

ALFAR



S U M A R I O

Poemas de Juvenal Ortiz Saralegui - Reproducciones de Carlos Giambiagi - Movimiento Ríoplatense, por Atalaya - El concepto especial en las artes plásticas, Eugenio Steinhof - Emoción ante Barradas, Cipriano S. Vitureira - Dibujos de Barradas. María Eugenia Vaz Ferreira por Esther de Cáceres - Justino Zavala Muniz por Juan M. Filartigas Madera de Adolfo Pastor - Esquema de Chaplín por Ildefonso Pereda Valdés - Reproducciones de Norberto Berdia, Estudio de V. Basso Maglio. Pinturas muertas en los muros, por D. H. Lawrence. Versión de Julio Casaravilla - Colina de la Música por Julio J. Casal - Libros y revistas. Notas de Carlos M. Solari, Eduardo Dieste, Vitureira y Ricardo Tudela - Portada de Barradas.

PIDAN

JABON

B

BAO

O

PARA EL HOGAR

ALFAR

AÑO IX - MONTEVIDEO, FEBRERO 1931 - N.º 69

DIRECTOR:

JULIO J. CASAL

ORNAMENTACION:

RAFAEL BARRADAS

REDACCION:

PRESIDENTE BERRO 2481

S U M A R I O

Poemas de Juvenal Ortiz Saralegui.

Reproducciones de Carlos Giambiagi.

Movimiento Rioplatense, por Atalaya.

El concepto especial en las artes plásticas —

Eugenio Steinhof.

Emoción ante Barradas, Cipriano S. Vitureira.

Dibujos de Barradas.

María Eugenia Vaz Ferreira por Esther de Cáceres.

Justino Zavala Muniz por Juan M. Filartigas.

Madera de Adolfo Pastor.

Esquema de Chaplín por Ildefonso Pereda Valdés.

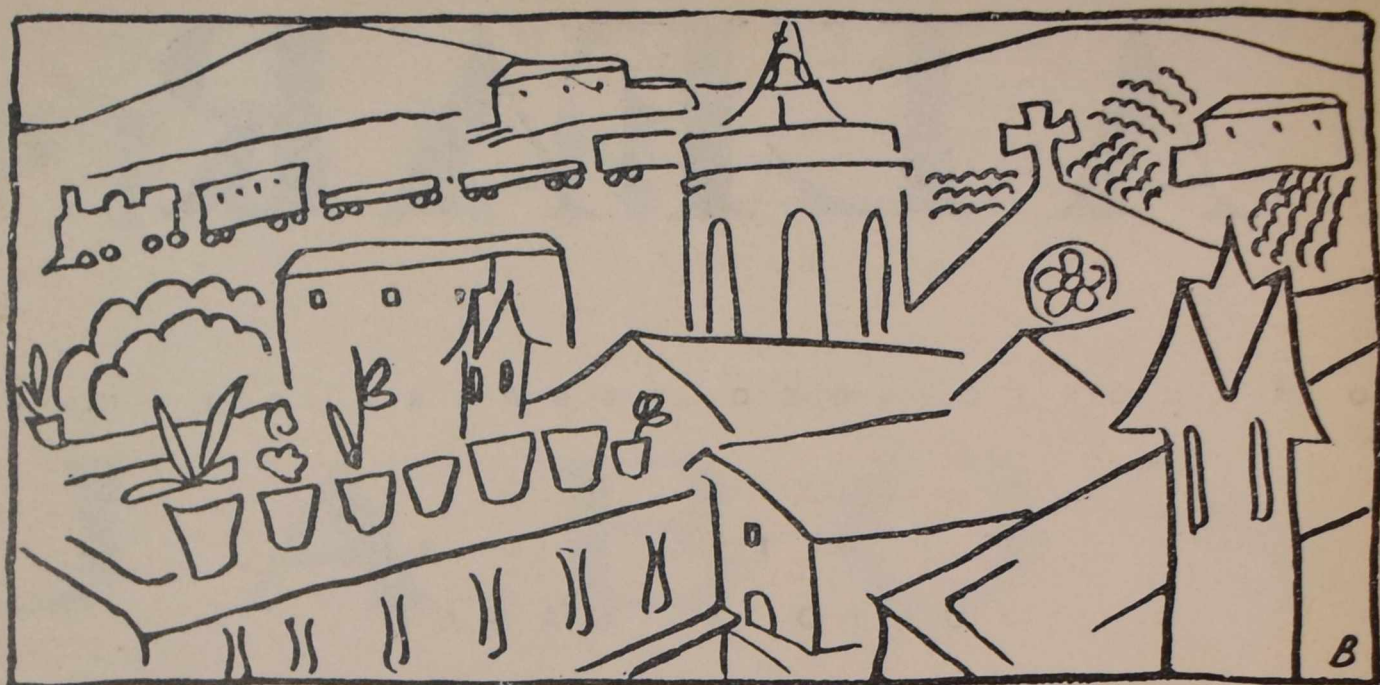
Reproducciones de Norberto Berdia. — Estudio
de V. Basso Maglio.

Pinturas muertas en los muros, por D. H. Lawrence.
Versión de Julio Casaravilla.

Colina de la Música por Julio J. Casal.

Libros y revistas. Notas de Carlos M. Solari, Eduardo Dieste, Vitureira y Ricardo Tudela.

La dirección de esta revista no devuelve los originales ni sostiene correspondencia acerca de ellos, publicando solamente trabajos rigurosamente inéditos.



P O E M A S

ROMANCE DEL SUPLICANTE

Hazme tú el regocijo,
tú que avivas el árbol.
Házme tu la dulzura
Con tu color de plata.

Házme el surco más hondo
con tu alma de espada.
Yo escucho a un mismo tiempo
a la piedra y el ala.

Ora todo debajo del silencio:
el día que se seca,
la noche que renace.
Nunca habrá lunas viejas
para las pupilas de los que nacen

Mi garganta se alza
encima del silencio
como el trigo en el campo...

Házme tú la canción
que yo voy a tomarla de tí,

como se toma la hierba
de la buena raíz.

Ora todo y mi súplica
es labio del humilde,
y mi canción sale de mí
como la queja del herido.

CANCION LIGERA

Primavera es la prisa,
la luna de la brisa,
tus manos que se dan como tus ojos!

Canción ligera
para el labio de lluvia de los vientos!

Contigo estoy en el celeste empeño,
contigo en el dorado resplandor.
Primavera es la prisa de mi amor
en la luna de tus sienes.

CANCION DEL FUEGO LENTO

Fuego lento de los días
y llama azul de la noche:
junte al alma está el olvido
como leña sobre el pecho.

Leñador que en primavera
en el bosque mira el cielo,
desde el árbol del suplicio
hasta el pájaro del viento.

Fuego lento que consumes
las astillas del recuerdo:
humedad de la congoja
en la frente del poniente.

Los clarines, los clarines
traen las llamas de este fuego!
Sacrificios de mañanas
que han perdido las estrellas.

La canción es la campana
de bronce del fuego lento:
echa a vuelo la ceniza,
oh, campanero de fuego!

Leñador que en primavera
en el bosque mira el cielo:
desde el árbol del suplicio
hasta el pájaro del viento.

CANTO DEL QUE HABRA DE CRECER

El rubor te ilumina
y en su fuego te oigo:
porque tu ritmo es hondo
sólo mi canto es brisa.

Mas había de crecer, hasta llegar al coro
de amor que hay en tí:
más habrá de crecer
hasta dominar y merecer
tu imagen más erguida.

El rubor te ilumina,
fuerza mía que te domina,
como al cielo la gaviota y la golondrina.

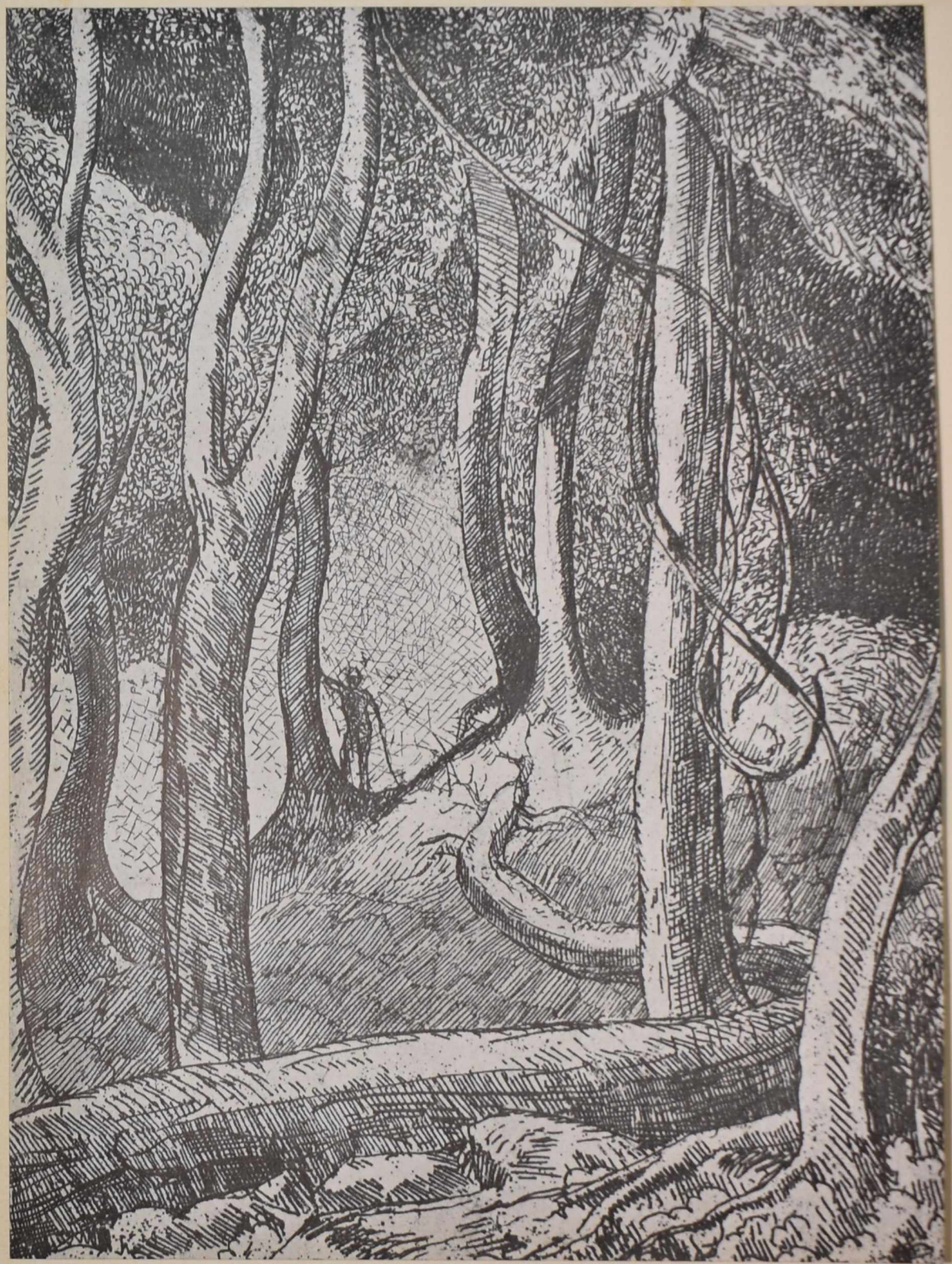
Yo he de recoger
la música de tus manos
nacida en las pupilas de los niños
por las palomas coronadas.

El rubor te ilumina,
fuerza mía que te domina,
como al cielo la gaviota y la golondrina.



Bosque (agua fuerte)

Carlos Giambiagi



Bosque (agua fuerte)

Carlos Giambiagi

Cuando el solitario aparece, después de su prolongado y vocacional retraimiento causa un anárquico desconcierto entre el gentío que acude a contemplar el espectáculo de su espíritu. Su lenguaje parece oscuro, inenteligible para el rasero común del vulgo. Habla de cosas que éste ignoraba hasta ese preciso instante. Su austeridad hecha de renunciaciones semeja pobreza, inopia, y su simplicidad del todo confusa. Las inevitables consecuencias se producen inexorablemente con absoluta incompreensión por parte de la mayoría pensante y no pensante.

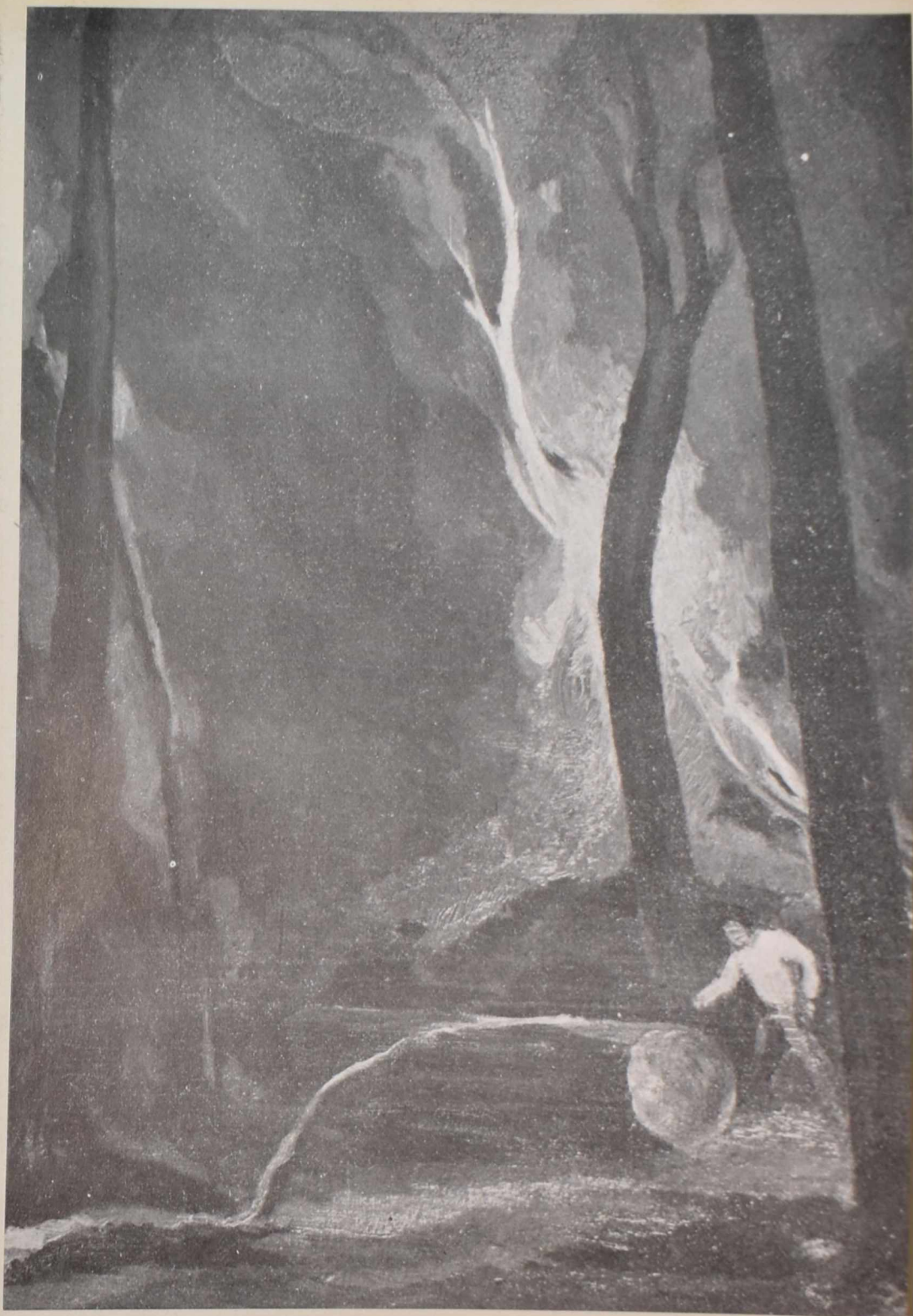
Semejantes casos pequeños y grandes siempre han acaecido con su diminuto germen de fatalidad, durante el curso de la Historia del Arte. ¡Cuántos olvidados que yacieron amortajados por el silencio de siglos fueron luego rehabilitados y cuántos postergados en vida se les glorificó en un homenaje póstumo y tardío! No es nuestro designio dar nombre y deliberadamente los eludimos para no tropezar con groseras comparaciones. Pero los que se hallen familiarizados con el transecurso de las épocas de arte, antiguas y modernas, han de recordarlos. Es únicamente a ellos a quienes nos dirigimos. Tampoco deseamos aludir aquí a las tendencias de tal o cual escuela. Porque lo primero que choca al trausente cotidiano y al tránsito de cotidianidad es solamente la burda piretórica y dialéctica de ellas. Cezanne — ¡ay el socorrido Cezanne! — ha levantado más enconadas y acerbadas resistencias, que el cubismo y su leader Picasso, que en suma no fué, sino una culta, exasperada y sabia caricatura de aquél. ¿Y por qué? Si buscamos una solución a esta incógnita, nos hallaremos que es la impelente, avasalladora personalidad lo que más repele con insólita violencia. Es el pequeño y grande creador de un inédito universo, forzosamente limitado, quien obtiene menos sufragios. ¡Y sobre todo si se encuentra en sus agrios albores!

Estas pocas palabras preliminares quieren dar a entender que todo lo que sea un poco o mucho verdaderamente personal en arte, ha sido desconocido y se le desconoce por casi todo el mundo. Son hechos que hemos

presenciado en nuestro pasado artístico y también actualmente. Los pintores que ya tienen su consagración en nuestro Museo, la mayoría de ellos son lo más impersonales que pueda darse. Otra vez incurrimos en la tentación de dar nombres y no lo haremos... ¿Y los que se endiosó o se elogió superlativamente durante estos años? Escasos fueron los que nuestra crítica señalara a la atención pública, que no cargasen con todas las taras de lo pintoresco o lo brillantemente vulgar. En cambio, en quienes apuntaba una naciente y original personalidad, se les fustigó por nuestros arcontes de la crítica, pero sin que pudieran dar razones valederas. O se les decapita por el silencio sistemático, con el plausible *anhelo* de que no cunda el mal ejemplo. Pensamos en Curatella Manes, en Elena Cid, del Prete y Balsadúa particularmente. Es que hay gente culta, muy culta que confunde las manifestaciones artísticas con los mejunges farmacéuticos y las pomadas de tocador. Quizá querrán un arte con gomina y que calce polainas. O lo opuesto, bromuros y calcamonías bonitas. No, nos quejemos. Al contrario, alegrémonos. Todo creador es sereno porque se siente fuerte y nada le desviará de la ruta que se trazó.

No los defendamos, pues. Intentemos explicarlos, comentarlos para nuestro particular uso y para algunos pocos, ayunos de pecados prejuicios... ¡Qué placer más sagrado, que éste de penetrar con vibrante antenas en una fiesta de arte! Ninguno más grande y más puro para nosotros, a lo menos. Sinceramente démosle toda nuestra piedad a los ciegos y sordos de que hablan las bíblicas escrituras, que quieren ver y no ven, quieren oír y no oyen... ¡Amén!

Al entrar por primera vez en una de las salas de la A. A. del Arte, del expositor Giambiagi, supimos desde ya lo que sucedería con sus obras: desvío, silencio hosco e indeferencia. Mas en él, que con los otros dos artistas, R. Gómez Cornet y J. A. Ballester Peña. ¿La causa? La de aquel pintor, parece una labor de ocultación. Todo lo trabajado interiormente, lo es en cierto modo. Es curioso que casi nadie lo aperciba. Agrava



Leñador (oleo)

Giambiagi

aún más ese rasgo, su equidistante actitud muy definidos: el que toma prestada la espuma pintoresca de lo connumente llamado moderno y el otro de amorfas finalidades, ya chavacanamamente realista y aguadamente neoclacisita. No es grato ni a uno ni a otro... ¡Es cómo para felicitarse! A Spadini le aconteció algo muy parecido. Durante su vida, fué apedreado igualmente por los futu-

ristas y pasatistas... ¿Y ahora? Se agotó el vocabulario de las loas para crucificarlo de nuevo.

