

OBRAS COMPLETAS

TOMO 6:

El artista y la Época

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI



OBRAS COMPLETAS

TOMO 6:

El artista y la Época

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

EDICIONES UNO EN DOS



Este libro no se hizo para languidecer en una estantería o en una carpeta de ordenador. Por ello te animamos a que lo compartas o hagas tu propia versión, y te lo lleves de viaje allá donde desees.

Primera Edición, Madrid, 2023.

info@unoendos.net

<https://unoendos.net>

Ahora que está en tus manos, este libro es
instrumento de trabajo para construir tu educación.
Cuídalo, para que sirva también a quienes te sigan.

ÍNDICE

SOBRE EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI	8
NOTA EDITORIAL	10
PRÓLOGO	12
EL ARTISTA Y LA ÉPOCA	15
EL ARTISTA Y LA ÉPOCA	16
ARTE, REVOLUCIÓN Y DECADENCIA	20
LA REALIDAD Y LA FICCIÓN	23
LA TORRE DE MARFIL	25
¿EXISTE UNA INQUIETUD PROPIA, DE NUESTRA ÉPOCA?	28
POPULISMO LITERARIO Y ESTABILIZACIÓN CAPITALISTA	30
EL «FREUDISMO» EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA	33
EL GRUPO SUPRARREALISTA Y «CLARTÉ»	37
EL BALANCE DEL SUPRARREALISMO	40
EL SUPERREALISMO Y EL AMOR	44
ASPECTOS VIEJOS Y NUEVOS DEL FUTURISMO	47
TÓPICOS DEL ARTE MODERNO	50
POSTIMPRESIONISMO Y CUBISMO	51
EL EXPRESIONISMO Y EL DADAÍSMO	54
LA PINTURA ITALIANA EN LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN	57
BOURDELLE	59

HEINRICH ZILLE	62
«DER STURM» y HERWARTH WALDEN	64
EL ÉXITO MUNDANO DE BELTRÁN MASSÉS	66
EL PINTOR PETTO RUTI	69
LA OBRA DE JOSÉ SABOGAL	72
ITINERARIO DE DIEGO RIVERA	75
JULIA CODESIDO	78
AUTORES Y LIBROS	79
EL CASO RAYMOND RADIGUET	80
EL LIBRO Y LAS AVENTURAS DE FERNANDO OSSENDOWSKI	83
BLAISE CENDRARS	86
LITERATURAS EUROPEAS DE VANGUARDIA	90
GEORGE BRANDES	93
RAINER MARÍA RILKE	96
REIVINDICACIÓN DE JORGE MANRIQUE	99
ÚLTIMAS AVENTURAS DE LA VIDA DE DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN	102
EL CENTENARIO DE TOLSTOY	105
UNA POLÉMICA LITERARIA	108
PANAIT ISTRATI	111
ZOLA Y LA NUEVA GENERACIÓN FRANCESA	119
LA NUEVA LITERATURA RUSA	122
LEONIDAS LEONOV	125
LA RUSIA DE DOSTOIEVSKI. A PROPÓSITO DEL LIBRO DE STEFAN ZWEIG	127

STEFAN ZWEIG, APOLOGISTA E INTÉRPRETE DE TOLSTOY Y DOSTOIEVSKI	130
SERGIO ESSENIN	133
«NADJA», DE ANDRÉ BRETON	136
AUTORES Y ESCENARIOS DEL TEATRO MODERNO	139
ALGUNAS IDEAS, AUTORES Y ESCENARIOS DEL TEATRO MODERNO	140
BRAGAGLIA Y EL TEATRO DE LOS INDEPENDIENTES DE ROMA	144
TEATRO, «CINE» Y LITERATURA RUSA	147
LA ÚLTIMA PELÍCULA DE FRANCISCA BERTINI	149
LAS MEMORIAS DE ISADORA DUNCAN	152
ÍNDICE ONOMÁSTICO	155
NOTAS	167

SOBRE EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Es imposible boquejar cualquier nota sobre el pensamiento estético, económico, social o político de José Carlos Mariátegui sin encuadrarlo dentro de las coordenadas de la Revolución, de la Revolución que le dio tanto dolor y gozo, y a la que entregó su «alma matinal» hace 28 años, el día que la inmortalidad lo sembró para siempre en el corazón de nuestro pueblo.

