

La Pluma

AÑO II.

MADRID, MAYO 1921

NÚM. 12.

LOS CVERNOS DE DON FRIOLERA ESPERPENTO SV AVTOR DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

ESCENA SEGUNDA

COSTANILLA DE SANTIAGO EL VERDE, subiendo del Puerto.—Casas encaladas, patios floridos, morunos cancelos.—Juanito Pacheco, Pachequín el Barbero, cuarentón cojo y narigudo, con capa torera y kepis azul, rasgnea la guitarra sentado bajo el jaulote de la cotorra, chillón y cromático. Doña Loreta, la señora tenienta, en la reja de una casa fronteriza, se prende un clavel en el rodete.

PACHEQUÍN.

Una jaca terciopelo,
Un trabuco y un puñal...
A tus pies, gachona mía,
Pongo todo mi caudal.

LA PLUMA

LA COTORRA.

¡Ole! ¡Viva tu madre!

DOÑA LORETA.

¡Hasta la cotorra le jalea a usted, Pachequín!

PACHEQUÍN.

¡Tiene un gusto muy refinado!

DOÑA LORETA.

Le adula.

PACHEQUÍN.

No sea usted satírica, Doña Loreta.

DOÑA LORETA.

¿Qué toma usted para tener esa voz perlada?

PACHEQUÍN.

Rejalgares que me da una vecina muy flamenca.

DOÑA LORETA.

Serán rejalgares, pero a usted se le convierten en jarabe de pico.

PACHEQUÍN.

¡Usted no me ha oído suspirar!

DOÑA LORETA.

Me he quedado sorda de un aire.

PACHEQUÍN.

Son rejalgares, Doña Loreta.

DOÑA LORETA.

Pero no los recibirá usted de mano de vecina, pues toda la tarde se la pasó el amigo de bureo.

LA PLUMA

PACHEQUÍN.

Le debo una explicación, Doña Loreta.

DOÑA LORETA.

¡Qué miramiento! ¡A mí no me debe usted nada!

PACHEQUÍN.

Han reclamado mis servicios para rapar las barbas de un muerto.

DOÑA LORETA.

¡Mala sombra!

PACHEQUÍN.

Un servidor no cree en agujeros. Falleció a bordo el Capitán de la Joven Pepita.

DOÑA LORETA.

¡Por eso hacía señal la campana de Santiago el Verde!

PACHEQUÍN.

A las siete es el sepelio.

DOÑA LORETA.

¿Falleció de su muerte?

PACHEQUÍN.

Falleció de unas calenturas, y lo propio del marino es morir ahogado.

DOÑA LORETA.

Y lo propio de un barbero, morir de pelmazo.

PACHEQUÍN.

¡Doña Loreta, es usted más rica que una ciruela!

DOÑA LORETA.

Y usted un vivales.

PACHEQUÍN.

Yo, un pipi sin papeles, que está por usted ventolera.

LA PLUMA

DOÑA LORETA.

¡Que se busca usted un compromiso con mi esposo!

PACHEQUÍN.

Ya andaríamos con pupila, Doña Loreta.

DOÑA LORETA.

No hay pecado sellado.

PACHEQUÍN.

¿Y de saberse, qué haría el Teniente?

DOÑA LORETA.

¡Matarnos!

PACHEQUÍN.

No llame usted a esa puerta tan negra.

DOÑA LORETA.

¡Ay, Pachequín, la esposa del militar, si cae, ya sabe lo que la espera!

PACHEQUÍN.

¿No le agradaría a usted morir como una celebridad, y que su retrato saliese en la Prensa?

DOÑA LORETA.

¡La vida es muy rica, Pachequín!

PACHEQUÍN.

¿Es posible que no la camele a usted salir retratada en *A B C*?

DOÑA LORETA.

¡Tío guasa!

PACHEQUÍN.

¿Quiere decirse que le es a usted inverosímil?

DOÑA LORETA.

¡Completamente!

PACHEQUÍN.

No paso a creerlo.

DOÑA LORETA.

Como sus murgas esta servidora.

PACHEQUÍN.

No es caso parejo. ¿Qué prueba de amor me pide usted, Doña Loreta?

DOÑA LORETA.

Ninguna. Tenga usted juicio y no me sofoque.

PACHEQUÍN.

¿Va usted a quererme?

DOÑA LORETA.

Ha hecho usted muchas picardías en el mundo, y pudiera suceder que las pagase todas juntas.

PACHEQUÍN.

Si había de aplicarme usted el castigo, lo celebraría.

DOÑA LORETA.

Usted se olvida de mi esposo.

PACHEQUÍN.

Quiérame usted, que para ese toro tengo yo la muleta de Juan Belmonte.

DOÑA LORETA.

No puedo quererle, Pachequín.

PACHEQUÍN.

¿Y tampoco puede usted darme el clavel que luce en el moño?

DOÑA LORETA.

¿Me va mal?

LA PLUMA

PACHEQUÍN.

Le irá a usted mejor este reventón de mi solapa. ¿Cambiamos?

DOÑA LORETA.

Como una fineza, Pachequín. Sin otra significación.

PACHEQUÍN.

Un día la rapto, Doña Loreta.

DOÑA LORETA.

Peso mucho, Pachequín.

PACHEQUÍN.

¡Levanto yo más quintales que San Cristóbal!

DOÑA LORETA.

Con el pico.

DOÑA LORETA ríe, haciendo escalas buchonas, y se desprende el clavel del rodete. Las mangas del peinador escurren por los brazos desnudos de la tenienta. En el silencio expresivo del cambio de miradas, una beata con manto de merinillo, asoma por el atrio de Santiago. Doña Tadea Calderón, adusta y espantadiza, viendo el trueque de claveles, se santigua con la cruz del rosario: La tarasca, retirándose al fondo de la reja, toca hierro.

DOÑA LORETA.

¡Lagarto! ¡Lagarto!

PACHEQUÍN.

Ya nos cuelgan el pecado.

DOÑA LORETA.

¡La mujer más honrada, no está libre de una calumnia!

Doña Tadea pasa atisbando. El garabato de su silueta, se recorta sobre el destello cegador y moruno de las casas encaladas. Se desvanece bajo un porche, y a poco su cabeza de lechuga, asoma en el ventano de una guardilla.

DOÑA TADEA.

¡Profanos!

ESCENA TERCERA

EL CEMENTERIO DE SANTIAGO EL VERDE: Una tapia blanca con cipreses, y cancel negro con una cruz.—Sobre la tierra removida, el capellán reza atropellado un responso, y el cortejo de mujerucas y marineros se dispersa. Al socaire de la tapia, como una sombra, va el Teniente Don Friolera, que se cruza con algunos acompañantes del entierro. Juanito Pacheco, cojeando, pingona la capa, se le empareja.

PACHEQUÍN.

¡Salud, mi Teniente!

DON FRIOLERA.

Apártate, Pachequín.

PACHEQUÍN.

¡Tiene usted la color mudada! ¡A usted le ocurre algún contra-tiempo!

DON FRIOLERA.

No me interrogues.

PACHEQUÍN.

Manifiéstese usted con un amigo, mi Teniente.

DON FRIOLERA.

Pachequín, ya llegará ocasión de que hablemos. Ahora sigue tu camino.

PACHEQUÍN.

Conforme, no quiero serle molesto, mi Teniente.

LA PLUMA

DON FRIOLERA.

¡Oye! ¿Por qué sales del cementerio?

PACHEQUÍN.

He venido dando convoy al cadáver de un parroquiano.

DON FRIOLERA.

¡Poca cosa!...

PACHEQUÍN.

¡Y tan poca!

DON FRIOLERA.

No hablemos más. ¡Adiós!

PACHEQUÍN.

Todavía una palabra.

DON FRIOLERA.

¡Suéltala!

PACHEQUÍN.

¿Qué le ocurre a usted, mi Teniente? ¡Abra usted su pecho a un amigo.

DON FRIOLERA.

Verías el Infierno.

PACHEQUÍN.

¡Le hallo a usted como estrafalario!

DON FRIOLERA.

Estás en tu derecho.

Don Friolera, haciendo gestos, se aleja pegado al blanco tapial de cipreses, y el barbero, contoneándose en el ritmo desigual de la cojera, aborda un grupo de tres sujetos marchosos, que conversan en el campillo, frente a la negra cancela. Aquél de la bufanda, calzones de odalisca y pedales amarillos, muy pinturero, es el Niño del Melonar. Aquel pomposo pato azul con cresta roja, Curro Cadenas. Y el que dogmatiza con el fagot bajo el carrik y el kepis sobre la oreja, Nelo el Peneque.

PACHEQUÍN.

¡Salud, caballeros!

EL PENEQUE.

¡Salud, y pesetas!

PACHEQUÍN.

De eso hay poco.

EL PENEQUE.

Pues son las mejores razones en este mundo.

CURRO.

Esas ladronas nunca dejan de andar de por medio: Ellas y las mujeres son nuestra condenación.

EL NIÑO.

¿Tú que dices, Pachequín?

PACHEQUÍN.

Aprendo la doctrina.

EL NIÑO.

Cultivando a la tenienta.

CURRO.

¡No es mala mujer!

EL PENEQUE.

Cartagenera y esposa de militar, pues dicho se está que, buen pico, buen garbo, y buena pierna.

PACHEQUÍN.

En ese respecto, un servidor se declara incompetente.

EL NIÑO.

¿Todavía no le has regalado unas ligas a la tenienta?

PACHEQUÍN.

Caballeros, con tanta risa van ustedes a sentir disnea.

LA PLUMA

EL PENEQUE.

No te ofendas, ninche.

*PACHEQUÍN.

Doña Loreta es una esposa fiel a sus deberes. La amistad que me une con su esposo, es la filarmonía. Don Pascual es un fenómeno de los buenos haciendo sonar la guitarra.

EL PENEQUE.

¡La mejor guitarra está hoy en el presidio de Cartagena!

EL NIÑO.

¿A quién señalas?

EL PENEQUE.

Al Pollo de Triana.

PACHEQUÍN.

Don Pascual tiene un estilo parejo.

EL PENEQUE.

No le conocía yo esa gracia.

PACHEQUÍN.

¡Un coloso!

CURRO.

No miente el amigo. A Don Friolera vengo yo tratándole hace muchos años. En la Plaza de Algeciras le he conocido sirviendo en clase de sargento, y tuve ocasión de oírle algunos conciertos. ¡Es una guitarra de las buenas! Entonces Don Friolera estaba tenido por sujeto mirado y servicial, de lo más razonable y decente del Cuerpo de Carabineros.

EL NIÑO.

¡Menudo cambiazo el que ha dado! Hoy pone la cucaña en el Pico de Teide.

EL PENEQUE.

Pues la mucha familia no le obliga a ese rigor.

EL NIÑO.

Es la obra de los galones. Se ha desvanecido. En una pacotilla de cien duros, a la hora presente, te pide un quiñón de veinticinco.

PACHEQUÍN.

Hoy los duros son pesetas. No están las cosas como hace algunos años.

EL PENEQUE.

¡Y todo este desavío nos lo trajo el Kaiser!

CURRO.

¡Y aún ha de tardar el arreglo! La España de cabo a cabo hemos de verla como está Barcelona. Y el que honradamente juntó cuatro cuartos, tendrá que suicidarse.

Se alejan haciendo estaciones. Sobre las cuatro figuras en hilera ondula una ráfaga de viento. Anochece. El Teniente, con gestos de maníaco, viene bordeando la tapia, pasa bajo la sombra de los cipreses, y continúa la ronda del cementerio. Bultos negros de mujerucas con rebozos salpican el campillo. El Teniente se cruza con una vieja que le clava los ojos de pajarraco. Pequeña, cetrina, ratonil, va cubierta con un manto de merinillo. Don Friolera siente el peso de aquella mirada, y una súbita iluminación. Se vuelve y atrapa a la beata por el moño.

DON FRIOLERA.

¡Doña Tadea, merece usted morir quemada!

DOÑA TADEA.

¡Está usted loco!

DON FRIOLERA.

¡Quemada por bruja!

DOÑA TADEA.

¡No me falte usted!

LA PLUMA

DON FRIOLERA.

¡Usted ha escrito el anónimo!

DOÑA TADEA.

¡Respete usted que soy una anciana!

DON FRIOLERA.

¡Usted lo ha escrito!

DOÑA TADEA.

¡Mentira!

DON FRIOLERA.

¿Sabe usted a lo que me refiero?

DOÑA TADEA.

No sé nada, ni me importa.

DON FRIOLERA.

Va usted a escupir esa lengua de serpiente. ¡Usted me ha robado el sosiego!

DOÑA TADEA.

Piense usted si otros no le robaron algo más.

DON FRIOLERA.

¡Perra!

DOÑA TADEA.

¡Suélteme usted! ¡Ay! ¡Ay!

DON FRIOLERA.

¡Bruja! ¡Me ha mordido la mano!

DOÑA TADEA.

¡Asesino! Devuélvame usted el postizo del moño.

DON FRIOLERA.

¡Arpia! ¿Por qué has escrito esa infamia?

LA PLUMA

DOÑA TADEA.

¡Se atreve usted con una pobre vieja, y con quien debe atreverse, mucha ceremonia!

DON FRIOLERA.

¡Mujer infernal!

DOÑA TADEA.

¡Grosero!

DON FRIOLERA.

¡Usted ha escrito el papel!

DOÑA TADEA.

¡Chiflado!

DON FRIOLERA.

