realiza con toda amplitud en el libro. Aunque no muy bien, recordábamos algunas imágenes plásticas y un significativo conjunto de temas, cuya reiteración nos interesó sobremanera. Hasta entonces *arte social* en poesía significaba para nosotros simple prosaísmo desorbitado afán, no tanto por parecernos impracticable en absoluto, sino porque la mayoría de sus cultores no contaban con otras aptitudes que el noble propósito. Sin que la favorable impresión causada por la obra poética de Yunque haya tenido en nosotros colectivas proyecciones de reivindicación, contribuyó al menos para reducir apreciablemente cierta involuntaria intransigencia.

Versos de la calle, nos sugiere en seguida una idea de plenitud, sin duda por el orden espontáneo de las composiciones. La misma falta de índice pareciera decirnos que "sólo" es un puñado de versos. Lejos de la disposición efectista, hoy en plaza, no les impide el reclutamiento destacar la propia sonoridad de cada uno. "Epístola a Stello, poeta urbano" composición puesta al principio tal vez para advertir a los timoratos, resume magistralmente el credo estético del autor. Como en muchos otros versos del volumen — todos

podríamos decir, a cambio de melífluas expresiones hallámonos con un ansia incontenible de vida nueva. No es una desapoderada exaltación por todo lo existente; sino sólo hacia aquellas formas que de alguna suerte proyectan al futuro renovadoras perspectivas. Así el autor prorrumpe en un himno dionisiaco a cuanto acelera el ajetreo de la ciudad, a las usinas, a las dársenas, a las estaciones de ferrocarril, a las fábricas que son al lado de las plazuelas un epítome del progreso.

¿Quieres lección de orgullo? Mira las chimeneas
y cúpulas que tocan de espacio sus cabezas
Vete a una usina: rugen motores, baten émbolos,
gritan sirenas..., como rimas de un canto épico.
Vete a las estaciones; matrices poderosas
que, minuto a minuto, paren locomotoras.

.....

“Una familia de inmigrantes por la Avenida” sirve de motivo para que Yunque nos descubre al par que el fácil deslumbramiento causado en aquéllos por la urbe, su simbólica significación. Permítasenos transcribir una de las más bellas poesías que en nuestro concepto contiene *Versos de la calle*: “El chico lustrabotas”

El cajón a la espalda,
roto, sucio, descalzo;
va el chico lustrabotas.
Se me ofrece el muchacho:
¡Se lustra, caballero!
Se lustra “diez centavos”.
Yo saco la moneda,
se la doy y me aparto...
El, con cara de asombro,
se me queda mirando...

¿Qué sabe el inocente
de mi afán trasnochado
de hacer creer a los niños
que aún existen milagros?

¿Acaso es menester que se subrayen los últimos versos cuya sencilla emoción nos gana insensiblemente el ánimo? Igual juicio nos merecen los que tratan del canillita, del viejo hebreo y otros muchos que transcribiríamos también si fuese posible. Es impropio, pues, deducir del acento sarcástico que se nota a menudo en las composiciones de Yunque, una ausencia de ternura. Por el contrario, se nos ocurre que aquél obedece a una actitud esencialmente emocional. ¿No anda ya en boca de nuestros periodistas que el humorismo es la expresión más inequívoca de los espíritus sentimentales? Lógicas reacciones de ese “fondo insobornable” que Ortega y Gasset señalaba en Baroja y que en Yunque reviste decisiva importancia, son en nuestro sentir numerosos versos donde el único fin aparente es el reproche a través de la sátira. En cambio, atemperada la exacerbación, nos describe tragedias vulgares con tanto relieve como la de aquel Segundo Fernández cuyo continuo paso para el empleo sirvió a la postre de horario a unos escolares:

Caminaba esa tarde cuando oyó que a su paso
una voz femenina le gritaba a unos niños:
— ¡Chicos, pronto al colegio, ya es la hora que pasa
el viejito de luto, pronto, apúrense, chicos!
Y esa tarde — ¡esa tarde! — comprendió la tristeza
de su vida monótona; se sintió cual vacío;
trabajó desganado; no comió, pesaroso...
¡Y esa noche en la almohada sollozó como un niño!

Son censurables, sin embargo, por la concesión al mal gusto que denotan, ciertas expresiones de ostensible crudeza. Su propia

facilidad sistemáticamente las priva de todo valor estético. Hasta ese punto conduce el realismo exagerado de cuyas fronteras a las de la vulgaridad sólo dista un paso.

Creemos que Alvaro Yunque no se parece a ninguno de los poetas hispanoamericanos de hoy; tal vez algunas composiciones como "Mala administración" nos traigan a la memoria a Luis C. López, el autor de *Posturas difíciles*. Más a menudo, al oír ciertos apóstrofes que no escasean en el libro, recordamos el acento de Guerra Junqueiro. Así *Versos de la calle* es para nosotros una importante contribución que no sólo enriquece nuestra poesía con una unidad más, sino que aporta nuevos gérmenes cuya excelencia ha de demostrarse pronto.

LUIS EMILIO SOTO.

HERWARTH WALDEN

NUESTRO colaborador Herwarth Walden — de cuya clara pluma traducimos hoy un estudio acaso demasiado elemental o axiomático, pero en el cual está cifrado todo el concepto contemporáneo del arte — es director de la revista berlinesa “Der Sturm”. Allende su eficiencia personal de novelista (ha escrito una novela intitulada “La dureza del amor de los mundos”), de invencible dialéctico y de aventurero del drama, Walden, acaudillando el grupo Sturm, ha mantenido incólumes en Alemania la devoción y el seguimiento del arte desde el año de mil novecientos diez hasta hoy. Cuando en todos los corazones asestó su grito la guerra y eran sonoras las voces millonarias entusiasmándola y las rebeldes maldiciéndola, alentó en Walden y en los suyos el paradógico heroísmo de ignorar la insolencia bélica, persistiendo en empeño artístico, puestos los ojos en una pura especulación de belleza. Como si aun gobernase el cielo la serenidad pastoril de las constelaciones antiguas y no la hubieran trastornado los cañoneos, los duelos de nerviosos acroplanos y los tajantes reflectores, los visionarios del Sturm solicitaron siempre la larga realidad del arte y no la estrecha realidad de protestas o sumisión. Arte de decadencia el suyo, es, sin embargo, plausible, si recordamos la voluntad de honradez y el fervor claro que lo informan.

Cubismo, expresionismo, futurismo

Todo formular estético es desdichado, pues cambia formas modeladas en fórmulas. Se han publicado muchos formularios acerca de la tendencia nueva en las artes plásticas. Los más de ellos no valen nada, pues no conducen al arte nuevo, quiero decir al arte, y se reducen a reemplazar conceptos por conceptos. No valen nada, pues su escritura parte del conocimiento fortuito de algunas telas y no distingue los artistas de los imitadores. Los esribidores de tales libros sólo ven la teoría y nunca los cuadros.

La primer rúbrica para la totalidad del nuevo arte fué la palabra futurismo. Los futuristas, agrupamiento de pintores italianos, constituyen el paso del neo-impresionismo (puntismo) al expresionismo. El polemista y caudillo verbal de esta agrupación es el escritor F. T. Marinetti. Tres artistas importantes pertenecieron a esta agrupación: Umberto Boccioni, Carlo de Carrá y Gino Severini. Boccioni falleció el año diez y seis.

Los futuristas parten del objeto, mas no lo consideran como meta ni quieren imitarlo. Trastruecan la experiencia individual en experiencia típica y señaladamente en experiencia visual. Quisieron apartarse del remedo de la naturaleza, mediante el modelado visual de abstracciones conceptuales.

Casi al mismo tiempo surgió la dirección, que se ha llamado expresionista. Los expresionistas renuncian al remedo de impresiones del mundo aparential. Después de tantos siglos, vuelven a descubrir la esencia del arte. El cuadro es un organismo, cuyas partes están compuestas de diversas formas cromáticas. Sólo rigen

la composición las relaciones artísticamente lógicas de estas formas cromáticas. El cuadro se compone regladamente. Esas reglas de arte no están dictadas por el artista o por el teórico, sino por la superficie. Cada movimiento debe ser esforzado mediante otro movimiento en dirección inversa. Estas correlaciones rítmicas son la vida del cuadro. El cuadro es un organismo limitado por el espacio. Un organismo está compuesto sólo de partes orgánicas.

El concepto de expresionismo ha sido erigido en antítesis del concepto de impresionismo. La influencia enorme del expresionismo, una influencia que sólo un verdadero movimiento de arte pudo ejercer, ha impulsado a innumerables pintores a gesticular como expresionistas o a rotularse tales. Pintores que en nada son partícipes de esta tendencia. La crítica profesional, que muy desganadamente se vió forzada a estudiar este movimiento en las artes, hizo lo que ha hecho siempre para salir del paso. Llamó expresionistas a unos pintores que le eran conocidos y que ya conocía a medias el público. Como la crítica profesional no ha comprendido nunca el ser del arte y su afición a escribir acerca de cuadros está en razón directa de su aversión a verlos, le bastó rotular expresionista a todo cuadro que no se le antojaba normal. Engaritada por la palabra expresión, creyó que los cuadros expresionistas habían sido causados por una disposición privativa o individual del artista frente al mundo visible. Se llamó individual a una tendencia que solicita lo típico. El cuadro expresionista no depende de que el pintor vea las cosas de tal o cual manera, sino sencillamente de que vea.