Junto con el ensayo social y político, la crítica literaria y artística de Mariátegui nos dan la impresión de haber constituido un torrente natural, una catarata incontenible en su vida. Mas, lo asombroso del caso es que él supo empalmar, en su ensambladura cabal, el oficio de escritor con otro —harto más difícil—, el de ser hombre de su tiempo. Nada conmueve más que el recuerdo de su imagen, desglosada por el dolor físico, pero atenta al clarín de su tiempo hasta el día final de su existencia. Así, menguado en su noble anatomía, trabaja para el hogar, trabaja para AMAUTA, trabaja para el socialismo científico, trabaja para el libro o el ensayo que vendrán. Y todo con el más absoluto desinterés material y dentro del más alto interés del espíritu: servir a su pueblo y su idea, sin claudicaciones vergonzantes ni oportunismos mortales. Por ello, su vida y su obra representan un precedente ejemplar, único en su tiempo, que será faro y puerto de las nuevas promociones de escritores y artistas, del Perú y América.

El pensamiento estético de Mariátegui aparece casi en la totalidad de sus obras. No obstante, adquiere una mayor organización en «La Escena Contemporánea», en «El Proceso de la Literatura» de sus «7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana», en «La Novela y la Vida», «El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy», «El Artista y la Época» y, finalmente, en una serie de estudios que están en vísperas de recopilarse, bajo el título genérico de «Signos y Obras». Glosaremos algunos aspectos de este pensamiento tan rico y variado, dejando para una próxima oportunidad la labor de balance y recuento de su penetrante y buido «El Proceso de la Literatura», que fue el punto de partida en que nuestra oligarquía perdió el monopolio de la crítica literaria.

Gustavo Valcárcel (peruano).

Introducción a la conferencia pronunciada por el autor en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas el 16 de abril de 1958, al cumplirse un nuevo aniversario de la muerte de J. C. Mariátegui.

NOTA EDITORIAL

Los hijos de José Carlos Mariátegui, cumpliendo un deber patriótico y filial hemos asumido la tarea de publicar las obras completas del genial y profundo pensador peruano. Para cumplir este propósito —venciendo obstáculos de diverso orden— hemos recopilado escrupulosamente toda la vasta producción intelectual de José Carlos Mariátegui, desde su viaje a Europa hasta su muerte. Deliberadamente se ha omitido su no menos copiosa obra escrita en la adolescencia, hasta su partida al Viejo Mundo. Respetuosos de la apreciación que ese período de su vida le mereciera, y que irónicamente llamaba su «edad de piedra», no incluimos sus escritos de aquella época, que, además, poco añaden a su obra de orientador y precursor de la conciencia social en el Perú.

Apenas es necesario recordar que la substancial obra del Amauta fue producida casi en su integridad en el decurso de los años 1923 al 30, es decir, en tan solo siete años. En este breve lapso, José Carlos Mariátegui alcanzó a publicar —en forma de libros— dos volúmenes de sus escritos: *La Escena Contemporánea* (1925) y *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928). Con posterioridad a su muerte se han impreso *Defensa del Marxismo* (1934) —en edición incompleta— y, por nosotros, *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy* (1950) y *La Novela y la Vida* (1955). Debemos advertir que el material de estos tres últimos libros estaba en gran parte organizado por su autor. En cambio, los demás títulos que componen esta serie han resultado de la compilación del resto de su abundante producción, que se hallaba desperdigada en los artículos acogidos por las revistas de la época, principalmente *Mundial* y *Variedades*, el diario limeño *El Tiempo*, la insuperada *Amauta* que dirigiera y otras más del Perú y del extranjero. Recogiendo íntegramente todos sus escritos sin criterio selectivo excluyente, agrupándolos por temas y dándoles por nombre el de los títulos que José Carlos Mariátegui empleara para designar sus secciones en las publicaciones citadas, hemos logrado los restantes volúmenes que integran esta colección, cuales son: *El Artista y la Época*, *Signos y Obras*, *Historia de la crisis mundial* (Conferencias), *Peruanicemos al Perú*, *Temas de Nuestra América*, *Ideología y Política*, *Temas de Educación*, *Cartas de Italia*, y los tres tomos de *Figuras y Aspectos de la Vida Mundial*.