Pero usted sabe que soy un cabrón!

DOÑA TADEA.

Lo sabe el pueblo entero. ¡Suélteme usted!

DON FRIOLERA.

Ya la suelto. Perdone usted este arrebató, Doña Tadea.

DOÑA TADEA.

Debe usted sangrarse.

DON FRIOLERA.

¡Aborto infernal!

DOÑA TADEA.

¡Me dá usted lástima!

DON FRIOLERA.

¿Con quién me la pega mi mujer?

DOÑA TADEA.

Eso le incumbe a usted averiguarlo. Vigile usted.

DON FRIOLERA.

¿Y para qué, si no puedo volver a ser feliz?

LA PLUMA

DOÑA TADEA.

Tiene usted una hija, edúquela usted cristianamente, sin malos ejemplos. Viva usted para ella.

DON FRIOLERA.

¿El ladrón de mi honra, es Pachequín?

DOÑA TADEA.

¿A qué pregunta, señor Teniente? Usted puede sorprender el adulterio, si disimula y anda alertado.

DON FRIOLERA.

¿Y para qué?

DOÑA TADEA.

Para dar a los culpables su merecido.

DON FRIOLERA.

¡La muerte!

DOÑA TADEA.

¡Virgen Santa!

La vieja huye enseñando las canillas. Don Friolera se sienta al pie del negro cancel, y dando un suspiro, a media voz, inicia su monólogo de cornudo.

ESCENA CUARTA

LA COSTANILLA DE SANTIAGO EL VERDE, cuando las estrellas hacen guiños sobre los tejados. Un borracho sale bailando a la puerta del Billar de Doña Calixta. La última beata vuelve de la novena: Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por rejas y puertas: En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja: Escurridiza, desaparece bajo los porches y

reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja y dominguera, alumbrada por quinqué de porcelana azul. Se detiene a espiar. Don Friolera, sentado ante el velador con tapete de malla, sostiene abierto un álbum de retratos: Se percibe el pueril y cristalino punteado de su caja de música. Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoché trágico. La beata se acerca, y pega a la reja su perfil de lechuza. El Teniente levanta la cabeza, y los dos se miran un instante.

DOÑA TADEA.

¡Esta tarde me ha dado usted un susto!

DON FRIOLERA.

¡Antes había recibido una puñalada en el corazón!

DOÑA TADEA.

¡Es usted maniático, señor Teniente!

DON FRIOLERA.

Doña Tadea, usted está siempre como una lechuza en la ventana de su guardilla, usted sabe quien entra y sale en cada casa... ¡Doña Tadea maldita, usted ha escrito el anónimo!

DOÑA TADEA.

¡Jesús María!

DON FRIOLERA.

¡Aún conserva la tinta en las uñas!

DOÑA TADEA.

¡Falsario!

DON FRIOLERA.

¡Por qué ha encendido usted esta hoguera en mi alma?

DOÑA TADEA.

¡Calumniador!

LA PLUMA

DON FRIOLERA.

¡Sólo usted conocía mi deshonra!

DOÑA TADEA.

¡Papanatas!

DON FRIOLERA.

¡Doña Tadea, merecía usted ser quemada!

DOÑA TADEA.

¡Y usted llevar la corona que lleva!

DON FRIOLERA.

Yo soy militar y haré un disparate.

DOÑA TADEA.

¡Ave María! ¡Por culpa de dos reprobos, una tragedia en nuestra calle!

DON FRIOLERA.

¡Considere usted el caso!

DOÑA TADEA.

¡Porque lo considero, señor Teniente!

DON FRIOLERA.

¡El honor se lava con sangre!

DOÑA TADEA.

¡Eso decían antaño!...

DON FRIOLERA.

¡Cuando quemaban a las brujas!

DOÑA TADEA.

¡Señor Teniente, no tenga usted para mí tan negra entraña!... Pudiera ser que no hubiese fornicio. Usted, guarde a su esposa.

LA PLUMA

DON FRIOLERA.

¿Quién ha escrito el anónimo, doña Tadea?

DOÑA TADEA.

¡Yo sólo sé mis pecados!

La vieja se arrebuja en el manto, desaparece en la sombra de la callejuela, reaparece en el ventano de su guardilla, y bajo la luna, espía con ojos de lechuza. Santinguándose oye el cisma de los mal casados. Don Friolera y Doña Loreta, riñen a gritos, baten las puertas, entran y salen con los brazos abiertos. Sobre el velador con tapete de malla, el quinqué de porcelana azul alumbra la sala dominguera. El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoques.

DON FRIOLERA.

¡Es inaudito!

DOÑA LORETA.

¡Palabrotas, no!

DON FRIOLERA.

¡Dejarse cortejar!

DOÑA LORETA.

¡Una fineza no es un cortejo.

DON FRIOLERA.

¡Has abierto un abismo entre nosotros!

DOÑA LORETA.

¡Farolón!

DON FRIOLERA.

¡Estás buscando que te mate, Loreta!

LA PLUMA

DOÑA LORETA.

¡Hazlo! ¡Solamente por verte subir al patíbulo lo estoy deseando!

DON FRIOLERA.

¡Disipadal

DOÑA LORETA.

¡Verdugol

Don Friolera blande un pistolón. Doña Loreta con los brazos en aspa y el moño colgando, sale de la casa dando gritos. Don Friolera la persigue, y en el umbral de la puerta, al pisar la calle, la sujeta por los pelos.

DON FRIOLERA.

¡Vas a morir!

DOÑA LORETA.

¡Asesino!

DON FRIOLERA.

¡Encomiéndate a Dios!

DOÑA LORETA.

¡Criminal! ¡Que con las armas de fuego no hay bromas!

Abrese repentinamente la ventana del barbero, y este asoma en jubón de franela verde, narigudo y magro, el pescuezo todo nuez.

PACHEQUÍN.

¡Va el pueblo a consentir este mal trato! Si otro no se interpone, yo me interpongo, porque la mata.

Empuñando un estoque de bastón, salta a la calle, y con su zanco desigual, se dirige a la casa de la tragedia.

DON FRIOLERA.

¡Traidor! Te alojaré una bala en la cabeza.

LA PLUMA

PACHEQUÍN.

¡Verdugo de su señora, que no se la merece!

DON FRIOLERA.

¡Ladrón de mi honor!

PACHEQUÍN.

¡A las mujeres se las respeta!

DON FRIOLERA.

¡No admito lecciones!

DOÑA LORETA.

¡Pascualín!

DON FRIOLERA.

¡Pascual! ¡Para la esposa adúltera, Pascual!

DOÑA LORETA.

¡No te ofusques!

DON FRIOLERA.

¡Os mataré a los dos!

DOÑA LORETA.

¡No des una campanada, Pascual!

DON FRIOLERA.

¡Pido cuentas de mi honor!

DOÑA LORETA.

¡Pascualín!

DON FRIOLERA.

¡Exijo que me llames Pascual!

PACHEQUÍN.

¡No lleva usted razón, mi Teniente!

DON FRIOLERA.

¡Falso amigo, esa mujer debiera ser sagrada para tí!

LA PLUMA

PACHEQUÍN.

¡Así la he considerado siempre!

DON FRIOLERA.

¿Loreta, quién te dió esa flor que llevas en el rodete?

DOÑA LORETA.

Una fineza.

PACHEQUÍN.

No vea usted en ello mala intención, mi Teniente.

DOÑA LORETA.

¡Pascualín!

DON FRIOLERA.

¡Pascual! ¡Para tí ya no soy Pascualín!

DOÑA LORETA.

¡Rechazas un mimo, ya no me quieres!

DON FRIOLERA.

¡No puedo quererte!

PACHEQUÍN.

Perdone que se lo diga, pero no merece usted la perla que tiene, mi Teniente.

DON FRIOLERA.

Con vuestra sangre, lavaré mi honra. Vais a morir los dos.

PACHEQUÍN.

Mi Teniente, oiga razones.

DOÑA LORETA.

¡Ciegol! ¿No ves resplandecer nuestra inocencia?

DON FRIOLERA.

¡Encomiéndense ustedes a Dios!

PACHEQUÍN.

¿Doña Loreta, qué hacemos?

DOÑA LORETA.

¡Rezar, Pachequín!

PACHEQUÍN.

¿Vamos a dejar que nos mate como perros? ¡Doña Loreta, no puede ser!

DOÑA LORETA.

¡Pachequín, tenga usted esta flor, culpa de los celos de mi esposo!

Doña Loreta, con ademán trágico, se desprende el clavel que baila al extremo del moño colgante. Pachequín alarga la mano. Don Friolera, se interpone, arrebatada la flor y la pisotea. La tarasca cae de rodillas, abre los brazos y ofrece el pecho a las furias del pistolón.

DOÑA LORETA.

¡Mátame! ¡Moriré inocente!

DON FRIOLERA.

¡Morirás cuando yo lo ordene!

Una niña, como moña de feria, descalza, en camisa, con el pelo suelto, aparece dando gritos en la reja.

LA NIÑA.

¡Papito! ¡Papín!

DOÑA LORETA.

¡Hija mía, acabas de perder a tu madre!

Don Friolera arroja el pistolón, se oprime las sienes, y arrebatado entra en la casa, cerrando la puerta. Se le ve aparecer en la reja, tomar en brazos a la niña y besarla llorando, ridiculo y viejo.

LA PLUMA

DON FRIOLERA.

¡Manolita, pon un bálsamo en el corazón de tu papá!

Doña Loreta, caída sobre las rodillas, golpea la puerta, grita sofocada, se araña y se mesa.

DOÑA LORETA.

¡Pascual, mira lo que haces! ¡Limpia estoy de toda culpa! ¡En adelante, quizá no pueda decirlo, pues me abandonas, y la mujer abandonada, santa ha de ser para no escuchar al diablo! ¡Abreme la puerta, mal hombre!... ¡Dame tu ayuda, Reina y Madre!

La tarasca bate con la frente en la puerta y se desmaya. Pachequín mira de reojo al fondo de la sala silenciosa, y acude a tenerla. La tarasca suspira transportada.

DOÑA LORETA.

¡Peso mucho!

PACHEQUÍN.

¡No importa! Mientras no pasa este nublado, acepte usted el abrigo de mis tejas.

Se abren algunas ventanas, y asoman en retablo, figuras en camisa, con un gesto escandalizado. Pachequín se vuelve y hace un corte de mangas.

PACHEQUÍN.

¡El mundo me la dá, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!

DOÑA TADEA.

¡Piedra de escándalo!

FIN DE LA ESCENA CUARTA

(Continuará.)





LA VOZ DE LA SANGRE

*Los chopos junto al río,
y un molino aldeano en la chopera...*

*Yo soy un molinero pueblerino
que hace de serlo escudo de nobleza.*

*El teje-teje del cedazo, arrulla
mis tiempos de inocencia;*

*el fragor de la limpia,
puso sentido de heroísmo en ella.*

*Los chopos junto al río,
y un molino aldeano en la chopera,
y el rum-rum que acompase
los ensueños al ritmo de la muela...*

*Yo estoy tan pronto al duelo de ilusiones
civiles... En la aldea,*

*oh el pan que yo me haría, molinero
de mi propia cosecha.*

*No serviré un pan bien en mesa fina;
sino la otana recia,
aromosa y dorada,*

hermana pura de la linfa fresca.

*Oh el agua del venero del ribazo,
desnuda, y casta, y buena.*

LA PLUMA

*Agua del manantial de la arenisca,
bajo la exultación de la noguera:
dentro la odre panzuda de la herrada
que cuenta del abuelo en las hijuelas,
fuera como en un caliz;
—el cobre antiguo, en la penumbra incierta,
luz en sus otoñales tonos cálidos:
tal si sería una ánfora de aquellas...!*

*Oh el pan y el agua honrados,
sin esta ingeniería cominera!
—El pan a cachos (oh el cuchillo frío)
y el agua, en hacineta.*

*Los chopos junto al río,
y un molino aldeano en la chopera...!
En catarata se me van los años,
y en dura y vivaz vida de tormenta;
pero vendrá el reposo .. ¿Con la muerte?
¡Quién sabe! Aguarda, aldea,
que aún gustaré la gracia del minuto.
Recostado en la hierba,
y absorto en el lucero de la infancia
mi mirada de amor, cual nunca honesta,
devanaré del huso del recuerdo
la pesada madeja,
humilde Cincinato,
de estirpe hidalga y sangre molinera.*

LUIS G. BILBAO



APUNTES PARA UNA GEOGRAFIA MUSICAL DE EUROPA. 1920

V. ALEMANIA



ALTE la pelota de Viena a Munich o de Berlín a Praga no sale de un círculo perfectamente definido que sería prolijo e inarmónico querer fragmentar. El arte musical de los países centrales de Europa no es sino un sólo tronco del que salen ramas de diversa robustez y gala, pero, en síntesis, «uno». Han pasado por él las épocas floridas, las de follaje umbroso, los otoños abundantes, los esplendores crepusculares: al fin, el cierzo y el deshoje.

—Esperemos—dice el tenaz—, vendrán otras primaveras. ¡Ayl, ya vuelven cada año, para mostrarnos que el tronco caduco sólo se alegra ya con tímidos recuerdos. Se marcharon las frondas y con ellas voló el pájaro que anidaba en su verde laberinto. Pero, además, cualquiera que fuese su suerte, lo positivo es que el tilo seguirá siendo tilo y nosotros no queremos tilo ya, sino ciruelo. Toda la Europa musical es hoy un jardín joven: rosal florido o verde limón, la pájara pinta de la música actual no quiere cipreses, ni robles, ni olmos copudos.