El alma falta en la obra de arte como falta en todo espectáculo de la naturaleza. La emoción estriba en la relación entre el espectador y la obra artística. De igual manera que la existencia y el instinto hallan expresión en el movimiento, el cuadro encuentra su expresión en el ritmo. El ritmo, como todo movimiento, es variamente interpretable. El golpe puede traducirse en amor y el beso

en odio. La importancia de una obra artística no estriba en que ésta sea interpretable. Tampoco, en que deje de serlo. La interpretación es un hecho ajeno. No atañe a la obra artística, que es un organismo autónomo en sí. La expresión del arte es un efecto. El efecto se opera por una percepción sensoria. Su interpretación subjetiva denominase alma.

Al arte no le interesa esta alma. El arte es el modelado estéticamente lógico de elementos acústicos o visuales.

Eso es expresionismo.

Nada importa que el cuadro inspire sugerencias o deje de inspirarlas. También el cuadro sin sujeto puede despertar sugerencias, como una montaña en la cual muchos hombres sólo encuentran belleza tras de equipararla a la Virgen (Jungfrau). Mas la montaña es tan independiente de la Virgen como lo es un cuadro que representa la Virgen. La montaña puede ser una montaña y el cuadro puede ser un cuadro con y sin Virgen.

El cubismo es la denominación de esa misma voluntad artística en Francia. Allí fueron primeramente incrédulos de esta verdad, pues al expresionismo lo habían llamado el arte del alma. De esa misma alma, en cuyo nombre se han pintado cuadros tan malos en toda Europa desde la época gótica. El libro del eminente pintor y jefe teórico de los cubistas franceses Albert Gleizes, "Del Cubismo", atestigua la unidad del empeño estético de cubistas y expresionistas. A los artistas franceses no les parece tan significativa la deserción del español Picasso como a los adversarios alemanes del nuevo arte. Un desprendimiento no señala siempre el final del frutecer de un árbol, es sólo el acabarse de una fruta desazonada.

Toda fórmula es baladí. Lo importante es ver. Ya es hora de educar nuestra visión. El tiempo en que vivimos es un venturoso tiempo para ello.

Traducción de J. L. B.

HERWARTH WALDEN.

POEMAS SOLITARIOS

HE puesto mis labios en los de la vida:
Náusea.

He visto la suerte golpear en torno suyo con manoplas de idiota.

Y el hombre es un espectáculo tan pequeñamente sórdido, que busco en mí la soledad.

Recuerdos:

¡Qué blancos eran los muros de las casas, qué heroicos los hombres!

El campo entraba hasta los aposentos y algo grande se acostaba en todas las sombras.

Cualquier brisa tenía leguas de pampa y los sonidos llegaban sin rotura del llano, puro como un cielo.

La tarde agrandaba los troncos del monte y el mediodía nos volvía centro de nuestra sombra, caída como un sudor.

Los árboles estaban más solos ante el firmamento...

Y el sol estaba más presente en nuestra carne y nuestros sudores.

El toro con sus guampas rompía viento como los mástiles.

Y todo era más abierto:

El pampero silbaba millones de silbidos, tajeándose en los pajonales que se clareaban a listones, como si la tierra acosada de felino enojo alisara el pelo del lomo.

Y los ñanduces no hallaban límite a su andar medidor de desiertos.

La madrugada asistía a todos los despertares en los cuartos y la tarde a todos los retiros en la defensa del rezo.

Concluída la jornada, la silla del patrón, manchada en la sombra de los paraísos, tenía brazos de trono. Mientras el relato del capataz resumía los trabajos del día.

Y, ya, cuando el hombre callaba ante la noche, la luna se perdía en las huellas que dudan.

*
• •

Tristeza serena, serena.

Sin protestas, sin vanos gestos.

Tristeza serena.

Tristeza conformidad.

Estar siempre equiparado al cielo inmutable, a la nube que vuelve, a la pampa que viste cuatro estaciones: de flor, de semilla, de sequía, de bruma.

Tristeza sin testigos ante el árbol que va a la muerte, sin haber contado los años que vivió periódicamente.

Tristeza de los años que son ya un descenso.

No querer ni más ni menos de lo que se tiene y saber que el corazón se está comiendo a sí mismo en el andar.

Inutilidad del grito, de la expresión, del ademán.

El rostro que se apergamina en lisas arrugas de impasibilidad.

Tristeza de hombre vacío, dirán los que mucho han llorado ante el consuelo o la compasión.

Tristeza viril, dirán los que se han dominado.

Tristeza de pampa, decimos nosotros, en la costumbre de ver morir al hombre, a la bestia y al árbol ante el horizonte.

La vela, escuálido monje blanco, surte la llama. La llama apunta al zénit en inquieta elevación. Alma que ora, prendida a un cuerpo.

La luz mantiene mis ojos ligados a la vida y la vida es mi pensar que en la soledad mueve cosas pesadas con sus hombros fuertes.

El reloj ha dicho las diez y todo en torno es sueño que respira en la brisa y el cantar de los grillos.

El campo se ha arropado en las húmedas sábanas de una bruma extática. Y una gran fiebre hace divagar las luciérnagas.

Soledad.

Un ruido de la noche hace su remanso de miedo en mi ignorancia. Nadie ha oído si no yo.

El día, áureo de sol y fuerte de olores a viento libre, ha cansado los cuerpos humanos que yacen lavados por el descanso. En el espacio de leguas, leguas y leguas, tal vez ninguna otra alma humana tenga encendida su vela.

Soledad.

Yo quiero ese inmenso espacio de silencio que me agranda haciéndome pensar la noche.

RICARDO GÜIRALDES.

La Porteña, 1921.

Asociación amigos del arte

C UANDO las clases dirigentes de un país buscan la convivencia con los artistas, ese país está llegando a un grado apreciable de civilización. En los países sudamericanos hay una variedad de tipos bastante desigual. Mientras en Chile y Brasil, por ejemplo, la aristocracia del dinero es a la vez la clase política y la depositaria de la cultura, en Centro América en general el artista es un producto esporádico y en nuestro país están perfectamente divorciados el político, el aristócrata, el comerciante y el artista. Los europeos sólo conocen argentinos millonarios y saben que nuestro país está poblado de vacas. Ellos no tienen la culpa. Hasta Méjico se ha rodeado de cierto prestigio espiritual con sus embajadores poetas. Nosotros hemos tenido un santo horror a los intelectuales y a los artistas, tan eficaz, que lo hemos contagiado a los extranjeros, quienes sonríen irónicamente de South America.

Pero a pesar de las clases negativas, se ha formado ya una clase intelectual capaz por su número y calidad de iniciar eficazmente una tradición respetable. Como todo fenómeno de esta especie, tiende a saturar los aspectos más reacios del ambiente. Y la Sociedad Amigos del Arte, formada por lo selecto de nuestras clases dirigentes, con una visión muy clara del instante que vivimos ha constituido un centro que ha de ser una especie de núcleo condensador y refundidor de esas fuerzas espirituales que surgen de todos los ambientes en forma verdaderamente prolífica. Los artistas sin estímulo no alcanzan jamás la plenitud. Desheredados de toda expectativa han

languidecido hasta hoy, produciendo por fatalidad personal un minimum de formas. La Sociedad de Amigos del Arte llega en la hora propicia. Ella creará ese ambiente sin el cual el artista no alcanza la tensión máxima necesaria para producir la obra perdurable. En un mes ha logrado amalgamar muchas energías dispersas. No han faltado incomprensivos y plebeyistas, para criticarla y recibirla con suspicacias y reservas. Pero los verdaderos artistas han recibido con júbilo esta esperanza de una próxima sociedad donde ocupen su lugar los valores del espíritu.

ACOTACIONES

E. GONZÁLEZ LANUZA.

Prismas — Editorial Samet, 1924.

HAY que trazar una distinción fina y honda entre los propósitos íntimos que motivaron el ultraísmo en España y los que aquí le hicieron frutecer en claras espigas, dispersadas las unas y agavi-lladas en ulteriores libros las otras. El ultraísmo de Sevilla y Madrid fué una voluntad de renuevo, fué la voluntad de ceñir el tiempo del arte con un cielo novel, fué una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas — el avión, las antenas y la hélice — son decisores de una actualidad cronológica. El ultraísmo en Buenos Aires fué el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura. Bajo la enérgica claridad de las lámparas, fueron frecuentes, en los cenáculos españoles, los nombres de Huidobro y de Apollinaire. Nosotros, mientras tanto, sopesábamos líneas de Garcilaso, andariegos y graves a lo largo de las estrellas del suburbio, solicitando un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre. Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías.

Entre nosotros, ninguno tan vehemente en su fervor como González Lanuza. A nuestro parvo agrupamiento de criollos, desga-

nado y burlón, trajo González un robusto alborozo de cantábrico, una roja alegría como de tamboriles y pífanos y leños de San Juan. Su entusiasmo era caudaloso como el de un río montaños. Con él publiqué *Prisma* — primera, única e ineficaz revista mural — y fué su voz la que propuso, ya bajo los dinteles del alba, que pegásemos un ejemplar en la luna, grande y baldía a la sazón y a ras del suelo...

Desde ese ayer han sucedido tres años. Hoy González Lanuza ha publicado el libro de poemas que es la motivación de este examen. He leído sus versos admirables, he paladeado la dulce mansedumbre de su música, he sentido cumplidamente la grandeza de algunas traslaciones, pero también he comprobado que, sin quererlo, hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal. He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia.