Merecen una mayor explicación *Cartas de Italia* y la *Historia de la crisis mundial*. La primera es una recopilación tomada íntegramente del diario *El Tiempo*, al que José Carlos Mariátegui enviaba sus crónicas de viaje, entre los años 1920 y 1922, que contribuye a dar una mayor comprensión de su pensamiento, no obstante estar fuera del fecundo período anteriormente aludido. Escritas durante su permanencia en Europa, hecho que fue decisivo en su vida porque definió al hombre de ideas y al combatiente por la causa de la humanidad, estas crónicas son el testimonio de su definición: «He hecho en

Europa mi mejor aprendizaje», escribió en el prólogo de sus *Siete Ensayos* y estas notas pertenecen a la etapa de aprendizaje y transición. Luego, las conferencias dictadas desde el 9 de junio de 1923 hasta el 26 de enero de 1924, en forma de un curso que tituló *Historia de la crisis mundial*, las hemos reunido, en parte en sus versiones completas, y a falta de ellas, en las simples notas que le sirvieron de guía, acompañadas estas últimas de las versiones de los diarios de la época.

Finalmente, incluimos en esta serie de obras, las dos biografías de José Carlos Mariátegui que hasta hoy se han escrito, complementadas con recopilaciones de diversos ensayos y artículos de notables escritores americanos. Asimismo va también una antología de poemas inspirados en su vida y obra. Y para completar un cuadro total de la obra de José Carlos Mariátegui, se incluye una síntesis del contenido de su histórica revista *Amauta* que es parte inseparable de su obra y de su vida; de su vida breve, que sin trasponer los treinta y cinco años, dejó un camino, una razón y una fe.

Los Editores. |

PRÓLOGO

Severa y penetrante es la actitud que José Carlos Mariátegui asume frente a los problemas de la creación, cuando se propone examinar las influencias que entre sí cambian *El Artista y la Época*. Claramente sugiere la definición de la obra artística como fruto de una tradición y una realidad, o como entidad que logra sus relieves al calor de una coyuntura histórica. E induce a reconocer como vanos cuantos esfuerzos se apliquen a evitar toda proyección temporal en el arte, y a suponer que sus expresiones pueden tener origen en una pura combinación de formas o palabras. Todo artista es hijo de su tiempo; es el intérprete de inquietudes y expectativas que la vida le impone; y aun la soledad que intente forjarse, o su ensimismamiento, constituyen testimonios de sus conflictos personales. De manera que el crítico adopta una fecunda actitud, al dirigir su análisis hacia las relaciones entre *El Artista y la Época*, pues, atendiendo a las circunstancias biográficas y las incitaciones del contorno, ha de esclarecer los valores de la creación. La obra de arte es el objeto de su estudio; y cuando escruta cómo se revelan en ella el hombre y el medio, lo hace para captar su trascendencia, el origen y la proyección de su mensaje. No se limitará a los horizontes de una explicación sociológica, una ubicación histórica, o una divulgación anecdótica; ni habrá de satisfacerse con la especiosa identificación de algunos recursos estilísticos o la glosa de su contenido ideológico; porque mira la creación como un aliento vital, y solo a través de la concertada unidad de la vida hallará la explicación eficiente de su apariencia y su íntimo temblor.