Y la lucha está en la música de los países centrales—que de vez en cuando llamaremos pluralmente Germania—, en que unos quieren renacer en clavellina y otros se empeñan en continuar el rebotín, tímido o presumido, pero de muy buena familia.

LA PLUMA

La sustancia de la cosa está, a buen seguro, en que en los dos siglos casi cumplidos en los que la música germánica volaba en su vertiginosa ascensión, el torbellino que levantó, arrastró consigo a todas las débiles semillas de las músicas no centralistas—eslavas, magyares, bohemias...—quienes apenas se atrevieron a levantar la voz, contentándose con exhalar aquí o allí algún gritito de golondrina, algún pío, algún cú-cú que era, precisamente, lo que dió al tono general su momento especial de ambiente, de poesía natural. Hoy todo se vuelve pensar que Haydn fué Haydn porque llevaba sangre croata, que la Moldavia andaba por dentro de Schubert, como la Polonia por Chopín, Hungría por Liszt y la Bohemia por Smetana, por Dvorak y por Mahler. Tal vez esto sea ciertísimo. A lo menos es por aquí por donde la Germania musical empieza a mostrar su carne viva, entreabriéndose un poco el figurín romántico o la peluca más añeja. Son los específicamente alemanes los que continúan hoy siendo la reata, y, si el verlos da tristeza, ¡qué pensar de algunos españoles que se durmieron en la rama seca de un árbol que no era el suyo!

Wagner, y cierra Alemania. Cada cual cogió el cepillo, se limpió las botas, se atusó el cabello, dió una vuelta en la plazoleta y se preguntó: ¿Por dónde tiro? Unos, los que en el fondo habían sido ajenos al fenómeno Wagner, se agarraron por los faldones e hicieron la cola tras de la familia Kammermusicalista. A la zaga de Schubert, Raff, Mendelssohn, Schumann y Brahms. Esta es la numerosa reata específicamente «alemana» de los post-románticos. Otros, como el buen Bruckner, que era de Linz, y Hugo Wolf, que era de Styria, exclamaron llenos de flama: ¡Aunque no hagamos teatro, ¡viva Wagner! Estos son los ultra románticos. Otros, como el bohemio Mahler o el muniqués Strauss, menos inflamables y más optimistas, creyeron que el hilo del romanticismo puro estaba roto, que había que volver a la sinfonía beethoveniana o al húngaro Liszt, el inventor de la música de Wagner. Este romanticismo era, en cierto modo, de nueva planta: llamémoslo el neo-romanticismo. En fin, otros como el bavarés Max Reger creyó de necesidad el volver más atrás, a Juan Sebastián Bach, acaso para retrotraerle a la sentimentalidad actual en una mixtura romántico-contrapuntista.

Entre tanto, Rusia y Francia derrochaban a manos llenas su talento musical, descubriendo cada día nuevas cosas extraordinarias. El impresionismo llamaba a las puertas de la Europa central, quien ocupada en cerrarle el paso dejó que un sentimiento subversivo que había germinado en Bohemia casi simultáneamente con Rusia se hiciese camino. El «nacionalismo» en Bohemia y en Hungría dejó pronto de ser un simple condimento en la universal cocina germana para tomar carta de naturaleza. Cuando los primeros avances del impresionismo se pusieron en contacto con él, nació un día nuevo para la música europea. Fueron las colecciones de canciones populares, tratadas de un modo nuevo despertado por el impresionismo francés en los húngaros Bela Bartok y Zoltan Kodaly. Dos nombres que no se podrán olvidar en la historia, y que, si deben mucho a Debussy y a Ravel, no es menos lo que a ellos les debe Strawinsky y algún otro de más meridionales latitudes.

Ambos son el refugio—espléndido refugio—de lo que había quedado en los países germánicos de sensibilidad viva y de emoción desnuda. Si se piensa que junto a ellos algún bohemio como Novak es quien únicamente les hace compañía, no es posible dejar de sospechar que entraba en ello algo de la conciencia popular que dictaba su política de independencia nacional.

Parece ser de lo más claro en estética que la razón que motiva los cambios y reformas dentro de la textura de un arte no es sino la consecuencia de la interna evolución psicológica—y aún fisiológica—del artista, la cual le mueve a expresar cosas distintas y de distinta manera. El código de artificios no es más que un producto «a posteriori», colección de los puntos en que todos los artistas coinciden. Su generalidad los convierte en fórmula, esto es, en ley. No hay nada de extraño, pues, en que a la psicofisiología de la Germania musical le fuese normalmente extraña la filología del impresionismo. Ahora bien, las filtraciones se hacen gota a gota, y poco a poco algún modismo, algún giro impresionista se fué colando en la redoma germana hasta despertar un interés profundo, a mi juicio, interés mayor por lo extraordinario del fenómeno que por la importancia del hecho mismo. Casi sin darse cuenta, la fina esencia debus-

LA PLUMA

sista llegó a producir en las firmes costumbres alemanas un desasosiego especial, que no por leve dejó de impedir algunas miradas de reojo a las «glorias del Walhalla», en las que se leía ya una incipiente desconfianza. Hubo gentes como Bartok y Kodaly que no se recataron y con gesto alegre se aliaron a la nueva doctrina. Otros, más cautos, como Schoenberg, echaron cuentas y decidieron que era también posible hacer avanzar hasta una agudeza digna de llamarse impresionista el vocabulario tradicional, algo, en resumen, gemelo a lo que hacía Scriabin en Rusia, pero no por razones literarias como en este, sino por razones intrínsecamente musicales, por razones puramente específicas, como las del impresionismo francés. A mi juicio Schoenberg es un impresionista, pero a contrapelo. Un francés decía: «necesitamos acentos más íntimos, colores más vivos», y los tomaron en la disonancia y en las gamas exóticas. Schoenberg parece pensar: «hay disonancias y modos que nosotros no empleamos todavía; utilicémoslos». Como en el primer procedimiento hay un fundamento lógico y en el segundo una voluntad arbitraria se ve claramente resuelta la paradoja de que el sistema francés sea incorporativo—a pesar de su disociación aparente (que no es más que selección)—, mientras que el austriaco es un procedimiento de disolución. Esa música da una impresión semejante al atacado de siringomilia. Parece verse que su principio de construcción interna está atacado por un verme fatal que le ha roído los ligamentos. Algo de música urémica, envenenada no ya por falta de depuración, sino por exceso de materias inyectadas en ella.

Si por seguir el parangón, llamásemos al impresionismo francés «impresionismo colorista» (por no decir cromático, que confundiría los términos), por ser el color el punto de sus intenciones, el de Schoenberg debería llamarse «impresionismo tonal». Ensanchar los límites de la tonalidad hasta un extremo que aún no se conoce, llenar el cauce de la tonalidad de posibilidades de mayor riqueza de modelado y de inflexión. Este sistema de ultra-tonalismo, se diferencia fundamentalmente del de Stravinsky o Ravel en que estos mantienen la elementalidad de la función tonal clásica, mientras que el vienés, tanto como el de Scriabin, admite la posibilidad de relaciones básicas disonantes. Lo que ocurre es que en

Schoenberg se verifica con menor rigor que en el ruso y con un sistema rítmico mucho más vago, lo cual le vale el dictado de «atonalidad» que nosotros no compartimos. En principio, ese sistema nos parece algo más trabado y organizado que el anarquismo tonal de Prokopiéff—una especie de modulación constante (pero no continua), en pequeños trocitos tonales, algo como un mosaico—que ha sido titulado «heterofonía».

Imaginémonos que un pintor para dar mayor vivacidad de color a su paleta intenta suprimir los contrastes entre tono y tono, estableciendo entre cada dos colores vecinos una progresión impalpable: el resultado será no una mayor vivacidad de color, sino, al contrario, un amortiguamiento. Lo conseguido por Schoenberg es una monotonía gris y sin transparencia, sin relieves y sin calidades, donde consonancia y disonancia no tienen un valor de contraste y donde a falta de cadencias hay falta de simetría y, en total, falta de forma.

Se nos habla mucho ahora del «expresionismo» que parece ser un derivado de esos procedimientos. Dicen que pregonan la «Formlosigkeit»: si predicán la atonalidad, la falta de forma no será más que una consecuencia. El barro, sin agua, es polvo. No habrá modelador posible. Pero, por las muestras, esos «expresionistas» son mucho más moderados de lo que se dice. Confesamos que todas las noticias que de ellos nos llegan son bastante escasas y bastante confusas, pero los «datos», cuando llega alguno, nos muestran que los Pfitzner y los Schrecker, que brillan entre lo más avanzado del momento alemán, no son sino unos románticos moderados; otros, «nacionalistas», no pasan de ser de un tradicionalismo modesto y los vestidos más a la moda acaban de ponerse el uniforme debussysta. De todos ellos, nosotros nos quedamos con la fuerte musa de Bartok y de Kodaly, pero reconozcamos, desde luego, que las veleidades de reforma o de renovación de la joven música centro-europea no son sino un movimiento reflejo de la sacudida debussysta.

Segismundo Pisling, el más fino comentador de la música alemana actual, escribía en 1920: «Exixtierte Debussy nicht, müsste er erfunden werden.»

ADOLFO SALAZAR

POEMAS EXTRAVAGANTES

EL PALO DEL TELÉGRAFO

*El telégrafo ha tomado chocolate,
y ha dejado
las jícaras boca abajo,
atadas por los alambres chismosos,
en el aparador de los palos enhiestos.*

*Los mástiles que zumban
como si tuvieran dentro una colmena
de abejas más locas que mujeres.*

*Porque cuando
el telégrafo se descuidaba tomando
su merienda frailuna,
las buenas y malas noticias
se golpeaban gritando,
en el corazón vacío
de aquel cadáver de árbol.*

*Un cadáver puesto de pie,
y con música dentro.*

EL CONCILIO

*En la frutería
hay un concilio de los más ecumenicos.*

*El cesto de las berengenas
está lleno de obispos.*

*Sobre ellos se ostenta
la púrpura cardenalicia
de unos eminentísimos tomates.*

*Y presidiendo a todos,
un melón de Valencia,
blanco y gordito,
es como un papa
al que se le vé sobre la coronilla,
hasta el rabito
del solideo.*

LA SEÑORA NOCHE

*Estaba la ciudad a oscuras.
Como si se hubiese inundado
con salsa de calamares,
o hubiese desteñado la lluvia
los manteos y las sotanas,
de todos los curas.*

*Como el amor es invisible,
no importaba la oscuridad
para no ver la cara al amor.*

*Y el amor que es un dios muy dios,
estaba en todas partes.*

*Pero no se veía mas que la noche
con su negra toca de dueña.*

*Porque la noche en aquella hora
tan indiscreta y tan discreta,
era la excelentísima señora
añoa Alcahueta.*

EL PEÓN

¡Ah!

*El primero que jugó al peón
fue el señor Feovah.*

*Como el hombre que había creado
a su imagen y semejanza
le pareció ridículo
a ultranza,*

*Cogió la serpiente del paraíso,
y estirándola por la cola, quiso
que tuviese millones de leguas de larga.*

Y dió al mundo muchas vueltas con ella.

*Y de pronto, tirando,
salió el esferóide girando
entre una estrella y otra estrella.*

*Y este es el momento
en que todavía está bailando.*

*Y con
ello, Feovah se quedó muy contento.
Porque era el primero que jugaba al peón.*

PEDRO DE REPIDE

Palma de Mallorca. Abril 1921.





LETRAS ITALIANAS



El crítico G. A. Borgese nos da motivo hoy para una reflexión no muy sucinta acerca del espíritu y los resultados de gran parte de la literatura de hoy; si nuestras conclusiones no son muy halagüeñas, no es nuestra la culpa, sino de los tiempos que corren.

Pues señor, había una vez un crítico: crítico agudo, aunque veleidoso, rico de recursos y dialéctica, aunque inconstante; de todas suertes, crítico famoso, crítico ilustre.

Se llamaba G. A. Borgese; y sus ensayos, reunidos en varios volúmenes, obtenían lectores y beneplácito. Pero de pronto, el crítico aquél de quien se esperaba la obra definitiva, un tratado de estética o un gran ensayo sobre algún poeta del pasado, anuncia de improviso una novela. ¡Nada menos que una novela! Golpe de bombo en torno; estrépito en los círculos literarios; estupor en el público; rumores en el gallinero y en la platea; y en fin, expectación solemne en todos.

Un hombre que llega casi a los cuarenta años con veste de crítico, que tiene una estética propia y es, sin discusión, agudo, severo, sutil, el día en que siente la necesidad de salir de sus costumbres, y de irrumpir en una zona adonde apenas si se ha asomado como espectador, ese día, digo, debe ser de fiesta; para él y para los que tal ven.

En caso contrario, es decir, si no existe una exigencia interior, si no siente el impulso de una fuerza sobrehumana, que quiere romper a toda costa la epidermis, se puede intentar también este ejercicio: pero sin abrir las ventanas a todos los vientos (*paucis amicis*).

No ha sido así, por desgracia. G. A. Borgese ha abierto no sólo las ventanas, sino también las puertas: y *Rubé*, su novela, su primera obra de arte, su primer parto original, ha visto, pues, la luz; y todos, amigos y no

LA PLUMA

amigos, han podido refocilarse con él tranquilamente, de codos en el velador.