Basta ya de cotejos. ¿Qué nuevo mensaje nos trae Carlos Giambiagi, este artista intérprete de la selva misionera, donde ha vivido y trabajó durante algunos años? Nuevo no, y según demos en comprender ese gastado adjetivo. Los de una pujanza innovadora y

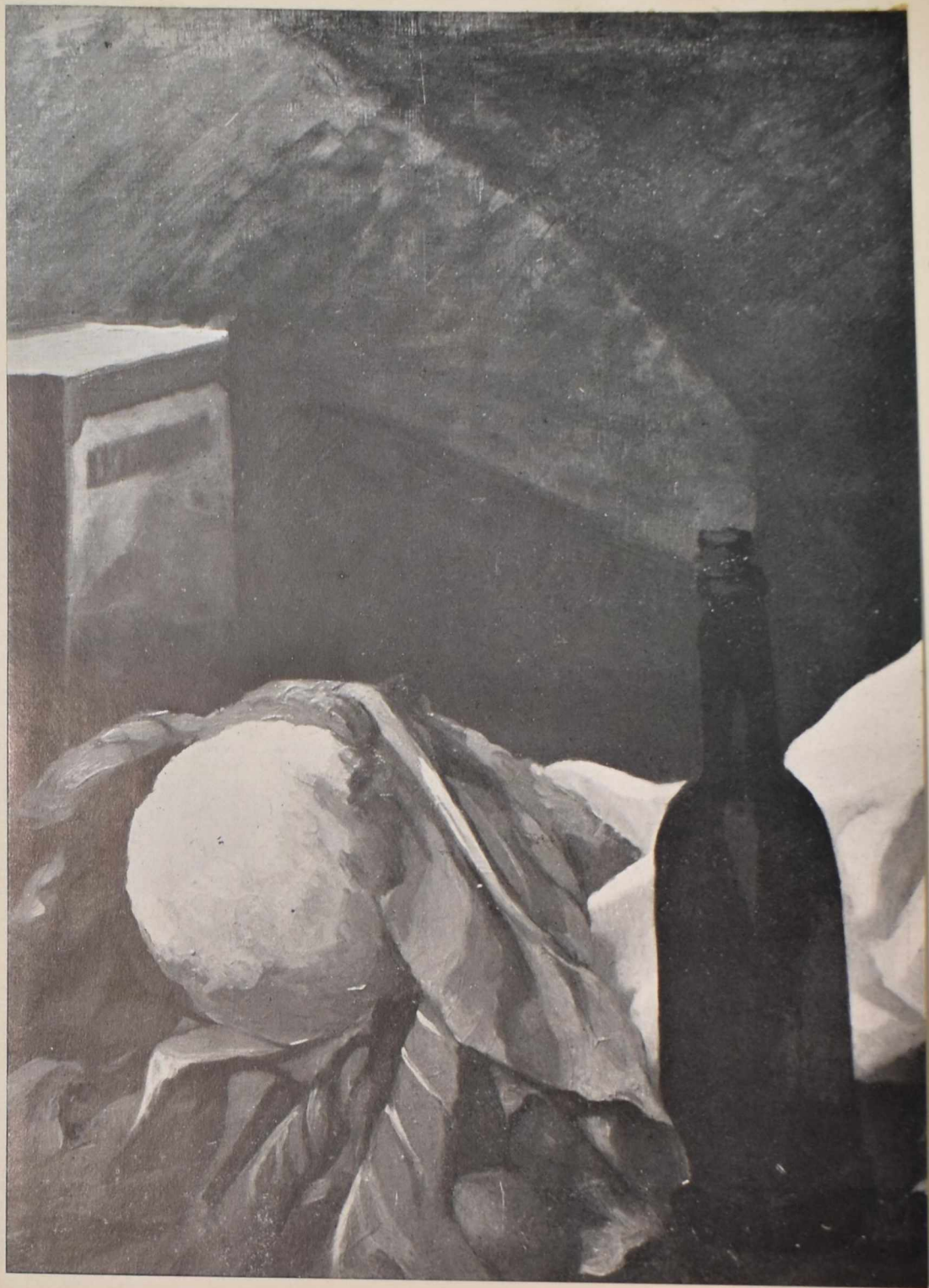


Cantera (oleo)

Giambiagi

convulsionante, nacen de siglo en siglo. Por la calidad de la inteligencia y la sensibilidad es que nos parecerá nuevo... ¿O es que se tiene la audacia de creer que aquí hubo algún innovador? Ni siquiera los medianamente sensitivos e inteligentes abundan. Ese es su mensaje, el de una aguda sensibilidad lírica y dramática. Eso pudo ser lo nuevo, que sabe ocultar por un pudoroso orgullo, bajo

cierto orden clásico. Y a un artista, lo menos que se le perdona, es que no sea un virtuoso en un cariz u otro. Ese malabarismo lentepillesco es lo que más encandila a las cornejas, encarnación del público grueso. Aun cuando llegue a ser siquiera su apariencia y su contrafigura. Giambiagi no es un virtuoso, a pesar de sus grandes dotes manuales. Pone toda



Naturaleza Muerta (oleo)

Giambiagi

su energía, su firme voluntad e inteligencia para no serlo nunca. Odia lo truculento y aparatoso en cualquier forma que se manifieste ya sea en lo raro y lo extraño. Las posturas resonantes e inusitadas, le incomodan. Entendámonos, lo inusitado por lo inusitado. Casi le avergüenza tal cosa en él y en los demás. Llegará a preferir la desnuda vulgaridad común, a la aderezada con visto-

sos afeites postizos... ¿Cuáles son los componentes contrarios y el reverso de todo esto? Severa autoocrítica, una austera disciplina intelectual, la duda depuradora y paulatinas renunciaciones en vías de una sobriedad expresiva ed más grande riqueza anímica y plástica. ¿Logra cumplidamente expresar pictóricamente esos nobles propósitos?

Esto es lo que débese tener en cuenta: si

realizó esa visión austera que se ha trazado como meta de su ejercicio en el arte, sin engaños ni subterfugios que no caben en su entereza moral. Elegiría un honroso fracaso, antes que traicionar sus más íntimas convicciones. Contestemos que sí a esa interrogante. Por supuesto pocos o ningunos descubrieron esas cualidades ocultas. Ni perdieron tiempo en buscarlas. Sin embargo, con ellas que infunden una serena nobleza a su obra: austeridad, renunciación de todo lo superfluo y sobriedad emotiva y expresiva en un dominio técnico por el que desaparece la pintura por la pintura. Una carencia casi absoluta de «aspecto y de exterioridad». Otro lastre para no volar hacia el éxito adocenado. «Amo la claridad, busco la claridad». Es el lema que continuamente se repite a sí mismo este artista... ¿Este breve postulado, no es de la más pura esencia clásica? En una búsqueda pictórica incesante, su esfuerzo no tiende a la claridad objetiva, como podría creerse, sino hacia aquella otra claridad: la irradiante y misteriosa claridad del espíritu. Algunos de sus más plenamente realizados paisajes se nutren de esta misteriosa, poética claridad: un color en que se aunan los elementos imponderables del raciocinio y de una vibrante sensibilidad de extraordinaria fineza: formas amplias, al mismo tiempo concisas y elípticas que razonadas subjetivamente se impregnan de un sentimiento de pánida que posce cierto disnatismo religioso al intensificarse; eso en sus mejores momentos: jerarquizando va a la generalización expresiva del paisaje, mediante un dibujo interno que vertebra el movimiento rítmico de toda la composición: aspira a la musicalidad de su registro por la fina matización de gamas dramáticas que todo lo ensombrece y envuelve y otras más líricas de acento que todo lo disimula bajo la parábola armoniosa de sus tonos grises verdi-azules o de encendidos morados y dorados. Lo *gris* en el color, es la nota elusiva más dominante de su espíritu. En un tapiz persa hay una infinidad de esos grises. Uno de sus cartones es de una riqueza inusitada de sombríos y cantantes matices. Y éste a fuerza de ser trabajado, parece mo-

nócromo; pero está lejos de serlo. «El Camino». Quizá extreme sus escrúpulos en la labor tan cerrada de algunas de sus telas. Quizás Carlos Giambiagi, sea colorista más por el claro razonamiento de su inteligencia sensitiva, que por puro instinto. Mas hay tantas clases de coloristas, y este artista lo es a su modo. Tal como se ajusta a sus creencias más predilectas. Aborrece los contornos muy marcados y las tintas planas... ¿Se desprenderá de estas líneas generales cuál es el carácter más sobresaliente del temperamento pictórico de Giambiagi? El lector lo dirá. Es su concepto clásico, practicado por un hombre de nuestros tiempos.

Nosotros, que no sabemos hacer literatura, cedamos la palabra a otro cronista que glosó brevemente las telas de Giambiagi. Dice:

«Traduce con éxito hondas emociones; la pequeñez de la criatura humana en el escenario de una naturaleza gigantesca, naturaleza selvática y agreste; en «Camino» la intensidad del verde norteno; en «La Fronda» la sensación del hosco paisaje dantesco; fantástico, grande, donde se pierde el vagar del hombre entre la penumbra creciente de la fronda. La inmensa desolación del día gris muy lograda, hace de «Horizonte» una tela bien calificada A. B. «El Pueblo» 25 agosto).

No nos engañemos. Carlos Giambiagi por sobre todo es pintor. Si la naturaleza misionera sonríe con sus lapachos rosados o se entenebrece con la cuenca de su río barroso y de su cielo bajo que parece gravitar sobre los hombros del paisaje, son estos simples pretextos para las variaciones armónicas de su color y para elaborar sus ritmos sutiles. Si existe una poesía, es puramente pictórica. Algo más aún. Son pocos los que se preguntan que visión total tiene un artista de este universo. Ello nos bastaría para conocer a fondo quién es realmente. La de este artista es serena, fervorosamente elevada y de una gravedad viril. Porque ya llegó a su más nutrida y meditativa madurez que le permitirá evolucionar indefinidamente.

Atalaya.

Buenos Aires 1929.

El mundo actual está cambiando su cultura. Cualquier espíritu observador puede darse cuenta de ello: si el artista no participase de semejante evolución, quedaría tocado de esterilidad forzosamente. El concepto del arte es uno de los que han sufrido, entre otros varios, cambios profundísimos en estos últimos años.

La facultad más elevada del espíritu humano es aquella que está capacitada para comprender los símbolos inherentes a los colores, a los sonidos, a las piedras.

El arte no existe *en sí*, el arte es un perpetuo devenir influyente que pugna por alcanzarse, pues tratar de encadenar lo inmaterial a la materia, es lo mismo que querer aprehender lo inaprensible.

En el hombre, la irritabilidad física se transforma en irritabilidad fisiológica, y de esa propiedad inherente a la materia provienen el dolor y la alegría, la mordedura del deseo, y hasta los elementos del sentido ético, el sentimiento espontáneo del bien y del mal. Todo esto pertenece a la escena, danza sagrada, a las ceremonias y a los ritos.

Si pasamos ahora al sentimiento de la naturaleza, veremos que todos nosotros tenemos el don de sentir la belleza de un paisaje o de un cuerpo humano. Querer realizar el sentimiento en imágenes plásticas o pictóricas no conduce forzosamente a la obra del arte, pues estos sentimientos sólo son irritaciones fisiológicas particulares de nuestro sistema nervioso, esas irritaciones no expresan en definitiva otra cosa al producirse que nuestra manera personal de sentir, no el ser del paisaje o del cuerpo humano.

La esencia de cada ser cuando lo consideramos imparcialmente, surge por doquiera, en un paisaje, en un cuerpo, en un rostro.

Así la esencia de todo arte está en la comprensión de la Ley de la Unidad, gracias a la intuición del espacio.

Gracias al espacio que vemos, podemos lograr la intuición del espacio interior, y gracias a esta intuición, nos es permitido pasar del mundo de la esencia al del ser.

Es imposible con ayuda de la palabra

dar al Mundo una intuición tan profunda y tan clara como la que nos ofrece la obra de arte sin rival para penetrar en el espacio por medio de unos cuantos sonidos o unos cuantos colores.

La curvas que la Arquitectura dibuja por encima del horizonte terrestre son siempre expresión de algo, ya de una comunidad espiritual, ya de una intuición profunda del Mundo.

El análisis del relieve escultural nos conduce al mismo resultado. La escultura no descansa como la Arquitectura en la tierra, pero de ella brota impulsada por una fuerza interior, tampoco el relieve está adherido a un plano, sino que emana de él más bien, y su fuerza debe equilibrarse con las fuerzas que la rodean.

Si pasamos ahora a la música, veremos que hay también dos maneras de componer, ya creando un ritmo complejo sonoro, de seducción sensual, ya tratando de realizar la creación íntima de un espacio sonoro, que brota de los manantiales mismos del alma, ésta es la *melos*.

En la manera primera a que nos referimos, no existe ningún símbolo, la segunda, por el contrario, está llena de riquezas simbólicas.

Lo mismo ocurre con la pintura. El sentido de la obra plástica no depende sólo del goce del color. Lo mismo que los instrumentos nos permiten aprehender la sonoridad, los colores nos permiten aprehender la luz y simbolizar por ella el espacio, pues el espacio sin la luz es nada. La luz fué hecha y con ella el espacio, pero creado por una luz sin dirección, queda desprovisto de contraste, como el azul monótono de la bóveda celeste.

Llegar a conocer la existencia de una ley organizadora de colores análoga a la de los sonidos, debe ser algo que nos llene de regocijo. No hay esperanza de que nosotros podamos penetrar en el dominio de la armonía de los colores por las vías que la Física nos ofrece, pues los colores del espectro lo mismo que los rayos luminosos de la naturaleza,

son transparentes. Ahora bien, los colores de que se sirve la pintura, colores en polvo, son opacos y es por consiguiente ridículo tratar de equipararlos. El color transparente de la óptica está tan lejos de la pintura, como lo está de la música el sonido pretendidamente puro que produce la sirena de Latour.

Transformar la materia de tal suerte que se convierta gracias a la luz en el símbolo del espacio ¿no es esta la idea más elevada que nosotros podemos imaginar, ya que entraña la metamorfosis de la materialidad de la piedra en la espiritualidad de la esencia, lo cual constituye el contenido de la plástica?

La finalidad de la escultura no ha sido jamás la de manifestarnos los sufrimientos sentidos por Laoconte.

Su finalidad consiste en que las superficies, gracias al juego de luces, pueden darnos la tensión de los espacios, cuyo centro vive en la Escultura misma, pues la esencia de la plástica no es la masa, sino la Luz. Ahora bien, ¿ha creado nunca la naturaleza de este modo? En ella todo brota de la célula. El primer tejido que se forma es el epitelio, es decir la superficie. Los artistas deben seguir esta Ley. El germen de su plástica debe ser una superficie móvil. Esta superficie vivirá en lo sucesivo evolucionando, como un tisú orgánico, y así la obra plástica podrá seguir en su creación la ley misteriosa que rige el Mundo orgánico.

Y, hemos llegado ahora al último y más importante de los medios de expresión. Puesto que está en nuestra alma el centro de tensión de la bóveda celeste y puesto que la esencia del cielo infinito está íntimamente ligada a nuestra esencia es natural que pretendamos construir un símbolo de ese cielo a modo de cobijo de nuestra alma. *He ahí el origen y destino de la ARQUITECTURA.*

El centro de tensión de la imagen plástica reposaba en el centro de esta imagen estando encarnada en la obra. Pero el centro profundo de la tensión arquitectural no radica en la arquitectura sino en nosotros mismos.

Cuando, guiados por nuestro instinto, suprimimos la individualidad y sus modificaciones, acabamos por ver la unidad en sí misma y en TODO, EL MAR DE LA MULTITUD ESTA VENCIDO.

Pero, ¿Qué lucha!

Leonardo exclama: «Ogni cognizione, viene d'un sentimento».

Quiere decir que la fuente de todo conocimiento, es el instinto. Esto, le lleva a abordar el problema de las Danaides, pues dada su extraordinaria penetración intelectual, incurre en captar la multiplicidad de la apariencia en vez de fiarse en propia intuición.

Un Rembrandt, debe luchar contra la nefasta influencia de su maestro Lastman y *Miguel Angel* contra la de todos los Donatello en torno.

Ticiano venció así mismo antes de la muerte.

El caso de *Delacroix* es un combate apasionado y trágico. Su genio lucha constantemente contra la multiplicidad de la apariencia y particularmente, contra las mil facetas del color que intenta, por una observación perenne, elevar a sus funciones cósmicas.

Por esa contemplación egocéntrica, se nos da la naturaleza unas veces simpática, otras indiferentes, o bella o fea. Ahora bien, la naturaleza no es ni bella, ni fea. La naturaleza como tal, simplemente existe: Ella es. En este mar hay rocas como índices que señalan la existencia del Arte Eterno. Estas rocas son los Palestrinas de Mozart, Bach, Los Rembrandt, Greco y Corot, los maestros de Pestum y de Chartres.

Estos genios de la humanidad cumplieron las palabras de FILON, henchidas de sabiduría suprema y que guardaron en sus templos los sacerdotes de Delfos.

«SI CONSEGUIMOS DESPRENDERNOS DE NOSOTROS MISMOS ROMPIENDO LAS CADENAS DE LA INDIVIDUALIDAD HABREMOS ALCANZADO LA CUMBRE DE LA DICHA.»

Eugenio Steinhof.

EMOCION ANTE BARRADAS

Yo pienso a veces, que si una materialización del más allá se presentara a juzgarme, o que si la muerte misma me sonriera sardónicamente, o que si los dioses de la belleza llegaran a eternizarme mis más queridos atributos, me sobrecogería de piedad hacia mí mismo, me quedaría mirándome plenamente por primera vez en la vida, me llenaría de asombro, y con un último descontento, con una última pesadumbre, me echaría hacia atrás sobresaltado...

Y bien. Ante la recogida soledad de mi contemplación (porque me quedo a solas frente a Barradas) siento que las figuras adquieren una inusitada alma, una como iniciación de movimiento, de movimiento sonámbulo, de traslación hacia mí, movimiento impalpable y lento y claro... Y siento que me dicen todas un ¡detente! que sale de estos ojos marinos de penumbras y de nieblas... ojos marinos de estas figuras de taberna, con vida psíquica oscura y áspera, secreta y estatuaría... Porque no parecen sinó, la huella de unas almas, que apoyadas en los cartones dejaron modelada en ellos su sustancia. Un ¡detente! que se me hermana ahora a la prudencia de los barcos en la niebla, a su paso felino y a sus luces apagadas y roncás. Y que se me hermana en esa forma, porque yo creo que así solamente pueden estamparse más allá de nosotros, las almas: sólo, «a través de la arcilla de las nieblas eternas...»

Después... cuando voy a entusiasmar me de belleza y de amor ante los cuadros místicos, siento un olvido tremendo que sale de ellos, y que me anonada de silencio, porque esas mujeres se doblan lentamente hacia algo supremo... Apenas si me quedan fuerzas para asomar el espíritu entre ellas, a ver si logro atisbar algo de lo que tan abstraídas contemplan... —¡ahí está lo divino!— más que adoran...

Este anonadamiento íntimo, como aquella sabiduría prudente, me vuelven a la conciencia de mi sombra, donde, apretando los labios, porque ya he recogido los pliegues del silencio... siento una última pesadumbre, que humedece tiernamente no sé qué secretos perfiles...

¿Qué veo yo en esta pintura silenciosa, humilde y sabia?

Veo figuras dueñas de sí mismas primero; tan esculturales, tan corporales por así decir, que pueden salirse a la contemplación, para la cual es preciso salir con alma... Y veo que a través de las frentes piensa siempre el espíritu complejo de Barradas; piensan esas asperezas que hermanan al obrero, al bohemio y al artista. Los ojos de los bebedores, llenos de sabiduría, tienen la mirada del pintor cuando escrutaba a su modelo... tan bien se identificaba con ellos ¡tanto los quería!, descubriéndose totalmente su parte de cansancio y de experiencia... O, más bien, los bebedores lucen su mirada mejor, elevada por la escala suprema de la pureza al plano espiritual del arte.

Y veo más todavía.

Se ha llamado primitivismo, a la manera pictórica que por mirar con ojos más llenos de asombro, más puros, casi más infantiles, captaba más y, sobre todo, trasladaba más. Y es primitivo a mi entender Barradas porque la «sustancia» de sus cuadros tiene apenas un velo de pintura, un matiz del color, sólo lo preciso para que nuestros ojos se detengan y observen toda la maravillosa arquitectura hacia dentro, del cuadro... Es un primitivo porque era un artista humilde ante lo inmenso y hacía el esfuerzo tímido de empujarlo hacia el óleo... Es un primitivo porque es clarísimo... como la mirada



de los niños... ¡Por algo, últimamente, cuando más desnudo estaba, aprestándose para el viaje, vió muchos rostros de mujeres: como ven los niños, mujeres con una suprema

melancolía de madres —de madres antes del alumbramiento—, de madres anteriores, de madres primitivas!

Y veo más todavía.

Yo creo que hay un lenguaje de la pintura; un lenguaje poético de la pintura; más allá de las reglas que se aprenden en las academias, más allá de la retórica y de la técnica; un lenguaje simbólico, personal, maravilloso! Así como en poesía —en la más alta poesía— no basta describir en la mejor y más pintoresca forma un objeto, sino que hay que «crearlo» en el poema mediante imágenes, mediante giros, mediante figuras poéticas; en una palabra, mediante ritmos puros del espíritu... así en pintura —en la más elevada pintura— no basta con el acierto en el traslado de un objeto del exterior a la tela, sea o no hecho con métodos nuevos, no basta lo descriptivo. Hay que lograr la imagen del color para sugerir el alma del color, más que el color mismo...; el ritmo de la línea que denuncie al espacio, más que la firmeza de la línea; la colaboración de la luz más que la iluminación del cuadro. Es decir, hay que hacer de todos los elementos del pintor un conjunto de medios y no fines particularmente en sí mismos. No es lo más digno pintar para colorear, ni colorear para acertar, ni dibujar para planear, ni iluminar para animar. Todos esos son medios del pintor para lograr el conjunto vivo del cuadro. Y ese conjunto es la fuerza silenciosa casi, que de ellos fluye; ese conjunto es la tranquilidad de ser, de existir por sí solas, que existe en estas figuras de Barradas; ese conjunto es la seriedad, la humildad, la plasticidad, la verdad, todos esos términos que no son sino los que denuncian a la personalidad o a la armonía. Por que aunados como acá, ninguno de aquellos medios se incomoda entre sí. Hay una armonía tan dulce que nos tenemos que hacer muy finos y muy puros para entrar entre ellos... que tienen todo el espacio lleno... y nos rechazan. Sólo se puede penetrar sintiendo, es decir, con un ritmo análogo al de la propia alma del cuadro... como se echan, balanceándose, las naves en el mar...

Por todo ello Barradas deforma o reforma, a veces la línea, para cobijar el color, la luz, etc.... Esas manos tan nobles, son manos grandes y simples para cobijar el amor... Es el regazo de la pintura esta deformación suprema...

Pero hay más aún.

Supongamos un instante, el espacio como un cubo. ¿Ya lo tenemos todo? ¿Ya hay espacio? No. Es preciso que sea un cubo



animado, tembloroso de más allá, de misterio, de pureza, de vapor! Es preciso que se salve de la impresión áspera que dan los cubos a nuestra percepción. Es preciso vida, o misterio —que es la vida del más allá para nosotros— en ese cubo. Sino sería un objeto; nada más que una definición. No nos habríamos elevado al plano en que el arte *crea*, en que el arte *regala* sentimientos, es decir, lirismo; plano en que no sólo se despiertan recuerdos de las cosas o de los sentimientos, es decir, sentimentalismo... como en la pintura de tantos...