Todos los motivos del ultraísmo están entretejidos con ahincada pureza en el volumen que declaro. Todas las voces fáusticas que intentan enlazar la lejanía y cuya sola anunciación es memorable del desangrarse del tiempo, son omnipresentes en él. La tarde, que no está nunca entre nosotros, sino en el cielo; el grito, que es un emblema del dolor de lo efímero, así como el irrevocable beso lo es de su gracia; el silencio, que es una pura negación hecha encanto: el ocaso que atañe doblemente a una lontananza espacial y a una perdición de las horas; el pájaro y la senda, que son la misma fugacidad hecha símbolo, están grabados en cada página suya. González Lanuza ha hecho el libro ejemplar del ultraísmo y ha diseñado un meandro de nuestro unánime sentir. Su libro, pobre de intento personal, es arquetípico de una generación. Son inmerecedores de ese nombre los demás himnarios recientes. Estorba en *Hélices* de Guillermo de

Torre la travesura de su léxico huraño, en *Andamios Interiores* de Maples Arce la burlería, en *Barco Ebrio* de Reyes la prepotencia del motivo del mar, en la compleja limpidez de *Imagen* de Diego la devoción exacerbada a Huidobro, en *Kindergarten* de Bernárdez la brevedad pueril de emoción, en la bravía y noble *Agua del tiempo* la primacía de sujetos gauchescos y en mi *Fervor de Buenos Aires* la duradera inquietación metafísica. González ha logrado el libro nuestro, el de nuestra hazaña en el tiempo y el de nuestra derrota en lo absoluto. Derrota, pues las más de las veces no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas; hazaña, pues el reemplazo de las palabras lujosas del rubenismo por las de la distancia y el anhelo es, hoy por hoy, una hermosura.

JORGE LUIS BORGES.

HUMO

I

CUATRO muchachas transparentes.
La petulancia de los lentes
del director — músico belga —
en el ambiente nostálgico,
pobre noctámbulo haraposo
tu alma cuelga
como un muñeco grotesco
de la tarima. Gran guñolesco
suena el alerta de la ronda. Fumo.
La calle está enferma y suspira
y se me rompe la lira
en un fracaso de humo.

II

Tu violín está enfermo de parálisis;
se ahorean los sonidos.
No resiste el análisis
de algunos entendidos
que hacen muecas de duda.
¡Oh, musicantes, musicantes!
Quede la orquesta muda
unos instantes

para que los marinos
levantando las jarras de cerveza
sueñen otros caminos
y mientan la tristeza
cantando viejos cantos,
exhumando canciones de otros días,
raras mezclas de llantos
y alegrías.

III

Marinos
de todos los caminos:
el cafetín es un altar.
Quemad incienso de añoranzas,
incubad esperanzas
en el rincón del Bar.
Y que los cigarrillos,
farillos en los labios amarillos
tiemblen sus puntos rojos,
y que zarabandeen los duendecillos
de las volutas,
enturbando los ojos.
Y decidme después hombres sombríos
de las barbas hirsutas:
¿En dónde están los mares, los puertos, los navíos,
y las blancas gaviotas,
y las extrañas prostitutas
de las tierras ignotas?
... Ventosa noche — tiene asma —
Fumad; presumo
que el humo gris es el fantasma
de vuestros sueños, que son humo.

LOBOS DE MAR

HA muerto el puerto. Rojas y verdes lamparillas
velan, fantasmagóricas la bruma del paisaje.
Por entre los navíos, los botes, las barquillas,
a la escondida, juegan las boyas amarillas
con el fuerte oleaje.

Pasa una canción triste. En ese barquichuelo
cansado y achacoso, de tanto navegar,
hay alguien que nostálgicamente contempla el cielo.
¿Qué pesa en la tristeza de este lobo de mar?

Dadle un barco a ese viejo; dadle dos tripulantes
y que zarpe mañana con las velas al viento.
Ya no fuma, ni canta, ni bebe como antes
ese lobo. Sus ojos grises y soñolientos
quieren ver otros ríos, quieren ver otros mares;
pieles o arena fina llevar a las Azores
y tirantes de hierro llevar a las Baleares.
El, es un sacerdote que oficia en los altares
de las jarcias, las velas y los palos mayores.

El cielo, a largos trechos limpia sus claraboyas.
Se burlan de la noche los ojos de las boyas.
Y un silbo en las callejas del silencio, resbala
y se recuesta. Un pájaro que acaba de pasar,
recogiendo el espíritu del buen viejo en el ala
se lo lleva a las negras soledades del mar.

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN.

PEDRO FIGARI

SE narra en el tiempo y se describe en el espacio. La definición en arte, busca la cristalización de una actitud; pero, no va más allá. La narración coloca las figuras en el tiempo y da al movimiento más valor que a las actitudes. Cada dibujo de Constantin Guys es un esquema óptico de movimiento. Para definir una cosa necesitamos esterilizarla en el reposo que necesita todo fotógrafo. La naturaleza no es un fenómeno de los sentidos; pero el arte sí. El artista japonés que pintó el Fusiyama a distintas horas del día comprendió que todo es diferente a si mismo a cada instante para los ojos. Cézanne se angustiaba ante este problema cuando advertía que hasta las manzanas de madera cambiaban de matiz. El tiempo es el espacio del recuerdo. En arte la verdadera definición es la intuición.

El definidor no concibe el dibujo sin la línea. Pero el movimiento altera el color y deforma la figura. Es diferente pintar un hombre caminando que en actitud de caminar. El hombre en actitud de caminar fué sorprendido en un momento de reposo dentro de su traslación. Pero, cuando se pinta la figura de un hombre caminando la realidad clásica del reposo se deforma en el movimiento. La gente teme que los artistas vayan a organizarse un mundo aparte con sus invenciones. Por eso, cada vez que un hombre de sensibilidad sobrepasa los límites de la realidad en reposo, le gritan: eh, cuidado, que eso no es real. La gente parte de un principio muy simple: sintetiza la naturaleza en un esquema óptico, no puede aceptar sino lo que

ha visto. Al artista no le basta con eso; piensa que hay que sorprender la naturaleza en acción y busca en ella curiosas decisiones. Además, el arte no es una medicina que se toma a la fuerza. El buen señor que no gusta de cierta modalidad de arte no debe ponerse a gritar como si le hubieran robado la cartera. Porque el problema es más complejo de lo que el vulgo cree. El artista ve matices que el hombre ordinario, lógicamente, no está en condiciones de advertir. Cuando un hombre de potencia expresiva da con una forma justa, de primera intención el público se sorprende hasta que se acostumbra a mirar. Debussy introdujo en la música sonoridades que hubo que aprender a escuchar. El arte es una manera de llegar a la naturaleza; pero no a una naturaleza de museo donde un botánico describe con pasmosa seguridad una especie que a lo mejor conoce solamente en modelos de cera. Otra es la naturaleza del arte; naturaleza intensamente vivaz que es siempre la misma y es siempre diferente.

Fígari es el pintor del recuerdo. El dibujo y las tonalidades de sus cuadros no pertenecen al espacio sino a la memoria. Es el recuerdo de una sensación de color. Sus paisajes amplios tienen un ángulo de horizonte donde la sensibilidad se mira a sí misma. Cada cosa, cada objeto tiene por alma su calidad de matiz. Es así cómo armoniza. Acostumbra los ojos al deleite de los colores vibrantes por procedimientos conocidos pero eficaces. Para este hombre sensible hasta la ternura, el arte es la purificación del recuerdo. Sus paisajes se detienen en el horizonte con una vibración de matices diversos. Pero donde el movimiento florece en todo su esplendor es en esos cuadros a modo de frisos, en que colecciona figuras ya en un ritmo casi apacible como en "comitiva nupcial", ya llevado hasta el paroxismo de una nerviosa zarabanda ejecutada por una comparsa carnavalesca.

La sensibilidad es una especie de memoria que está siempre pronta a recordar. En una obra de arte ella se mira como en un espejo; esta obra artística le recordará sus gustos, sus inquietudes,

sus anhelos. Florecerá de lo inconsciente el recuerdo de todo lo bello que estamos en condiciones de sentir. ¿Es verosímil que un hombre recuerde lo que jamás le ha ocurrido? La contemplación de una obra de arte es para la sensibilidad un ejercicio de mnemotecnia. Nuestro mundo interior tiene sus dimensiones y su realidad. La memoria es un paisaje donde las cosas pierden su volumen con la distancia. Pero, cuando un recuerdo lejano se destaca fortificándose en su dibujo, comprendemos que la perspectiva es una ilusión óptica, una comodidad de los sentidos y no una realidad de la naturaleza. Los pintores, en general, tienen miedo al espacio y lo respetan como a un dios justo y terrible. Para ellos, la perspectiva es un dogma, es decir una verdad más temida que creída. Los pintores se dicen: así es en la realidad. Pero sólo están cómodos en el espacio y les angustia la contemplación de lo dinámico. El espacio existe por los cuerpos que lo ocupan: esto es la cosa simple que hay que hacerles entender. El martirio comienza cuando tienen que pintar un escorzo. Ven que el espacio les falla y que tienen que engañar; falsear la realidad para dar impresión de realismo. Y de esa contradicción surge esta reflexión: hay que apartarse de la realidad para dar la impresión de lo verdadero. Pero no basta con eso; es necesario que el arte no describa porque para eso está la ciencia. El artista debe narrar, es decir, considerar el tiempo como un escenario donde la forma será una consecuencia del movimiento. Esta es la pintura del recuerdo. Es así como pinta Fígari. No trata de hacer estatuas con sus pinceles. Ofrece a la memoria un esquema óptico; la sensibilidad hará lo demás.