No he de repetir, sin embargo, lo que ha dicho algún crítico severo: que la novela de Borgese es muy pobre cosa, un verdadero parto desgraciado, un aborto.

No, señores, no. Estamos—digámoslo al punto—ante un ingenio de primer orden, y, ¿por qué no? ante un artista, no se puede negar.

G. A. Borgese no es un facilitón, ni un jugador de ventaja, no apunta al éxito de dinero; no elabora drogas exóticas a gusto de modistillas y cocotuelas de diez liras.

¡No! Si ha hecho la novela, y si se ha decidido una vez escrita a abrir las ventanas y mostrar a todo el mundo el recién nacido, sus razones tenía; quiero decir, que sabía cuán consciente y honesto era su trabajo.

Pero el punto duro de la cuestión no está aquí. El fenómeno que debemos y queremos considerar, es diferente. En efecto, hemos abierto la novela con simpatía, si no llevados de una gran esperanza; con esa simpatía, en suma, que un hombre de reconocido ingenio inspira siempre.

Desde las primeras páginas nos hemos dado cuenta de nuestro error.

La novela está escrita con discreto cuidado, los personajes están presentados con decisión, es más, con extraordinaria valentía; los capítulos, la técnica, el corte, la nervadura de la obra son precisos, y estamos por decir que matemáticos. Pocos novelistas de oficio poseen una técnica tan sabia y segura.

El interés no decae un momento; el drama del protagonista, con sus alternativas y sus caídas, está sostenido en la narración habilísimamente. Hay equilibrio, gusto, emoción, variedad. En suma, pocas novelas de estos últimos tiempos, más aún, de los últimos treinta años, están conducidas y guiadas con tal excelencia de medios y de recursos.

Y con todo, con todo, nosotros no estamos satisfechos. Borgese, lo repetimos, es un talento de primer orden, y si no bastase su obra de crítico, esta novela acabaría por convencernos de ello definitivamente. Pero esta novela tiene un defecto, defecto tal, que todos los méritos susodichos, no obstante su precio, no borran. Esta novela no es obra que parezca escrita hoy, no es un libro que quisiéramos haber visto nacer en el año de gracia de mil novecientos veintiuno.

Si G. A. Borgese nos lo hubiese presentado con un pequeño prefacio, en que dijera, por ejemplo: «he aquí que, escribí esta novela, cuando tenía veinticinco años; qué sé yo, en mil novecientos o mil novecientos dos, y ahora, por capricho o por divertiros, me he decidido a sacarlo del cajón...»

Si G. A. Borgese hubiera hablado así, nosotros probablemente aplaudiríamos sin reservas y le diríamos al amigo: «Muy bien, tú que en pleno danunzianismo construiste una novela de verdadera vida, con personajes no diremos que sanos, pero vivos, y con un estilo, no digamos que perfecto, pero compacto ciertamente y en modo alguno danunziano...»

Tal le diríamos a G. A. Borgese; y su novela nos parecería hermosa casi toda, como obra nada vulgar que es.

¡Pero hoy! Hoy, que nos vemos todos reducidos a buscar con una linternita débil una salida cualquiera; hoy que todos nos hemos hecho pobres, humildes, y descarnados, por esta necesidad de lo esencial que nos muerde, por este miedo de lo superfluo y lo inútil, que nos hace temblar... hoy que los mejores de nosotros intentan retrotraer la propia imaginación a puntos de partida contenidos y humildes, porque hemos comprendido y comprendemos cuán inútil es repetirnos y repetir lo que alguien, más grande que nosotros, ha dicho ya en forma definitiva... ¡Hoy!

* * *

Y con todo, semejante fenómeno ¡cuán obstinado aquí, y cuán lejana parece su desaparición! Nunca como hoy se leyeron en Italia tantas novelas donde lo que más cuenta es la trama, más o menos complicada, pero siempre capciosa; donde los acontecimientos sucedense pedestres, minuciosos, enlazados estrechamente uno a otro por todas las casualidades, incluso las más vacuas; donde falta ¡incluso esa honesta limpieza del estilo, ese gusto de la palabra que los grandes de todos los tiempos nos han enseñado siempre también. Por un Pérez de Ayala ¡cuántos Hoyos y Vinent tenemos asimismo nosotros! ¡Gente que hace novelas porque ve en el género una probabilidad de estrépito y de fama, sin preparación, sin moralidad, sin una necesidad profunda de decir, de decir, de decir!

Pero entendámonos: Borgese no se confunde con esa multitud, y yo deseo que no haya equívocos a tal respecto. Aunque Borgese viva en Milán, es decir, en ese centro de literatura comercial y frívola, de que os he hablado en otra ocasión, Borgese no se confunde con nadie; e incluso cuando escribe una novela históricamente extemporánea, artísticamente está a muy diferente altura, respira un aire muy distinto. Condeno su novela, repito, porque ha nacido harto tarde, pero con todo el respeto con que, si viviese por ejemplo Fogazzaro, condenaría mañana una novela suya. Los tiempos han traicionado a Borgese: aunque creo también que pueden haberle perjudicado no poco en estos últimos años ciertos hábitos de saloncillo y de redacción con esos escritores que arriba decía: milane-

LA PLUMA

ses de distinguida prosapia, sí; pero «milaneses» sin distinción, por lo que escriben y publican.

Es más, creo que esta conclusión puede ser la justa; por cuanto Borgese se ha dado en estos últimos tiempos, y no una vez tan sólo, a alabar en sus «Crónicas literarias» («Libros del día» de Treves) precisamente algunas novelas del susodicho tipo de escritor; como si quisiera *à priori* justificar la obra que dentro le maduraba, aunque con propósitos y procedimientos más elevados.

Filippo Rubé, protagonista de la novela, no es un hombre cualquiera. Antes bien es, o tal quiere hacer de él el novelista, un hombre de nuestro tiempo, enfermo de deseos de grandeza y, con todo, bajo de instintos y de medios: una de esas figuras que hoy abundan, inteligentes, pero no constructivas; inadecuadas, en suma, para vencer con ánimo digno y puro las sorpresas triviales de la vida, sino, dispuestas a trampear sin comprometerse, a manejárselas con astucia para vencerlas. (¡Oh, Julián Sorel del *Rouge et Noir!*) Es la guerra (representada en páginas eficaces y bellísimas), es la trasguerra; es el ansia del amor verdadero y las dudas del amor no sentido; varias novelas y dramas en una obra y en una sola persona; y el todo, repito, tan compuesto, tan firme, tan eficaz, que si nosotros los lectores no fuésemos hoy tan exigentes, y sobre todo con un hombre del talento y de la levadura moral de Borgese, la obra no nos hallaría severos en modo alguno, o por entero enemigos.

Y además, además... Después del *Rouge et Noir* de Stendhal, ¿por qué viene al mundo una novela como ésta? Nos lo preguntamos con sorpresa y con dolor. Porque Borgese, como crítico, debía comprender la vanidad de volver sobre un motivo tan viejo, con una técnica tan gastada; y si no lo ha comprendido, quiere decirse que le falta algo. Mas ved, sin embargo, G. A. Borgese no es el único anacronismo de esta época.

Mirad, por ejemplo, a Silvio Benco, otro de los pocos escritores dignos y fuertes de la generación precedente, la inmediata, la más próxima a la nuestra.

Silvio Benco, triestino, es honrado, puro, es, no se puede negar, un gran artista; y he aquí que también él nos da en estos días una novela, sin duda alguna bella y noble, pero ¡cuán antigua en la construcción y en el estilo! Ciertamente que Benco tiene mucha más excusa que Borgese. Primeramente porque su *forma mentis* no es de hoy, de última hora. Sus mejores obras se remontan a muchos años atrás, y cuando no teníamos en nuestros oídos más que el eco de la prosa dannunziana, Benco intentaba, con originalidad, novelas de tono y contenido fantástico, deseoso de salir del círculo estrecho del arte amanerado, de encontrar un camino

resplandeciente y claro, *su* camino. Mente compleja y de rica imaginación, no se contentaba con un puesto de segundo orden, y aunque su esfuerzo no tuviera recompensa y quedara estéril, veíase ya apuntar en él el drama que más tarde había de encontrar en nosotros los jóvenes su momento más turbulento y doloroso. Yo recuerdo además ciertas prosas de vida triestina que por entonces escribía él en un periódico de Trieste: rápidas y, no obstante, densas, en una manera deliciosa, entre fantástica y melancólicas. Entendámonos: la novela que ahora nos da, *Nell', atmosfera del sole* (Caddeo, Editor, Milano) no indica en modo alguno que aquella su sensibilidad de antaño se haya atrofiado, o el escritor pervertido. Esta novela tiene páginas nobilísimas, y es pródiga en esfumaturas, paisajes, detalles excelentes. Pero no es todavía, como habíamos esperado y querido, la obra maestra de Silvio Benco. Lo sé; a los cincuenta años no es posible cambiar de manera y de estilo; por lo menos, es difícil. Pero hubiéramos querido de Benco su obra maestra, la obra en fin en que todas las experiencias y las ansias de treinta años de trabajo, se acumulan y declaran. Por el contrario, no está aquí, o está muy rara vez, el Benco de aquellas prosas melancólicas y fantásticas que decíamos. No le falta poesía; jamás es duro ni contrahecho; no es de ningún modo pobre de expresión ni oscuro, pero ha olvidado, por ser fiel a una trama, que contaba poco, lo que constituía su meta de los últimos años: su estilo. Hay novelista, pero no siempre estilo, en el sentido de que basta una distracción común o una necesidad pedestre del relato para estropearle la cadencia, perturbarle la imaginación y, por lo tanto, debilitarlo. Entiéndase bien que todo esto acaece en el curso de una novela de más de trescientas páginas; y con todo, a grandes intervalos, y no siempre infelizmente; tanto que, acabada la lectura, aún entre descontentos y malos sabores, el lector dice: «¡Qué lástima; hubiera podido ser una obra de primer orden y no es más que una novela bien hecha, bien construída, exquisitamente contada; pero nada más, ay, que una novela!» Como la de Borgese.

* * *

Continuando la relación, podemos también ocuparnos de Francesco Pastonchi; poeta dannunziano antaño, que librándose a tiempo de la imitación, surgió en algún momento con cantos frescos, y suyos.

Pues bien, también Pastonchi abre hoy su cajón cerrado de muchos años atrás; y saca un poema de no sé cuántos miles de versos, todo en sonetos: *Il randagio* (Mondadori, editor, Roma). Haré gracia al lector de una larga digresión, pero lo que se ha dicho de Borgese puede valer tam-

LA PLUMA

bjén para Francesco Pastonchi, si bien Pastonchi no tenga las responsabilidades que, por el contrario, debemos atribuir a Borgese a toda costa; de una juventud ardiente y viva, de una sensibilidad lo más aguda y perspicaz; y en fin de un gusto nada firme, sino variable. Pastonchi, no. Pastonchi, aun cuando escribía de crítica, siempre ha permanecido alejado y severo; y, entendámonos, en una lejanía y severidad, nobles, clásicas, aunque no humanísticas; Pastonchi, es la más hermosa figura de conservador en nuestra literatura. Cuantas veces lo he leído y escuchado,—y véase ahora la segunda edición de su novela *Il violinista* (Latteo.—Torino) a la cual antepone una nota, en que no obstante las promesas y esperanzas de renacimiento, reconoce en su obra de ayer honradez de intenciones y de estilo,—cuantas veces lo he leído y escuchado, he tenido siempre la convicción de que este estupendo talento no se abrirá nunca a las corrientes nuevas, de tan firme, rígido y en modo alguno elástico, y así me gustaba y me gusta. Es un fenómeno anacrónico, de otros tiempos, pero hay en tales firmeza y rigidez, una conciencia artística nada voluble, y como la tragedia de un momento histórico, ahora ya pasado. Ciertamente, Pastonchi hubiera podido salvarse sólo con que hubiese sentido y expresado el conflicto entre esta su rigidez irreductible y las mutaciones del gusto y de la estética, que luego se han sucedido; pero no ha sentido el conflicto y no lo siente. Pone oído, aguza la mirada, atiende de grado y presto, con todo su ser; pero su sensibilidad íntima, su yo profundo no responden a la curiosidad ansiosa de los sentidos: permanecen opacos y fríos, en su glacial lejanía. En Pastonchi no hay drama, crisis ni lucha; y la obra maestra que esperábamos no se ha logrado.

* * *

Otros de la misma generación, Novaro, por ejemplo, han acercado también el corazón a este tumulto de los más jóvenes; y de ello se ha derivado, pues que son más sensibles y ágiles, un arte más suelto, aunque aproximativo, y más vivo. *Il cuore nascosto* (Treves, editori, Milano) de Angelo Silvio Novaro no es todavía la obra maestra de este escritor insigne; pero tiene ya elementos e impulsos que no recuerdan en modo alguno, o recuerdan poco, al poeta pascoliano de la *Casa del Signore*.

Novaro es comedido, mas no cerrado como Pastonchi; y por eso, incluso cuando la sensación es pequeña y minuciosa, sabe darla con una precisión sobria y moderna. Quizás alguna vez le perjudica esta modernidad, no sé por qué mal fundida o insuficientemente conseguida; pero

cuando no fatiga la propia emoción, y en seguida le halla un ritmo, consigue cierto lirismo de sabor nuevo, verdaderamente bello.