Pero... para llegar a ese plano, para dar vida al espacio, hay que desprenderse... Por eso Barradas depositó su alma, cuyas sonrisas últimas, nos *miran* desde sus cuadros místicos... Y por eso también, podemos afirmar que en ese plano ya no vale la imitación... sino el venir hecho de sensaciones de vuelos... y derramarlas!

Y por aquí llegamos al yoísmo del arte. Yo pienso que un poeta puede decir: el misterio y yo, la tierra y yo; y que un pintor puede pintar lo mismo los ojos de Lázaro y los suyos... Creo que en esta elevada forma se afirma la personalidad y la aspiración o fuerza, en las más nobles obras de arte. Bien. En Barradas siempre está él, sea cual sea el pretexto de su pintura; siempre está el amor de Barradas a su obra... y por maravilloso reflejo a través del cual le vemos, siempre está el amor de sus figuras hacia él.

Dice un poeta nuestro que «el amor no estalla sino en la ausencia o en la presencia (yo diría posesión) de la criatura». Y dice bien, porque el amor es éxtasis en la posesión y el éxtasis es puro siempre; y es vacío en la ausencia, sensación inmediata de vacío,

que es como el éxtasis mirándonos. Y Barradas llena de sensibilidad, de ternura sus obras, porque siente que se le van para la eternidad... siente una ausencia santa junto a la posesión en sus pinceles... siente el vacío, porque no hay más presentimiento místico de ausencia, ni más cercanía a la muerte, que el amor precisamente. Barradas siente la ausencia porque tiene que dar la espalda a sus cuadros apenas concluídos, para «olvidarlos»; para recoger su espíritu, elástico, caminando en dirección opuesta; para crear de nuevo, siempre en ese pendular del artista de sí mismo a esta obra, a la otra obra, en el eterno vaivén para el salto...

Por eso yo no he podido comprender la diferencia fundamental que se hace entre sus



«místicos» y sus «magníficos». Porque Barradas, artista hondísimo siempre, amó lo terreno, lo profundo, lo grave, lo humano, cuando se sintió firme en la tierra; cuando

sin quebrantos de salud ni de espíritu, andaba como un profeta, hacia los hombres... Entonces, él llevaba la voz humana hacia la eternidad. Pero, la cercanía del misterio, la evidencia de la soledad, le hizo quebrar como un sollozo, aquella cristalina serenidad de su alma... y creyó, y fué místico hacia arriba, él que lo había sido hacia dentro, transformando su mano paternal y absolutoria (absolvió a todos los magníficos purificando su alma) en la mano del niño que busca...

Y porque adelanté algo de la posición de Barradas, agregaré ahora dos palabras sobre su proceso espiritual; ahora que he confesado ya, algo de mi emoción.

Cuando ví por primera vez a Barradas en una exposición efectuada en la fenecida Casa del Arte, sentí que estaba ante un espíritu que pensaba. Aquellos cuadros de taberna y aún algunos retratos de niños y mujeres, me dieron la sensación de que el pintor sentía... pero a través de su frente... Algo así como cuando afiebrados de dudas o dolores de ansias, depositamos las frentes en el mármol o sencillamente, en la mano; depositamos el espíritu que es el ardoroso, a través de la frente... Barradas daba figuras suspensas espiritualmente, rostros quietos como en una idea, muñecos pensando en el niño que juega con ellos, y niños pensándose también. Sus bebedores están hechos como pensamientos quietos y dulces. El «Hombre del Café» tiene el porqué soy así y el por qué

(1) Eserito hace tiempo este comentario, que debió ser leído en la Exp. Barradas, apareció en «El Día», de ésta, un extenso artículo sobre lo mismo, de nuestro amigo el pintor Cúneo. Sin pretender ser más realistas que el rey, constatemos rápidamente nuestra discrepancia con su opinión sobre alguna figura pre-mística de Barradas, sólo con el objeto de desarrollar sugerencias. Cúneo hace las diferenciaciones fundamentales que ya habíamos oído, y a las que nos referimos ligeramente en otra parte del texto, entre los «magníficos» y los «místicos», y se refiere en especial al Hombre del Café. Dice de éste que no tiene la luz requerida y que por ello sólo hay un plano sin relieve. Bien. Nosotros debemos materializar, —aunque nos estorba— lo que sentimos frente a ese óleo, y lo representamos constructivamente en un cono cuya base está en el

plano del cuadro y cuyo vértice alejado está en el infinito de sus ojos. Cono extraño que de pronto —con un movimiento vital— se desplaza hacia atrás y de pronto se desplaza hacia el observador, como una montaña. Todo quizá explicable por la vida intensa de aquellos ojos... Precisamente en ese cuadro Barradas descubre una manera especial de construir: todo converge entre los párpados, como si faltara unidad en el cuadro, cuando lo que hay es una armonía que queda temblando en una sola nota...

Ahora bien, pensamos que una cosa es dar la forma —la forma espiritual, se entiende— «en la luz transparente», y otra no menos difícil ni menos bella, darla en la sombra opaca. Quizá mejor, en la luz descarnada Barradas no ha pintado esos bebedores con exaltación religiosa; no ha pretendido hacer o intuir luz divina, que

seguiré siendo así, en su rostro, en sus labios, en su actitud... y en esas líneas que se le quiebran a su instinto, no al pintor. Las líneas del rostro son imágenes de lo que va a ser, así como la mirada —detrás de la careta se ve la humanización— es una imagen de los ojos que posee ahora. Y esa tranquilidad de su tricota y de su blusa, no son las del modelo: son las que corresponden para dar la sensación de que aquellas miradas han dejado caer sus cenizas... Eso es otra vez y siempre, la armonía. Porque así son estas estatuas de Barradas. A mí, particularmente, gran amigo de la tierra y de las frentes, —siento a la tierra como la frente de una profunda sabiduría— me maravillaron aquellas telas. (1)

Y ya que fué evocado el pensamiento, es bueno recordar que tiene cierta actualidad esta observación sobre Barradas, porque parece que alguna literatura —Valery allá, Oribe entre nosotros— afirma ahora el predominio de lo intelectual; afirma «que el poeta debe ser un liberto de su sensibilidad» y que «después de vivir esclavizado en ella, debe ser libertado por un amo, y ese amo único, tiene que ser la Inteligencia». Tiene actualidad aquella observación, porque Barradas es un ejemplarizante proceso; porque Barradas no olvidó nunca su sensibilidad, ni la analizó siquiera... La depositó solamente a través de su frente... Su pintura es una infinita interrogante muda, pero es la sensi-

bilidad la que le hace dudar... la que tiembla! Nunca es frío. Es serio y es caliente... y paréceme ahora que ha de ser ardoroso el río por donde podamos llevar el



silencio que nos legaron, silencio que debemos llevar casi de perfil, para que el frío no nos corte el espíritu...

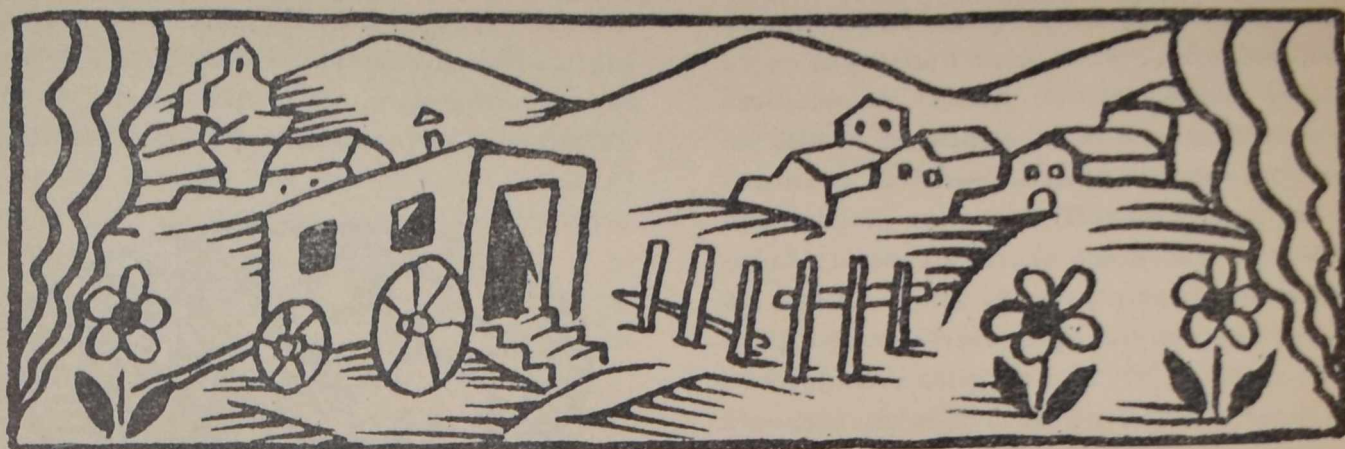
Barradas en su última época ya no piensa: sueña... Antes de morir ya se estaba liberando... Su espíritu no se recogía como un niño asombrado detrás de su frente... Su espíritu se había echado a través de sus ojos— con el pecho en los ojos, como otra clase de niños— y creaba visiones que luego nos traía como un polvo de oro en las alas... Sólo llevaba de aquí para esos viajes anchos, una gran sabiduría, un conocimiento profundo... llevaba almas!

Por eso, recordándolas, —inconscientemente quizá en su abstracción sublime—, pintó rostros impalpables, estrellas y mitos...

Cipriano Santiago Vitureira.

por ser tal, todo lo atravesaría... como pretendió hacer en los místicos (recuérdense los ojos transparentes de los Reyes Magos y compárese). Pero no ha hecho menos, por eso. Ha puesto su piedad y su comprensión, para desentrañar esa humanidad tosca, buena, resignada, eterna!, que hay en los hombres simples; la misma que se traduce en pesimismo, descreencia, soledad, en los hombres complejos... Y después de desentrañarla, la ha puesto en la sombra opaca de los ojos, para que brillara... Esas almas oscuras no pueden exhibirse exaltadamente, sino como acá, apretadas en miradas llenas de calor y de vacío... Si generalizáramos con mucho riesgo, podríamos decir que ese no es un cuadro de preferencia para líricos, sino para pensadores... pero no pensamos eso. Hay allí una visión clara, pero de lo que es naturalmente oscuro. Cúneo aclara que en los místicos puso Barradas no sólo el espíritu, sino la materia

misma en estado de gracia. De acuerdo, y con la misma bella manera de decir y de ver, podría agregarse que en El Café, no sólo el espíritu sino la materia misma están faltos de la mano de Dios, están en estado de desgracia. ¡Y cuán hondo es eso! Para nosotros los ojos de los bebedores, sostenidos por todos los gestos de todas las cosas que los rodean contemplativamente, están sostenidos por una profunda mansedumbre poética, como la delicadeza del niño-dios por los pliegues casi ilusorios del manto de la virgen... por la poesía de la fe, tan humana por lo menos, como la pura obstinación de aquellas cosas... Si, con todo, preferimos los místicos, no es por su mejor calidad pictórica, sino porque como una compensación, hallaríamos en una «Madreperla» toda la beatitud, la ingenuidad, la serenidad y la consolación de que carecemos...



M A R I A E U G E N I A V A Z F E R R E I R A

Para hablar de María Eugenia Vaz Ferreira quisiera yo prescindir de todos esos datos que son la obligada introducción de los antologistas. Entrar libremente, plenamente, en el sentido mismo de su vida y de su obra.

Si hubiéramos de dar fechas a propósito ello tendría un solo interés: señalar como apareció, milagrosamente, en una época en que las gentes pensaban y vivían de una manera muy distinta a la que fué la suya. Los poetas escribían de una manera muy distinta a la que la caracterizó.

Esto serviría para demostrar una vez más, cuán falso es ese concepto materialista que atribuye la relación del creador en el medio con la época y con el momento.

Otra cosa de relativo interés sería el destacar como en María E. Vaz Ferreira ser profesora de literatura fué tan sólo una piedra de toque más para probar su libertad de espíritu, mal nos avenimos a que un poeta verdadero sea profesor de Literatura.

Ella, sin embargo, lo fué sin que la cátedra significase para ella lo que para casi todos: una rémora, una fuerza de inhibición.

Desde la Cátedra se sentía absolutamente igual a sí misma, siempre extrañamente buena, y siempre con su fijo y raro encanto.

Todo en María Eugenia era extraño al medio: *por eso parecía un milagro*. Todo en María Eugenia era nuevo, y tan espontáneo que mirándola y oyéndola se pensaba en los niños o en los santos.

Bastaba verla para percibir algo tan personal, tan original, tan bello que enseguida el corazón se encendía en una simpatía viví-

sima que *era desde ya para siempre*.

Tenía María Eugenia una finísima generosidad, era de los pocos que saben el *arte de darse*.

Y ella se daba, en su voz, en su risa, en su ritmo, en todo su gesto amigo como el de madre.

¡Era tan superior a todos los seres que la rodeaban!

Así, a pesar de que tenía muchos amigos los que la recuerden siempre la verán sola, de una soledad inmensa, trágica y austera. Una soledad sin tristeza, sin lágrimas y sin esperanza.

Soledad absoluta.

Y esto era un milagro más.

Porque ¿quién sabe estar solo? Y quien sabe, aun, estar solo sin tristeza, sin lágrima y sin esperanza?

De esta vida en soledad sale el sentido heroico de María Eugenia.

El que sabe estar solo ya ha entrado en el camino de la profundidad.

También hay que decir, de paso, la *verdad* amarga. Al que sabe estar solo ya nadie le va a perdonar su libertad y su sentido heroico.

María Eugenia era de esos seres a quienes se les ve la claridad en la cara, y que convencen como el corazón de un niño. Los mercaderes no se lo perdonaron nunca.

Ella tenía la íntima y callada seguridad de que no podían comprenderla; sabía que los otros eran limitados y que pocos son los que tienen el «don de gracia». Por eso se daba con cierta amargura escéptica que nun-

ca alcanzó a disminuir el tesoro con que día a día nos hacía regalo.

Profundamente inteligente y profundamente intuitiva, María Eugenia *sentía* bien el corazón de los otros: por eso alguna vez pasó por su mirada o por su voz una ironía un poco amorosa, con mucho de dulce compasión. Solamente desde esa generosidad se puede ser piadoso para los que no comprenden.

Pero con una piedad sin impureza y sin menguadas cosas de lo que no es espíritu. Es que todo ella lo hacía con Libertad una libertad íntima, tan segura como todo lo que está en el espíritu.

Por eso nos dió la lección de lo que es una mujer libre: era pura, pura, pura, en toda la pureza de su Libertad.

Libre de todas las cosas de la tierra, libre de límites, libre de alegrías y de penas y con una firmeza de Eternidad:

Dice su verso:

«Mas seguítorvamente y tristemente
porque también me ungieron en mal hora,
con sedes y ambiciones sobrehumanas
con deseos profundos e imposibles:
y voy como vosotros
también inaccesible e impotente
cargando con la cruz de la quimera
ajustada a la sien la ardua corona
sin poder claudicar
y sin tocar la carne de la vida,
jamás, jamás, jamás.»

«Ardua corona»: nada más en sus anchas sienes; que no supieron descanso.

«Ardua corona» hasta la hora del viaje; «ardua corona», extraño don de los cantos.

Y porque era libre, «sin poder claudicar» sin ataduras a las cosas de aquí; porque era libre fué un Poeta, en este país en que a pesar de lo que parece y de lo que cree el común de las gentes, hay tan pocos poetas.

Cuando se lee lo que los críticos de la Literatura han dicho de María Eugenia, siente uno que el lenguaje de ellos, hecho de las fórmulas de todos los días no alcanza. Hasta los más seguros dejan de serlo.

Es evidente que no sirve la misma medida, la misma palabra, la misma *técnica* de los críticos.

Esto pasa porque los versos de María Eugenia son de una libertad y una fuerza distantes de nosotros.

Ella lo dijo en ese maravilloso poema «El Regreso» en donde he encontrado, con el co-

razón encendido de sorpresa y de noble pasión un verso de rara profundidad:

«Y no tengo camino».

—«Y no tengo camino». En vano algún crítico había querido clasificar, hablar de escuelas: sin muy agudo ingenio se percibe enseguida que ese crítico ha de perderse.

«Y no tengo camino».

No hay las escuelas; ni el ritmo hecho, ni lo que puede clasificarse; hay Poesía, poesía, poesía, y una libertad que hace el más fuerte encanto y el motivo fundamental de la Poesía de María Eugenia; la misma que hizo el motivo fundamental y el fuerte encanto de su vida.

Así, vida y obra están unidas por un punto de origen, por un carácter y una fuerza únicos. Hay una sola corriente: hay la Libertad: hay el Espíritu.

«Y no tengo camino».

Hay que no tener camino: olvidar el paso, el ritmo y lo que pueda ser inercia, pereza y toda esas cosas físicas que hacen la necesidad del camino.

El camino es lo fácil; lo que no sale de uno mismo, por él van poetas y mercaderes, algunos que comprenden y los que no comprenden.

Pero el que lleva la luz íntima, el que ha conquistado con difícil trabajo interior su verdad o su locura no necesita camino; ni lo quiere ni lo ve. Este es el Poeta, y ya desde entonces está en soledad; una soledad sin camino... Aquí está lo que diferencia a María Eugenia de los otros. ¡Qué pocos habrán logrado como ella ese sentido de la libertad, esa íntima luz esa cosa segura que sólo está en el Espíritu y que sola da toda la línea heroica de una vida. Y todavía más y por lo mismo, el sentido de la Eternidad!

En los versos de María Eugenia todo es como en su vida; austeridad, luz interior, Espíritu.

Pocas veces habla de cosas concretas de la vida exterior, pocas veces se refiere a cosas objetivas. Cuando lo hace es claro que no hay nada que nos aleje de la pureza. María Eugenia siempre hubiera estado salvada.

«Voz beata», «Invitación al olvido», «Los desterrados», «Balada de las dulces perlas» tienen ligeras alusiones, referencias que a penas pasan.

Pero estas fugas a lo exterior, estas relaciones con cosas de fuera, con cosas más o

menos concretas son muy raras en la Poesía de María Eugenia. Son además a penas tangenciales y si nos referimos a ellas es para señalar precisamente que poco hay de esto en toda la obra. Lo que domina, lo que hay en la esencia de todos los poemas, es ese matiz purísimo, de una lejanía extraña, inefable. Es una voz que sale de adentro, es una voz sin palabras, que se escapa del verso, y nos llega y nos convence. Esto no se lee con los ojos ni se oye con los oídos.

Esto es lo que hay más allá del verso. Hasta el más limitado a los sentidos percibirá, más o menos, que hay aquí algo que no se ve con los ojos ni se oye con los oídos.

Música interior; la única música. Uno se olvida de las cosas y de las palabras para entrar en un mundo de cosas esenciales: se entra como en una lejanía: anchas puertas de un mundo distinto: visión de mares «sin nombre y sin orillas» cielos de una soledad absoluta; matices que no son del color sino de algo más íntimo, más profundo y más libre.

Dice Basso Maglio en su obra «Tragedia de la Imagen» esto que no dejo de leer aunque mi palabra quede de una humildad de tierra a su lado.

«La perspectiva exterior, esta especie de arenal de tus ojos es la extensión de la forma, y la extensión no es perspectiva porque aunque supongas que esa perspectiva es infinita en la extensión hasta la fatiga de la mente, no creas que yo hago un sofisma si digo que esa extensión es limitada porque la puedo tomar en cualquier medida y la profundidad no es por eso extensión porque estando en la profundidad, la imagen es forma sin más medida que la limitación del ritmo, sin más potencia que el sentimiento del espacio. (pág. 21).

Antes que se levante la arquitectura de la imagen no tenemos más que el lenguaje sin profundidad, la obediencia y cuando nos transporta la pasión íntima de la extensión pura en la profundidad del ritmo, sin memoria del lenguaje, nuestra idea de proporción no puede ser la del objeto sino la de la imagen. Hechizo letárgico contra el desvelo de la gracia, eso es tu extensión: modo de ensordecir el medio para convertirlo en artificio o para quedarte en el dedo del oficio y no en la vocación mística de la aptitud, y en esta privación de la desenvoltura heroica sólo hallas la proporción sin ritmo, la pa-

sajera relación del objeto con el objeto y lo plástico en lo espiritual no es relación sino tensión y no deformación vista con obediencia.

Ahora te empaña una tristeza vaga cuando yo te hablo de la soledad; tú no concibes el ir solitario creando; supones que vivir es estar mezclado y cuando no sientes esta mezcla fría, de mortero, y no el dolor en vivo crisol, te parece que la soledad es no tener caminos. Sin embargo, la tragedia del espacio es para el que está despojándose y la imagen verdadera es la desnuda, la semejante al girasol que no obedece; que se pone a la luz suya más que a la luz de todos y anda sobre su propio contorno, iluminándose, aclarándose sobre el perfil de la propia unidad, en la poesía de su espacio interior. Así es lo místico, girasol de la eternidad!

Por eso confundes el propósito de la firmeza con esta posición de manterte duro entre tus límites, y por eso estableces todo tu destino sobre el falso consuelo que tiene el permanecer, forzosamente sobre un soporte viejo, en vez de soñarte el poema rítmico de tu equilibrio.

Y porque estás soportado, sientes agrietarse tu corazón y de esta perplejidad brota lo agrio, lo descolorido y lo resumado, aunque no lo adviertas; una grieta no duele y el dolor puro no hace ninguna grieta porque no parte el espíritu y sólo se rompe la materia transida. Lo que nos equilibra no es triste apaciguamiento sino ansiedad purísima, sin lastre alguno y sin recuerdo y sin grieta de aquella amarga hechura anterior; es música de la criatura cuando el dolor evita mezclarnos, que es todo lo que cuesta estar en alegría.