Con la amplitud y la solvencia debidas a tal punto de vista, José Carlos Mariátegui formula juicios severos, agudos, novedosos y diáfanos, en torno a las más diversas y opuestas modalidades del arte actual; y logra felices revisiones de los criterios ya establecidos en lo tocante al arte clásico. Desautoriza a quienes admiten que la poesía de Jorge Manrique es nostálgica y pasadista, y polémicamente sostiene que se la debe considerar futurista; porque le parece superficial atender solamente al aserto según el cual «cualquiera tiempo pasado fue mejor», y hace notar que el poeta subordina ese concepto a su parecer, informado por la mística medioeval y amorosamente enderezado a la inmortalidad. O anuncia que en la poesía contemporánea ha reconocido «tres líneas, tres especies, tres estirpes... que superan todos los límites de escuela y estilo», a saber, «épica revolucionaria, disparate absoluto, lirismo puro». Y así denota que su interés no es unilateral, ni exclusivista; que no se halla sujeto a dogmas, ni se adapta a fórmulas estereotipadas; que se rige por la observación serena y directa del hecho artístico o literario, y busca su significación humana, su relación con el fluido curso de la vida.

Lógicamente, descubre un recio ligamen entre la intensidad de la vida y la obra del artista o el escritor; pues, así como las flores de invernadero languidecen y se opacan al ser extraídas de su ambiente, las creaciones estéticas no lucen brillos perennes cuando solo se nutren del egotismo o apenas realizan habilidosos escarceos. «El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica». Su ideología «no puede salir de las asambleas de estetas; tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad; no una concepción artificial, literaria y falsa». Pero aún podemos añadir que estos activos identifican al artista con el destino de su pueblo, lo compelen a expresar esperanzas y zozobras de sus gentes, y ganan para su obra la permanencia que le franquea la comprensiva simpatía de cuantos viven en ella. Por eso «el grande artista no fue nunca apolítico», no fue nunca un ente vegetativo y conformista. Por eso «el arte es esencial y eternamente heterodoxo».

El propio José Carlos Mariátegui es un heterodoxo en materia artística, pues no considera operante la exclusiva adopción de las pautas de una escuela, ni acepta la validez permanente de ningún dogma estético. Y, atento a la dilatada perspectiva de los tiempos, advierte que «la herejía (artística) de hoy es casi seguramente el dogma de mañana, susceptible de ser negado a su vez por otros artistas a quienes anime el afán de renovar los medios de la creación. Pero no se crea que basta adoptar una actitud herética, o una expresión de inconformidad con los moldes y las orientaciones en boga; que basta iniciar una búsqueda de recursos ignorados, o ensayar un nuevo equilibrio de los elementos formales; no basta que la obra artística o literaria emerja como una voluntariosa afirmación de individualidad, para que se proyecte hacia el futuro. Una verdadera «herejía» artística obedece siempre a una coyuntura histórica; se nutre de los ideales porveniristas que alienta el público del artista; y expresa, o tácitamente supone, un voto contra las circunstancias del presente. Las iniciativas personales son respetables como anhelo de originalidad; pero en esencia pueden ser tomadas como un alarde de maestría en la utilización de los secretos del quehacer literario o artístico; y solo representan la descomposición. «El arte ha perdido ante todo su unidad esencial; cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía; las escuelas se multiplican hasta lo infinito, porque no operan sino fuerzas centrífugas; pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo... aisladamente, cada movimiento no trae una fórmula, pero todos concurren a su elaboración». Es claro, pues, que la «herejía» ha de convertirse en «dogma» cuando su ideología y su medios interpretativos corresponden a precisas aspiraciones colectivas, e inspiran una general identificación con sus valores; o, mejor dicho, cuando compromete a seguidores que truecan la tendencia en movimiento, y luego confieren a este la jerarquía de escuela.