No diremos otro tanto de otro escritor; es decir, de una escritora, Sibila Aleramo, que se hizo años atrás, siguiendo las huellas de un poeta nobilísimo, ya muerto, Giovanni Cena; la cual, después de *Il romanzo di una donna*, logrado y fuerte, busca desesperadamente ataderos con el mundo de hoy y no los halla. Sus versos *Momenti*, su prosa en *Il paesaggio*, especie de novela lírica (editados por Bemporad, de Florencia) revelan aún la dolorosa tentativa de quien se esfuerza en buscar un punto de apoyo en una técnica que no es la suya natural; y cojea, tropieza, cae frecuentemente de rodillas, sin fuerzas. Nos convence más de esta misma escritora, un libro de prosas variadas, intenso y tornadizo, femenilmente curioso, exquisitamente cálido: *Andando e stando* (Bemporad, editor, Florencia). Esta rebusca interesante de los temas y motivos más lejanos y diversos, es propia de la mujer; y como Sibila Aleramo se entrega a ella con gusto, nácenle páginas y momentos de verdadera fortuna expresiva: donde se ve que esta mujer, cuando haya esclarecido la propia vena, limpiándola de las escorias librescas, podrá en verdad, un día, dar algún otro libro (no sé si poema o novela) que no sólo conmueva como *Una donna*, sino que ofrezca verdaderamente un documento humano de extraordinaria potencia y verdad.

* * *

Mirad por el contrario a Ugo Ojetti, el último escritor que nos proporciona hoy materia de observación. Ugo Ojetti es coetáneo, sobre poco más o menos, de Gabriel d'Annunzio, pero sus novelas cortas de hace algunos años no recordaban a d'Annunzio u otros modelos recientes. Si había en ellas algún recuerdo, si se les encontraba algún predecesor, era menester pensar en Maupassant; un Maupassant menos fuerte, pero con una ironía y un escepticismo que sólo rara vez tuvo el gran francés. Pues bien, el público y la crítica olvidaron presto aquellas novelas de Ojetti, tal vez porque no eran muchas, acaso porque no eran bastante cálidas y profundas; pero si hoy que todo el mundo, pequeños y grandes, hace su novela corta, y es la composición de moda, si hoy, digo, se cogen las de Ojetti, se tiene la sensación de que, en pleno dannunzianismo, serían al cabo una novedad. Y como el género se ha empobrecido y ha degenerado, pero aquélla, al menos en Italia, fué su fuente, se las considera, no torciendo la boca, sino con simpatía.

Los quinientos cuentistas de hoy de allí han salido; pero tengamos en cuenta que el modelo está muy lejos aún de ser cabalmente imitado.

LA PLUMA

No es nuestro propósito, sin embargo, hablar del Ojetti de entonces, que no nos interesa, o nos interesa apenas como hecho lejano, que sólo ha de tener en cuenta quien dirija una ojeada retrospectiva, con intención reconstructiva e histórica; sino del Ojetti de hoy, del Ojetti de última hora. Mas ¿qué diríais, ¡oh, lectores!, si el Ojetti de hoy no fuese ya el de ayer, es más, si en modo alguno recordase al cuentista gracioso e irónico de aquellos tiempos?

Irónico, a decir verdad, sigue siéndolo; pero sus *Confidenze di pazzi e di savi* (Treves, Milán) no cuentan ya un menudo suceso cualquiera en sus particulares externos, con la técnica minuciosa, triturada, dispersadora, aproximativa, de la época. Aquí hay el escorzo de un drama o de una comedia humana, dado con diálogos y soliloquios, sin minucias, sin particulares, sin alarde de fondos. Pequeños comentarios de vida cotidiana; pero tan descarnados, tan esenciales, tan expresivos y eficaces que de ellos surge un Ojetti nuevo, no comedido como antes, sino fuerte; no más divertido tal vez, pero sintético, escueto, moderno.

No sabemos ni indagamos dónde puede haber encontrado Ugo Ojetti (que, desgraciadamente para él pierde tanto tiempo con su crítica de arte) tal fuerza de simplificación, ni cómo habrá enfriado los instintos de su estética de antaño. Diremos tan sólo que ante un Borgese, que aún no ha cumplido los cuarenta, que nos da una novela minuciosa y detallada y, lo que es peor, vieja, y un Ojetti, de más de cincuenta, que así se empobrece y descarna, este último aparece como un hombre todavía riquísimo de posibilidades, y lo que cuenta más, joven de medios y de ánimo, y capaz todavía de sorpresas.

Si estas nuevas experiencias encuentran en el artista renovado un motivo central de reunión y un punto firme de partida para una obra orgánica, cualesquiera que sea (memorias de esta época, novela, qué sé yo) quizás se pueda esperar mañana, de Ugo Ojetti, un potente escritor moderno.

MARIO PUCCINI

Memento. — *Cesare Pascarella* Prose (Sten-Torino). — *Virgilio Bondois*. I tre delitti di Barbablú (Giusti-Livorno). — *Ettore Cozzani*. I racconti delle cinque terre. — *Marcella Caecilia*. I salmi dell'anima (L'Eroica Milano). — *Umberto Fracchia*. Il perduto amore (Vitagliano-Milano). — *Adolfo Albertazzi*. Facce allegre (Treves-Milano). — *G. Boine*. La ferita non chiusa (La voce-Firenze). — *G. Dainelli*. Passeggiate geografiche (La voce-Firenze). — *G. Papini*. La vita di Cristo

(Vallecchi-Firenze).—*F. M. Martini*. Il giglio nero (Bemporad-Firenze).—*A. Novelli*. Teatro (Bemporad-Firenze).—*Claudio Treves*. Polémica socialista (Zanichelli-Bologna).—*F. Turati*. Trenta anni di critica sociale (Zanichelli-Bologna).—*R. Petazzoni*. La religione di Zaratustra (Zanichelli-Bologna).—*Shakespeare*. Notte di befana. Come vi piace (Trad. di C. Charini. Lemonnier-Firenze).—*Anna Errera*. Ellen Keller (G. B. Paravia-Torino).—*E. Donadoni*. Torquato Tasso (Battistelli-Firenze).—*Felice Momigliano*. Vita dello spirito ed eroi dello spirito (Battistelli-Firenze).—*Tirésalo*. La piccola dama (Mondadori-Roma).—*Gino Arias*. La questione meridionale (Zanichelli-Bologna).—*D'Azeglio*. Nel nome d'Italia (Lattes-Torino).—*S. Bobbio*. Piccoli solchi (S. Bardi. Librería di Scienze e Lettere-Roma).—*G. Bellincioni*. Io e il palcoscenico (Quintieri Milano).—*N. Tommasio*. Prose (R. Cadeo-Milano).—*A. Omodeo*. L'esperienza etica del l'Evangelio (Laterza-Bari).—*L. Russo*. Metastasio (Laterza-Bari).—*S. Manacorda*. Studi foscoliani (Laterza-Bari).—Classici del fanciullo (Carabba-Lanciano), etc.

HORAS

A Francisco, Mario, Pablo. †

*El niño lloraba...
¡Eran las cinco
de la alborada!*

*El niño se enferma...
¡Cálido vaho
lanza la tierra!*

*El niño se ha muerto...
¡Bajo las nubes
el sol se ha puesto!*

GUSTAVO S. GALARRAGA



CANCIONES PARA NADIE

SI LA LUNA SE FUESE...

*Si la luna se fuese,
llena de los suspiros de los tristes,
inflada de suspiros, hacia arriba,
hacia arriba, nosotros no podríamos
suspirar por la noche en la terraza
de nuestros sueños raros, como ahora
que sabemos que un corazón de espejo
nos escucha y nos habla, y tiene un ritmo
de compasión fraterna.*

*Si la luna se inflara de suspiros
y se escapara del azul, ¿qué haríamos
los que de ella tenemos este blanco
de muerte dentro del cansado cuerpo?*

ROGELIO BUENDIA



LETRAS ALEMANAS

INTRODUCCIÓN

EN Francia—en Occidente—se acepta con harta frecuencia el catecismo nacionalista, según el que la inteligencia creadora y la sensibilidad han abandonado la Europa central y el arte y la literatura son patrimonio de los países latinos. La ola de «nordismo» que siguió hace treinta años al descubrimiento de Ibsen, y la ola de «rusismo» de que fué iniciador Tolstoi, no modificaron ese estado de espíritu. Se dotó a los escandinavos y eslavos, también con detrimento de los germanos, y varias generaciones creyeron benévola-mente en la inexistencia intelectual de los Imperios del Centro.

Sin embargo, hubo que citar algunos nombres y mostrar algunas obras. Como ciertos espíritus indisciplinados y curiosos se resistían a aceptar las tesis de la crítica oficial, la prudencia mandaba adoptar frente a ellos la buena táctica de la ofensiva defensiva. Fueron, pues, a buscar algunas novelas y algunos dramas de Ompfeda, Sudermann y G. Hauptmann, los tradujeron, los publicaron, creando en torno suyo un movimiento de curiosidad tan grande como ficticio. Y como tales libros eran muy malos, y esos escritores de una mediocridad soberana, no tardó en ofrecerse la ocasión de ponerlos en ridículo, y, tras de presentarlos como dignos representantes de la Alemania intelectual, de enterrarla con ellos. La treta, bastante hábil, había salido bien en pintura, con la exportación de Böc-

LA PLUMA

klin, Hans Thoma, Franz von Stuck y Liebermann. Pero es fuerza convenir en que éstos no nos ocultaban nada notable, mientras que la mampara de los Sudermann servía para tapar obras, hombres, tendencias y aspiraciones de primer orden.

Sudermann, Ompteda, Hauptmann. Aún en los tiempos en que su reputación era grande en su país, no fué indiscutida. Todos los verdaderos artistas de Alemania se sublevaban contra esos grandes «petits bourgeois», contra las simplezas más o menos lacrimosas de sus comedias y de sus libros, contra el carácter melodramático de sus concepciones y de sus doctrinas sociales, contra su falso romanticismo disfrazado, so capa de realismo, contra todo lo que les inutilizaba para una acción fecunda y atrevida. De influencia y reputación hartos semejantes gozaron en París Georges Ohnet y Catulle Mendès. ¿Quién hubiera podido, sin mala fe, decirle a Alemania que simbolizaban la producción literaria, la escuela literaria francesa?

Hoy ya no se lee a Sudermann ni a Ompteda; Hauptmann, calla. Sin embargo, en las revistas occidentales continúan citándose sus nombres. Aun se pretende enmascarar con ellos el inmenso movimiento renovador que sacude, en todas las artes, a la Alemania contemporánea. Con todos sus defectos, el Expresionismo es una fuerza opulenta y ardiente en demasía para que Europa pueda seguir ignorándola. Los que se obstinasen en despreciar esa revolución tan vasta podrían llevarse una gran sorpresa.

* * *

El «expresionismo» es una palabra. En sí mismo no es más significativo que el impresionismo de Claude Monet o de Ravel. Pero esto sólo tiene importancia relativa. Lo que importa es el movimiento y no su título, y jamás he sabido por qué en torno de éste se encendían tan ardientes disputas entre personas que, por otra parte, estaban perfectamente de acuerdo sobre la esencia y el papel del expresionismo.

Es menester penetrarse bien de esto: el expresionismo no es una escuela ni casi una estética; es una concepción nueva y casi una mentalidad.

El expresionismo es una reacción contra el realismo, contra el falso simbolismo de Böcklin y la falsa serenidad de Hodler, contra el «virtuosismo» excesivo del post-wagnerismo, contra todo lo que, por cualquier lado que fuese, se alejaba de la vida para hundirse en las fórmulas. En el momento en que la expansión alemana se extendía por todos los países del mundo, en que el músculo alemán demostraba dondequiera su vigor y elasticidad, una generación de escritores y de artistas se sintió oprimida por la red de las tradiciones en que había nacido. El Expresionismo se desarrolló en tres etapas. La primera, de preparación lenta, agrupó hombres muy diferentes, y abarca más de diez años. La segunda, que es de florecimiento, se dilata por los cuatro años de guerra. La tercera, cuyo desenvolvimiento seguimos día tras día, es la de procreación.

No quiero hacer aquí enumeraciones ni trazar listas de méritos. Diré tan sólo que el primer periodo, comienza, en literatura, con el siglo y con Heinrich Mann, y se prolonga hasta René Schickelé, hasta Ivitz von Unruh, hasta todos los que por un lado devolvieron al idioma la nobleza y la salud de antaño y le libertaron del menosprecio en que lo tenían los Sudermann, y de otro elevaron la sensibilidad prudente e íntima de Alemania a un plano más ampliamente humano. Enriquecieron su técnica y su espíritu, hasta el punto de autorizar todas las conquistas y de fomentar todas las aspiraciones. En pintura, Franz Marc representó ese papel, y Lelunbruch en escultura. Pero no puedo ni quiero hablar aquí de las artes plásticas.