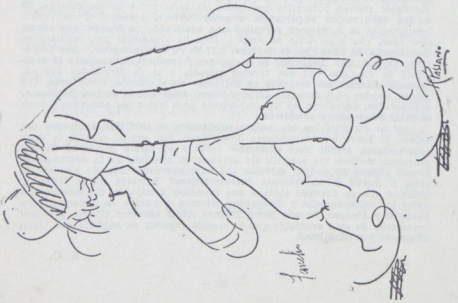
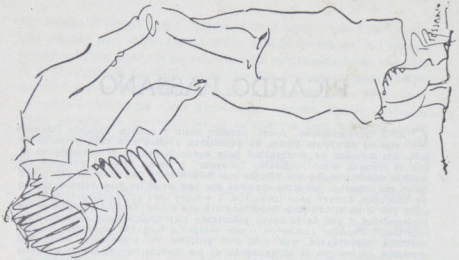
PABLO ROJAS PAZ

RICARDO PASSANO

CASO extraordinario. Actor, hombre culto y artista, Ricardo Passano con su atrayente figura de gentleman realiza una vida perfecta de arte. Sin solución de continuidad pasa desde la escena al cenáculo en el que se destaca como admirable "causeur" y desde éste, al gabinete de trabajo donde concibe sus dibujos tan personales y tan nuevos. Por sobre todos sus aspectos, nosotros creemos que hay en él un gran temperamento de dibujante, aunque poco trabajado. Y esto es más extraordinario todavía. ¿Por qué le da él tan poca importancia a esa arista, la más acusada de su personalidad y que debía haber polarizado sistemáticamente toda su vida espiritual? Passano pertenece a esa categoría bastante numerosa ya, de espíritus espontáneos, que sólo son posibles en sociedades como las nuestras, en las que la organización de los medios de cultura no está en relación con las necesidades intelectuales. Es un perfecto autodidacta. Jamás asistió a academias. Sus primeros dibujos nacieron de la necesidad que sentía de componer en forma personal los personajes teatrales. Empezó por hacer croquis y terminó por hacer las caricaturas de sus colegas. El no les daba mayor importancia a estos "divertissements". Pero varios intelectuales le decidieron y realizó una exposición en Montevideo hacen diez años, con gran éxito de crítica. Hoy ha alcanzado una estilización insuperable. Su línea ¿puede llamarse tal? Es de un dinamismo y una expresión casi mágicos. Desprecia la caricatura formalista y buscando lo espiritual, lo consigue con una técnica opuesta a la de Bermúdez Franco. Passano desnuda los espíritus en instantes de ebullición vertiginosa. Por eso su técnica es totalmente impresionista. Esos trazos cortos, nerviosos, exasperados, descubren un ojo impaciente para quien los segundos tienen el valor de preciosos cómplices.

No es un sintético que quiera mostrarnos la totalidad espiritual del sujeto. El busca lo característico instantáneo. Por eso no emplea la línea arquitectural, siendo más admirable todavía su forma paradójica de impresionar matices del espíritu sin servirse en absoluto de la deformación lineal. ¿Cómo ha podido salvarse del expresionismo cazando estados de alma a través de expresiones características? Secretos de la intuición artística que en Passano alcanza una floración admirable. Ha estudiado a todos los caricaturistas y dibujantes célebres y guarda su devoción para Sachetti y Picasso. Pronto podrá Buenos Aires apreciar el arte personal y refinado de este uruguayo que ha sabido repartir su espíritu con tanta elegancia y prodigalidad.

B. C.



CLAUDE DEBUSSY

QUIERO hablaros hoy de Claude Debussy. Con alguna vacilación me acerco a este tema. Quizás esperéis de mí, revelaciones acerca de la vida privada del gran artista que admiramos, o tal vez una serie de anécdotas tan escabrosas como falsas. Disculpadme, pero no os diré nada de esto.

La vida íntima de Claude Debussy ofrece la singularidad de ser desconocida; dueño de sus sensaciones, vivía inactual y se había situado, por una especie de dandysmo, fuera de cualquier contingencia, cultivando la amistad más que el compañerismo, supo elegir sus íntimos, y la fortuna que a veces hace bien las cosas, quiso que fueran de una desconcertante discreción. Debussy nunca desmintió su hermetismo. Una vez, sin embargo, lo vieron llorar. Esto aconteció en uno de los ensayos del *Martirio de San Sebastián*. El músico de los dramas subconcientes, el músico del silencio, el músico del ensueño, se conmovió ante su perfecta realización estética. Para conocer los sentimientos abstractos del más grande compositor francés desde Rameau, sólo podría aconsejaros la lectura de esa partitura donde el equilibrio de los planos sonoros y la agudeza de su empleo se adunan a la concepción más alta y más noble: obra perfecta de una sensualidad mística que brillará con una claridad inmortal.

Debussy nació en 1862, en Saint Germain-en-Laye, población de los alrededores de París, que duerme junto a un bosque. Y a la sombra de un castillo. En la primavera la frecuentan los turistas, y en verano vienen a descansar algunas familias. El resto del año

es silencioso. Si es verdad que el lugar donde se nace deja su señal en el corazón, no nos asombrará el amor que sintió Debussy por el bosque, los lagos, las torres y aún por la tristeza de los seres que se alejan en el silencio y cuya vida es misteriosa para todos. Se sabe poco de sus primeros años. Sólo sabemos que no fué un niño prodigio, aunque manifestó un gusto sensible por la música. Una señora vieja, amiga de la familia, oyéndolo improvisar un día, tuvo la idea de enseñarle cierta técnica pianística; esta señora había sido discípula de Chopín; ella debía tener una forma de enseñanza que interesó a su joven alumno, con tal eficacia que se presentó al concurso de admisión al Conservatorio de París y fué recibido en 1878. Para el solfeo siguió la clase de Sabriñac y para el piano la de Marmontel. En el Conservatorio, los estudios de Debussy fueron desigualmente coronados. Después de un primer *accèsit* de piano, obtuvo un segundo premio y no alcanzó la recompensa máxima. Esto puede sorprender a quienes lo escucharon en la intimidad. Pero el joven pianista ya había intentado numerosas reformas. Leyendo las advertencias que encabezan sus singulares estudios dedicados a la memoria de Chopín, se advierte de qué manera su espíritu ávido de invención, de rebuscas preciosas, se aleja de la escolástica, y es lícito suponer que esta actividad original lo situó al margen de las fórmulas pedagógicas que él juzgaba anticuadas y poco de acuerdo con las leyes estéticas que iba a crear, no sólo en el dominio abstracto de la composición, sino en aquel más objetivo de la interpretación pianística.

El carácter del joven músico no le inclinaba a la adopción de la Técnica instrumental, como se la entendía hace cincuenta años; es posible que los arpeggios caros a Henry Hertz no pudieron merecer su aplicación y su primer estudio nos muestra una silueta irreverente de monsieur Czerny cuyos principios critica Debussy con esa agudeza que le ayudará después a criticar musicalmente la pedantería de Muzio Clementi, autor del *Gradus ad Parassum*, obra aburrida de la cual

nos asegura el autor que su estilo es severo y elegante. Debussy pianista deriva más de Chopín que de Listz, el cual parecía ser más bien el padre espiritual de Maurice Ravel. La música del genial polaco, con su armazón y rasgos nuevos, sus combinaciones armónicas o rítmicas, su emotividad profunda aunque refinada lo seducía sin duda, y después, en el atardecer de su vida colaboraría en la creación de la Edición Musical Francesa. Debussy elegirá para explicárnosla en su forma verdadera la obra de Chopín, descartando sin indulgencia lo que los virtuosos añadieron de apócrifo utilizando para ello los manuscritos originales guardados en París en la Biblioteca del Conservatorio Nacional. Debe señalarse que Chopín influyó señaladamente en la nueva escuela francesa. De él arranca la genealogía musical de Debussy, de igual manera que había iniciado con Chabrier el movimiento musical contemporáneo.

Debussy asistió tres veces sin resultado a la clase de armonía de Emile Durand; en cambio, un primer premio de acompañamiento lo desquitó de un fracaso incomprensible, si se recuerda que el concurso comportaba la realización escrita de un tema y de un canto dados, análogos a los impuestos anteriormente en las clases de armonía. Debussy hizo una aparición muy breve en casa de César Frank que era entonces profesor de órgano en el Conservatorio Nacional; luego ingresó en la clase de composición de Ernest Guiraud, autor de algunas obras de orquesta injustamente olvidadas y de una ópera Picolino de la cual ha quedado una página célebre en el repertorio de los violinistas. Allí obtuvo en 1882 un segundo *accèsit* de contrapunto y fuga y en 1883 el segundo Gran Premio de Roma; el año siguiente logró el primer Gran Premio con una *Cantata* cuyos mejores trozos conocemos y en que ya se manifiesta, a despecho de la fuerte influencia de Massenet, el alma de su personalidad orientada hacia el color sonoro. He hablado del *Hijo Pródigo*. Antes de partir para la Villa Médicis el joven maestro viajó en Rusia como pianista de cámara de la señora Mech. Se suele decir que este viaje influyó

en su carácter deseoso de exotismo y que es en este momento cuando Debussy modificó su estilo. Nada es menos exacto: Debussy en la Villa Médicis realiza varias obras notabilísimas. Citaré las mejores: una suite sinfónica para orquesta y coros titulados: *Primavera* y *La Doncella Elegida*, inspirados en el poema de Rossetti y una fantasía para piano y orquesta, que rechazó después y que ha sido publicada por el editor Durand tras de la muerte del ilustre músico. Esta obra, bellísima a pesar de sus desigualdades, fué ejecutada después repetidas veces con éxito; pertenece a la primera manera de Debussy, que precedió a la lectura del *Boris Godunow*, de Musorsky y que influirá marcadamente en Debussy, separándolo del wagnerismo e indicándole la senda en la que se lanzará deliberadamente sin volver a mirar atrás. Un número bastante grande de melodías siguieron a la *Doncella Elegida*. *Les Ariettes Oubliées* de Verlaine, los *Cinco Poemas de Baudelaire*, *Mandolina*, pertenecen a ese período entre 1882 y 1892. Luego vino la pura joya de la escuela francesa contemporánea, *L'après midi d'un Faune*, que habéis escuchado dos veces este mes, bajo la dirección de Ansermet.