La negación de un «dogma» artístico o literario, considerada desde un punto de vista formal, proviene siempre de la repetición y la monotonía. Pero, en verdad, se percibe esta cuando se ha modificado la coyuntura histórica a

cuya sombra nació ese «dogma», y sus ideales no coinciden ya con los requerimientos del hombre, ni impresionan su sensibilidad. Y muy justamente lo destaca José Carlos Mariátegui, en cuanto anota cómo ha devenido inoperante la servil objetividad del realismo ochocentista: «La orientación naturalista y objetivista no ha tenido un largo dominio sobre el Arte; ha pretendido mantener en un injusto ostracismo a la Fantasía y obligar a los artistas a buscar sus modelos y sus temas solo en la Naturaleza y en la Vida, tales como las perciben sus sentidos; el realismo ha empobrecido así a la Naturaleza y a la Vida; por lo menos ha hecho que los hombres las declaren limitadas, monótonas y aburridas, y las desalojen, finalmente, de sus altares, para restaurar en ellos a la Fantasía». La constatación es cabal. Pero al crítico no le satisface constreñirse a un simple registro de los hechos, y ha de esbozar una explicación que escrute en sus causas y sus relaciones: «Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente; el arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte; es absurdo intentar incomunicarlos y aislarlos; el arte no es acaso sino un síntoma de plenitud de la vida». Y la conclusión brota, espontánea y enfática: «Un balance exclusivamente negativo y pasivo de la escuela realista sería incompleto e injusto». Pero debe entenderse que José Carlos Mariátegui concibe la «fantasía» como una facultad que permite al artista anticiparse a la renovación de la vida, le infunde una especial aptitud para intuir la progresión de los elementos que en ella germinan, y aún lo induce a preparar el advenimiento de sus nuevas fases. «La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco... no tiene valor sino cuando crea algo real». Y, con mayor nitidez aún: «Lo que anarquiza (la literatura moderna) no es la fantasía en sí misma... la raíz de su mal no hay que buscarla en su exceso de ficciones, sino en la falta de una gran ficción que pueda ser su mito y su estrella». Toma la fantasía como símbolo de las fuerzas creadoras, y la mera objetividad realista como símbolo de la contemplación estática; y así logra impresionar la tímida sensibilidad de su personal audiencia, y llevar su audacia porvenirista hacia las mentes adormecidas por una cómoda y rutinaria visión de los problemas literarios, artísticos y sociales.

Si se medita cuánto dejó implícito en sus formulaciones, cómo hubo de ajustar su expresión a los convencionalismos y las afinidades de su tiempo, cómo hubo de apelar a enfocamientos indirectos para llegar sin hesitaciones a la enunciación de sus juicios, cómo se esforzó por vencer los rechazos que su posición humana suscitaba y por evitar la prevención de los timoratos, se comprenderá que José Carlos Mariátegui veía hondamente las complejas motivaciones que afloran en la literatura y el arte. Sus ensayos sobre *El Artista y la Época* integran una valiosa guía para la justa estimación de los valores que realiza la creación. Principios teóricos y procedimientos técnicos, actitudes y escuelas, escritores y artistas desfilan en sus páginas con animada exactitud; y el lector reconoce cómo asoman en ellos las influencias de la tradición y la esperanza, de la sociedad y la personalidad. Envuelven un diagnóstico y un pronóstico.

Alberto Tauro. |
Lima, 1959. |

EL ARTISTA Y LA ÉPOCA

EL ARTISTA Y LA ÉPOCA ^[1]

I

El artista contemporáneo se queja, frecuentemente, de que esta sociedad o esta civilización, no le hace justicia. Su queja no es arbitraria. La conquista del bienestar y de la fama resulta en verdad muy dura en estos tiempos. La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere, en todo caso, un arte consagrado por sus peritos y tasadores. La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario. Los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados. El éxito de un pintor depende, más o menos, de las mismas condiciones que el éxito de un negocio. Su pintura necesita uno o varios empresarios que la administren diestra y sagazmente. El renombre se fabrica a base de publicidad. Tiene un precio inasequible para el peculio del artista pobre. A veces el artista no demanda siquiera que se le permita hacer fortuna. Modestamente se contenta de que se le permita hacer su obra. No ambiciona sino realizar su personalidad. Pero también esta lícita ambición se siente contrariada. El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre:

De este trato injusto se venga el artista detractando genéricamente a la burguesía. En oposición a su escualidez, o por una limitación de su fantasía, el artista se representa al burgués invariablemente gordo, sensual, porcino. En la grasa real o imaginaria de este ser, el artista busca los rabiosos agujeros de sus sátiras y sus ironías.