El segundo período se inauguró bruscamente y con violencia en el momento en que Alemania estaba profundamente trabajada por la crisis de nacionalismo que en todos los países acompañó a la declaración de guerra. Puede incluso decirse que entre esa insurrección intelectual y la pasión colectiva de la multitud existe una correlación estrecha y directa. Por primera vez, Alemania, aislada por completo, bloqueada en todas sus fronteras, se vió obligada a vivir de si misma. No era posible el intercambio de ideas, de obras, de influencias; al mismo tiempo, la exaltación de la idea nacional, excitaba los cerebros y los corazones. A modo de examen de conciencia, hizose el balance de las riquezas morales, y se

LA PLUMA

descubrió el auge de la curva creatriz, hacia una libertad orgullosa, pero vigilada rigurosamente por una disciplina interna. Diéronse cuenta de las posibilidades que constituían el patrimonio de la generación trágica y los pusieron a prueba. El Expresionismo se propagó durante la guerra con una rapidez y un vigor inauditos, y puede decirse que fué un momento del pensamiento alemán. En literatura, Kasimir Edschmid, Carl Sternheim, Georg Kasser, W. Hasenclever, y otros más—en pintura veinte grupos locales ligados entre sí por el mismo propósito de expresión directa, percibida y producida a costa de deformaciones violentas, pero también en provecho de la fuerza—, llevaron hasta el fin las primeras ventajas conseguidas por sus hermanos mayores. Se atrevieron a desembarazarse de todas las tradiciones y a crear, sin cuidarse del pasado ni de las reglas de la retórica, un arte nervioso y apasionado. Acabo de decirlo: en provecho de la fuerza. Hay incluso demasiada fuerza en esa rebelión, y ello les costará caro a algunos expresionistas. El abuso de la fuerza conducirá a los más grandes, por ejemplo, a Kasimir Edschmid, a una especie de gongorismo, que es el alarde y la ostentación de su seguridad.

Demasiada fuerza. De ahí vendrá la decadencia, o más bien la desagregación del Expresionismo—tercer período al cual estamos asistiendo—. Ya no hay ritmo expresionista, sino ritmos expresionistas. Y el fraccionamiento vuelve a empezar, con todos sus peligros y todos sus beneficios. Creo, en resumen, que éstos son más numerosos que aquéllos. Tras la gran concentración de 1914, que creó lazos duraderos entre todos los miembros de la generación, y estableció relaciones entre su manera de ver y su manera de juzgar, conviene que una desmovilización de los espíritus devuelva a cada cual la independencia, y que la corriente expresionista se divida en arroyos múltiples. No debe confundirse la rigidez con la cohesión, ni la uniformidad con la armonía. El Expresionismo no habría podido evitar las dos primeras, si se hubiese prolongado más, pues solamente la fe y el entusiasmo de una gran rebelión han podido infundir vida en una empresa casi unánime. Hoy, una gran distancia separa, por ejemplo, a Else Lasker—Schuler de Ernst von Barlach—, o a los pintores del *Sturm* de la escuela de Darmstadt. Pero sería difícil com-

prender a unos sin conocer a otros, y sin reducirlos a todos al tronco común de que proceden.

* * *

En resumen: ¿Qué es el Expresionismo? Es un movimiento de conjunto, de una importancia y una fecundidad considerables, que tendió a libertar, incluso dislocándolos, el idioma y el pensamiento alemanes del doble yugo realista y cientifista que los ahogaba. Preparado de mucho tiempo atrás por precursores tenaces, interesantes desde puntos de vista y en proporciones diferentes, floreció con rapidez en cuanto la guerra aisló intelectualmente a Alemania del resto del mundo, alcanzó, tocó y trastornó todas las artes, y hoy se disuelve en un número harto crecido de escuelas y de grupos, emparentados entre sí, pero cuyas actitudes y reacciones ya no les son comunes.

Conociendo ese punto de partida capital, ese punto de apoyo, más bien, sobre el que descansa toda la vida de la Alemania intelectual, nos será más fácil seguir día tras día en el curso de estos artículos, el juego de los libros y de los hombres. Esta introducción, teórica, diría yo, y en todo caso histórica, quizá sea poco amena. Pero no me atrevería a emprender la crónica de las letras alemanas sin fijar de esta suerte las líneas generales de su evolución contemporánea.

PAUL COLIN



IMAGENES Y REPRESENTACIONES

EL CRIMEN

*El Alcoholismo y la Epilepsia
hubieronle en rápido coito.*

*Enfermo nato, la dispepsia
es de sus males el introito.*

*Agrias la boca y la pupila,
cerrado el ceño, y el perfil, adusto.*

*Torvo, corvo y enclenque, le horripila
la sangre. Es blanco y débil, como el Susto.*

*Sin embargo, es enófilo, y el vino
arma de odio su brazo pusilánime,
que, al dar la muerte, ensaña y, sin tino
siembra metal en la materia exánime.*

*Más ¿quién le juzga, si hace de su tesis
—el atavismo—plúmbeo parapeto,
y rezuma atrición—la diaforesis—
este hombre alcohólico y analfabeto?*

*El masca eternidad, porque es un brote
de la naturaleza; agrio motivo,
ubicua esencia, perennal azote...*

*Se le quiebra la tráquea en el garrote,
y se descuelga al punto, redivivo.*

EL ENTUSIASMO

*Es hombre de arranques frenéticos
que odia la asnina seriedad
de los letrados gravadosos, héticos,
reacios al brinco y a la hilaridad.*

*Cuando el júbilo inflama sus mejillas,
zurra a su coima—la Locuacidad—,
trepa a los árboles, anda en cuclillas,
se descoyunta de fraternidad.*

*«¡Briáreo, tus brazos necesito
porque me los exige la amistad!»
—clama. Y, en un salto inaudito,
se ase a los pechos de la Eternidad.*

LA PERSEVERANCIA

*«¡Oh! mi testa granítica es tan dura,
tan recia como el pedernal;
sobria, pausada, mi andadura;
mi obstinación, pura, fatal.*

*No existe, en rigor, el obtáculo.
(Dique: desmayo de impulso).
La tenacidad es mi báculo;
el vigor del cosmos, mi pulso.*

*«Erre que erre» la divisa,
el lema de mi escudo recio.
(Cabalgan otros más de prisa;
de ir a buen paso no me precio.)*

*Que tengo las orejas largas,
y el trote corto, de pollino,
escupen las bocas amargas,
cuando llego con bien a mi destino.*

LA PLUMA

*Pero la vida es buena y corta,
la senda, llana, y yo me tuerzo.
A mi, en verdad, ¿qué se me importa
nada, si arde de estímulo mi esfuerzo?»*

EL HASTÍO

*Ya nadie le recuerda.
El valentudinario financiero
se hundió en el trueno de la quiebra,
al rompersele el báculo del crédito.*

*Ahora, yace empotrado
en un sillón de cuero,
bajo una manta, junto a los cristales,
soplándose los dedos.*

*Y sin embargo, este hombre
puede rehabilitarse un momento:
Con acudir a Lucifer, su amigo
y colega, en demanda de un empréstito...*

*Mas la ruta de Fausto
en perspectiva, aburre al ex-banquero,
que tiene agua y aceite en el estómago
y grises telarañas en los sesos.*

*No se le antoja divertido
tornarse a lo pretérito.
Le basta con romperse las mandíbulas
en astillas, a fuerza de bostezos.*

EL DESEO

*Ojo avizor —¡el apto!— va a la lucha
seguro, firme en su virilidad.
Tiene los músculos de bronce. Ducha
su cuerpo a diario. (¡Qué modernidad!)*

*Viril y serio, desconoce a Trigo,
el de la pornográfica obsesión.
Mas le esclaviza el baño, con su amigo
—capcioso y fácil— el termosifón.*

*Es disculpable que de fauno ejerza,
porque no sabe madrigalizar.
(Suplica el débil; el robusto, fuerza.
Algo evidente, que es de lamentar!)*

*Serio, ¡que serio! (Seriedad de angustia,
ojos fijos que escrutan la ocasión.)
Su masculinidad nunca se mustia.
El es un vástago de Salomón.*

*¡Aglutinante de las sombras! ¡Nexo
de las antítesis! Suma verdad.
Este hombre llega, en gracia de su sexo,
a las entrañas de la Realidad.*

EL ERROR

*Perseverante, contumaz,
conservador, fanático—se obstina.*

*Buen católico, insulta a quien no opina
como el opina. Su ánima falaz*

*de clérigo cazurro o de mujer
necia, forja un altar para su yerro.*

LA PLUMA

*De su brazo se dice que es de hierro.
El asegura que lo da a torcer.*

LA SUSPICACIA

*Esta medusa lleva en sus tentáculos
la desazón y la discordia.*

*Envuélvese en viscosidades
de marisma, cobarde y astuciosa.*

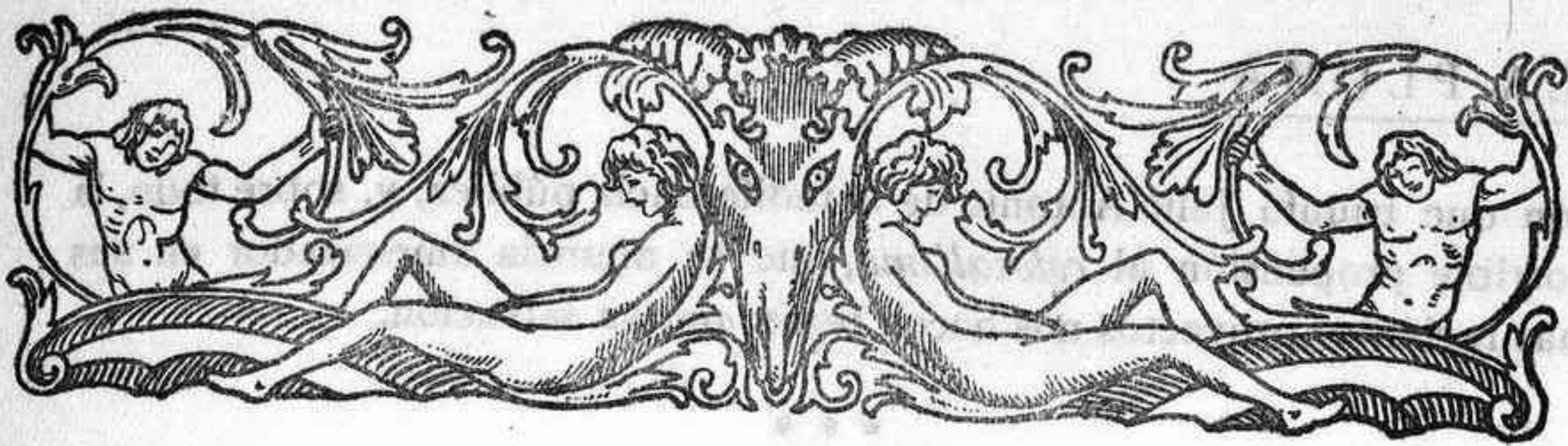
*En el concúbito de las hipótesis
protervas, ella, en éxtasis, se goza.*

*Y, al deslizarse sobre la epidermis
de la Credulidad—virgen atónita—,
con su urticante cuidoblasto encienae
en ella la erupción de la zozobra.*

JUAN JOSE DOMENCHINA

EL ERROR





NOTAS DE UN CICERONE

EXPOSICIONES DE PRIMAVERA

No siempre coinciden los nombres con la verdadera significación de las cosas. En Arte menos que en nada, y en Madrid menos que en cualquier otra parte. Este año, no obstante, por primera vez desde hace muchos, la primavera del calendario ha florecido en nuevos brotes espirituales. No ha habido la «Exposición» oficial, cuyo olor a barniz y cuya parada de inauguración regia trascienden al paraje acotado en el Parque, en torno al lago; ha faltado—gracias al obligado barbecho alterno—la gran batuda de cuadros condecorados y la rutinaria curiosidad del vulgo aburrido ante tantos malos discípulos de peores maestros. Pero hemos tenido Arte de Primavera.

En pleno invierno aún, se adelantó con el tiempo falaz a la estación, Victorio Macho. ¿Hemos de saludar en él a un buen escultor? ¿Decir adiós a una esperanza? Seamos amigos de la verdad. Macho es un magnífico temperamento que cierta perversa inclinación a la «literatura»—a la mala literatura se entiende—está a punto de echar a perder para siempre. Algunos broncees—cabezas de estudio en toda la extensión de la palabra—, alguna talla en madera, en que el autor no disimula la pelea noble con la materia modelable, nos revelan en él al artista en plena posesión de medios expresivos y, lo que vale más, en el buen camino. Pero la obsesión de los mismos temas e incluso de la misma disposición espectacular de la exposición

LA PLUMA

con que triunfó Julio Antonio de la indiferencia pública, y, sobre todo, la horrible propensión al *colosalismo*, que se anuncia amenazador en sus más recientes proyectos nos hacen temer por su salvación.

* * *

En el mismo Palacio de Bibliotecas y Museos ha estado instalada hasta hace poco la *Exposición Vázquez-Díaz* — Daniel Vázquez-Díaz y Eva Aggerholm—. ¿Hasta qué punto pudiera sernos permitida una incursión aventurada por el campo de las explicaciones psicológicas, que nos sirviera para catalogar a este *matrimonio artístico*? Porque lo más importante de la *Exposición Vázquez-Díaz* no son los lienzos y las estatuillas que a nuestra consideración se ofrecen, con ser muy grande el atractivo que para los ojos tienen, sino la personificación en este pintor y esta escultora de la pasión en que vive y se agita el arte contemporáneo. Una y otro se nos muestran en su obra tan cogidos por los problemas actuales de su arte, que más que la obra en sí nos seduce el ansia intelectual que manifiesta, la elucubración laboriosa que precede a cada nuevo empeño que se proponen.