Así «sin lastre alguno y sin recuerdo y sin grieta de aquella amarga hechura anterior» así hemos de entrar en la Isla de los Cánticos.

Oh noche, yo tendría
una palma futura desplegada
sobre el gran desierto
si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
y yo, al compás de su morena sangre,
canto con las ondas beatas el sacro silencio.
Mi canto será vivo
Sólo por el deseo
De serenar la cotidiana angustia.
Oh! noche, yo te quiero
sin el fulgor de luminosos astros

sin marinos clamores,
y sin la voz que finge
en los cráneos sonoros el rumor de los vientos.
Oh! dulce noche mía, o dulce noche!...
Aunque el glorioso pájaro del alba
rompa después mi lapidario ensueño
un polvo de inquietud arda en mis ojos
y me seas de nuevo
sólo una palma antigua, replegada,
sobre el gran desierto.»

Noche sin astros, sin clamores, sin rumor de
los vientos. Soledad de toda cosa; noche abso-
luta; *la verdadera noche*.

Nos hace evocar aquella noche oscura, del
divino Juan de la Cruz; y aunque es otra
la voz, y otra la dulzura, un mismo sentido
místico está mezclado a la raíz de la expre-
sión:

En una noche oscura
Con ansias en amores inflamada
¡Oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada.

Ventura de liberación, comienzo del apren-
dizaje; manera de salir de sí camino de la
Soledad y la Luz.

Dice el mismo gran poeta de Avila:

«Cuenta el alma en esta primera canción
el modo y manera que tuvo de salir, según
el efecto de sí y de todas las cosas, muriendo
por verdadera mortificación a todas ellas y
a sí misma, para venir a vivir vida de amos
dulce y sabrosa en Dios: y dice que este salir
de sí y de todas las cosas fué «En una noche
oscura» que aquí entiende por la contempla-
ción la cual pasivamente causa en el alma
la negación de sí misma y de todas las cosas.

En lo cual encarece la buena dicha que
tuvo en caminar a Dios por esta noche con
tan próspero suceso, que ninguno de los tres
enemigos; que son mundo, demonio y carne
se lo pudiese impedir; por cuanto la dicha
noche de contemplación purificativa hizo
adormecer y amortiguar en la casa de su
sensualidad todas las pasiones y apetitos se-
gún sus movimientos contrarios.

«Oh! noche yo tendría
una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto!»

Así entra María Eugenia en soledad: ya
no tiene esperanza, más que eso otro de cali-
dad inefable y rarísima que es el «esperar
sin esperanza»: ya está de vuelta, con los
ojos secos, y el corazón en paz. Así lo dice
en ese bello poema «El ataúd flotante» en

el que vive hasta el gesto de María Eugenia
Vaz Ferreira:

Mi esperanza, yo sé que que tú estás muerta;
no tienes de los vivos
más que la instable fluctuación perpetua;
no sé si un tiempo vigorosa fuiste,
ahora estás muerta.

Te han roído quien sabe
qué larvas metafísicas que hicieron
entre tu dulce carne su cosecha

...
Ya te he visto venir,
blanca y piadosa como un santo espíritu
sobre el vaivén de las marinas ondas;
te he visto en el fulgor de las estrellas
Y hasta los bordes de mi quieta planta
danzan tus lamas en festivas rondas.
Pero si al interior vuelvo los ojos
veo la sombra de tu mancha negra
miro tu nebulosa en el vacío
dar poco a poco su visión suspensa;
sin el miraje de los fuegos fatuos
veo la sombra de tu mancha negra.
No llores porque sé, los ojos míos
saben vivir de lontananzas huecas,
mírales secos y tranquilos; márchate
y el flotante ataúd depositar deja
hasta que junto a tí también tendida,
nos abracemos como hermanas buenas,
y otra vez enlazadas nos durmamos
en el sepulcro vivo de la tierra»...

Todo esto es de más allá de la tristeza,
de más allá del desolado desencanto; es de
otro mundo. Y tanto que las evocaciones y
las figuras nos impresionan como de un sen-
tido plástico nuevo, auténtico, lleno de gra-
cia interior.

Sale de ese desapego de todo, una paz dul-
císima que nos entra en el corazón; y senti-
mos que hay mucho de cosa sagrada en las
palabras y en lo que no es las palabras.

Estos versos llegan tanto a lo más íntimo
que nos vamos encontrando en su voz y a
su luz.

Ya estamos dentro de esta paz y de este
ancho e impenetrable Cielo adonde la música
es distinta, trasmutada en cosa purísima y
muy lejana.

...Y otra vez el alma tendida hacia la
noche, buscándose en la eternidad de su si-
lencio:

Oh! noche embriagadora
hecha de soledad y de desesperanza
que brindas en tu copa de azabache y de
[estrellas]

sobre la tierra ardiente en quietud derramada.
Noche de las delicias mudas y negativas
de que gozan los muertos vivos como fan-
[tasma,
abrochando en la sombra su carnal vestidura,
marchita de enflorar la fiesta meridiana,
Noche, noche infinita, rincón de los olvidos
perdón de penitentes que nunca hicieron
[nada
más que cargar a solas el pesado madero
sobre la ligereza cautiva de sus alas.

Te espero día a día
para esconder mis horas en la paz de tu lápida
cuando las ondas vivas su vibración aquietan
bajo la fuerza ignota de atávicos nirvanas
y en invisibles soplos
el numen secular su inspiración levanta
del fondo de los tiempos para siempre ex-
[tinguidos,
aunque la rueda cósmica traiga sus añoranzas
Yo no sé lo que dice tu boca abierta y muda
al que obró su tienda con oro de esperanza
pero yo sé que sabes con amorosa ciencia
tenderte suavemente sobre el alma cansada.
Tu voz dice en silencio tu eternidad futura
la rúbrica del «Fin» está en tu oscura mancha
aunque a besarte vengan en sus carros sono-
[ros,
con sus aureola rubias las doncellas del alba
Todavía los mundos
relucen en la bóveda de tu urna sagrada
Un viejo tesorero se ha dormido en los tiem-
[pos
y ha olvidado en tu fondo sus últimas alha-
[jas.

Dale a los beneditos que todavía sueñan
tus áureas lentejuelas y tu hostia de plata
y a mí, que te deseo inextinguible y única,
dame la eternidad de tu silencio Hermana!

Quién no ve en todo esto un sentido de la
vida, que quizá no hemos visto así de puro
en nadie; quién no ha encontrado aquí una
soledad profundísima y una música que es
de otros mundos y de otros cielos

En todos los poemas encontramos la mis-
ma voz finísima y honda, con el mismo ma-
tiz y la misma trascendencia mística.

«Desde la celda» nos llega más dulce y
ágil que nunca la voz:

Ay de aquel que fuera un día
novio de la soledad!

Después de este amor supremo
¿a quién amaré?

¿Quién sin dar nada se entrega
y estrecha sin abrazar?
quien de un vacío tesoro
hace que se pida más?
¿Qué araña invisible y muda
carcelera singular
teje sus rejas abiertas
y el cautivo no se va?
Los aldabones golpean
con rumor de eternidad
y el corazón solitario
le responde: «más allá».

Sí, más allá de sí mismo,
más allá del propio mal,
amorosamente solo
con su mal de soledad!

¡Qué bello, que original este:
«amorosamente solo
con su mal de soledad»!

Y ese «más allá», que es un «más allá» en
profundidad, el más ilimitado, el más impe-
netrable y también el que en la hora más
trágica de nosotros sentimos como más nues-
tro.

«Más allá de sí mismo». Estas son pala-
bras que como «*Y no tengo camino*» concen-
tran todo el sentido de la obra de María
Vaz Ferreira.

Es tan de ella, tan de su voz, que hay
una evocación que no puede vencerse; ni hay
por qué vencer, porque tratándose de María
Eugenia toda percepción trasciende a cosas
puras y fundamentales.

Pero hay más que la música en todos estos
poemas que son Espíritu puro: el que tenga
fuerza interior percibirá un gran silencio he-
cho de cosas profundas de las que no se
puede hablar.

Dar este silencio, dar este matiz último
de la experiencia espiritual, llegar a dar la
luz sola, sin verso, sin palabras, sin música,
sin color: esto fué lo más grande en María
Eugenia, y sólo con una vida tan pura y de
tan sostenida búsqueda interior puede lo-
grarse.

Este silencio, tan difícil de oír, es lo más
fino y lo más de ella que nos dió: María Eu-
genia lo dice desde la «Isla de los Cánticos»
y sigue diciéndonoslo desde su cielo.

«Y quien me escuche oiga solo mi paso en
la soledad».

Esther de Cáceres.

Octubre 29 - 1930.



M A D E R A D E P A S T O R

A LA BUSQUEDA DE NUESTRA EXPRESION ESPIRITUAL

Yo he sostenido sobre la posibilidad de un arte nacionalista, de una fisonomía particular puesta de manifiesto por nuestros músicos, dramaturgos, pintores, narradores, etc. La sonrisa excéptica es la que he encontrado en muchas personas de talento, y que, posiblemente con un equivocado gran amor a nuestra América, sostienen que es imposible que hagamos nada sin imitar, sin perder de vista la civilización europea. Aunque reconozco lo honrado de este criterio tan pesimista, que nos condena al desaliento de

una secundidad perpetua, en la humillación de la incapacidad del que copia o imita, y participo en parte de esa razón que se presenta como insalvable, la perfección de la técnica europea es maravillosa e insuperable, el afinamiento del espíritu ha llegado a sus aspectos más depurados, y un arte de realización culminativa es el sello de Francia, Alemania, Inglaterra, Bélgica, etc., pero precisamente de eso nace mi optimismo alentador; por tratarse de una civilización que ha tocado su cúspide, y que es hasta posible

sostener que está en decadencia; que se afeina y se relaja en su valor vital, es que debemos pensar en un sostenimiento propio de espíritu.

Posiblemente al hablarse de un arte americano, se sobrentienda el motivo o la técnica, y yo cuando me refiero a un arte de personalidad americanista, me refiero a la sensibilidad, al pulso vivo, a lo que mana como sustancia psicológica de un pueblo que actúa y vive.

Todo lo que vive y anda, tiene su fisonomía; es el carácter que le imponen circunstancias de clima y de necesidades de trabajo y crecimiento.

Si bien no hay una tradición que emparede y discipline los movimientos espirituales, para finalizarlos en una expresión exacta de raza, hay una gravitación nuclear que evita lo híbrido, e impide el desparramamiento y desperdicio de las energías sin condición étnica. Por eso vemos afluir cantidades diversas de razas, y ser asimiladas, sujetadas hasta el dominio absoluto por la presencia nacional. Por eso yo sostengo que todo artista que trabaje con sinceridad y valiéndose de los materiales de su medio, ha de darnos un arte americano, con una fisonomía propia y distinta, y que es diferencial a la que se pueda producir en España, Italia, Francia, o Inglaterra.

Es necesario trabajar con sencillez, sin pretender hacer motivación de nativismo, gauchismo o criolledad; la confirmación de la raza viene tras de la sinceridad del espíritu, y el trabajo se notará con estructura personal en el agregado espiritual del mundo.

Vemos muchas veces a los jóvenes disipar energías en deplorable confusión, en una voluntad de cosas originarias que se pretende obtener a capricho. Estoy seguro, que ni Guiraldes, ni Florencio Sánchez, ni Eustasio Rivera, ni Ernesto Herrera, ni Sarmientos, ni Martín Fierro, se proponían una técnica rigurosamente americana, en la sed de amanecer un nuevo día para la civilización, en estas deshabitadas tierras de América.

Con este destino de la formación lenta pero segura de la raza latino-americana que ha de tener una primacía dirigente en el mundo, cuando sus energías lleguen a encarnarse en un aliento propulsor y haga girar favorablemente a sus circunstancias los valores espirituales en la gran rueda de la Civilización, es que afirmaremos de la importancia que hay en las obras de Justino

Zavala Muniz, como lo hemos hecho con otros escritores de afinidad, en esta afirmación de jerarquía de valores nacionales; elementos primeros para una vasta y profunda renovación, en que todas las manifestaciones del espíritu tendrán una idéntica fisonomía.

La raza es una expresión mística, y en el ejercicio de su búsqueda se forma el espíritu que da la calidad de lo que es un pueblo. No hay realidad sin ideal y no hay ideal sin raza.

El espíritu de la humanidad es una gran corriente que fluye constatando toda existencia; pero a veces esa energía bajo apremio de circunstancias se anuda y se hace crespo remolino. ¡Es que se está formando una nueva raza que desviará el cauce!

La alianza de la tierra y del espíritu

La única realidad de pueblos en la Historia, es la de aquellos que tienen la jerarquía de la conciencia. Los hombres que moviéndose dentro de límites determinados no obedecen a fuerzas magnéticas que los concentre en un punto nuclear de densidad psicológica tal, como centro místico los sostenga y les de relación diferencial con los otros países de la tierra, serán como insectos o fuerzas animales que pasan sin ninguna influencia, deslizándose sin contornos sobre la superficie psicológica o espiritual del mundo.

La luz de este centro místico o magnético, debe brillar en las vidas de todos esos individuos constituidos en pueblo y adheridos por misteriosas energías, en un rítmico movimiento de Ser, y en que un impulso inconciente los mueve dentro de un mismo espacio psicológico. Es la alianza del espíritu con la tierra.

Hay en América un concepto de cuerpo, pero no de espíritu. Se le ve solamente, como un abigarramiento de razas, de cosas extrañas que están de paso, por estas tierras tan ricas, y que movidas por alucinaciones de leyendas, van de Occidente hacia el famoso *Eldorado*. Gran error de Europa éste, ya que algún día necesariamente tendrá que comprender a América llevada por un instinto de conservación; como necesidad ineludible para su vida cada día más herida de caducidad.

América ha alcanzado la *densidad* espiritual, pero aún no ha alcanzado la *forma* espiritual; en su arte se ha expresado ya el

como pero aún no se ha expresado el *porque* de la raza.

Está el luminoso *símbolo de hecho*, pero no está la revelación del secreto místico de este acontecimiento que es América. Multitudes creadoras, multitudes concientes, multitudes que viven, es lo que significa América; pero todavía no está la iluminación de la materia animada que arda con fuego de potencia considerable en la sensacional lucha de vencer al medio; por eso son seres de gran agitación exterior, en donde la audacia y el coraje les da nociones nuevas de la vida.

El hombre significa es casi el lema de la raza, por eso ejercen con tal respeto el ejercicio de la libertad, y valoriza de tal manera la unidad humana.

Son considerados en igual valor todos los seres, y la mujer se restituye a la igualdad material y moral con el hombre, y la igualdad por la democracia obtiene su primera y más sincera victoria en América.

En el afán de la raza

Una gran onda lírica anuda y va sujetando todo el movimiento de la obra. Hay danza cimarrona en esta Crónica, en que el paisaje uruguayo emerge satinado de misterio, entre una lisura de cielo y un aquietamiento sin límite de campo, apenas movido de vez en vez, por lomas que conversan entre sí en un diálogo que no arriesga el valor igual de la llanura, y que es dura para el espíritu como el filo de una arista. Los ríos que cortos y mansos atan yuyos de bonitas flores en sus márgenes, y la cinta clara de algunos pájaros que pasan, son las únicas ternuras de esa realidad misteriosa que es nuestro campo uruguayo, donde un cielo igual y de dulzura monótona pesa y conmueve hasta lo hondo del alma. La altura brevísima de las lomas y de los cerros no alcanzan a mover el interés de ese paisaje inocente y místico, en que las almas se sienten heridas en su intimidad por no se qué incertidumbre de conciencia que las hace tantear a ciegas en la oscuridad de sus destinos. La sombra de la raza que no alcanza a descansar en la imagen de lo que es Dios, de lo que es religioso y purificante, manea de angustias y de esperanzas a estos hombres, que no han podido establecer el nudo moral de

la vida y del espíritu, y que se entregan a un destino vivo que los sacude con furia y los mueve con ceguera trágica.

En el paisaje del suceder

Hay en la obra de Zavala Muniz, una profundidad después del tema, donde la palabra cierra círculo mágico al paisaje del suceder, dejando un espacio de fondo para una ternura que es como un cerco de intimidad; está la fruición del dato de presencia inmediata para nuestros ojos, y tras de eso, otro espacio más ágil en que nuestro espíritu toma posesión de la poesía.

Zavala Muniz nos prueba que aún en el caos de una Naturaleza casi virgen, en donde el hombre se mide heroico y brutal con el medio; hay una gravitación de armonía que da lugar a la expresión de lo puro que es el lenguaje de la poesía y de Dios. Lo plástico y lo espiritual se equilibran sin sufrimiento en esta novela, y mientras nuestra vista anda en la densidad objetiva, nuestro espíritu nada fácil en la atmósfera espiritual que el escritor con finas luces ha sabido dar, haciendo una unidad con la expresión dura del elemento quieto y muerto del paisaje en que un enigma ceñidor gravita con una gracia íntima de inmovilidad, y una poesía que se desprende de la alegría densa que acaricia y anima a esa materia en su fatalidad de la medida y de la comprobación, que tiene el peor morir.

El sentido de la fatalidad es el rigor de esta novela; gauchos trágicos dan arquitectura bárbara a «La Crónica», como para que rebase el límite y explique su presencia fuera de sus contornos geográficos, y que indique que vivimos con inteligencia distinta al resto del mundo.

La psicología americana que se perfila es la del pensamiento de la multitud, la del poder de la democracia, la de la fuerza de la inteligencia colectiva. El hombre nivelado por lo superior; las multitudes sosteniendo un ideal de acción común; no el *rebaño* que sigue *una idea* o una *imagen*; sino la individualización de la cultura por el aproximamiento espiritual de todos; no la independencia egoísta de los más aptos y los más resplandecidos, sino la obligación cooperante y fundida de la inteligencia y la belleza, en una finalidad religiosa de identificarse con la vida y con el hombre.

América es el esplendor de la Naturaleza y de la vida; no es el valor de un Dios, o la mentira de la Razón la que rige su destino; el sentido de su lenguaje psicológico está en la inspiración de la vida como valor de belleza en sí misma; la soltura de poder Ser, en donde el hombre toma un valor único y desconocido en la historia del mundo; ya no tiene la dependencia vergonzosa y esclavitud, de una religión o de un sistema político, que lo degrada y lo humilla; la salvación de su alma entrará en la belleza que pueda darle a su vida y en los ideales con que pueda iluminarla, y su libertad económica en las energías que emplee para conseguirla; el servicio del Estado es una conciencia que él desempeña directa o indirectamente; y el límite de su libertad está en el bien o el mal que pueda hacer a la sociedad en que actúa. Casi ha desaparecido la inquietud de lo divino y su problema último es de delicadeza para su espíritu.

Hombre desarrollado en un gran espacio de naturaleza, el americano, tiene el vigor de los que actúan en los grandes escenarios y que se ensanchan en espíritu para ocuparlo, persuadidos de que el espacio es para dominar; es así que es una raza con psicología de anchura; la voluntad niega la insignificancia humana y la hace inmortal de movimiento. Son sociedades que realizan el milagro del tiempo Zavala Muniz tiene notable capacidad para la intuición y comprensión del mundo sensible; sabe apoderarse del personaje y ensancharlo, desparramarlo de espíritu hasta equilibrarlo con el paisaje que lo rodea, en la porfía del existir; tiene todas las condiciones esenciales del poeta épico y dramático, por eso trabaja con seguridad de belleza en esa tan difícil misión de la crónica. Hay que admirar como ha conseguido apoderarse de sus criaturas y expresarlas con tanta verdad de Naturaleza. Seres de expresión limitada, oscura, soñadora y cansada, como son sus personajes, como sabe iluminarlos y darles trascendencia mística; sombras de almas que se desgarran en la verdad eterna de la Vida, soledad de los que no llegan al círculo del espíritu, y que se cansan de repetir sus días como las bestias pasivas y sin conocimiento. ¡Qué técnica se precisa para evocarlos con inmortalidad! y para darlos al conocimiento del mundo con importancia de belleza e interés de psicología. Para obtener estos cose-

guimientos tan a fondo, lo ha ayudado a Zavala Muniz, la experiencia de esa vida dominada y penetrada por una poderosa individualidad de artista. Desde muy joven vivió con ánimo de amor ese ambiente gaucho, y su obra es fruto de estudios y experiencias, material recogido en una vida grande, vivida con alimento sustancioso de raíz que la tierra sujeta y hace firme.

Nuestra literatura no llegará a ser nada sin estos grandes precursores, que van adelante de la temperatura espiritual del país. Hay una defectuosa costumbre de juzgar a los artistas nacionales. No existe el respeto y la comprensión que ellos merecen, y la condición de serenidad necesaria para ubicarlos en escenario histórico dentro del compás de nuestra evolución. Si es un novelista se le compara inmediatamente con Dostoieski, si es un pintor con un Cezane u otro genio cualquiera, y si es un músico con un Debussy o Beethoven.

No puedo comprender esta deficiencia de juicio. Si bien es cierto que nuestro Haber artístico ofrece pocas cosas agradables en lo que es arte grande y brillante, tiene sin embargo bastante grandeza e importancia, con relación a la historia del país, densidad de población y riqueza pública; más aún, es asombroso ver ese interés creciente que toma nuestra labor artística dentro de tan limitados elementos de ambiente; y es más aún todavía, quizás sea el país de América que presenta más seriedad y originalidad de producción, con valores de una firmeza tan superior como: Florencio Sánchez, Rodó, Herrera y Reissig, Eduardo Fabini, Pedro Figari, etc.