Entre los descontentos del orden capitalista, el pintor, el escultor, el literato, no son los más activos y ostensibles: pero sí, íntimamente, los más acérrimos y enconados. El obrero siente explotado su trabajo. El artista siente oprimido su genio, coactada su creación, sofocado su derecho a la gloria y «a la felicidad». La injusticia que sufre le parece triple, cuádruple, múltiple. Su protesta es proporcionada a su vanidad generalmente desmesurada, a su orgullo casi siempre exorbitante.

II

Pero, en muchos casos, esta protesta es, en sus conclusiones, o en su consecuencia, una protesta reaccionaria. Disgustado del orden burgués, el artista se declara, en tales casos, escéptico o desconfiado respecto al esfuerzo proletario por crear un orden nuevo. Prefiere adoptar la opinión romántica de los que repudian el presente en el nombre de su nostalgia del pasado. Descalifica a la burguesía para reivindicar a la aristocracia. Reniega de los mitos de la democracia para aceptar los mitos de la feudalidad. Piensa que el artista de la Edad Media, del Renacimiento, etc., encontraba en la clase dominante de entonces una clase más inteligente, más comprensiva, más generosa. Confronta el tipo del Papa, del cardenal o del príncipe con el tipo del *nuevo rico*. De esta comparación, el *nuevo rico* sale, naturalmente, muy mal parado. El artista arriba, así, a la conclusión de que los tiempos de la aristocracia y de la Iglesia eran mejores que estos tiempos de la Democracia y la Burguesía.

III

¿Los artistas de la sociedad feudal eran, realmente, más libres y más felices que los artistas de la sociedad capitalista? Revisemos las razones de los fautores de esta tesis.

Primera. *La elite* [2] de la sociedad aristocrática tenía más educación artística y más aptitud estética que la *elite* de la sociedad burguesa. Su función, sus hábitos, sus gustos, la acercaban mucho más al arte. Los Papas y los príncipes se complacían en rodearse de pintores, escultores y literatos. En su tertulia se escuchaban elegantes discursos sobre el arte y las letras. La creación artística constituía uno de los fundamentales fines humanos, en la teoría y en la práctica de la época. Ante un cuadro de Rafael, un señor del Renacimiento no se comportaba como un burgués de nuestros días, ante una estatua de Archipenko o un cuadro de Franz Marc. La *elite* aristocrática se componía de finos gustadores y amantes del arte y las letras. La *elite* burguesa se compone de banqueros, de industriales, de técnicos. La actividad práctica excluye de la vida de esta gente toda actividad estética.

Segunda. La crítica no era, en ese tiempo, como en el nuestro, una profesión o un oficio. La ejercía digna y eruditamente la propia clase dominante. El señor feudal que contrataba al Tiziano sabía muy bien, por sí mismo, lo que valía el Tiziano. Entre el arte y sus compradores o mecenas no había intermediarios, no había corredores.

Tercera. No existía, sobre todo, la prensa. El plinto de la fama de un artista era, exclusivamente, grande o modesto, su propia obra. No se asentaba, como ahora, sobre un bloque de papel impreso. Las rotativas no fallaban sobre el mérito de un cuadro; de una estatua o de un poema.

IV

La prensa es particularmente acusada. La mayoría de los artistas se siente contrastada y oprimida por su poder. Un romántico, Teófilo Gauthier, escribía hace muchos años: «Los periódicos son especies de corredores que se interponen entre los artistas y el público. La lectura de los periódicos impide que haya verdaderos sabios y verdaderos artistas». Todos los románticos de nuestros días suscriben, sin reservas y sin atenuaciones, este juicio.