En este mismo, 1892, Debussy, seducido por la lectura de *Pelleas y Melisande* obtuvo la autorización de Maeterlinck para ponerle música a su drama. Trabajó durante diez años en la realización de su obra (el dúo del acto 4º fué escrito todo de una vez, el resto vino después nos dice Leloy, su historiógrafo). En el intervalo aparecieron sucesivamente el cuarteto de cuerdas, 1893 y las *Prosas Líricas* en 1898. Los tres *Nocturnos* para orquestas (*Nubes*, *Sirenas*, *Fiestas*), las canciones de Bilitis tomada de la obra reciente de Pierre Louys.

Después de esta eclosión de obras magníficas, los artistas se entusiasmaron y directores de orquesta, instrumentistas, cantores, hicieron una propaganda activa y ferviente por esta música de sueño, esta música reflejo del alma, de los seres y de las cosas donde, como dijo Verlaine: "lo preciso y lo impreciso se juntan".

La divulgación rápida en los centros extranjeros obligó a los

círculos musicales de París a aceptar esta forma de arte, como lo habían hecho veinte años antes con la sensualidad mística musical de Ricardo Wagner. Surgieron idénticas polémicas y luchas y se improvisaron partidos estéticos y gracias a la diligencia y al celo de algunos artistas buenos conocedores cuyos nombres hacen parte de la historia del arte contemporáneo, la victoria llegó para el genio. Entre estos artistas, me es particularmente grato citar al pianista Ricardo Viñes, que fué el apóstol de la hora y a madame Jeane Balthori.

Desde el punto de vista técnico, Debussy modificó completamente los medios de expresión que sus predecesores habían empleado; él cambió el valor emotivo de los acordes en el discurso musical, creando para cada uno de ellos una relación diferente de soluciones imprevistas. Sorprendido y encantado por las melopeas de Extremo Oriente que importaron en Francia los músicos cambodgianos, Debussy concibió la idea de tomar de éstos una de sus características: la gama de cinco tonos sucediéndose sin la intermitencia de medios tonos diatónicos. Litz, que es tal vez con Chopín el más grande innovador del último siglo, había sentido esta evolución de las graduaciones melódicas y en una composición no muy conocida y que forma parte de *Année de Pelerinage en Italie* había empleado esta gama de cinco tonos enteros apoyándose sobre un acorde de quinta aumentada que con lógica podía ser considerada como la sola base aceptable de estas graduaciones, las que superfluo es decir que no podían adaptarse a ninguna otra armonía fundamental por el hecho de la supresión de los acordes en cuya construcción participan los intervalos diatónicos.

El acorde de quinta aumentado no daba la sensación del reposo; es un acorde que hesita y que escuchado solo da la sensación de una fórmula interrogativa, de una angustia insoluble. Debussy lo empleará hasta la saciedad, se expansionará con él y lo desplazará sobre su arsenal sonoro y para que una armonía real, extática, esté en la

base de su obra, del contrapunto él hace resurgir el acorde de novena dominante que es en música uno de los últimos acordes deseubiertos y lo empleará como el elemento esencial de su arquitectura musical, dándonos por su intermedio tanto placer auditivo que ya no podemos a través de su música considerar el acorde perfecto más que como una armonía de excepción. No tengo la intención de enunciaros la nomenclatura de la obra debussiana, con un catálogo es suficiente; lo que importa es recalcar los tres períodos distintos de esta producción que comienza con las primeras melodías, los arabescos y va hasta el maravilloso cuarteto de cuerdas, obra maestra de proporción y de gusto construido sobre un tema parecido a una aleluya gregoriana y que comprende un *scherzo* pleno de toda la fantasía francesa y un *andante* que es ciertamente la página más emocionante de toda la literatura musical de nuestra época. Después viene Pelleas que termina esta primera fase y comienza la segunda en la que el *summun* es el *Martirio de San Sebastián* y, en fin, este tercer período que nos prometía una forma inexplorada de la sonata en la que el empleo de los instrumentos era tratado de una manera particular y combinados en forma imprevista hacía presentir una eclosión de flores nuevas en el dominio de la música de cámara, es a este período que pertenecen los estudios. Debussy fué el mago de la música vocal; su declamación parece tener cierta analogía con la de Monteverde, que emplea esta forma sobria, monosilábica en el recitado, y aun con la de Moussorgski, pero con más medida, menos rudeza y un sentido más agudo del valor de la palabra poética (él fija la tónica por una inflexión melódica, la significación por un acento armónico).

Sus traducciones de Villon, Tristán L'Hermite, Charles D'Orleans, Baudelaire, Verlaine son hasta tal punto el complemento del poema, que forman con él un conjunto que no puede separarse sin que pierda los elementos. Es así que ciertas poesías se perpetúan con una nueva riqueza de las que no es posible desposeerlas. La Opera Cómica había inscripto en su repertorio dos obras nuevas del

maestro. Una era *Le diable dans le Beffroid*, inspirada en un cuento fantástico de Edgar Poe, la otra *Tristán*, tomada de un cuento de J. Bedier. La muerte, que no tiene para el genio ninguna indulgencia, no ha permitido realizarlas. La sintaxis nueva de Debussy fué la puerta que abrió la posibilidad de todas las iniciativas; países como Inglaterra que no producían más músicos desde los isabelianos, se encendió como un carbón sobre el cual se arrojaron algunas gotas de aceite. Italia volvió a sus dioses olvidados desde tres siglos y la declamación lírica de los maestros del renacimiento ocupó nuevamente su sitio de honor. Un grupo de jóvenes músicos, tales como V. de Zabata, Casella, Malipiero, Castelnuovo Tedesco se alejaron del superficial bel canto y colocaron la primera piedra de un arte nuevo más íntimo y más rico. El mismo Puccini fué considerablemente influenciado, lo mismo que Zandonai y toda una pléyade de jóvenes compositores líricos adoptaron esta forma de declamación teatral. En España, Manuel de Falla, Mompón, en resumen todos los artistas del mundo se vivificaron con el nuevo sol; y es así cómo surgió un arte necesario para la sensibilidad de la aristocracia intelectual del siglo XX.

A la muerte de Claude Debussy, las musas le lloraron por la voz de algunos músicos que tenían, puede decirse, contraída con él una deuda de honor y que tejieron para su tumba una corona de pensamientos sonoros cuyos reflejos nos mostró la *Revue Musicale*. Estos músicos son Bartok, P. Ducas, Manuel de Falla, Goossens, F. Malipiero, M. Ravel, Albert Roussel, F. Schmitt, Eric Satie, Igor Strawinski, quienes amaban a Debussy y nos probaron por este piadoso medio la inmensa seducción de aquel que perdura aun más allá de la tumba como el más precioso de los creadores.

PIERRE LUCAS.

Luis Emilio Soto, Roberto
Cugini, Raúl Gonzalez Tuñón,
y D. Salguero Dela-Hanty.

Consecuentes con el fin que nos propu-
simos al fundar PROA, los escritores
y artistas que encabezan la presente nota,
se han refundido con nuestra revista,
entrando a formar parte de la redacción
de la misma.

SALMOS

JACTANCIA DE QUIETUD.

ESCRITURAS de luz embisten la sombra, más prodigiosas que meteoros.
La alta ciudad inconocible arrecia sobre el campo.
Seguro de mi vida y de mi muerte, miro los ambiciosos y quisiera entenderlos
Su día es ávido como un lazo en el aire.
Su noche es tregua de la ira en la espada, pronta en acometer.
Hablan de humanidad.
Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria.
Hablan de patria.
Mi patria es un reclamo de guitarra, una promesa en oscuros ojos de niña,
La oración manifiesta del sauzal en los atardeceres.
El tiempo está viviéndome.
Más silencioso que mi sombra, cruzo el tropel de su levantada codicia.
Ellos son imprescindibles, únicos, merecedores del mañana. Mi nombre es
alguien y cualquiera.
Su verso es un requerimiento de ajena admiración.
Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual.
Yo solicito de mi verso que los caminos y la soledad lo atestigüen.
Gustosamente ociosa la fe, paso bordeando mi vivir.
Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar.

SINGLADURA.

EL mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza.
La llamarada es traducible en ira, todo manantial en fugacidad, cualquier
cisterna en clara aceptación.