Es así que a nuestros artistas hay que juzgarlos y reconocerlos dentro de esa relativa capacidad que pueda tener un país tan joven e inexperto como es el nuestro, y con el ánimo de hacer resaltar el propio valor nacional en el estímulo de lo que pueda venir. No se puede saltar osadamente todos los grados de evolución.

Gran parte del valor de la obra de Justino Zavala Muniz, consiste en que ha aprendido a mirar con atención, en la procura de los conocimientos íntimos. Su formación espiritual es armónica. La estima del conocimiento es para él, una herencia venida de su abuelo don Justino Muniz, una de las figuras más acabadas del caudillo americano, y que supo como nadie dar al hombre y al medio un valor real, y de natural grandeza para su

particular oficio de conductor de hombres. El que quiere hacer una obra de importancia tiene que tener conocimiento profundo de la escena en que va actuar, y de los medios que puede disponer para lograr el éxito. Hay que tener idea acabada de los méritos y de los defectos del material que se va a emplear, tratando de dominarlo para significarlo mejor de lo que es.

Zavala Muniz tiene en su labor de artista dos puntos de vista principales; uno, es el error de los impulsos y de las pasiones que mueve con desatino al hombre de los campos del Uruguay, como energías nacionales malgastadas o anuladas; y el otro punto de vista es la injustificación de la vida miserable y desgraciada que hacen estos seres, en una existencia de desolación y de brutalidad.

Una magnífica solidaridad humana es lo que lo lleva a intervenir ante esa tremenda injusticia social que se realiza en nuestro país, en lo que se relaciona con el gaucho u obrero rural, y que está en contracción con el elevado nivel de cultura y de riqueza de la nación.

Naturaleza impulsada por generosos movimientos, la suya, se hace cargo de las cosas terrenas con verdadera dignidad y adhesión. El problema agrio y opaco de la vida del obrero del campo en el Uruguay, lo sugestiona y lo conmueve. El gaucho de hoy es desconocido en su miseria y su humillación frente a la imagen de esplendor y de afán, que con hermosura varona realizó la historia del país. Hoy despreciado y condenado a no tener ningún valor en la sociedad, por su ignorancia, miseria física y una pobreza casi mendiga, vive replegado en un avergonzamiento de clase impuesto por una sociedad egoísta y sin grandeza alguna, y que sólo sabe explotar destruyendo esta gran energía nacional, que es preciso a toda consta valorizar de nuevo; y esta es tarea capitalísima en la obra de Justino Zavala Muniz.

Con hondura de humanidad debemos rescatar al gaucho de su miseria

El gaucho es actualmente la pobreza sin nombre; un olvido ofensivo en la sociedad tiene para este obrero que es la gran verdad de la nacionalidad; de su humilde trabajo sale la felicidad de muchos, y de su pobrecita humildad el esplendor de gran parte de nuestra riqueza. Sombrío paisaje, rostro trágico, el de esta sociedad gaucha, cuya imagen

el destino cincela con dolores y miserias. De las galerías de este mundo humano, Zavala Muniz, sacó rico material para sus crónicas. En sus personajes está la raza en lo real, en lo político y en lo profético. Son fuerzas oscuras, atadas en sustancias a la tierra en que viven, víctimas de la codicia y del egoísmo de una sociedad burguesa, pero cuyos resplandores de liberación ya golpean con tenacidad hacia un destino de poder; se debe alentar esas fuerzas para hacerlas reinar en un mañana activo.

Para casi todos los escritores y políticos, el gaucho es una —infancia bárbara y vencida— que es necesario hacer desaparecer cuanto antes; para Zavala Muniz es un fragmento precioso que hay que salvar para incorporarlo a nuestro destino, una posibilidad virgen para una esperanza accesible.

La Reja

Una figura que atrae con fuerza mágica en esta obra, es la del Pulpero; que es la energía de una pupila alerta e inteligente en el desolado paisaje de la tierra gaucha.

A no ser por estos audaces transgresores, de estos ambiciosos o desesperados, que hicieron brecha con la punta de un coraje magnífico, hoy estaríamos todavía en la confusión y el laberinto de lo que es bárbaro y arisco. El Pulpero con su casa chata y dura, con patio pelado en donde como un pecho calloso se detiene el viento, fué el mecanismo, el eje, sobre el cual giró la vida social de un pueblo, para pasar naturalmente de su infancia a mayoría. Hombre humilde pero de decisión viril, hacia cavadura al mal gesto de lo que era barbarie, para amanecer poco a poco, la conciencia de una nueva sociedad de anhelo más iluminado.

La novela de Zavala Muniz es esto: la historia de dos núcleos psicológicos, de dos presencias, la Reja y el espíritu gaucho, que con su pobreza, su ignorancia, su fanatismo y su sensualidad, se disputaban el destino en una pulseada sostenida.

Ilustra el libro, una serie de notables grabados en madera, del artista uruguayo Adolfo Pastor, que ha confirmado con estas realizaciones, ser uno de los espíritus de mayor firmeza, en la valiosa producción artística que se viene realizando en el Uruguay de un tiempo a esta parte.

Juan M. Filartigas.

U N E S Q U E M A D E C H A P L I N

Chaplin no es un artista solamente: es un personaje inmortal. Todos los artistas de Cine, excepción de Chaplin, se presentan a escena como son en la realidad, nadie sino él, ha adoptado una caracterización que se confunde con su persona misma. Chaplin multimillonario y neurasténico y el hombre-cito raro, del sombrero hongo, el bastón de junco y los botines astrosos se completan. No olvidemos que el uno está formado con los materiales del otro. Chaplin, el real y verdadero se ha construido una fisonomía de ficción para demostrarnos que el hombre —sin oficio ni destino— el hombre con minúscula, casi sin nombre, es el tipo universal verdadero, es un símbolo de la humanidad y para atraer nuestra atención hacia el fondo de nosotros —de nuestro profundo yo— lo ha hecho así humilde y resignado, trágico en su humildad: en el fondo de si mismo Chaplin no se ríe de Chaplin.

La transfiguración de Chaplin —del hombre real al símbolo— se realiza en la propia intimidad de su yo. Chaplin quiere a su persona, su mayor orgullo, según su propia confesión, es la entidad creada por su imaginación con elementos tomados de la realidad.

Porque si Chaplin extrajo su personaje de un viejo cochero de Londres, sempiterno borracho, de arrítmico andar de palpípedo o lo copió de aquí o de allá, poco nos importa. Lo importante en este caso no es la realidad, sino el símbolo.

Y los atributos del símbolo humano tienen un significado profundo, no fueron creados porque sí: cada atributo representa un gesto de rebelión o de vanidad: «el hongo demasiado pequeño parece estar pidiendo a gritos un poco de respeto. El bigotillo indica la vanidad. La chaquetilla excesivamente apretada y el bastón, son indicios de galantería y de elegancia rudimentaria.

Con estos esquemas de indumento Chaplin se ha presentado ante el mundo para hacer reír a los niños y hacer llorar a los grandes.

Pero, hay dos Chaplins que distinguir: el de las primeras películas cómicas, a base de

excelentes trucos, pero que no revelan la verdadera personalidad de Chaplin: «Carlitos campeón de boxeo», «Carlitos artista de circo», «Carlitos visita a su novia», etc., etc.

Trucos infantiles, tortas que vuelan por el aire para embadurnar la cara de un lechugino: todo un procedimiento técnico a base de burdas caídas, de tropiezos ridículos, recursos circenses, que se fundamentan en la risueña acogida que tiene la desventura humana. Chaplin es aquí infantil, grotesco, divierte a los niños y es espectáculo de agrado para las mentalidades infantiles de los grandes.

Ya en algunas de estas comedias se encuentra un germen de dramaticidad: el sentido humano y la gran tragedia de Chaplin, asoman.

«Carmen» por ejemplo, abunda en episodio dramáticos: la tentativa joco-seria de suicidio de don José.

Y el Chaplin de la época de oro o sea de las grandes películas. Hay un cambio de escenario, la decoración es más vasta, la concepción más humana: ha penetrado Chaplin insensiblemente en el anchuroso campo de la tragedia. Shakespeare en la concepción gigantesca de un mundo de imaginación y fantasía, y Dickens en la observación minuciosa de los personajes.

Todo un paisaje de fría omnipotencia de la naturaleza sobre el hombre.

El pequeño caminante dominado por la «gold fever» recorre panoramas gélidos e inacabables etapas que terminan en la muerte. Pero al fin el esfuerzo y el triunfo proclaman un nombre con resonancia de lejanía: Alaska. El hambre, hombres duros, mujeres perdidas, tahures y aventureros: toda una raza de luchadores y allí entre toda esa ralea fortísima, un hombre débil y soñador: Chaplin. Porque allí está Chaplin en persona con sus ensueños de poesía y felicidad: allí está el poeta, esperando a las invitadas, a Georgia y sus amigas, que prometieron venir en la Noche Buena, a compartir la mesa y la alegría del amor, con aquel hombre raro perdido en el mundo de los hielos. ¿No es

acaso, un símbolo del poeta? Y él tiene que resignarse al sueño, a lo más hermoso de la vida, ante la imposibilidad del amor real, y sueña la danza de los panes y otras hermosuras, para despertar a la realidad cruel y verdadera.

Hay posibilidades de ternura, afectos humanos tan hondos en la «Quimera» que son infinitas las sugerencias que pueden encontrarse en la obra maestra de Chaplín.

«El Circo» la última parodia de Chaplín es un poema de intimidad, de humorismo Laforguiano; es la creación más pura de un espíritu generoso e ingenuo que dá libre paso a la suerte de los demás. El problema del amor resuelto en sentido desfavorable para el protagonista es el fondo mismo de la tragedia: la generosidad de Chaplín, el sacrificio después de la conquista y el éxito, cuando más mérito tiene porque ya ha conseguido con el precio de proezas inverosímiles, dan a esta película un carácter especial, de superior humanidad, matizada con escenas de una plasticidad admirable, con visiones esfumadas de Degas y fuertes composiciones de Seurat.

Pero, Chaplín es, también, un Director único. Quiso dirigir una película donde no fuera actor, e imaginó la más admirable pieza de la cinematografía muda: «Una mujer de París».

En «Una mujer de París» buscó la posibilidad de dar un papel saliente a Edna Purviance, permitiendo a esta artista destacarse encarnada en el personaje de María Saint Clair y de presentar a un artista hasta entonces desconocido: Adolphe Menjou.

Un problema humano llevado a la escena, y descrito con las tintas de un dramatismo subyugante: tal es en síntesis: «Una mujer de París».

Chaplín pensó titularla primitivamente «Destiny»; pero luego cambió este nombre por el de «A woman of Paris». La influencia del films de Chaplín fué considerable en la cinematografía. Lleno de innovaciones de técnica, con una feliz concepción de la vida, y un sentido profundamente humano, siendo un retrato muy vivo de la sociedad y de la opinión pública ha ejercido tal influen-

cia que sin este antecedente no concebiría Lusbatch, «El abanico de Lady Windermere», ni Edwin Carewe «Resurrección».

Einssenstein ha dicho que esta película es la más formidable creación de la cinematografía.

Grandes ideas inquietas a Chaplín. Piensa en un Napoleón y un Cristo, completamente nuevos. Un Napoleón preocupado por problemas domésticos, resolviendo la política europea por intereses de familia y Un Cristo, dinámico, robusto, distinto a como lo ha concebido siempre la imaginería cristiana. Cristo no era un vencido, no pedía perdón, sino imponía justicia.

Si hay dos personajes con los cuales pueda compararse a Chaplín es con Don Quijote y Cristo, en lo que tienen los dos de fuertes visionarios y de milicianos esforzados del ideal.

El personaje Chaplín —el hombre como él lo llama— un hombre sin nombre quiere salir, también, del fondo de sí mismo para redimir a la humanidad de sus pecados de vanidad, de orgullo y codicia. Y con el emblema de la humanidad y con la poesía de lo simple ha impuesto Chaplín una técnica cinematográfica y un ideal de vida, el ideal y el problema que en su propia alma se mueve y que él no hace sino trasplantar a la pantalla.

Recorría Chaplín, era en los difíciles tiempos en que emprendiera la conquista de América, y se lanzara en pos de su hermano Sidney, a buscar aventuras en el mundo que siempre soñara: los Estados Unidos, representando: «A night in a London Club». Se anunciaba en venta una granja por el precio de quinientos dólares, Chaplín los tenía ahorrados, iba a rescindir el contrato con Ferd Karno, pero de pronto una vacilación lo hizo volver a la escena —dejando en el recuerdo a la pequeña granja— donde se iría a desarrollar tal vez para siempre la bucólica comedia titulada: «Carlitos granjero». He aquí a Don Quijote abandonando la andante caballería para meterse de pastor.

Ildefonso Pereda Valdés



Rafael

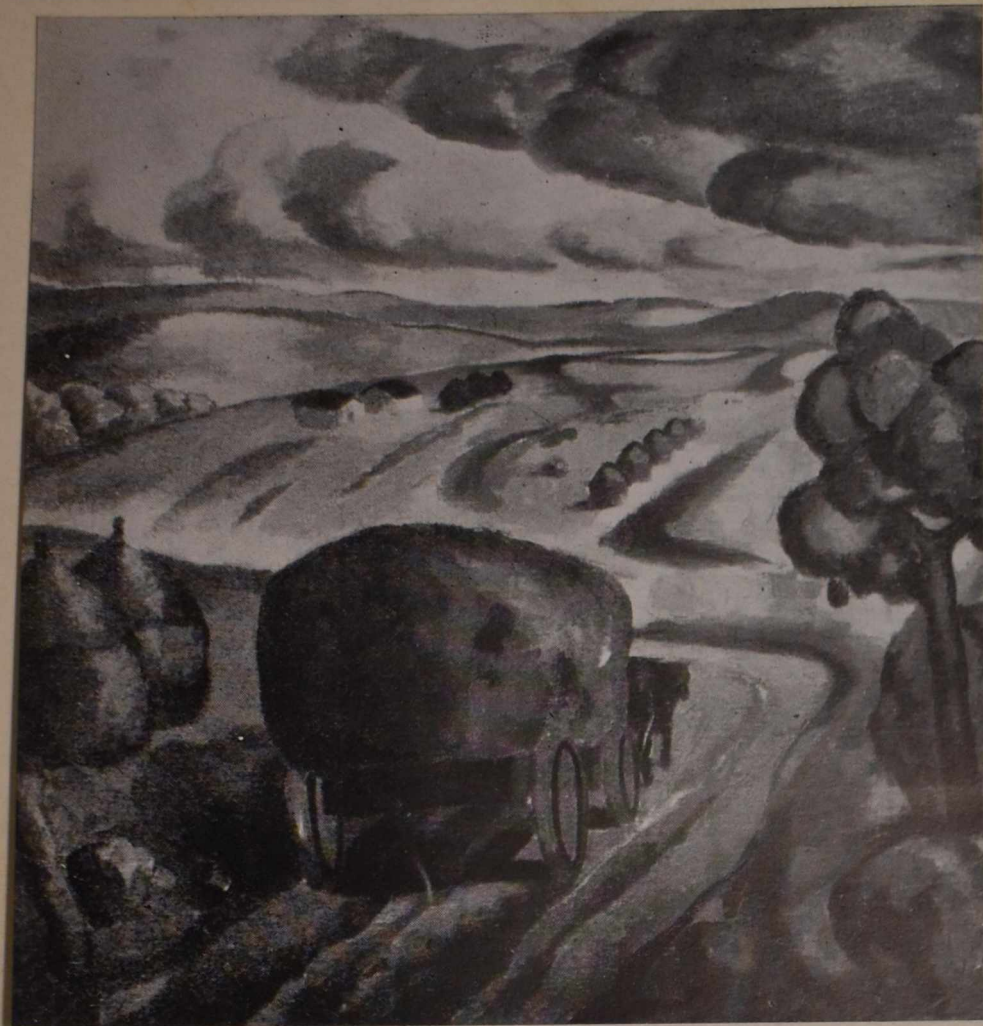
Norberto Berdía

El hombre es libre, oh insignes charlatanes!; el hombre es libre y su origen es el concepto puro de su libertad. Lo demás lo hacen los monos adaptados a la civilización. Y si el hombre es libre, la expresión y el concepto tienen que vivir de una unidad total, de una síntesis verdadera, porque, para que el lenguaje no agote al conocimiento, es preciso LA EXPRESION ETERNA, y, donde el concepto puro de la libertad aparezca por las formas del lenguaje, el lenguaje es sólo un medio transformado en un fin, en UN OBJETO DE LA EXPRESION HUMANA, es decir, es la verbalización del conocimiento a través del lenguaje objetivo, es la más miserable mistificación de los conceptos puros, sobre todo cuando se pretende hablar de UN CONOCIMIENTO CREADOR QUE NO SE SALVA MAS QUE A

TRAVES DE LA CULTURA DE LA FORMA.

El único valor humano es el concepto puro o la idea de la libertad, el único, EL TRAGICO, la sensibilidad plástica de la poesía, fuera de los medios del lenguaje o de las formas como UN FIN o de LOS CONCEPTOS COMO FORMAS, y, fuera de LA POESIA, no hay ideas ni hombres libres sino carceleros y encarcelados, esclavos y tiranos, plebeyos y aristócratas, pobres y ladrones, minúsculas y mayúsculas...

Tratado el hombre a través de un proceso crítico de la forma, la necesidad inferior, descriptiva, histórica, convencional, representa UNA FALTA DE OBJETO O UN OBJETO VULGAR y, ha de seguir, forzosamente, el plan objetivo de la perfección del lenguaje si quiere alcanzar la forma in-



Paisaje

Norberto Berdia

mortal, la DEL OBJETO SUPERIOR que responda a UN CONOCIMIENTO MAYOR DE LOS MÉDIOS O A UNA VERDAD RELATIVA CONSEGUIDA SOLO CON LA CULTURA DE LA FORMA.

Si la fábula o el objeto vulgar o el esclavo representa el lenguaje de la voluntad perdida para los que reconstruyen LOS CONCEPTOS FALSOS CON EL ESTILO, el hombre no tiene desde ese tiempo bajo en que vive un origen verdadero, ni nunca lo tendrá tampoco porque el concepto de la libertad del hombre no va a reconquistarse con una objetivación mayor de la voluntad y el problema de la libertad a través de la forma de la voluntad es sólo un sueño verbal de la perfección objetiva o EL ESTILO ES EL HOMBRE. Y nada más, amigos; y los que creen que son poetas en este ambiente sólo porque viven DE UNA RIVALIDAD DEL LENGUAJE, mienten o están bien engañados más engañados que los zapateros.

El hombre no tiene UN UNIVERSO FAL-

SO aunque se tiendan esas líneas metafísicas del tiempo que lo salvan de LA HISTORIA o de la esclavitud, porque esas líneas no gravitan profundamente, son LOS LÍMITES DEL OBJETO VERBALIZADO O DE LA AUSENCIA TOTAL DE LOS CONCEPTOS PUROS, son las proporciones temporales de un conocimiento ya perdido por el fin del lenguaje; el hombre tiene UN MUNDO VERDADERO Y NO DOS MUNDOS QUE SE SALVAN UNO A COSTA DEL OTRO, A TRAVES DE LA DEPURACION FORMAL, SUSTITUYENDO LA MASCARA DEFORME O EL DRAMA FALSO, SATISFECHO EN LAS NECESIDADES INFERIORES, POR LA MASCARA PROPORCIONADA O LA COMEDIA PERFECTA TAMBIEN EN LAS NECESIDADES SUPERIORES O EN EL LENGUAJE MAYOR QUE, COMO REPRESENTACION FALSA DE LA VOLUNTAD OBJETIVADA DEL HOMBRE, CONCLUYE CON LA IDEA CREADORA DE SU LIBERTAD O CON EL CONOCIMIENTO



Mendigos

Norberto Berdia

INAGOTABLE O CON SU SENSIBILIDAD PURA O CON SU TRAGEDIA PLASTICA; el hombre tiene UN MUNDO SOLITARIO, MUSICAL, QUE SE SALVA POR SU PROPIA FATALIDAD, POR SU PROPIO ORIGEN, FUERA DE LAS FORMAS SUCESIVAS, FUERA DEL TIEMPO VERBAL, EN LA EXPRESION POETICA DE LAS IDEAS, EN EL «YO SOY SU CANCION» DEL PROFETA O EN EL LENGUAJE DE LOS CONCEPTOS COMO PROFECIA Y NO EN EL LENGUAJE DE LOS OBJETOS COMO FORMAS, Y, si JUAN dijo: EL PRIMERO Y EL ULTIMO» y el principio de una filosofía pura o de LA POESIA dice por el evangelio sin testamentos temporales: «DESPUES DE MI, NINGUNO MAS», con esto se quiere expresar que EL HOMBRE NO TIENE FORMAS ANTERIORES O POSTERIORES, QUE NO SE REDIME EL ESCLAVO PARA HACERLO EL SEÑOR COMO SI SE ENRIQUECIERA LA MISERIA Y QUE EL HOMBRE ES LIBRE!