Perseguidores ambos de una expresión peculiar, más recogida ella, más osado él, han dado en el ambiente de nuestro mundillo artístico un grito, merced al cual Madrid no es ya una península que el alto Pirineo convierte en un islote sin ecos. Las pinturas y estatuas del matrimonio Vázquez-Díaz sitúan y definen de una manera muy personal las últimas tendencias de las artes plásticas en el resto del mundo. La gran cuestión de la *reconstrucción* arquitectónica, la nueva ley de *pesos y medidas* después de penetrado el *natural* y descompuesto en su propia luz, el sentido lírico de la naturaleza, el barroquismo humorista, e incluso el debate entre el público y el artista acerca de la sinceridad mútua, cosas todas en el *orden del día* artístico del mundo civilizado, adquieren en la obra conjunta de Daniel Vázquez-Díaz y su esposa una significación dramática, que trasciende de la esfera del arte a la de la moral social.

* * *

No temas, lector, que este aprendiz de cicerone incurra en desliz alguno sociológico a cuenta de ningún problema artístico. Nuestro catecismo ¿ha de proponer una vez más la capciosa pregunta?:

—¿Qué es el Arte?

—«Una obra sin nombre.»

A tan augusta voz y haciendo coro a la figurilla de *terracotta* acurrucada en su pedestal, sus hermanas del mismo barro y del mismo espíritu se han alzado en la punta de los pies, y señalando a su padre el escultor, le han dicho:

—«Tú serás rey.»

Sebastián Miranda, ríe gozoso de su obra.

(Exposición—Sebastián Miranda.—Bronces y Terra-cottas.—Palacio de Bibliotecas y Museos.—Paseo de Recoletos, 20.—Mayo 1921.—Entrada pública.—Horas de visita: de once a una y de cuatro a siete.)

* * *

Pero la consagración de esta Primavera no tendría la ejemplaridad de la moraleja sin la muestra retrospectiva de la pintura de Regoyos, que en estos días atrae al buen aficionado al mismo palacio de Recoletos, sede este año de nuestro pequeño renacimiento artístico.

He aquí un hombre, pensamos ante sus cuadros, que puso en el *oficio* de pintor tan humana ansia de inmortalidad, tan humilde perseverancia, tan franciscano *orgullo*, que fué un artista. Se propuso los problemas esenciales. Apenas sí tuvo tiempo de abrir los ojos a la luz. Hoy su nombre aparécesenos nimbado de los siete colores del iris. Tiene su pequeña gloria en una nube por la que el sol asoma, sonriendo entre lágrimas de lluvia, a un mundo reverdecido.



LIBROS Y REVISTAS

Ediciones de La Pluma.—Serie 1. **Eduardo Marquina:** *Agua en cisterna.*—**Gerard de Nerval:** *Silvia.*—Madrid, 1921.

Empezamos, al cumplirse el año de la primera salida de LA PLUMA, a extender su esfera de acción. Vuestro favor, lectores, cuya constancia nos compensa de su limitación al escogido grupo de aficionados a las buenas letras con que le es apenas dable sostenerse a una revista española, muévenos a intentar en campo más vasto la prosecución de la obra emprendida. De dos males graves adolece la producción literaria en España: es el uno la desorientación y el desbarajuste en que las casas editoriales más poderosas comercialmente, acostumbran servir al público la abigarrada muestra de su industria; el otro, el desamparo en que suele hallarse el escritor, a merced del plato de lentejas que el editor le ofrece. Aspiramos con las *Ediciones de LA PLUMA* a abrir el primer surco en el camino de toda posible redención en ese respecto.

La serie de novelas cortas y cuentos con que inauguramos nuestro proyecto no responde a un criterio cerrado, desde un punto de vista literario, ni mucho menos nos proponemos esos ridículos señuelos *para señoritas, para militares con o sin graduación, para colegialas más o menos desenvueltas*, que con títulos de un sentimentalismo pseudo-artístico y portadas de pretenciosa baratura se anuncian en las terceras planas de los diarios jesuíticos como «las obras más a propósito para tenidas en el cestillo de la costura». Pero sí queremos que una cierta armonía, una orientación general, una norma, imprima a nuestras colecciones ese carácter de continuidad, cuya falta tanto se echa de ver en la librería española.

Las dos primeras novelitas de nuestra colección tienen un parentesco, en modo alguno derivado del menor propósito arcaizante en la de Eduardo Marquina, y que no todo el mundo echará de ver a primera vista; pero que a una y otra determina dentro de la *modernidad* de nuestro intento. ¿Qué es la novela moderna? ¿Qué elementos la distinguen como tal género de las obras de ficción cuyo interés es para el lector más de curiosidad histórica que el puramente recreativo de la simple lectura? Agotadas hoy día ya todas las posibilidades de fórmulas y recetas naturalistas, analíticas, realistas, es manifiesta la preferen-

cia del público y la inclinación de los novelistas a nuevos modos conciliadores de tendencias que durante mucho tiempo han podido parecer opuestas, irreductibles.

Romanticismo y clasicismo son palabras que dicen poco o nada, a menos que previamente no se establezca el alcance de su significación en cada caso. Pero, de todas suertes, no se aventura gran cosa con decir que la novela moderna, al par que procura interpretar líricamente la vida real, exacerbándola a la manera romántica, se limita y contiene en punto a la extensión del relato, imponiéndose normas en cierto modo clásicas, purgando la sensibilidad del lector, a fuerza de depurar el novelista la propia capacidad de expresión.

La *Silvia* de Nerval es una de esas raras joyas, cuyo encanto cobra con el correr del tiempo mayor poder de captación. El aparente descuido con que va tejida la trama inconsútil de la fábula, la gracia sin par de su lírico humor, hacen de la breve historia un modelo perdurable de eterna juventud literaria.

El *Agua en cisterna* de Eduardo Marquina revela de nuevo en su autor esa constante preocupación por poner su corazón de poeta al unísono con el horario sentimental de su tiempo. El ambiente exótico, el relato cálido, vehemente, un tanto barroco de tan expresivo, el movimiento dramático de la acción, el patetismo de los incidentes novelescos cautivan desde luego al lector e interesan al crítico.

Hemos procurado en estos tomitos, al alcance, por su precio, de todo el mundo, no más que un sencillo decoro en la presentación, de que es buena garantía la firma de Angel Vivanco, cuyas viñetas adornan LA PLUMA con tan fina gracia.

C. R. C.

* * *

Ramón Pérez de Ayala: *El sendero andante. Momentos, modos, ditirambos, doctrinal de vida y naturaleza.*—Poemas.—MCMXXI. Calleja, Madrid.

«El río es un camino que anda.» Esta poética reflexión de Pascal preside la primera composición del nuevo libro en que Pérez de Ayala ha coleccionado veintitantas poesías, fechadas en los años que corren de la publicación de *La paz del sendero* a la reciente de *El sendero innumerable*.

«He ahí la vida: ese río y esos versos:
ondas, remansos, espumas, modos, momentos...
Ese río, agua de antaño, ya pasada;
y en el mismo cauce otra agua.»

Desde las sienas canas de las montañas eminentes, los ríos son como las ideas.

«... corre el sendero andante
desde la paz del sendero hasta el sendero innumerable
.....
siempre monótono, siempre nuevo,
como prosa abundoso, encauzado como el verso.»

LA PLUMA

En este primer poema se condensa y define la intención del volumen, intención que no se manifiesta sujeta a un pensamiento generador, cuyo ritmo interior y cuya apariencia respondan desde luego a la idea arquitectónica de *El sendero innumerable*, sino que se declara a través de tantas inspiraciones ocasionales como constituyen este tomo, con el cual se explica la ascensión del poeta desde el lirismo sentimental de *La paz del sendero* a la filosofía lírica de sus últimos versos.

Es decir, que estas poesías de ocasión vienen a corroborar, una vez haciadas, la voluntad artística de su autor, tensa siempre a una interpretación intelectual del universo, ora el esfuerzo creador halle expresión cabal en la novela, bien en el poema, o ya en la crítica. En el transcurso de un año, Ramón Pérez de Ayala, cuya labor se dispersa en periódicos de España y América, disimulando su constancia, cuando no distrayéndola de la producción imaginativa en que quisiéramos verle perseverar, en el transcurso de un año ha dado a la estampa vario ejemplo de esa interior armonía intelectual, que constituye a nuestros ojos su mayor precio como escritor, y que le hace tan raro en nuestro desquiciado ambiente literario. Los poemas recogidos en *El sendero andante*, aparte el interés que puedan suscitar en el simple lector, tienen para el crítico el atractivo mucho mayor de completar, exponiéndola paladinamente, la evolución personal de su autor, dentro siempre de un criterio y de unos principios, que desde los primeros versos de Pérez de Ayala a su mejor y más reciente prosa, determinan su carácter, tan destacado y principal en la literatura española contemporánea.

Educado felizmente en el gusto de los clásicos, su lirismo conserva siempre esa virtud latina de la cantidad, cuyo secreto no está tanto en pretender ajustar una medida fija y un ritmo preciso a la expansión del propio sentimiento, cuanto en modular éste con inflexiones graves, cuya tonalidad y extensión no pueden corresponder exactamente a un precepto retórico de pura forma exterior, sino a una emoción pura, que, por serlo, se expresa, no con el balbuceo alalo—como pretenden los pergeñadores de fáciles cantilenas sin sentido—, mas con vigor y precisión de palabra, sintaxis musical y prosodia noble, en vez de la onomatopeya histérica a que los malos poetas ultramodernos pretenden reducir la razón del sentimiento que debe ser la buena poesía.

Muy poco han influido en Ramón Pérez de Ayala los modernos poetas franceses. Apenas si en sus primeros poemas de *La paz del sendero* se advierten ciertas concomitancias con Francis Jammes, y para eso más en lo que hace a relaciones exteriores de temas, que pudiéramos decir nostálgicos, que a semejanza de ideas, propósitos y resultados ulteriores. Tan dispar nos parece la inspiración de Pérez de Ayala y la de los simbolistas y parnasianos franceses, cuya contextura espiritual adaptó genialmente a nuestro léxico y a nuestra conformación Rubén Darío, que con ser manifiesta e inconfundible la huella de éste en la obra lírica de Ayala, nunca le imprime ese parecido inferior de la imitación superficial por el cual han trascendido a la moderna poesía española los más livianos ecos de la ultrapirenaica. Antes bien, la influencia de

Darío en Ayala es la fecunda y propia de uno en otro espíritu correlativos, conscientemente y sin servilismo.

No sería difícil asimismo, pero no son estas notas lugar adecuado para tal empeño, estudiar la influencia de los mejores poetas ingleses en Pérez de Ayala. Con ello se comprobaría una vez más esa correspondencia, tradicional en cierto modo, que se observa entre españoles e ingleses a través de los tiempos, y sobre irreductibles diferencias de educación y temperamento.

Mas las coincidencias, influjos y relaciones que aquí se apuntan a la ligera, no significan que puedan ser desde luego discernidas, en una obra como la de Pérez de Ayala, cuyo mayor precio a nuestros ojos, repetimos, está en la complicada armonía de su personalidad literaria, la más interesante, y estoy por decir que la única fecunda, de nuestros escritores posteriores a la llamada *generación del 98*.

C. R. C.

* * *

Luis Araquistain.—*El peligro yanqui.*—Publicaciones España.—Madrid, 1921.

Diríase que el mundo viejo, escarmentado por las ruinas que ha dejado tras de sí la guerra, se preparaba a ensayar un régimen de vida internacional menos estúpido que el de la paz armada y a prevenir, siquiera fuese con timidez y con dudosa eficacia, los choques de los «sagrados intereses» inconciliables, cuando una mano imprudente, instrumento de la voluntad irrefrenada de un país sin experiencia, ha derribado—o poco menos—en un santiamén el castillo de naipes difícilmente levantado por la sabiduría de otras razas ya maduras, y por tanto, desengañadas: el castillo de la sociedad de naciones, garantía de paz, ya que no de justicia, entre los pueblos. Y aunque sería ilícito echar sobre una sola parte (en este caso, la República de los Estados Unidos) la responsabilidad de la ineficacia probable del Pacto constitutivo de una sociedad coja y manca de nacimiento, y que, por añadidura, masas enormes repudian, es evidente que el apartamiento de los Estados Unidos, que son hoy en conjunto la fuerza más poderosa en la tierra, acaba de dar su verdadero significado al sistema de paces en que el mundo trabaja por entrar: suspensión de hostilidades, disputa solapada de los ambiciosos por la hegemonía mundial, hasta que en el ápice de la pujanza alguno se vea forzado, o diga que se vé forzado, a guerrear por su existencia. En este porvenir inmediato, nada risueño, los Estados Unidos se disponen a representar el mismo papel que Alemania representó hasta la bancarrota y el hundimiento de su poderío. Tienen las fuerzas impulsivas necesarias para convertirse en azote de la libertad ajena: sobra de caudales y de apetitos, técnica industrial potentísima, y la persuasión de hallarse investidos de una misión superior conducente al mejoramiento del mundo bajo la supremacía norteamericana. Estos impulsos, confrontados con la política exterior absorbente de aquella República, declaran bastante bien lo que Araquistain llama, con razón el «peligro yanqui».