El mar es solitario como un ciego.
El mar es un huraño lenguaje que yo no alcanzo a descifrar.
En su hondura, el alba es una humilde tapia encalada.
De su confín surge el claror igual que una humareda o un vuelo de calandrias
Impenetrable como de piedra labrada persiste el mar ante los ágiles días.
Cada tarde es un puerto.
Nuestra mirada flagelada de mar camina por su cielo:
Ultima playa blanda, celeste arcilla de las tardes urbanas.
¡Qué dulce intimidad la del ocaso en el huraño mar!
Claros como una feria brillan las nubes y hay mansedumbres de suburbio
en su gracia.
Cielo de limpio atardecer: mar pueril de conseja que cabe en las plazuelas
y en los patios.
La luna nueva se ha enroscado a un mástil.
La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz agraciará
los sauzales.
La tarde es una corazonada de orilla,
En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi hermana como
un trozo de pan.

A RAFAEL CANSINOS ASSENS.

LARGA y final andanza sobre la exaltación arrebatada del ala del viaducto.
A nuestros pies, busca velajes el viento, y las estrellas — corazones
absueltos — latén intensidad.
Bien paladeado el gusto de la noche, traspasados de sombra, vuelta ya una
costumbre de nuestra carne la noche.
Noche postrer de nuestro platicar, antes que se levanten entre nosotros las
leguas.
Aun es de entrambos el silencio donde como praderas resplandecen las voces.
Aun el alba es un pájaro perdido en la vileza más lejana del mundo.
Ultima noche resguardada del gran viento de ausencia.
Grato solar del corazón; puño de árduo jinete que sabe sofrenar el ágil mañana.
Es trágica la entraña del adiós como de todo acontecer en que es notorio
el Tiempo.
Es duro realizar que ni tendremos en común las estrellas.

Quando la tarde sea quietud en mi patio, de tus cuartillas surgirá la mañana.
Será la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra.
Aun persistimos juntos.
Aun las dos voces logran convenir, como la intensidad y la ternura en las
puertas del sol.

JORGE LUIS BORGES.



UN PARALELO

IGNACIO ZULOAGA Y JOAQUIN SOROLLA BASTIDA.

El subjetivo de las individualidades y el objetivo del mundo iridescente. Uno, pintor de una raza y psicólogo del carácter; otro, pintor del "plein-air" luminoso. El espacio diáfano y el espacio visible. La perspectiva documental y la perspectiva de espacio.

HABLARÉ primero de don Ignacio; es maestro de psicología. Su arte es pintura de caracteres. Copiando sus tipos en España, realiza la interpretación de la raza. Enamorado del sentido humano de las cosas, las interpreta en lo que más definen de substancial. Puede afirmarse que universaliza lo individual, porque reproduce la síntesis de lo permanente, el sello de personalidad típico, inconfundible.

Lo individual, lo psicológico en Zuloaga, es lo finalizado: lo que "es", sin poder ser de otro modo.

Lo mudable y transitorio no encaja en su obra. En sus tipos caracteriza el estado histórico de su pueblo. En sus paisajes vuela también la síntesis verdadera, sin accidentes de la luz, sin la hora fugitiva, sin la relatividad del momento de la luz. Siendo la luz lo inquietable, Zuloaga la rehuye. Su perspectiva, no es nerviosa, diáfana; es opaca, con la necesaria transparencia para definir la ilusión del espacio objetivo, de la *profundidad visible*.

Sorolla, en cambio, es pintor cálido, de luminosidad plena. Pinta la luz iridescente, vibrante. Su sentido del arte es objetivo. Objetivo y panteísta. Este panteísmo distrae su optimismo en el átomo transparente. Ama la atmósfera encendida, la Naturaleza ardiendo en caricias de sol.

Sorolla pone en todo animación solar, policromía oxigenal. Posee el secreto del arcoiris. Es la Naturaleza en plenitud de vitalidad, de goce. Su perspectiva aérea es oxígeno purificado, diafanidad milagrosa, claridad suprema, radiación perfecta.

Entre Zuloaga y Sorolla media la diferencia que va de lo profundamente humano, a lo objetivo. El uno es analista incisivo que se asoma a las almas y se atormenta, descubriendo un significado en cada cosa, un sello inmutable de lo constantemente divino. El otro es un pintor de ambiente, que se distrae pintando, aceptando la Naturaleza en sus caprichos, sin hacer crítica ni ahondar lo inquietable.

Mientras Zuloaga penetra el mundo oculto de las cosas y juzga los valores humanos despiadadamente, Sorolla abre la ventana de su alma y se extasía ante la realidad del mundo.

Zuloaga es un gran brujo, que muestra lo que Dios oculta en las almas; Sorolla oficia en el altar divino, cultivando el goce de vivir, callando lo que ve de íntimo.

En Zuloaga asoma siempre la sed de descubrir, de ver hondo y de decir las cosas como las ha sentido. En Sorolla asoma lo que juega, y, como él juega con lo que vive, se goza en ello, mostrando lo que ha vivido.

Tan distintos espíritus debían producir creaciones opuestas. La diferencia estética que hace antitéticos a Zuloaga y Sorolla, se manifiesta en su forma de encarar el sentido de la vida.

He dicho que uno analiza y juzga, caracterizando lo que descubre de íntimo en las cosas; el otro manifiesta voluntad de vivir, traduciendo el juego de su albedrío.

Zuloaga es "él", a través del secreto de las individualidades. Sorolla es "él", en las cosas y *entre* las cosas.

Sorolla pinta lo universal, sin particularidad caracterizada. El pintor guipuzcoano determina su conciencia y la *sitúa* en el universo.

El artista valenciano goza la vida y se distrae, situándose entre las cosas, como maravilla entre maravillas.

Veo en Sorolla una sensibilidad refleja. En Zuloaga descubro una sensibilidad *revisada*. La obra de Zuloaga es más humana que la de Sorolla, por ser más honda, más personal; en él se adivina la conciencia que siente necesidad de revisar la moral, *para saberse conciente*. Este artista es un filósofo que no ve el mundo en extensión, en infinito, sino en *intimidad*; no admira al mundo comprendiéndolo como una ventana abierta a la contemplación, sino como una lucha, como el esfuerzo de la voluntad de ser persiguiendo el secreto de su finalidad, de su razón de lucha, de su razón de existencia. De ahí que asoma a las almas para *definirse y comprobarse*. En todas sus caracterizaciones hay el secreto de lo que busca situarse. De ahí que las psicologías que más se alejan de su personalidad, las que más difieren de su "yo", las define exagerándolas, con aquel secreto de quien se sabe *distinto*. Este es el misterio de *Las brujas de San Millán*...

En este misterio de las brujas radica la fuerza subjetiva del arte de Zuloaga. Psicológica y fisiológicamente los personajes de *San Millán*, son de una idiosineracia que contrasta enormemente con la naturaleza espiritual del artista. Tal vez por esto, él ha sentido esos personajes intensamente. De no ser inconciliables con su personalidad, no los hubiese sentido hondamente. Porque en arte se *prolongan* los rasgos y caracteres que más difieren de nuestro *yo*; por lo mismo que son los que mejor individualizan las personalidades que nos contrastan.

Las Brujas de San Millán exageran el retrato y caen la caricatura; es, precisamente, más que por sus rasgos físicos, *por su*

condición de brujas. En esa, su naturaleza moral, radica lo que hace al artista sentirse *distinto* como individualidad. Y esto lo lleva a acusar los caracteres, en una intensidad o prolongación proporcional al efecto sufrido.

En esa diferenciación psicológica, el artista avalora moralmente sus protagonistas: los pesa, y por contraste, se mide. Por ello es que cuanto más se sabe *distinto*, más carácter agrega a lo que él representa, porque al acusar los valores, según su agudeza de penetración, destácase su propia identificación. De ahí que la característica de las cosas, no sea sólo característica de ellas, sino, más que otra cosa, característica del creador. Un observador talentoso, frente a *Las brujas de San Millán*, no se dirá: el artista las supo ver, se dirá: el artista al verlas, se supo comprender; o bien: he aquí, en cada uno de estos personajes, su propia psicología, por contraste del temperamento intérprete.

Precisamente, *Las brujas de San Millán* nos cautivan por ser distintas sus psicologías a nuestras espiritualidades; hay en esto, un grado de atracción morbosa. En cambio, el lienzo de los vendimadores ¿no os parece que no sorprende? Sus protagonistas son seres que vemos a diario y se nos parecen; los vemos pasar a nuestro lado en la figura cotidiana. Por esto es que sus caracteres no se prolongan en nuestra alma. En cambio, cuando el artista culmina en un enano, una manola o un torero ¡cuánta maravilla vuelca traduciendo caracteres! Parece entonces hallar encanto en descubrir naturalezas antitéticas. Dijérase que quiere vivir, de incógnito entre los hombres, dando vida a espíritus que no podrían ser gemelos. Y se oculta en sus entrañas, desgarrándolos por lo hondo...

Sorolla no es profundo como temperamento, no sufre el contraste de las almas, no se inquieta caracterizando los espíritus que le difieren. Todo en su pintura es prodigio de luminosidad; parece

como si hubiese vivido sin el asombro de hallarse en el mundo con seres desconocidos y opuestos. En él no aparece la inquietud que despiertan los seres que piensan, sienten y obran distintamente.

Sorolla ve las cosas en el conjunto, como jugando y no se interesa en penetrar los secretos resortes que las mueven. Si sorprende una escena, descubre el movimiento exterior, sin asomarse a ver si la escena tiene un significado particular para cada uno de sus actores. Su arte es puramente contemplativo, sin la crítica del observador agudo. Zuloaga es escéptico, por ser despiadado. Sorolla es optimista, por ser indiferente. El arte del vasco es un laboratorio de análisis humanos. El arte del valenciano es tan sólo un mirador amable, cómodo...