Y siendo LA POESIA, el concepto puro de la libertad del hombre, el origen creador de su conocimiento eterno, este valor humano ES LA UNICA ARQUITECTURA SOCIAL COMO FORMA INAGOTABLE DE

LA VIDA y, si Giovanni Papini afirma QUE EL UNICO PUEBLO QUE TIENE UN LIBRO ES ISRAEL, es porque ESE PUEBLO SALIO DE LA BOCA DE SUS PROFETAS O DE LA EXPRESION POETICA DE LA LIBERTAD DEL PUEBLO, EN ISAIAS Y EN EZEQUIEL CONTRA TODOS LOS SISTEMAS VERBALES, CONTRA TODA LA OBJETIVACION METAFISICA DEL TIEMPO QUE NO HAN EVITADO HASTA HOY NI LA GUERRA, NI LA PESTE, NI LA RECONQUISTA CINICA DEL HOMBRE POR EL PROCESO DE LA CIVILIZACION COMO PERFECCION DE LOS MEDIOS FORMALES Y YO POR MI PARTE ESTOY CERCA Y QUISIERA ESTAR MAS CERCA AUN, DE LOS GRANDES ANARQUISTAS QUE HAN TERMINADO CON LA ECONOMIA POLITICA QUE PARA LA EXPLOTACION DEL HOMBRE Y SU SUJECION TEMPORAL A LA FABULA, HAN SUSTITUIDO EL VALOR PURO DEL TRABAJO O LA LIBRE FATALIDAD CREADORA POR LAS CONVENCIONES OBJETIVAS DE LA SOCIEDAD: SI NIETZSCHE, FINALMENTE, RENUNCIO A LOS MITOS DE WAGNER, «A LAS FORMULAS SCHOPENHAUERIANAS» Y AL

FALSO ROMANTICISMO ES PORQUE ENTENDIO QUE EN ESTO NO ESTABA EL VERDADERO RENACIMIENTO ALEMAN Y QUE EL RENACIMIENTO DE LA HUMANIDAD TIENE QUE SER TOTAL, FUERA DEL TIEMPO Y DE SUS FORMAS UNIVERSALES, EN EL HOMBRE, COMO HUMANIDAD EN SU DIONISOS EXPRESADOS «POR UN POETA».

No ha de ser, seguramente Franz Roh, muy refundado en Messer, (un reconstructor de la forma alemana que nos convence de que se reconstruye MAS PRONTO LO QUE MAS DESTRUIDO ESTA para probarnos que los métodos, guerreros de la cultura formal no nos redimirán más y que los vencedores se engañan con las falsas perspectivas) no ha de ser, seguramente este materialismo metafísico el que ha de arrastrarnos ahora para creer que, después de la crisis posterior a Cézanne sea necesario la objetivación de la forma por el estilo o el color estilizado como forma perfecta, porque así no podremos salir nunca de los lí-

mites de un movimiento de pintores sin pintura como el 900 italiano que acabamos de ver y de un movimiento de pintura sin pintores como el del expresionista alemán exaltado por Franz Roh.

¿por qué? Porque el hombre visto en la fábula o en la falta de un objeto para su lenguaje es EL TIEMPO MUERTO y reconquistado en la forma superior o en el lenguaje como perfección del objeto, no hace más que responder a una forma temporal, a un tiempo más verbalmente depurado y este contraste de la formas no puede salir más que por los límites del color y, si en el comienzo de la pintura griega o en la sujeción mitológica de los medios, el contraste formal se resolvía por lo blanco y lo negro que fueron hasta las encarnaciones sucesivas del mal y del bien, hoy que los medios alcanzan una relación mayor del tiempo o una gradación objetiva más metafísica, el contraste formal o el claro-oscuro como forma, se logra con la oposición objetiva de todos los tonos y volvemos al estilo o AL COLOR POR EL COLOR COMO reconstrucción tem-



Frutos

Norberto Berdía

poral, de tal manera que podemos relacionar a Rafael con los expresionistas alemanes para demostrar que EL ESTILO NO CAMBIA Y QUE SOLO CAMBIAN LOS OBJETOS DEL LENGUAJE.

Por eso mismo, HAY UN COLOR LIBRE O UN MATIZ INAGOTABLE Y UNA EXPRESION PLASTICA PURA: EN DIBUJO, porque los grises de hoy no deben venir del contraste formal salvado en el color por el color o en la forma limitada que se salva por una síntesis falsa del concepto dualista del tiempo que plantea un proceso crítico de la forma como solución inmediata de las necesidades del lenguaje.

Sólo EL DIBUJO, pues, nos resuelve a todos libremente, pintores, escultores, músicos y poetas y como POETAS, porque sino LA POESIA NO TIENE OTRA EXPRESION QUE LA GRADACION OBJETIVA MAYOR DEL TIEMPO COMO LO ES EN LOS QUE SUPONEN QUE HOY EL ARTE SE SALVA POR LA ESCULTURA, MAÑANA POR LA MUSICA, MAS TARDE POR LA PINTURA, SIN CREER QUE LA POESIA ES LO QUE SALVA EL MUNDO LIBRE DE LOS HOMBRES O DE LOS ARTISTAS. Y es que vamos a repetir ahora: «TODO ES SEGUN EL COLOR»... ya que se trata otra vez de la forma coloreada? No...! Según el color es la mentira o el color por el color es la mentira; la verdad es según el dibujo, según la tragedia plástica.

Porque el lenguaje visto como perfección de los objetos no es ni siquiera el objeto ya que verbalizado en EL ESTILO, cede su cualidad temporal, su condición adjetiva, su color y, entonces, no existiendo el objeto sino como un reflejo verbal de su forma y nunca como UNA CALIDAD TRAGICA O COMO UN CONCEPTO LIBRE, el ser limitado, la hechura perfecta, LA CRIATURA FALSEADA no existe más que sustituyendo

UN ADJETIVO VULGAR POR UN ADJETIVO REFINADO Y EL ESTILO SE RECOMPONE ASI CON LOS ADJETIVOS, TAL COMO COMIENZA EN BERGSON: «UNA NARIZ ROJA ES UNA NARIZ PINTADA», PARA DEDUCIR DESPUES, QUE TODA LA PINTURA ES EL COLOR.

«SEGUN EL COLOR» es ya pues la forma limitada y nada es verdad por el reflejo sino por la luz y, si hay que ser verdaderamente libres, no hay que saltar por la ventana dejando la puerta cerrada, porque eso lo hacen los presidiarios que, no por estar fuera de la cárcel, dejan de tener el alma del presidio; si hay que ser verdaderamente libres, hay que evitar la salida falsa, porque Oscar Wilde encarcelado y sin evadirse fácilmente era más libre que todos los carceleros que cuidaban de la forma.

Pensando en esto estuvimos frente a las telas de Norberto Berdia cuando lo vimos libertarse en sus paisajes de aquello que lo limita aún en sus retratos y porque de acuerdo con el concepto puro de la creación plástica un pintor es UN PINTOR CUANDO REPRESENTA UN CONCEPTO LIBRE DE LA PINTURA, UN CONCEPTO POETICO DE LA FORMA, porque es, precisamente, en los paisajes donde hay que huir DEL RETRATO O DEL MEDIO AGOTADO POR LA CRISIS OBJETIVA O POR LO QUE TODOS LLAMAMOS INFLUENCIA DECORATIVA, porque EL ESTILO O EL COLOR POR EL COLOR ES EL MAGNIFICO RETRATO DEL OBJETO, porque es preciso que se nos plantee a todos el problema puro de nuestra expresión poética para no trabajar inútilmente, vanidosamente en los límites de un problema muerto, para no ser plebeyos o aristócratas, pobres ladrones, esclavos tiranos, carceleros encarcelados, minúsculas o mayúsculas.

V. Basso Maglio.

PINTURAS MUERTAS EN LOS MUROS

D. H. LAWRENCE

Si los cuadros son o no una parte esencial de la decoración interior es cosa que puede ser discutida. Sin embargo, desde que sólo se cuenta una casa sobre mil que no los tenga, con razón podemos concluir que lo son, a despecho del snobismo que pretendería preferir las paredes desnudas. El hombre ama naturalmente estas representaciones de la vida. Bárbaros o civilizados todos somos en ésto el mismo hombre; nos recreamos invariablemente en la contemplación de un cuadro en cuanto lo tenemos delante de los ojos; y muy pocos son los que no desearían tener en su habitación una hermosa tela si les fuese dado adquirirla. Desgraciadamente lo que por lo general poseemos son algunas mediocres pinturas dejadas allí por el pasado, que cuelgan de las paredes sólo porque las hemos adquirido un día y en alguna parte es preciso colocarlas. Si solamente tuviésemos conciencia de este estado de cosas, y nos decidiéramos de una buena vez a quemar todos los insignificantes cuadros, juntamente con sus marcos, cuánto más libremente respiraríamos en nuestras casas! Si sólo cada diez años pasásemos revista a las paredes, y nos dijésemos: *Y ahora ¿qué significación tiene para mí esta reproducción, esta fotografía este óleo? ¿Qué pueden enseñarme? ¿Merecen acaso conservarse?* La respuesta sería casi invariablemente: *no*. Pero acaso nos dijésemos: *¡Oh, dejémoslos estar! Han permanecido allí diez años, bien pueden quedarse otros tantos*. Pero esto hace inerte y pesada la atmósfera del hogar. Del mismo modo podría decirse una mujer: *He usado un año este sombrero; puedo seguir usándolo uno cuantos años más*. La casa, el hogar, no es sino un traje más grande; y así como sentimos la necesidad de renovar nuestros vestidos y comprar otros nuevos, debemos renovar aquélla y mantenerla en concordancia con nuestros sentimientos actuales. ¿Por qué cambia la moda en los trajes? ¿Por qué nosotros mismos hemos cambiado, en las len-

tas modificaciones que trae consigo el tiempo? ¿Podemos acaso imaginarnos con la ropa de hace diez años? En cierto sentido somos ahora otros, y nuestro traje es la expresión de estas diferentes personalidades.

Y lo mismo debe acontecer con la casa. Debe transformarse con nosotros, adaptándose a nuestros cambios, a las vicisitudes de nuestra personalidad. No tan rápidamente como el vestido, porque no es tan inmediato su contacto con nosotros; con más lentitud, pero del mismo modo inevitable. Y el cambio será más rápido tratándose de los objetos decorativos y de ornamentación: cuadros, cortinados, tapices, almohadones; y más lento en los muebles, y en los objetos de uso práctico. Algunos muebles pueden servirnos durante toda la vida; otros serán insoportables al cabo de unos años. Pero es evidente que cortinados, tapices y pinturas se hallan ya añejos y rancios pasados dos años, y sus emanaciones no pueden menos de crear una atmósfera opresiva e irrespirable para el espíritu. En Inglaterra particularmente, se vive tanto en el hogar que los interiores deben hallarse vivos, deben vivir a su vez y transformarse, tener sus estaciones conforme a las nuevas ideas y sentimientos que traen a nuestro espíritu los cambiantes años. La muerta y opaca permanencia de los objetos en el hogar es una forma de inercia particularmente nociva para el espíritu moderno que se halla en un estado de constante intercambio sensitivo con lo que lo rodea, en una medida mucho mayor de lo que acaso sospechamos.

Puede decirse de los cuadros que adornan una habitación que son en cierto sentido la llave de la atmósfera espiritual de esa habitación. Decoradla con algunos fotograbados grises y un cierto relente grisáceo, se enseñoreará de ella, aunque los tapices y almohadones sean de vistosos colores. Poned

allí algunos grabados de Baxter y por un tiempo estaréis encantados, pero pasado ese tiempo una cierta desagradable ripiosidad andará ya en el aire. Los cuadros son seres muy extraños. La mayor parte de ellos mueren tan inevitablemente como las flores, y una vez muertos cuelgan de las paredes tan lamentables como los «bouquets» marchitos. La razón de esto reside en nosotros mismos. Cuando adquirimos un cuadro es porque nos agrada, porque corresponde en ese preciso momento a un sentimiento vivo y lozano en nosotros. Pero los sentimientos cambian: con celeridad o lentitud, y si el sentimiento que nos llevó a adquirir aquel cuadro era superficial, envejecerá muy pronto y no tardará el cuadro en convertirse en un harapo muerto suspendido del muro. En verdad, si nos fuese dado ver un poco más profundamente en nosotros mismos sólo compraríamos aquellos cuadros que pudiesen durarnos uno o dos años por lo menos; y proporcionarnos durante todo ese tiempo un goce siempre nuevo, como las flores vivas. Sin duda que podríamos hallar alguna vez algo que nos durase toda la vida. Una obra maestra vive lo que varias generaciones de hombres; pero no son muchas las obras maestras en este mundo.

El hecho permanece en sus mismos términos: hay toda suerte de pinturas y toda suerte de personas que encuentran placer en su contemplación; y quizá para las obras maestras mismas haya un límite de tiempo prefijado pasado el cual pierden todo interés para la humanidad. Rafael, ahora nos disgusta definitivamente, después de transcurridos varios siglos, y el mismo Miguel Ángel comienza a fastidiarnos.

Pero no tratamos ahora de estos grandes maestros cuyas obras conservaron un interés vivo y siempre renaciente durante varios siglos; sino de aquellos cuadros cuyo contenido se extingue en unos pocos meses. Si pensamos, por ejemplo, en Landseer o en Alma Tadema, casi nos es imposible concebir que conocedores tradicionales, como lo eran los Duques de Devonshire pagasen cuantiosas sumas por las efímeras obras maestras de estos artistas, que hoy cuelgan de los muros del palacio ducal como lamentables harapos. Solamente una persona privada de toda cultura artística quisiera ahora decorar su *hall* con aquellos dos óleos de Landseer: *Dignity and Impudence*. Y, sin embargo, gustaron inmensamente en su tiem-

po, y su interés se sostuvo durante un período de veinte años. Pero transcurrido ese tiempo ha llegado a ser una verdadera mortificación para toda persona de alguna educación estética, ver esas obras en los muros de Chastworth o en cualquier otra parte que se las colocase. Deben ser destruídas sin más trámite. No pueden menos de crear una atmósfera insoportable donde quiera que se encuentren.

Y si esto es verdad con respecto a *Dignity and Impudence* o a los *Bubbles* de Millais, que son obras que comportan en sí mismas una suma considerable de habilidad técnica, cuanto más verdad no lo será de los baratos fotograbados que no comportan habilidad alguna. La familiaridad usa lamentablemente una pintura. Desde que aquel retrato que hiciera Whistler de su madre fué usado en un anuncio, perdió casi todo su encanto y llegó a ser para la mayoría de la gente una cosa definitivamente agotada, un harapo muerto. Y una vez que una pintura se ha hecho popular y ha sido degradada por la notoriedad, no revive ya mas. Ha muerto para siempre. Lo único que se puede hacer con ella es quemarla.

Esto se aplica con mucho mayor motivo a los fotograbados y a cualquier otra especie de pintura mecánica. Pueden haber encantado a la joven novia hace veinte años; y acaso conservaron el mismo encanto durante seis meses o dos años; pero al cabo de ese tiempo murieron con toda seguridad, y el placer que aquélla experimenta al contemplarlos no es más que un placer reminiscente y sentimental, o quizá acaso la vulgar satisfacción de poseerlos como objetos de su propiedad. Es fatal considerar las obras de arte como objetos de propiedad. Los cuadros son como las flores, que se marchitan temprano o tarde, y entonces mueren, y deben ser arrojados al basurero o quemados. Aún el dilecto Giorgione morirá un día para el interés humano, mas todavía conserva íntegro su encanto después de transcurridos casi cinco siglos, todavía es una flor viviente. Pero cuando un día muera, como han muerto ya tantas otras obras de artistas suspendidas de muros honorables, esperemos que sea quemado, esperemos que no se le considere aún como un valioso objeto de propiedad pública o particular, representando ingentes sumas de dinero.

Si pudiésemos arrojar de nuestro espíritu esta idea de *propiedad* en las artes! El arte existe para darnos placer o alegría. Un almohadón de hermoso raso dorado nos proporciona placer. Desde el momento en que cesa de recrear nuestra vista, lleváoslo, se acabó con él, traednos otro! Esto es lo que se hace, y de ese modo tales objetos conservan toda su gracia, todo su interés, y los fabricantes manufacturan continuamente otros nuevos. La natural demanda determina una saludable oferta.

Pero en pintura se procede exactamente de modo contrario. En lugar de considerar un cuadro como una flor o un tapiz, como algo cuyo encanto consiste en su frescura y su fragancia, se le considera como un sólido objeto de propiedad material. Gastamos tres o cuatro pesos en un manojo de rosas, y arrojamos luego sus tallos muertos, sin que se se nos ocurra pensar que hemos malgastado nuestro dinero. Invertimos veinte pesos en forrar de nuevo un hermoso almohadón y lo desgarramos cuando comienza a envejecer sin que por un momento lamentemos el desembolso que hemos hecho. Sabemos muy bien lo qué hacemos. Pagamos un placer estético y lo hemos obtenido. Por felices debemos estimarnos si el dinero nos sirve para comprar rosas y hermosas sedas. Sin embargo, si hemos pagado diez pesos por un cuadro y al cabo de un año estamos hartos de él, antes nos resolveríamos a poner fuego a nuestra casa que a destruirlo. Es una grotesca tontería de nuestra parte. *Debemos* quemar ese cuadro en cuanto podamos hallar nuevo placer en otro diferente. La emoción estética una vez muerta, aquel no es más que un trozo de tela sin valor alguno.

Hay quienes piensan que un cuadro debe considerarse como un elemento del conjunto arquitectural, construido, por decirlo así, dentro de la habitación. Es una falacia. La pintura es decoración, no arquitectura. La habitación existe para protegernos, para darnos abrigo; la pintura exclusivamente para agradarnos, para proporcionarnos ciertas emociones. Naturalmente, puede haber armonía o inarmonía entre el conjunto de una habitación y los cuadros que la adornan; pero en cualquier habitación son posibles docenas de decoraciones diferentes y hay cientos de diferentes cuadros para concertarse con cada una de ellas. Semejante teoría arquitectónica es prodigiosamente absurda. Un cuadro en una habitación es la gar-

denia en el ojal de mi solapa. Si al sastre se le ocurriera *construirme* allí una gardenia permanente e irremovible, me estimaría por cierto bien infeliz.

Hay también una joven escuela, la cual pretende que los cuadros deben conservarse en ringleras del mismo modo que los libros en los estantes de una librería, para contemplarlos cuando nos venga en gana durante una media hora más o menos, como hacemos cuando pasamos las hojas de un álbum de reproducciones. Pero esto también hace omisión de la verdadera naturaleza de la pintura. Es verdad que la mayor parte de los cuadros se agotan en media hora. Pero entonces, ¿para qué hacer colección de ellos, ¿para qué conservarlos en rimeros o de cualquier otro modo? Por otra parte, si yo poseyese un Renoir, quisiera guardarlo por lo menos unos o dos años, y colocarlo en sitio preferente, vivir con él y aspirar toda su fragancia. Y si tuviese el *Adán y Eva* de Ticiano, aquel que guardan en *El Prado*, quisiera conservarlo para siempre, porque sé muy bien que con su contemplación mi espíritu construiría un goce fino y perdurable que no se agotaría antes que mi vida. Y si tuviese algunos Picassos me agradaría guardarlos aproximadamente unos seis meses, y algunos Braques, un año sobre poco más o menos. Entonces, posiblemente, estaría harto de ellos. Pero en cambio, un Romney, no quisiera tenerlo ni siquiera un día.

Y así esto varía indefinidamente, sufre mil vicisitudes, por lo que respecta al individuo y por lo que respecta a la pintura; y así debe ser. Pero actualmente se estima que no debe ser así, que debemos seguir contemplando indefinidamente los harapos muertos que nuestros padres colgaron de los muros, pues que ellos son *objetos de propiedad*.

¿Qué hacer entonces? Informaos en el *Department Store* con respecto a esto. No vayáis por Dios a gastar cien pesos en otro cuadro para suspenderlo de la pared hasta el fin del tiempo, justamente porque os ha costado cien pesos. Id al *Department Store* y pedid informes acerca de los *pinacotecas circulantes*. Hay allí como es sabido, una inmensa Librería Circulante, en la que la gente alquila los libros que prefiere para devolverlos luego de haber asimilado su contenido.

¿Por qué no habría también una gran «librería» de cuadros, una gran «pinturería»,

donde pudiésemos elegir cuadros conforme a nuestro gusto. Habría allí hombres competentes, entendidos en pinura, que supiesen respecto a ella todo lo que es preciso saber, como los bibliófilos saben de los libros. Nos suscribiríamos, dejaríamos una cierta suma en depósito, y nos enviarían a casa cuadros que guardaríamos por uno, dos, cinco o diez años, según nuestro deseo, conformemente a un precio estipulado, y luego que hubiésemos extraído de ellos, todo el goce que pudieran proporcionarnos, los cambiaríamos por otros.

En esta pinacoteca circulante nos sería dable adquirir todo lo que deseásemos, excepto casajo fabricado a máquina que no merece conservarse. Grandes provisiones de arte moderno, de telas nuevas recién salidas de manos del artista; grabados en madera y en acero, dibujos, acuarelas, óleos; hermosas y flamantes pinturas, que las más de las gentes no pueden adquirir; como asimismo marcos de todos los gustos, para concertarse con cada una de ellas; todas aquellas obras, en fin, que pudieran darnos placer y alegría reales durante un tiempo más o menos largo.

Son muy pocos en cualquier época los artistas verdaderamente grandes. Pero hay cientos de individuos con positivo talento, con muy bellas disposiciones, que producen excelentes trabajos que nadie jamás ha visto. Es en verdad una gran pena que todas estas obras de efímera belleza se hallen condenadas desde su nacimiento a la oscuridad, a envejecer sin esperanza. Porque esto es desgraciadamente lo que ocurre. El arte contemporáneo pertenece a la sociedad contemporánea, y ésta necesita conocer los cuadros de sus contemporáneos del mismo modo que necesita conocer los libros. Los hombres modernos leen los libros modernos y, sin embargo, adornan sus habitaciones con cuadros que no pertenecen a ninguna época, carentes de vida, destituídos de toda significación, que no son sino manchas de muerte sobre los muros.