Medrados estamos sí, después de esta guerra, después de haber entrevisto

LA PLUMA

la verosimilitud de lo que hasta 1914 parecía imposible: la ruina de la civilización europea, no ya provocada por los bárbaros venidos de fuera para aniquilarla, sino por los mismos que han creado esa civilización y la disfrutan—medrados estamos si después del cataclismo todas las mudanzas que pueden esperarse se reducen a una traslación del poder, a un traspaso del cetro y de la espada—. ¿La conciencia humana es, pues, insensible a este género de experiencias, y siempre se ha de sacrificar a los mismos ídolos? Parece inexplicable—viene a decir Araquistain—que conociéndose el funesto destino de todas las grandes ambiciones de imperio que se han abierto camino en el mundo moderno, todavía se renueven sin cesar y compitan por sucederse. En el caso de los Estados Unidos, añade, hay algo de fatal; es un fenómeno biológico; es el resultado del crecimiento prodigioso de un pueblo excesivamente joven, en quien preponderan los instintos. Si los Estados Unidos le llevan a Europa cincuenta años de ventaja en el progreso material, están, en cambio, más de medio siglo atrasados en punto a finura de sentimientos y a la capacidad para situar los problemas en un plano puramente jurídico y moral. Todo es cuestión de cantidad y de magnitud; cuestión de hacer más, no de hacer mejor. En su engreimiento juvenil, ya ponen los hitos del imperio «más grande del mundo», y no es improbable que allí retoñen, multiplicados, los mismos yerros que han puesto a Europa a dos dedos de perderse. Según esto, revivirá en América el histrionismo bélico-religioso que se ha desacreditado en Europa, y asistiremos a la promulgación de otra alianza entre un nuevo pueblo elegido y la Divinidad, para el más pronto exterminio de sus competidores. Muchas naciones han pasado por esa locura; también los españoles; pero ¿queda aún en el mundo un pueblo lo bastante joven e inexperto para recibir de buena fe una propaganda que sólo pueden hacer los bribones o los embrutecidos? Quizá. Y el norteamericano, lector de la Biblia (uno de cuyos destinos ha sido el de proveer de textos a los sanguinarios y perseguidores), acaso descubra—si cuenta para este siglo con la protección segura del Señor—algún versillo en que se ordene la destrucción del amalecita, esto es: del mejicano o del nicaragüés, detentadores de las tierras que manan petróleo.

Es característico del pensamiento de Araquistain la robusta afirmación del poder creador del individuo en el orden moral. Así, cuando contempla el porvenir, harto sombrío según él mismo lo pinta, no se desanima, ni se deja imponer por ninguna ley económica pretendidamente inexorable. Las probabilidades son inciertas y confusas; de esa suerte, la acción del individuo puede ser decisiva. El auge de los Estados Unidos, por ejemplo, ¿llevará a una guerra universal? La mejor propaganda de la guerra—viene a decir Araquistain por vía de respuesta—es tenerla por inevitable. Araquistain no cree que el resultado de la guerra europea vaya a ser no más que una nueva distribución del poderío en el globo. Apunta una era distinta esencialmente de la anterior, porque la revolución que se ha operado en el mundo del trabajo basta para cualificar la civilización venidera. Los Estados Unidos representan hoy la extrema intransigencia frente a los valores que germinan.

M. A.

* * *

Alfonso Reyes.—*Simpatías y diferencias*. Primera y segunda serie. Madrid, 1921.—*El Cazador*. Ensayos y divagaciones (1911-1920).—Biblioteca Nueva. Madrid.

Colecciona ahora Alfonso Reyes en los dos volúmenes publicados con el título común de *Simpatías y diferencias*, los artículos publicados en la hoja semanal de Historia y Geografía que le estuvo encomendada en *El Sol*, con otros de crítica literaria que vieron la luz en el semanario *España*. No se trata, sin embargo, de un *cajón de sastre o mesa revuelta*, como los temas, a primera vista tan dispares, pudieran hacer creer al lector, con solo su enunciación. Alfonso Reyes, es, sobre todo, ya lo hemos dicho en alguna otra ocasión, un *hombre de letras*, tiene de las cosas una visión particularmente *literaria*, vive apasionadamente por y para los libros. Tal es su virtud y su limitación.

Limitación y virtud que le han valido no pocos sinsabores, dignísimamente ocultos tras una sonrisa cuya aguda ironía templó la gracia juvenil; pero que en cambio le han dado en el ambiente intelectual madrileño la autoridad de que goza, ajena por completo a los triunfos resonantes, segura en cambio y remunerada con la estimación de los espíritus selectos.

Esa condición esencialmente literaria de su varia actividad periodística, no tiene hoy cabida en las columnas de los grandes diarios españoles. Y buena prueba de la distinción de su pluma es la preterición con que ha visto recompensada su labor en los periódicos donde ha intentado colaborar con cierto sentido moderno, que se compagina harto difícilmente con la vulgar adaptación de los métodos de publicidad americanos que las más flamantes Empresas editoriales propónense en España, de algún tiempo a esta parte.

Y no es que Alfonso Reyes utilice la Prensa diaria como cátedra en que exponer árdamente ningún abstruso problema metafísico; pero la curiosidad con que se asoma cotidianamente a la ventana del mundo está de antemano saturada de tal afición literaria, que necesariamente ha de antojársele cuando menos extemporánea a los Consejos administrativos de los periódicos industriales.

Los artículos coleccionados en *El Cazador* nos eran desconocidos en general por haber sido publicados en periódicos de América. Obsérvase en ellos esa atención por las cosas europeas, tan provechosa, dígame lo que se quiera, para las letras hispanoamericanas, sobre todo cuando como en el caso de Alfonso Reyes está encauzada con un buen gusto y una discreción rara en los escritores del nuevo continente. A más de que nunca el idioma aparece viciado ni contrahecho por barbarismos cosmopolitas, sin que por ello pretenda Reyes esa anacrónica manera de escribir, falsamente castiza, que tanto gusto da a los aficionados al epidémico *estilo español* que ahora padecemos.

Cierto que las buenas letras de que Alfonso Reyes está nutrido absorben en demasía, a nuestro juicio, su capacidad creadora, que quisiéramos más pródiga en obras imaginativas. Porque sucede con la extremada afición a una especialidad cualquiera de la actividad humana, que a fuerza de reducir la propia, intensificándola en un solo sentido, al cabo la producción se resiente de

LA PLUMA

falta de relación con el mundo exterior del *mundillo* en que dicha producción se origina. Un escritor que sólo se dirija a escritores, y más aún, que sólo atienda a mantener en sus obras la comunicación espiritual con un grupo de literatos entre los más afines a él, acabará por utilizarse de tal suerte, que su esfuerzo se perderá en juegos cabalísticos. Alfonso Reyes tiene el sereno juicio indispensable para saber que la categoría de *interesante*, que algunos pretenden que sea el grado máximo del espíritu humano, es siempre inferior a la condición suprema del talento creador.

C. R. C.

* * *

F. T. Marinetti.—*Le tactilisme.*—Manifiesto futurista.—Milán.

Decíamos ayer...

La vida recobra su curso. El pasado nos gana de nuevo, imponiéndonos el ritmo normal de los acontecimientos periódicos. Se reanuda la continuidad rota por los tremendos azares de la guerra.

Y el futurismo—vieja tradición de doce años—reaparece en el horizonte literario.

«El futurismo—dice su autor—fundado en Milán en 1909 ha dado al mundo el odio al Museo, a las Academias y al Sentimentalismo, el Arte—acción, la defensa de la juventud contra todos los senilismos, la glorificación del genio innovador, ilógico y loco, la sensibilidad artística del maquinismo, de la velocidad, del Music-Hall y de las compenetraciones simultáneas de la vida moderna, las palabras en libertad, el dinamismo plástico, los compositores de ruidos, el teatro sintético. El futurismo redobla hoy su esfuerzo creador.»

El verano pasado en Antiguano, y en su calle de Americo Vespucci, descubridor de América, Marinetti inventó el tactilismo. Como una muchacha le dijera, viendo su primera tabla táctil: «Se divierte usted haciendo barquitos», Marinetti contestó: «Construyo una embarcación que llevará el espíritu humano a parajes desconocidos».

La guerra ha originado una gran depresión moral. La humanidad vulgar sólo atiende al bienestar material, en tanto los espíritus sensibles se acogen a los paraísos artificiales, culpando a la civilización de su desgana de la vida. Pero la vida siempre tiene razón. En lugar de aborrecer el progreso mecánico y huir de las aglomeraciones humanas en busca de soledad, es menester perfeccionarlas, intensificar las comunicaciones y fusiones de los seres humanos, dar plenitud y belleza total a las dos manifestaciones esenciales de la vida: el Amor y la Amistad.

«En mis observaciones atentas y antitradicionales de todos los fenómenos eróticos y sentimentales que unen a los dos sexos, y de los fenómenos no menos complicados de la amistad, he advertido que los seres humanos se hablan con la boca y con los ojos, pero que no alcanzan una sinceridad real, dada la insensibilidad de la piel, mediocre conductor todavía del pensamiento. De aquí

la necesidad de transformar el apretón de manos, el beso y el abrazo en transmisiones continuas del pensamiento.»

Sentada la teoría general, Marinetti crea una primera escala educativa del tacto, escala al propio tiempo de valores táctiles para el tactilismo o arte del tacto.

A saber:

Primera escala, plana, con cuatro categorías de tastos diferentes.

Primera categoría: tacto muy seguro, abstracto, frío.
Papel de cristal.
Papel de estaño.

.....
Tercera categoría: excitante, tibio, nostálgico.
Terciopelo.
Lana de los Pirineos.
Lana.
Crespón de seda-lana

etcétera, etc.

Segunda escala, de volúmenes.

Quinta categoría: blando, cálido, humano.
Piel de Suecia.
Pelo de caballo o de perro.
Cabellos y pelos humanos.
Marabú.

Y así sucesivamente.

Con esta distinción de valores crea su inventor tablas táctiles simples, abstractas o sugestivas, para sexos diferentes, almohadones táctiles, divanes táctiles, lechos táctiles, camisas y vestidos táctiles, habitaciones táctiles, calles táctiles, teatros táctiles, en que los espectadores, sentados en su localidad, apoyarán las manos sobre largas cintas que girarán produciendo armonías de sensaciones táctiles con ritmos diferentes; cintas que podrán estar dispuestas en ocasiones con acompañamiento de música y de luces.

Para la educación del tacto es menester llevar enguantadas las manos varios días, en tanto el cerebro se esfuerza en condensar en ellas los deseos de sensaciones táctiles diferentes. Hay que nadar en el mar, intentando distinguir táctilmente las corrientes y las temperaturas. Y enumerar y reconocer todas las noches en completa oscuridad todos los objetos de la alcoba. «Entregándome a semejante ejercicio en el subterráneo de una trinchera de Gorizia—dice Marinetti—hice en 1917 mis primeras experiencias táctiles»

Reconoce el fundador del tactilismo que no le pertenece la invención de la sensibilidad táctil, manifiesta ya por manera genial en la *Fongleuse* y en *Hors-Nature*, de Rachilde. Arte netamente separado de las artes plásticas, parece reservado especialmente, en sentir de su autor, más que a escultores y pinto-

LA PLUMA

res, a los poetas jóvenes, a los pianistas, a los mecanógrafos «y a todos los temperamentos eróticos, refinados y poderosos.»

Ahora bien, el tactilismo debe evitar la erotomanía enfermiza. Debe proponerse las armonías táctiles simplemente.

«La distinción de los cinco sentidos—concluye Marinetti—es arbitraria, y algún día se podrá a buen seguro descubrir y catalogar otros muchos sentidos. El tactilismo favorecerá este descubrimiento.»

C. R. C.

* * *

Libros recibidos.—Dmitri Ivanovitch: *La ventana y otros poemas*. García Monge, San José de Costa Rica, 1921.—Juan Ramón Uriarte: *Forjate! Sugestiones normativas a los jóvenes*. Vromant y C.^a, Bruselas, 1921.—M. Díaz-Rodríguez: *Peregrina o el pozo encantado*. Novela. Biblioteca Nueva, Madrid.—Carlos Baudelaire: *Prosa escogida*. Selección y traducción de Julio Gómez de la Serna. Epílogo de Ramón Gómez de la Serna. Biblioteca Nueva, Madrid.—Alfonso Reyes: *El cazador*, Ensayos y divagaciones. Biblioteca Nueva, Madrid.—*Simpatías y diferencias*, primera y segunda serie, Madrid, 1921.—*Libro Nuevo*, por Ramón Gómez de la Serna. Madrid, 1920.—*El Paseo del Prado*, por Ramón Gómez de la Serna.—Los Trágicos Griegos. *Esquilo, Sófocles, Eurípides*. Páginas escogidas con introducción y notas de P. Girard, versión castellana de Agustín Millares Carlo. Calleja, Madrid.—F. Iscar Peyra: *La bolsa y la vida*. Novela picaresca. Calleja, Madrid.—G. K. Chesterton: *El candor del P. Brown*, trad. de Alfonso Reyes. Calleja, Madrid.—Francisco Carmona Nenciares: *La ruta de la vida*. Prosas. Madrid, 1920.—Pío Baroja: *Bosquejo crítico*. 1921.

Revistas.—*Mercure de France*, París.—*L'Europe Nouvelle*, París.—*Le Progrés Civique*, París.—*La Connaissance*, París.—*La Revue de l'Époque*, París.—*Vida Nuestra*, Buenos Aires.—*Athenaeum*, Zaragoza.—*Repertorio Americano*, San José de Costa Rica.—*Le Crapouillot*, París.—*Belles-Lettres*, París.—*Cultura Venezolana*, Caracas.—*Die Aktion*, Berlín.—*Pegaso*, Montevideo.—*Arquitectura*, Madrid.—*Cuba Contemporánea*, La Habana.—*Babel*, Buenos Aires.—*Poesía ed arte*, Ferrara.—*España y América*, Cádiz.—*Hermes*, Bilbao.