Técnicamente observo que la luz y el color, Zuloaga los interpreta en sentido de realidad aparente. Del paisaje le interesa el cuadro documental y la visión perséptica de extensión. No hace del espacio motivo de vibración, sino de *documentación*. Para él, basta la luz que deja ver y permite situar el paisaje con fisonomía local. Usa únicamente la transparencia necesaria a los planos y a las distancias. Le basta la transparencia que consigue la perspectiva; no los problemas de la perspectiva, por la luz. Utiliza la idea de profundidad en transparencia suficiente, no en *espacio diáfano*. La transparencia de su visión objetiva es calculada en relación a su interés geográfico *documental*. Localiza *geográficamente* el ambiente. Pinta el ambiente en planos y formas, sólo para valorar distancias y definir la arquitectura del paisaje. La luz, por esto, penetra en sus ambientes documentales de modo apenas necesario. Esta opacidad de su luz, bástale para crear el ambiente y el espacio objetivo.

En el paisaje Zuloaguesco, la luz es objetivismo de localización. Ello responde a que el protagonista de sus cuadros es la figura, y

que éstas, por ser estudios psicológicos de una raza, para mayor significado histórico, exigen la accesoria documentación de lugar.

El paisaje, don Ignacio lo toma como pretexto, subordinándolo al interés central de sus *caracterizaciones*. Por tal motivo son opacos y carecen de la plástica vibrante del color.

Lo distinto hace Sorolla. Para él, el paisaje es diafanidad radiante. Esto se explica, no siendo un intérprete de las almas, no singularizando sus obras en un análisis central predominante.

En Sorolla, profundidad, espacio, es *atmósfera*. En Zuloaga, son razones de perspectiva. Esta gran diferencia crea el Sorolla luminoso y colorista; esta misma diferencia ha prestado tanta riqueza cromática a la paleta del valenciano.

Se comprende, que, dependiendo el arte de Sorolla de la luz, sea toda su pintura, espacio; es decir, *vida en profundidad luminosa*.

Saco de esto en consecuencia una novedad: existe en la plástica, el espacio pictórico real y el espacio pictórico ilusionista. *Zuloaga es el intérprete de la profundidad suficiente al interés documental*: espacio de transparencia calculada, que llega al horizonte. Sorolla es intérprete del espacio luminoso *real*, efundido en ambiente, transparente en diafanidad, *universal*, que envuelve al horizonte y lo supera.

El uno es la profundidad *distancial*. El otro, don Joaquín, traduce la profundidad infinita, sin cálculo, abovedada en la luz.

El paisaje de Zuloaga hace concebir las formas en ilusión de distancias. En cambio el de Sorolla, hace *ver* las formas y los volúmenes, en *realidad de espacio*.

Para don Ignacio, el color significa, *luz por el sentido local del paisaje*, y este sentido lo subordina al predominio de sus caracteri-

zaciones de Castilla la Vieja y Castilla la Nueva. Para Sorolla, el color equivale a espacio y objetividad *por la luz*.

Siempre he creído que un artista que usa el paisaje, debe estudiar la luz. No me refiero a la luz radiante; hablo de ella, sea haz solar o no: me refiero a la profundidad objetiva del ambiente fundido en diafanidad. Llamo luz, en sentido *pictórico*, al espacio visible, al carácter documentado de toda realidad objetiva; no al agente, ni al grado de su potencia activa.

Pictóricamente, luz significa, no el agente que emana, ni el grado de claridad que irradia, sino la realidad del espacio, en profundidad visible y *documentada*. La luz, en *sentido pictórico*, como agente, carece de significado *objetivo*. Existe sólo en ambiente, en claridad, fuera del foco activo, *sobre las cosas*, como valor que al iluminar denuncia, deja ver, creando la ilusión visual.

Siendo la luz, en verdad pictórica y en objetividad, *espacio transparente en profundidad*, el paisaje no puede ser opaco, por ser, espacio y ambiente objetivos iluminados en diafanidad infinita. Luego, los ambientes del vasco-español, puramente geográficos *en superficie*, carecen de valor pictórico, por tener únicamente un valor significativamente intencionado. Y esta intención obedece al interés fundamental de los tipos que Zuloaga interpreta con amor a su raza.

ROBERTO CUGINI.

Palabras de Aprendizaje

DICE Unamuno, en carta dirigida a un discípulo, estas palabras que me han hecho meditar largamente: "hay que aprender a merecer la muerte". ¡Aprender a merecer la muerte!... ¡Hay algo más absurdo a primera vista que esto, de aconsejar, a alguien que procure ganar una cosa que, quiera o no, será de él? Porque la muerte, más que como una recompensa, se presenta como una fatalidad. Sin embargo, yo encuentro un sentido profundamente lógico a las palabras del ex-rector de Salamanca.

¿Qué es la vida de un hombre? ¿Es una cosa concreta, diferenciada y que se da íntegra e instantáneamente en el tiempo y el espacio, o es, por el contrario, una continuidad, una sucesión que se va formando con la colaboración de elementos exteriores; una esencia que consta de muchos términos, cuya resultante es, en una palabra, una cosa que se va complementando y que, por lo tanto, no será absoluta en ningún instante de su evolución?

Si hacemos metafísica, la vida de un hombre es en definitiva una esencialidad inalterable desde su principio hasta su fin. Y esta continuidad o discontinuidad de la conciencia, viene a repetir, dentro de la psicología, el eterno problema del espíritu y de la forma. Pero si la consideramos, no ya desde el punto de vista psicológico del sujeto, sino desde el punto de vista opuesto, como un valor objetivo que entra a formar parte del universo, una vida humana es ya una sucesión de actos, de situaciones, de pensamientos exteriorizados en formas, que sumadas todas hasta la última de la muerte, constituyen esa unidad que llamamos la vida de un hombre.

Si la vida es entonces una sucesión de cambios, habrá vidas más grandes que otras en el sentido de que mientras más formas

haya adoptado esa esencia que es la individualidad, más lugar habrá ocupado en el espacio. Y para el universo, tendrá más valor una individualidad que sólo dura treinta años, pero que en este corto lapso de tiempo se desarrolla intensamente en la acción multiforme, que un asceta del Tibet que muere a los cien años, pero aislado de todo y sin haber vinculado su forma al universo por la creación de innúmeros estados concretos. Este concepto de la vida puede aclararse teniendo presente aquella manera de ser de la materia que llama Bergson, "la tendencia a ocupar espacio". La vida se define por el movimiento, por la multiplicación de la forma homogénea en formas individuales concretas. Parece entonces que nosotros fuéramos los depositarios de esa energía cuya finalidad es la multiplicación, la creación de espacio, geométricamente hablando. Cuál puede ser entonces nuestro imperativo, sino la voluntad. Y mientras más obra, más fuerte deviene. ¿Pero qué es esa muerte, y por qué hemos de aprender a merecerla? Como experiencia biológica, la muerte es el agotamiento de la vida, o mejor todavía, de la individualidad. Su fin no es un fin negativo y destructor como creían los antiguos, sino que por el contrario es paralelo al fin de la vida. La muerte es el esclavo de la vida que retira de su camino todo aquello que puede serle un estorbo. Por eso, cuando las individualidades han agotado su energía creadora, cuando ya son incapaces de tomar otras nuevas formas en sí o de transmitir las, la muerte, que es en el fondo una fuerza vital, las retira, para dejar lugar disponible a nuevas energías que trabajarán para la vida. Ya lo dijo Claudio Bernard, la vida es la muerte. Y es en este sentido de agotamiento de energía en el que Sócrates la llamaba una larga enfermedad, y este simbolismo tuvo aquel sacrificio que en el instante de su muerte mandó a hacer para Esculapio. Y si es verdad que cada vida está destinada a llenar un fin particular, si cada individuo, de acuerdo a sus energías, debe crear un cierto número de formas en su camino, para que merezcamos la muerte debemos tener saldada nuestra cuenta con

la vida, debemos haber agotado toda la energía de que dispone nuestra individualidad, concretándola en nosotros y en nuestro alrededor, y no estar en deuda con aquélla, habiéndola dejado esparcirse en la pseudo actividad imaginativa del asceta o del sibarita.

¿No será esta la explicación de por qué todos los héroes mueren jóvenes? Parece que hubieran hombres que agotaran su energía en poco tiempo, grandes creadores de arte o de verdad, o de practicidad. Estos son los únicos que llegan a merecer la muerte, porque desplazan en absoluto toda su vida. ¿Y no es sugestivo y misterioso que los inactivos y los inútiles tengan una larga existencia? Parece como que la muerte les diera tiempo de saldar su cuenta con la vida.