El instante viviente es cada cosa. Pero en lo relativo a la pintura nunca acabamos de comprender esta verdad. Es inútil pedir al público que distinga algo en Matisse, Picasso o Braque. Nunca acertará a ver en ellos otra cosa que extravagancia y disparate. Pero ¿acaso lee el gran público a James Joyce o a Marcel Proust. De ninguna manera. Lee las obras de aquellos escritores contemporáneos más congeniales e inteligibles, más com-

patibles con sus gustos y accesibles a su comprensión; y de ese modo se halla más o menos al tanto, más o menos informado acerca de las tendencias de la literatura contemporánea. El tipo medio de hombre instruido se halla en nuestros días bastante enterado, por lo que hace a libros, suficientemente despierto en tal respecto. Pero en pintura es absolutamente ignorante y cuando por azar se enfrenta con las obras del arte actual, no sabe qué pensar, no dispone de idea alguna que pueda venirle en auxilio y acaba por asumir ante ellas la actitud del hombre que es objeto de una broma de mal género. Aun aquellos que son atraídos por las obras de los artistas contemporáneos, no se sienten muy seguros y no se arriesgan a comprarlas. Los precios, por otra parte, son relativamente elevados, y tan fácilmente se corre el albur de invertir su dinero en algo que no tendría después de todo más valor que un harapo! Y es así como el conjunto de todo ésto gira en un verdadero círculo vicioso sin salida posible.

La única solución sería que el público pudiese poseer las obras de arte. Esto mismo justamente sucedió con los libros. En lo antiguo no había público para la literatura, fuera de las clases cultivadas. El gran público «amateur» de pintura sólo comenzará a existir cuando se creen las pinacotecas circulantes. La gente tiene no poca necesidad y sobrados deseos de conocer las obras pictóricas, pero no puede simplemente adquirirlas. Y esto continuará por tan largo tiempo como los cuadros sean considerados objetos de propiedad y no una fuente de emoción estética, de goce fino y desinteresado, como lo es una flor. El público se vió por muchos siglos privado de libros, hasta que éstos dejaron de ser estimados como valores inmuebles, y comenzaron a mirarse como algo perteneciente al entendimiento y a la conciencia, un bien espiritual y no una grosera propiedad material. Hoy si yo dijese a alguien, por ejemplo: «*La Arabia Deserta* de Doughty es uno de mis libros preferidos», aquel a quien yo hablase así, no me contestaría: «Poseo una copia de esa obra», sino que diría: «Sí, la he leído». En el siglo décimo octavo hubiese probablemente respondido: «Tengo un hermoso ejemplar *in folio* en mi biblioteca»; y este sentimiento de «propiedad» habría destruido todo deleite literario.

La baratura de los libros manumitiólos.

por fin de esta grosera estimación objetiva, poniendo en libertad su verdadera significación su valor puramente espiritual. Algo semejante debe suceder con los cuadros. El público desea y necesita grandemente todos los estímulos estéticos, y tiene ya conciencia de éste su deseo y necesidad. Y existen ahora millares de hermosos cuadros, no naturalmente obras maestras, pero obras de real belleza, *que pertenecen a la actualidad*, cuyo destino, sin embargo, no puede ser otro que cubrirse de polvo y envejecer sin esperanza por todos los rincones de los estudios de artistas. Es una inmensa pena! El público las necesita, pero ni siquiera las ha visto nunca; y si por casualidad las ha visto, no se atreve a adquirirlas, en razón de su precio y porque no se estima competente para juzgarlas. Y asimismo, los infelices artistas de hoy desean por sobre todas las cosas que el público conozca y adquiera sus trabajos. Es preciso que los adultos los *conozcan* como conocen los libros modernos; es necesario que los niños se familiaricen con ellos, en la incesante circulación de la vida. Nues-

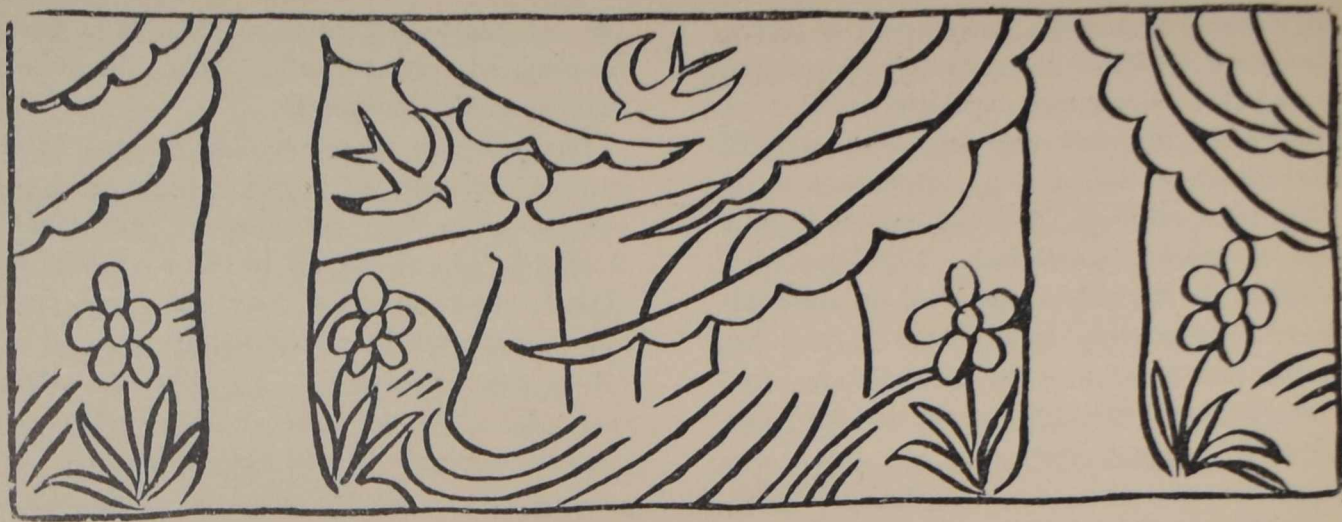
tra educación estética ha llegado a ser inmensamente importante, porque ha sido inmensamente descuidada.

Pero así van las cosas. Los cuadros envejecen, se deshacen en polvo, porque no pueden conservar su novedad y su frescura más de lo que la conservan los libros, las sedas o las flores. Sin embargo, esta vida que poseyeron significaba horas de deleite para el espíritu y los sentidos. Y el público los deseaba con toda el alma, pero no se atrevía a comprarlos por motivo de ese *complejo de propiedad*. Y el artista deseaba a su vez ardentemente que el público los poseyera, pero no se arriesgaba a desprenderse de ellos a bajo precio, *a hacerse a sí mismo barato*. Y todo esto viene a ser así un verdadero *impasse*, un estado de frustración perpetua.

Ahora es la oportunidad de crear «*cuadrerías*» *rotativas*, de las obras de arte moderno, o mejor aún, fundar una Sociedad Cooperativa de Artistas que suministrase cuadros sobre préstamos al gran público.

Trad. para ALFAR, de Julio Casaravilla.





C O L I N A D E L A M Ú S I C A

1

Colina de la música
que el horizonte aclaras
yo fuí hacia ti, y el viento
te había llevado al mar.

Colina de la música,
el agua te ha escondido,
pero te siente el ala
que se interna en el mar.

Y vuelve a recogerte
en su cantar el pájaro.
Y torna el horizonte
a tener tu alegría
y claridad,
más honda todavía,
colina de la música
que hizo más pura el mar.

II

Callaremos.
Pulirás el marfil de tu palabra
buscando el tono justo.
'Crecerá la marea de tu voz
hasta quebrar el cerco de la sombra.

Nosotros callaremos
para oírte mejor.

Irás surcando tu desvelo
hasta encenderse con tu despertar.
Y el pavor de tu música
nos detendrá callados.

III

Voy por la luz
y duermo.
La claridad entra en mis ojos
y duermo.
Me rodea la voz
y va creciendo.

La veo ir y venir
y sostener mis párpados abiertos.
Ya todo ha despertado en torno mío.

Me impulsa la costumbre de moverme,
e inquieto,
corro por el paisaje de la luz del día
y más que nunca duermo.

IV

Te traigo la ternura
recogida
en la lluvia de mi sombra.
La laboriosa abeja
en su colmena de silencio
ya te labró su orilla
de recogimiento.

Allí, para nosotros,
la primer hoja de la luz
dará su amanecer de verde nuevo.
Y haz de correr, ligera,
—ya sin carne—
por entre los macizes
de mi sueño.

V

La tristeza me ha dado
cal y barro, para mi labor
de soledad.

Humilde y firme
ahí está el muro
que me aisla.

Desde mi silencio,
mi ternura solitaria
irá creciendo.

Algún día
el muro ha de caerse.
y no se acercarán.
Han de ver siempre el muro
que no existe.

VI

Estaremos labrándote,
toda la angustia, arcilla,
y te modelaremos
en la tenaz vigilia.

Y una vez realizado nuestro claro desvelo,
la expresión ya lograda
desharemos.
La lluvia del cansancio
ablandará la arcilla
para el amanecer
del alfarero.
La música nos dice
que hay que empezar de nuevo.

VII

Te vas adelgazando, palabra.
Casi inasible.
Antes venías a mi
obediente y sumisa,
tal vez
porque te veía demasiado.

Me diste seda y música
para vestir mi impulso.

Y fuiste el lazarillo
que llevó mi emoción
al agua de la imagen.

Hoy que no tengo nada que prender
al fleco de tu júbilo,
qué bien haces palabra
en irte adelgazando
hasta el silencio.

VIII

Fluía la canción.
Y era tan pura,
que mi áspera carne
no la oía.

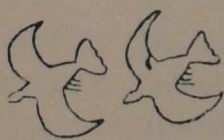
Antes del alba.
Los pájaros
ya enhebraban las gotas de la música,
en sus picos.

Me llegaba el murmullo
no la música.

Así me estuve toda la vida,
cerca de la canción
y no oyéndola nunca!

Julio J. Casal.

Montevideo, 1930.





L I B R O S

«LA COSTA DESPIERTA». — *Giselda Welker*. — Montevideo.

Sugridor el título y acogedora la presentación de este primer libro de Giselda Welker. Y como todo primer libro, simpático por lo que tiene de descuido, de impaciencia, y sobre ello, por el «expectáculo» de poder «ver» a lo largo de él un bello espíritu buscando sus tonos para poder clarear rotundamente. De ahí que algunos versos adolezcan de falta de tensión, que alternen con versos de ajustada belleza o que notemos en unos poemas que la poetisa —acaso en afán de escuelas— no se tuvo ella misma bien en cuenta, olvidando que hay que adaptar las escuelas a nuestro temperamento, o mejor, que hay que andar por ellas saliendo de nosotros, pero hacia nosotros mismos. Bien que esto último la autora lo logra en sus mejores páginas, de manera definitivamente personal.

No obstante lo apuntado, es este poemario uno de los más elogiabiles que hemos leído, como producción inicial. Lo que más nos entusiasma es la posición de espíritu de la poetisa. Dos poemas, de los primeros en el orden de lectura, anticipan sus características fundamentales: fineza amorosa y una

gran ternura triste. Son «Poema del que se va», que tiene este bello comienzo

«Recojo la noche que te cae de los ojos» y en el que la artista extiende un espíritu exquisito, de finísima sensibilidad amorosa, y en el que la voz, que empezó clara, retrocede hasta un murmullo inclinado. El segundo se llama «Canto a la tristeza», a la que ella siente «sombria y pura agua de gruta donde se refresca la vida».

Fineza amorosa, dijimos, y en realidad muy pocas veces, hemos sentido poemas que digan del amor con la dulzura, la delicadeza que hay en estos de Giselda Welker. No hemos dicho en el sentido de realización total. Hasta en el poema en que pudiera asomar lo sensual, ella lo luna de espiritualidad.

«Te amo en el contorno marino de la música»

«Con fervor delicado
te escanciaré mi muerte
y así estará tu vida
inclinada a mi boca.»

«Aprétame a tu llama
que estoy fría y clarísima

Tú que estás desde el fuego
hasta en la niebla pálida.»

Señalamos especialmente «Canción descorazonada», porque en él la poetisa busca una forma más ajustada, más directa; poema por el que ella hizo cruzar un viento aventador de palabras. Sí, hay que tirar follajes, pero es necesario que en las ramas quede el temblor que tenían las hojas, eso que la autora logra en estas estrofas:

«Ya nada podría darte
que no fueran mis dos párpados
lunas descorazonadas».

«Ya nada podría darte
que no fueran los quizás
de manos atolondradas.»

También dijimos: gran ternura triste. Y donde más evidenciamos esa gran ternura y esa fina tristeza es en sus cantos de drama desgarrador. La artista, sutilmente, hace penumbra en su dolor, su voz se atenúa de torcazas, cubre con musgo de neblina el gusto a grietas que le dejó la vida y entonces nos dice sus desgarramientos y los sentimos en seda. Incapaz, por ternura, de darnos el grito de su llanto, a penas nos muestra la espalda de sus lágrimas. En el «Poema de la hija»

«Y tu tan sorda, tan sorda,
con tu ternura inútil bajo la tierra.»

.
«Tan cerca de la tierra y tan lejos de los
[perfumes.]»

En «Oración» a la madre muerta:
«he muerto emblanquecida de conventos y
[acacias.]»

.
«Tú no sabes...
que están siempre más abiertos los caminos
[de la noche.]»

.
«Hazte viva en mi mano que es tu gracil
[recuerdo
y devuelve a mis ojos las olas que se quie-
[bran.]»

En «Canto de la desolación»:

«Más que los espejos marchitos
más que la lluvia tiernísima

Tú me das la firme embriaguez,
dulce desolación.»

.
«¡Oh profunda donante de pausas y matices!»

«Sólo tú más que la tarde

más que las bocas pálidas
me alisas los cabellos
y me alejas del viento.

Sólo tú que posees mis adulzados hombros
y me afinas caricias intensas y alejadas.»

En estos y en aquellos poemas hay una vaga sensación, un perfume de lejanías que se entrecruza en los versos y da a este libro tan fino un altísimo pájaro de espiritualidad. Giselda Welker ha de ser familiar al mar. Las olas, esas empecinadas glacinas, deben haber cobijado sus manos para saber decirle sus distancias. Y de ellas quizá aprendió las gaviotas de sal y «blanquísimas» con que cubre de lejanía y de humedad marina el temblor de sus rumbos.

Carlos M. Solari.

POETISAS DE AMERICA, por María Monvel (editor Nascimento, 1930).

Ha llegado a nuestras manos esta obra de la conocida poetisa chilena María Monvel. Su presentación gráfica se distingue, como siempre, por la elegancia que caracteriza las publicaciones de la renombrada editorial Nascimento de Santiago de Chile.

«Poetisas de América» es un muestrario lírico de dieciocho espíritus selectos que han adquirido fama y consagración como mujeres exquisitas y depuradas. Este tomo no es una antología, en el sentido puro de esa palabra, sino una cálida exposición de paisajes emotivos femeninos. Inicia la obra el acento severo y desgarrado de Gabriela Mistral, la fuerte escritora del vecino país. Le sigue Delmira Agustini, la apasionada y trágica poetisa uruguaya, madre espiritual de casi todas las poetisas de ambos continentes. Luego eleva su voz alucinada y brumosa María Eugenia Vaz Ferreyra, de tanta trascendencia poética en las repúblicas del Plata. Juana de Ibarbourou sigue a sus compatriotas con la limpieza y fuerza de sus ritmos elásticos y cordiales, tan humanos a fuerza de desnudarse en la interpretación del instinto y de los desvelos amorosos. La autora del libro, María Monvel, prosigue la lista de este cortejo de mupcias líricas. Luego se encuentra el lector ante el dolor concentrado y la intuición poética trascendente de Luisa Luisi, la talentosa escritora que ha destacado su nombre, además, por relevantes dotes de crítico literario. Margarita Abella Caprille, la

fina y depurada mujer de acento condensado y ágil, desdobra sus papiros de ensueño ante la perplejidad infantil de nuestra emoción. Entona su estrofa desgarrada, abrasadora y valiente, Alfonsina Storni, cuyos ritmos se retuercen en llamas de imploración carnal; noerotismo del subsuelo personal, sino acendramiento del instinto, afinación de la naturaleza en el puro arrebató de las angustias ahondadoras.

María Enriqueta pinta su simplicidad emotiva con palabras fluídas y sosegadas. Levedad de alas y una rumorosa transparencia dibuja el verso de Rosa García Costa, tan femenina en sus intimidades líricas. Completan esta bella comarca María Villar Buceta, Pondal, Susana Calandrelli, Norah Lange, Mariblanca Sabas Alema, María Rosa Gonzalés, Blanca Luz Brum y Dulce María Leynaz. El lector persigue, a través de estos horizontes llameantes y kaleidoscópicos, un silencio de interlíneas, una ondulación de ecos perdidos, una como inestable realidad de contornos fugaces. Las poetisas —la presencia inmaterial del desasosiego lírico— cubren de ademanes imprecisos el humo urbano, las lejanías campesinas, el quebranto de todas las horas, la fuerza inmanente de los sueños en libertad.

LETRAS FRANCESAS, *por Juan Pablo Echagüe*, (editor Gleizer, Buenos Aires 1930).

Hemos recibido este libro compuesto de ciento cincuenta y dos páginas, nítidamente impreso por el editor Gleizer, de gran formato y en tono acentuadamente moderno.

«*Letras Francesas* es un claro y sosegado panorama de la actual Francia literaria; el autor, al dibujarlo, ha querido atrapar la realidad subjetiva, procediendo con espíritu »impresionista« y penetración tenaz. En literatura existe también esa percepción especial que caracteriza el impresionismo pictórico, merced a la cual todo cuadro es una pugna entre la «niebla» y la luz del sol. El pintor lucha entre los vapores cromáticos que circundan las cosas bajo techo y la diferencia que establece su espíritu en ellas; entre el agua desnudada por el «aire libre» y las vibraciones solares; y lucha, además, para establecer como punto de partida un afecto real y las sutiles resonancias psicológicas, sociales y espirituales. El pintor impresionista no ve el mundo con los ojos prácticos

de la generalidad, sino que, apartándose de la realidad, —de la realidad común, al menos—, considera las formas en que se manifiestan los fenómenos visibles: colores, líneas, matices, transiciones de luz, elementos autónomos, objetos todos propios de su arte; hasta tal punto que, frente al vasto mundo natural e incluso todo él, los considera como fenómenos luminosos y cromáticos. El pintor busca la secreta articulación que existe entre estos elementos, sus variaciones siempre nuevas, lanzándose luego a crear con ellas una nueva obra de arte; y no se satisface hasta que no ha encontrado los medios de expresar esta nueva manifestación de la belleza artística. Por ello, ya en la faena, comprende que toda obra de arte es una creación de la fantasía, substrayendo de la realidad circundante solamente los elementos que sirvan para vigorizar las alas y emprender el vuelo. En realidad —ya lo ha dicho alguien— todo cuadro está creado por las sensaciones del pintor, alimentado por sus recuerdos y elaborado por la fantasía. La personalidad integral del verdadero artista, sus cualidades innatas y adquiridas, su manera de ver, su capacidad espiritual, su ritmo de vida y su fuerza de temperamento, en suma, constituyen los grandes resortes estéticos para la elaboración de la forma interna en los preliminares de su proyección creadora. Lo que surja de ello, de este modo, será una impresión totalizada por la experiencia y la intuición en sus arrebatos vitales, en sus anhelos estéticos, en todo el secreto e impenetrable movimiento de la máquina del hombre.

Juan Pablo Echagüe, en este limpio panorama del alma intelectual de Francia, procede de análoga manera. «*Letras francesas*» es uno de sus libros críticos de mayor penetración subjetiva en el color humano. El ha conseguido diferenciar los distintos matices del cuadro psicológico, autonomizar —valga la palabra— la afluencia de valores históricos, políticos, literarios y sociales; y lo ha conseguido superponiendo «impresiones», desnudando tendencias, ahondando en elementos materiales y espirituales de las más encontradas épocas. Cada hombre, en cuanto actúa, tiene por delante una muralla de convergencias. Un conjunto no bien aclaradas todavía se esfuerza por emborronar su percepción y su poder de análisis; y el hombre necesita, si quiere avanzar con claridad,

convocar toda la energía personal de que es capaz, despertar sus intuiciones recónditas, su facultad de ahondamiento, de vuelo, de vivencia renovada. De esa manera logra estructurar los verdaderos contornos de las innumerables realidades, concordando la exactitud de contenido con la disparidad de forma. Todo juicio, sobre su condición de tales, simultáneamente, una actitud estética personal. Entre esa intensidad y la conexión que establece su reflejo al proyectarse sobre el mundo en estudio, surge un océano de consecuencias. Entonces hace falta la pericia marina, la plenitud del coraje, el celo de la dignidad, y, sobre todo, la garra auténtica del alma. Esa empresa la acomete, de síntesis en síntesis, quien tiene talento para ello, y Echagüe sugiere esta magna empresa sobre la pulpa viva de su propio libro.

«Letras francesas» moviliza centenares de almas. Con ellas, cien mundos de ideas. El crítico auténtico ha menester sensibilidad, pero, además de ella, ideas, muchas ideas. Juan Pablo Echagüe es uno de los críticos que mayor caudal de ideas tiene a su servicio. Desde el libro-bomba de Pierre Gaxotte a las enseñanzas de Lasserre, su dominio sobre las ideas flexibiliza cuanto concepto establece sus afirmaciones. Y por eso, porque Echagüe tiene una rica y vivaz sensibilidad y grandes reservas de ideas, las páginas de su libro hierven de calor humano, de sugerencias tónicas, de móviles y penetrantes síntesis compensadoras.

Ricardo Tudela.

Mendoza 1930.

ROMANCE DEL GAUCHO PERDIDO.—

Por Angel Aller. — «Revista Bibliográfica», Buenos Aires.

A «Cartel» debemos la revelación de este excelente poeta, que se nos presenta de improviso, armado con los reales atributos de su nobleza lírica. El autor del «Romance del Gaucho Perdido» a pesar de sus recónditas afinidades con la escuela moderna andaluza representada por García Llorca, tiene acento propio, habiendo logrado fundir en el noble troquel del romance popular, los elementos de un nativismo quintaesenciado que dan a su poesía una prestancia señorial y un tono inconfundible dentro de nuestro actual panorama poético.