Sí, hay que aprender a merecer la muerte. Y si la palingenesia fuera una realidad, ésta sería su explicación ética. Aquellos que en su primera individualidad no agotaron toda su potencia (Aristóteles) tendrían que volver a la forma hasta saldar su cuenta con la vida. Y hasta el hecho de ir a encarnar un ser inferior, nos hace pensar en la posibilidad de la teoría, ya que un ser inferior parece tener menos individualidad que uno superior, menos conciencia de sí mismo, es decir, menos cantidad de energía. Si nuestra vida es una sucesión de estados, cada uno de éstos debe tener realidad por sí mismo para el universo. ¿Y acaso nos hemos preocupado jamás del acto que realizamos, como si fuera absoluto y definitivo? ¿No hemos subordinado siempre, estúpidamente, el ahora a un mañana problemático que nunca llega? ¿Hemos vivido jamás por lo que estamos haciendo? ¿Ha sido alguna vez para un hombre su vida definitiva, su conquista total, el día, la hora que estaba viviendo? Siempre ha vivido la humanidad por lo que no vive en realidad y de lo que no vive. Siempre un sueño, una bruma, un abismo entre sus ojos y lo que la rodea ¡Cuánto desprecio por el instante que se vive! Y, sin embargo, si la inmortalidad que tanto anhela es un hecho, no irá a ser en alguna de esas formas pasajeras que su individualidad se haga eterna. ¡Oh, si un día se inmovilizaran los hombres en

la actitud que están sin dejar de pensar y una voz formidable llenara el universo anunciándoles que eran inmortales, cuánta no sería su amargura al ver su ridiculez o su inutilidad inmortalizadas! Así cualquiera de los instantes por que pasa una vida eternizada, sería para el hombre el mayor castigo. ¡Cuán ridícula es toda nuestra vida si la contemplamos en cada uno de sus instantes, cuando comemos, escribimos o paseamos! Y es porque comprendemos que cada uno de esos instantes es eterno al reflejarse en el universo. Spinoza pensaba seguramente en esto cuando decía que llegábamos a Dios si hacíamos todos nuestros actos "*sub-specie a eternitatem*".

Dicen los astrónomos que si los maricianos dispusieran de telescopios tan potentes como para distinguir con claridad la vida de la tierra, debido a la distancia a que se encuentran y a la velocidad de la luz, actualmente verían a Atila y sus hordas invadiendo a Europa. ¡Y Atila y las hordas no han sido acaso, según nuestra ilusión, nada más que un instante y un relámpago pasajeros! Sin embargo, Atila está todavía en el Universo, y la conciencia infinita le ve en la misma actitud sobre un caballo blanco cuyo casco secaba la yerba que pisaba. ¡Y nosotros, como Atila, no reflejaremos también nuestros actos sobre la eternidad? Papini, en uno de sus cuentos fantásticos, nos pinta la angustia de un hombre a quien obligaron a contemplar el desfile de todos sus pensamientos hasta el más recóndito. Y yo pienso que el castigo formidable para nosotros, no serán las llamas ni el fuego líquido, sino la visión eterna de toda nuestra vida proyectada eternamente ante nuestros ojos. Si nosotros hubiéramos sido contemporáneos de los cartesianos hubiéramos sacado de este cálculo matemático, consecuencias metafísicas incalculables, por ejemplo, la demostración de la existencia de Dios, puesto que si el ver épocas anteriores de la tierra depende de la distancia en el espacio en que esté colocado el observador, llegaríamos a la conclusión de que un ser colocado en el infinito y cuya vista fuera infinita,

conocería todos los actos o fenómenos que han sucedido en el universo.

Cada hombre se va forjando su propio infierno al no poner toda su esperanza en cada instante de su vida. Algo de esto quiso expresar Kant seguramente, cuando sintetizaba su imperativo categórico diciendo: obra siempre de tal manera que tu acción pueda servir de norma a todos los hombres. Este mismo postulado lo encontramos en casi todas las religiones, y bajo esta forma sagrada se puede sintetizar en la ley de oro de la sabiduría antigua, apropiada más tarde por el cristianismo: no hagas a tu prójimo lo que no quieras que él haga contigo. Si obráramos como si cada uno de nuestros actos fuera el último de nuestra vida, poniendo en él toda nuestra potencia en sentido aristotélico, y no dejando a través de la forma ni un resquicio por donde pueda huir nuestra esperanza hacia el futuro, cada vida sería un sistema completo y absoluto que agotaría todas las posibilidades y la muerte vendría al final como una consecuencia lógica y necesaria de una energía que se transforma.

Aprendamos, pues, a merecer la muerte. Que nuestra vida sea tan intensa que toda la personalidad alcance a manifestarse en ella. Los hombres del renacimiento comprendieron confusamente este mandato del misterio y fueron prototipos de la acción integral y así sus almas pudieron crear la atmósfera artística, científica, comercial y civil más intensa y completa que registra la historia. Leonardo de Vinci, el genio múltiple, es el símbolo de esa época, y la medida de nuestra tesis. La psicología moderna ha llegado a concebir la personalidad como una energía en constante postura de actividad y la inervación no es más que un aspecto psicológico simultáneo con la idea del acto.

Cuando alguien se admira de que los grandes hombres mueran, yo me digo, por el contrario, bien merecida tenían la muerte. Sus espíritus íntegros estarán eternamente contemplándose a sí mismos, en sus obras, proyectados en el infinito.

Tiene razón Unamuno. Hay que aprender a merecer la muerte.

ESTETICA VIVA

Los artistas de hoy, contemplando las grandes obras de la ingeniería moderna, han sentido la nostalgia punzante de la vida activa. Esos formidables esqueletos de hierro que parecen contemplar en la noche la sombra de sus antepasadas torres babilónicas, realizan para el creador todo su sueño. La estética corre por su rígida nervatura con la agilidad tranquila de la medida y del cálculo. En esa fuga de líneas y de ángulos, en la cual la circunferencia imprecisa sólo vive el instante fugaz de una moldura, la sensación de la carne frente a lo gigantesco coincide en absoluto con la emoción de humanidad que persigue el arte. El mar y la montaña son sublimes, pero no lo son en sí mismos, sino en nosotros. Ellos nos son hostiles, y siempre temblará el hombre sobre la ola o sobre la cumbre. Recién cuando los monstruos han sido aprisionados en el cuadro, el poema o la sinfonía, nos situamos ante ellos en actitud estética, y la emoción que entonces se experimenta podría llamarse especulativa, o emoción pura, puesto que en ella es más lo conceptual que lo intuitivo, en lenguaje crociano, todo desde el punto de vista del sujeto que contempla. Las grandes obras modernas por el contrario, encierran la sublimidad en sí mismas. Ante ellas el hombre se siente más seguro, y penetra en sus grandes arcos, con la emoción clara que sólo ante el cuadro del mar y no frente al mar mismo, hinche su corazón. El mar es el miedo, y el miedo está por debajo de lo estético. La gran obra, es la confianza, es el optimismo, es la vitalidad, y éstos son elementos vivientes de belleza. La estética del mar

es, pues, una estética de segundo grado, una estética especulativa, ¿paradoja? Pero la estética del rascacielos, es de primer grado, y se consubstanciabiliza con la facultad emotiva del hombre. En todas las filosofías, el arte ocupa la cúspide del edificio, y dentro de ella, se coloca como genio tutelar la música. Es, pues, con una gran visión estética que Lessing llamó a la arquitectura, música cristalizada. ¿Qué hay de más idéntico y que se evoquen más entre ellas que el Acrópolis de Atenas y una sinfonía de Beethoven? En la lucha por crear la obra, el artista y el pensador, se alejan demasiado de los hombres activos. Y cuando cansados de ese ocio corporal en el que la carne no es más que aceite divino, que alimenta la llama del alma, contemplamos la obra y contemplamos la vida, y sentimos esa punzante nostalgia por lo concreto y lo humano, que se sintetiza y se justifica en la obra social del arquitecto. ¿Qué pequeños resultan el libro, el cuadro o la estatua, cuando sentimos la carne doliente de la multitud refugiada en la tibia celdilla del rascacielos! Sí, el arte debe ser humanidad antes que nada y el arquitecto hace casas para que viva el hombre. Su arte es así perfecto, puesto que hace belleza en la que penetra la carne y descansa y procrea el alma.

D'Ors reclamaba una música en la que se pudiera vivir como en una casa. Y esta es la tragedia del artista, realizar un libro en el que los espíritus encuentren alimento y cama. Un Homero, un Dante, un Miguel Angel y un Beethoven fueron verdaderos arquitectos. Construyeron los más estupendos rascacielos espirituales. En ellos aún seguirán refugiándose las generaciones, y cuando ya no quede ni el polvo del gigantesco New York, sus cúpulas divinas asombrarán a los astros como en la primera hora de su gestación y de su forma.

BRANDÁN CARAFFA.

NOCHE

VERDUZCOS esqueletos del insomnio
el desgano se tira en las veredas
y los faroles reman el silencio
con sus ojos de luz entre la niebla.

Las esquinas se agrietan de cansancio
donde el dolor de andar su frente tizna.
Pobre canción del tedio que te marchas
por la música de una alcantarilla.

Pasará el carro viejo de la noche
con su roja e incomprensible ruta.
Allá en los puentes se suicida el mundo
y una estrella nos tiende su mano desnuda.

PUERTO

AFFICHES de navegación. Dos hélices.
Nápoles (sin trasbordo), Beirut, Siria.
En los puertos descargan los vapores
pesadamente su melancolía.

La canción de los muelles despereza
la vela triste de todo errante
y están mis redes puestas a secar
sobre el tumbado lanchón de la tarde.

Bergantín ya sin ruta la ansiedad
descarga sobre el silencio su fiebre
bergantín en mi nuevo amor anclado
como un barquito en su botella verde.

ANDRÉS L. CARO.

PROA

Avenida Quintana 222

De 17 a 19

PRECIO DE SUSCRICION:

Trimestre	\$ m/n. 2.50
Semestre	" " 5.—
Año.	" " 10.—

EXTERIOR:

Año.	\$ o/s. 3.—
--------------	-------------

***PROA vivirá si logra
un número de suscritores.
Suscríbase y suscriba a
sus amigos.***

1 PESO