Este libro, pequeña obra, nos da la seguridad que su autor, por derecho de conquista, pisa los dominios que le son exclusivos y constituyen signos de su poderío intelectual ciertos desplantes verbales y algunas complacencias en el arabesco, que Aller ejecuta a la perfección:

Cabezal, cabestro y rienda
mejores no trenzaría
mano del gaucho más diestro,
en arte de gauchería.
Plateros de Portugal,
los de clara fantasía,
labraron para el apero
milagros de platería.

Las tres jornadas del Romance, tienen un gran sabor clásico obtenido no sólo por efecto del lenguaje ajustado y puro del poeta, sino por la perfecta equivalencia estética que da una sabia estilización del gaucho respecto a los héroes que inspiraron a los antiguos romanceros, generalmente anónimos.

Este libro, todo ciencia, de perfil neto, basta para acreditar el valimiento de Angel Aller, a quien sabemos excesivamente modesto, restándonos felicitar a «Cartel» por la noble divulgación del romance. Méndez Magariños, ilustra con gracia primitiva el volumen que comentamos.

PREGUNTAS A LAS CABEZAS SIN RE- POSO; poemas de Nicolás Fusco Sansone.

No es la gracia joven con tan deliciosa exactitud evocada por Goethe, ya mediado en años, la que nos hace sentir esta bandada de versos de Fusco Sansone. Sin duda la edad de oro no puede apreciarse con gusto epicúreo sino después que ha pasado: por un viejo.

Lo joven de estos versos viene de esa estación misma de la vida, con su atónito mirar de tanta maravilla que realmente forma el mundo y después de los veinte años no ha de violentar más —cosa incomprensible— el corazón de los hombres; los días de cristal, las noches azules!; los golpes de la sangre creyente; la confianza vital que, en efecto...!, ahuyenta los peligros; todo el tiempo y todo el ser dado al goce aturdido de la creatura auténtica... El poeta comprendió el valor estético que en sí mismas tendrían las pulsaciones de la juventud y las registra en el

momento en que se producen debajo de todos los sentidos, pero divinamente confusas, in-númeras, al correr de la sangre o, mejor, de los arroyos en la primavera...

Su palabra es simple, libre de la densidad objetiva, y de este modo alcanza un desplazamiento variado de alas... Parece decirnos: por qué detallar tanto la manzana que ya está en nuestras manos? Y los pájaros, que no cambian de atmósfera al entrar por nuestros ojos..., ¿por qué detener la fuga de sus triángulos sobre nuestra cabeza? Menos ahora que unas anchas hojas del trópico se abren al paso de una joven desnuda que suspende todas las miradas del mundo...

La visión de un joven sería la misma del hombre recién aparecido entre el cielo y la tierra, en el cielo, en la tierra... Los cantos de este poeta casi no son a veces más que movimientos de enunciados y exclamaciones...

—Apareció tu cuerpo en el mar!
El cielo soltó todos sus pájaros
para que siguieran la aventura
de tu risa viajera en las olas.

—...la música de los ríos
que llevan la luz del amanecer!

Un pájaro blanco en la mañana del mar...
Pájaro blanco que naces en la soledad
del alto espejo del mundo:
dame las desnudeces de la mañana!

Descansa la ansiedad de nuestros ojos
en la noche atenta al canto del cielo.

Los dones de la amiga joven
...hicieron puros a mis ojos!
...a mis pies!
...a mi boca!
...a mis manos!

Solo
el clarín de tu mirada en la noche.
Lejos
el suave círculo familiar
que parte de la madre
punto céntrico de la pureza del mundo.
Ahora
el corazón...

mi corazón
tan mío
en la noche...
...el roce blanco de las palomas
que tienden las alas
en la más pura luz que llega

sin límites en la sombra
pegada al cuerpo del hombre!

—Levanta tus flores silvestres
y canta con tu cuerpo en mi vida
el horizonte de los campos
y la ternura de los arroyos!

—Ternuras del agua
nacida en el alba!
Silencio de las semillas
en los surcos de la tierra!
Las noches inclinan su inmensa flor de des-
[canso

en la frente de los niños que
van hacia el amanecer.

Su lirismo físico, del que ama su cuerpo y es amigo de agua y aire libres, y la velocidad de sus palabras desnudas, renueva el canto de W. Whitman, que ya no se cita y es aún el poeta más representativo de nuestra época. Fusco nos dará también cantos sociales, y su triunfo viril será completo.

Londres, 1930.

Eduardo Dieste.

TESEO (*Crítica Literaria*, por Ed. Dieste).
Editorial Teseo, Fe de erratas.

Pág. 24, lin. 4: Debe decir: inteligencia presciente.

Pág. 24, lin. 14: Debe decir: estabilidad eleática.

Pág. 24, lin. 13: Debe decir: parecería impropio.

Pág. 48, lin. 19: Debe decir: parece originarse.

Pág. 50, lin. 18: Debe decir: la maldición de familia.

Pág. 53, lin. 24: Debe decir: con efectos que no lo parecen.

Pág. 70, lin. 18: Debe decir: y si, en cuanto.

Pág. 77, lin. 5: Debe decir: están obligados a.

Pág. 77, lin. 18. Debe decir: cualidades: el orden y.

Pág. 90, lin. 20: Debe decir: perdida.

Pág. 90, lin. 25. Debe decir: disipación doble.

Pág. 94, lin. 11: Debe decir: plano.

Pág. 108, lin. 9: Debe decir: la mata.

Pág. 115, lin. 5: Debe decir: es maestría.

Índice: Cap. III. Leyes de la Novela.

Novela Psicológica y Novela Social.

Megáfono. — Buenos Aires.

Es una publicación de los vecinos, bien inspirada, que ha comenzado con buenos auspicios y que se vincula a América por la independencia de sus juicios. Su carácter universitario y literario es ya de por sí una garantía de valor y de pureza. Adherimos a sus manifestaciones sobre canje.

«1930». — Revista de Avance. — La Habana.

Hemos recibido el N.º 49 de esta interesante publicación habana que se gana nuestro agradecimiento. Estamos con ella frente al yanqui «de excelencias y perfecciones rubias en que ya nadie cree». Estamos con ella en su dedicación artística general. Frente a los inexplicables por lo enorme, errores de Dai-reaux, confraternizamos con quien lo fustiga, L. A. Sánchez; lamentamos eso sí, que este escritor no revele conocer más la poética y literatura platense; sobre todo, uruguaya.

No estamos con algunas demasiado regulares poesías que «1930» publica. Pero, en cambio, nos quedamos con el artículo de Raúl Maestri frente a la objetividad alemana y con la glosa de Díaz Plaja, al lado de D'Ors.

Aplaudimos, pues, el esfuerzo que hacen los directores de «1930» y los exhortamos a proseguir cada vez en lo más bueno y lo más puro.

Del número 50 que hemos recibido luego de escrita la nota anterior, podemos informar sumariamente en parecidos términos.

Las poesías en el período de los ismos más o menos ultra, excelentes desde el punto de vista de la labor depurativa, pero incompletos frente a lo constructivo. La prosa muy bien. Recomendamos a los directores de páginas literarias en los diarios metropolitanos un artículo de F. Ichaso. «Crisis de lo Cursi».

«Ariel». — Organo del C. de Est. Ariel. — Montevideo.

«Ha comenzado una intensa agitación en el ambiente estudiantil». Así editorializa el número que tenemos a la vista y por eso ya nos alegramos desde el comienzo. Era hora de que así sucediera. La juventud debe ser

en todo y sobre todo, la activa vanguardia durante la paz social, para evitar precisamente, tener que serlo en el desorden, como está sucediendo en América entera.

«Ariel» que siempre fué portavoz alto y sostenido de la ideología estudiantil, anima sus páginas con más fervor que nunca, y alienta a sus amigos porque él ya está en marcha. Nosotros, desde este mirador sereno pero consciente, recordamos el pasado incesante de Ariel y por consiguiente, esperamos mucho de su futuro.

«Indice». Mensuario de Cultura. — Santiago de Chile.

Es digna de todo elogio la labor que desarrolla un grupo selecto de escritores chilenos desde este periódico. Se siente al leerle, un plano de medida, de desapasionamiento y de serenidad, que sólo se logra con el saber y con la confianza en sus propios valores. «Indice» tiene muchos motivos por qué ser recomendado y nosotros lo señalamos a periódicos del mismo carácter de ésta para que lo lean y luego con altura, y con serenidad, logren desvincularse del bombo mutuo, de la crítica barata y de la colaboración pobre que denuncian.

«Indice» luce siempre la posición mejor en ese sentido y corren parejas con la seriedad de sus aciertos, la sabia ordenación tipográfica de sus columnas. Vaya pues, a Indice, el saludo cordial de nuestra revista, que se complace en reconocer espíritus.

Monterrey. — Correo Literario de Alfonso Reyes.

Nos escribe el poeta que ha soñado con una imprenta «con la fábrica y la tienda confundidas como en Las Hilanderas de Velázquez, sin reclamos ni propagandas, fiel al refrán viejo de que el buen paño en el arca se vende, y seguro de que la mejor manera de aumentar la parroquia era desempeñar bien los encargos, hacer las cosas a conciencia, para que, después, cada parroquiano satisfecho recomendara la casa entre sus vecinos». Y nos comunica que un camarada, el poeta andaluz Altolaguirre ha realizado ese sueño tipográfico, publicando una primorosa revista, «Poesía», en su propia casa, en una humilde maquinita de mano.

Nosotros nos asociamos al contento de Re-

yes y nos asociamos más si pensamos que aquí hacemos con infinito cariño, con las manos blancas, algo claro y sereno que llamamos ALFAR, revista en la que el maestro Casal y un grupo de artesanos, vemos la dulzura de una hermana encargada de los enseres de la publicación... mientras soñamos.

En Guardias de la Pluma, prosigue Monterrey el acercamiento afectuoso entre los mejores espíritus y nosotros nos asomamos entre sus columnas para amar primero, a América, llamada a fundir las otras culturas, porque, «si nunca ha de llegar esa hora, en procurarla y solicitarla está nuestra única norma de conducta». Para amar primero a América con Waldo Frank y tomar después partido, pero a la manera que aconseja nuestro Vaz Ferreyra: «se debe prestar toda la atención posible a las reformas grandes; pero sin subordinar a ellas la realización de las reformas chicas»; y recordando que: «Cuando existen hombres dotados de la suficiente elevación y fuerza moral para adaptar en lo posible su conducta al que juzgan su deber, muy a menudo aparecen otros que los censuran, y que, como razones para que se aparten de esa conducta estricta y rigurosa, les dan las razones que podrían servir para disculpar a los que se han apartado».

Más adelante, en una carta a Ramón Doll —Buenos Aires— nuestro escritor desde Monterrey, defiende su juicio sobre «La Nación Argentina»; juicio que se hermana al de Ortega, de Keyserling, y de Gabriel Alomar. Y al muy humilde, nuestro; desde luego sin comadreo pueril de vecindad.

Escrito lo anterior, nos sorprende agradablemente la llegada del número 3 que es interesantísimo; sobre todo obliga a pensar, inquieta, tiene un valor «fermental» que hace adelantar, mientras nos vamos aclarando desde la sinceridad y la atención.

Por eso, nos dejamos llevar, y transcribimos para señalar nuestra discrepancia, el siguiente párrafo de «Guardias de la Pluma»:

«La literatura europea se basta sola en cuanto a ideas, religión, filosofía, ética, estética, lírica; y sólo se decide a asomarse al libro americano en busca de alguna curiosidad, a caza del grano de especia. ¡Y precisamente nuestro escritor, si realmente lo es, huye como la peste de todo abuso del llama-

do «color local», y procura escribir libros de valor universal y no simplemente curiosidades o siquiera «documentos humanos». Este extremo no tiene más solución que el que las minorías selectas de América, tan dadas a la literatura de ideas y al lirismo abstracto, hagan el esfuerzo de ir a la literatura de invención y arrebatan a los ramplones el privilegio de escribir novelas y cuentos regionales».

Pensamos en primer término que no ha de ser tan general ese espécimen curioso y divertido que Reyes nos señala, porque creemos que como acá, por aquellos lares habrá por lo menos una «minoría selecta» ávida de cuanto ideológico y lírico puramente, se produzca en el orbe. Y que si así no fuera, siempre quedaría la esperanza, para el escritor «que realmente lo es», en las generaciones que llegan, más leales y más francas, por más jóvenes y más fuertes.

Por otra parte, «literatura de invención» hay muchísima (es estupenda la aparente paradoja entre literatura de invención y literatura realista) y habiendo muchísima es de esperar que aquellos curiosos se sorprenden con alguna flor de loto en el pantano... y se acostumbren.

En cuanto a las «Fatalidades concéntricas», confesemos que con este artículo nos hemos divertido y alegrado a un tiempo. Nos hemos divertido con el alto gracejo de Reyes y alegrado con la tranquilidad de sentirnos nuevos de tan limpios... libres de tan solos... Y porque adelante nuestro está oscuro... ¡adelante!...

Respecto a los disparates y errores con que nos engalanan en sus referencias los escritores ageógrafos de Europa, nosotros nos dolemos porque en ese tren han de pensar, que en esta margen «argentina» del R. de la Plata es plata todo lo que reluce, y que el balón del football está grabado en las monedas, y lo que es peor, que escribimos con los pies.

En este Monterrey, pues, todo es interesante. Destacamos en poesía a Jaime Torres Bodet con «Resurrección», poema original en lo profundo y «abstracto».

Brújula. — Buenos Aires.

Recibimos el N°. 3 donde hallamos un hermoso poema de Antonio Gulo, como una mirada clara entre el soslayo rojinegro de la lucha de clases, en que se embandera esta

publicación. Hay una traducción del Georges Pillement poeta.

Nosotros. — N.º 256. — Buenos Aires.

Siempre nuestro placer a su recibo; y siempre nuestra admiración. Es la revista más ordenada de América: un verdadero esfuerzo de composición, quizá explicable en parte por su capacidad de eclecticismo y por el prestigio de sus directores.

Vemos en este número muchas cosas interesantes. En un artículo sobre «La literatura y la realidad americana», artículo en que nos detendremos porque nos interesa todo lo que pretende interpretar a América, se dice: «hay un gran problema, una aspiración que nos une a todos en el afán de ser algo en la civilización, de romper los límites de nuestras fronteras geográficas para ser protagonistas en esta historia angustiosa de la civilización que estamos viviendo todos los seres cultos». Nosotros pensamos que el arte ha de ser el primer resultado de esa unión sin tratados, de esa unión de alma; aunque no un arte americano por los pretextos de su decir, por ser azteca, o incaico, o gaucho, o «gringo», sino en intensidad psicológica, en fuerza lírica propia de los países o continentes nuevos. La comunidad en lo intenso y en la calidad hará que Europa nos admire; no lo anecdótico, que sólo puede hacer que Europa nos revise.

Pero si estamos conforme con aquella afirmación y con la que constata la pobreza de nuestro romancero, no seguimos al autor del artículo cuando hace descender el modernismo desde el simbolismo, o cuando los confunde; y menos aún cuando afirma que: «La característica del espíritu americano es más bien realista. Es decir, prefiere el color a la música. De ahí que la buena, la auténtica tradición de nuestra poesía, aquella que es genuinamente nuestra por sus temas y su sentido lírico, sea siempre descriptiva».

Nosotros tomamos esa expresión: «espíritu americano», como complementaria de universal. Pensamos que no se va a dejar de estar en el mundo para ser americano, porque eso sería dejar de ser americano, para no ser nada.

¡Precisamente si el modernismo no se cultiva (por lo menos no se extiende, o no interesa) es por su carencia de elementos universales y no por faltarle lo descriptivo ameri-

cano, puesto que si fuera por ésto, solo, viviría en Europa, o en Versalles o donde fuere.

Nosotros pensamos que América puede tener su arte, no porque vaya a revelar aspectos nuevos o novedosos de cosas viejas (no excluimos eso, sin embargo) sino porque en ella el hombre mismo es joven, es fuerte, es nuevo; porque en ella el decantado ambiente, es casi puro, por lo menos más puro que el de las naciones todavía espirituales. Porque hay un espíritu del hombre americano como lo hay del indostánico, del chino, del europeo y del africano.

Después... que eso de emplear color distintamente a música, etc., es una manifestación puramente verbal. Porque hay color en la música y música en el color; y poesía en ambos y ambos en el poema... Siempre para definir un arte se requieren las palabras más abstractas de las otras artes, porque todo no es sino la exteriorización de la belleza inmaterial, que es una realidad —en ansia, en necesidad, en imprescindibilidad— del espíritu, también inmaterial en un sentido inmediato. Además que quien haga obra bella con colorido, forma, música, fuerza, poesía... etc., vale aquí en América como en el rincón más oscuro del país más inexistente... Porque no se debe olvidar que existe una república sin territorios: la de las letras.

En cuanto a la oposición entre el escritor «que se encierra en la torre creyéndose un ser inmaterial», (afirmación ingenua) y los otros, los que tienen una «conciencia literaria» debiera ser conciencia social) pensamos que es evidente el falso paralogismo que lleva a la tan triste conclusión de que «los hombres de letras ven con repudio esta admirable conquista moderna que es el sufragio universal.» Precisamente, quien lograra ¡feliz de él! tener una profunda conciencia literaria es quien tendría derecho a verse libre de todo reproche en lo social, aunque lo deseable desde el superhombre fuera la madurez de todas las conciencias. Por otra parte, no hay tal conservadorismo en los escritores, que de ellos salieron casi todos los políticos —escritores frustrados— y los ensayistas, desde la Revolución de Mayo, hasta el Ateneo novecentista de Montevideo. Por eso nosotros que en otra nota aplaudimos con cariño al C. Ariel, diferenciamos al artista y su obra, del sociólogo y su afán. No podemos pedirle al panadero nuestro que nos haga

pan con harina democrática o social o avanzista. Esa es harina de otro costal.

Después el articulista habla de Méjico, a quien admiramos y queremos, desde su antiyanquismo, su anticatolicismo y su arte; no desde sus generales y sus revoluciones, y su pena de muerte, que eso es también Méjico. «No hay en la vida espiritual americana, un acontecimiento más bello por su trascendencia humana que la revolución mejicana...» Esto está muy mal! Hay otro acontecimiento sin recurrir a la epopeya americana, quizá más definitivo, más hermoso y más humano, no demasiado humano como aquél; y, por lo menos, de igual trascendencia: es la evolución uruguaya. Creemos en Méjico como en el Uruguay; pensamos que en lo social y en lo artístico, serán los dos focos de expansión; que Artigas el germen nuestro, derrotado fecundo, si se hubiera cruzado con Bolívar no hubiera tenido que retirarse porque sustentaba los mismos ideales, y que si el Uruguay se cruzara con Méjico en el corazón de América unirían ambos sus pasados para asentar la gloria del Continente. Y pensamos que es imperdonable el desconocimiento que de nuestras cosas parecen tener nuestros vecinos. ¡Si hasta por instinto histórico pudieran ver en nosotros el Méjico que les ha salido al Brasil y a la Argentina, más tarde o más temprano expansivos y capitalistas!

Y hacemos todas estas aclaraciones para señalar que no creemos en la conciencia literaria de quienes así proceden.

Volviendo a la revista en general, nos encantamos con unos bellos poemitas de Préndez Saldías y con un sabroso artículo de Contreras; es bueno destacar entre nosotros esta afirmación:

«Duhanel ha visto en Nueva York tantos mendigos como en Moscú.»

Juan B. González hace una expresiva nota sobre Liynch.

De manera pues, que todo el material de «Nosotros» es sencillamente admirable... En Bibliográficas hallamos, sin embargo, que el juzgador Suárez Calimano, hace esfuerzos demasiado manifiestos para elogiar el último libro de Silva Valdez. En cambio nos encantamos con las sencillas y hermosas notas de López Palmero y de Montesano Delchi.

LETRAS. Universidad de Mujeres. Montevideo.

ALFAR, no puede menos que congratularse ante esta nueva revista que ha llegado para colaborar en la dignificación de nuestro terruño, por el mejor de sus aspectos: el artístico.

«Letras», dedicada a la recordación de los valoresidos y a la exposición de los nuevos, formará en el círculo rumoroso de la Universidad de Mujeres, un público atento al arte, si es que ya no existe; público que junto al alto y hace tiempo logrado exponente del Círculo de B. Artes, y a la falange inquieta de la renovada Facultad de Arquitectura, (expresamente omitimos el Ateneo y la Usina del Gaz) hará en nuestra ciudad un ambiente propicio a la comprensión y a la creación artística y literaria.

Nos permitirá, desde luego, la modesta animadora de «Letras», señorita Alicia Goyena, espíritu cordial y puro, que denunciemos su nombre ante nuestros amigos, y que anhelemos que esta infidelidad nuestra no atraiga hacia su apartamiento, los azarosos embates de las vanidades artísticas, sino la amistad y el agradecimiento de quienes valoren la labor que «Letras» significa.

En este número (3-4) destacamos con valores propios, un trabajo de Raúl Mones sobre Vaz Ferreyra, en el cual se estudia, entusiástica y noblemente, la Moral viva; Geografía Humana, de Luce Fabbri; El Renacimiento, simple resumen por la alumna Isabel Maggiolo; y «El Arte antiguo y el Greco» por José R. Melida.

Además en esta revista, que ha aparecido a la sombra «propicia» de María Eugenia, profesora que fué en esas aulas femeninas, se evoca a la poetisa con sentidas páginas de sus discípulas; se evoca a aquella eterna desconsolada, la supremamente sola, el pájaro que supo pasar dejando su «chojé... chojé...» que la hace estar para siempre entre nosotros, confesándose aún, humanamente, sin religión alguna:

«que entre la arena y las olas
existen dos cosas solas
morir o matar!...»