Sobre la suerte de los artistas contemporáneos pesa, excesivamente, la dictadura de la prensa. Los periódicos pueden exaltar al primer puesto a un artista mediocre y pueden relegar al último a un artista altísimo. La crítica periódica sabe su influencia. Y la usa arbitrariamente. Consagra todos los éxitos mundanos. Inciensa todas las reputaciones oficiales. Tiene siempre muy en cuenta el gusto de su alta clientela.

Pero la prensa no es sino uno de los instrumentos de la industria de la celebridad. La prensa no es responsable sino de ejecutar lo que los grandes intereses de esta industria decretan. Los *managers* [3] del arte y de la literatura tienen en sus manos todos los resortes de la fama. En una época en que la celebridad es una cuestión de *réclame*, una cuestión de propaganda, no se puede pretender, además, que sea equitativa e imparcialmente concedida.

La publicidad, el *réclame*, en general, son en nuestro tiempo omnipotentes. La fortuna de un artista depende, por consiguiente, muchas veces, solo de un buen empresario. Los comerciantes en libros y los comerciantes en cuadros y estatuas deciden el destino de la mayoría de los artistas. Se lanza a un artista más o menos por los mismos medios que un producto o un negocio cualquiera. Y este sistema que, de un lado, otorga renombre y bienestar a un Beltrán Masses, de otro lado condena a la miseria y al suicidio a un Modigliani. El barrio de Montmartre y el barrio de Montparnasse conocen en París muchas de estas historias.

V

La civilización capitalista ha sido definida como la civilización de la Potencia. Es natural por tanto que no esté organizada, espiritual y materialmente, para la actividad estética, sino para la actividad práctica. Los hombres representativos de esta civilización son sus Hugo Stinnes y sus Pierpont Morgan.

Mas estas cosas de la realidad presente no deben ser constatadas por el artista moderno con romántica nostalgia de la realidad pretérita. La posición justa, en este tema, es la de Oscar Wilde quien, en su ensayo sobre *El alma humana bajo el socialismo*, en la liberación del trabajo veía la liberación del arte. La imagen de una aristocracia pródiga y magnífica con los artistas constituye un miraje, una ilusión. No es cierto absolutamente que la sociedad aristocrá-

tica fuese una sociedad de dulces mecenas. Basta recordar la vida atormentada de tantas nobles figuras del arte de ese tiempo. Tampoco es verdad que el mérito de los grandes artistas fuese entonces reconocido y recompensado mucho mejor que ahora. También entonces prosperaron exorbitantemente artistas ramplones. (Ejemplo: el mediocrísimo Cavalier d'Arpino gozó de honores y favores que su tiempo rehusó o escatimó a Caravaggio). El arte depende hoy del dinero; pero ayer dependió de una casta. El artista de hoy es un cortesano de la burguesía; pero el de ayer fue un cortesano de la aristocracia. Y, en todo caso, una servidumbre vale lo que la otra.

ARTE, REVOLUCIÓN Y DECADENCIA [4]

Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes.

Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Solo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo.

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales.

La distinción entre las dos categorías coetáneas de artistas no es fácil. La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La comprensión de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista. Pero finalmente uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena.

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía. Secesión es su término más característico. Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas.

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo [5], etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aisladamente cada movimiento no trae una fórmula; pero todos concurren —aportando un elemento, un valor, un principio—, a su elaboración.

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no, —esto es lo de menos— del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura

sin absoluto. Pero así, solo se puede hacer unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es *patiner sur place* [6]. El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es, generalmente, el que tiene más desesperada necesidad de un mito.

Los futuristas rusos se han adherido al comunismo: los futuristas italianos se han adherido al fascismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política? Massimo Bontempelli dice que en 1920 se sintió casi comunista y en 1923, el año de la marcha a Roma, se sintió casi fascista. Ahora parece fascista del todo. Muchos se han burlado de Bontempelli por esta confesión. Yo lo defiendo: lo encuentro sincero. El alma vacía del pobre Bontempelli tenía que adoptar y aceptar el Mito que colocó en su ara Mussolini. (Los vanguardistas italianos están convencidos de que el fascismo es la Revolución).

Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del *Palais Bourbon* [7], claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para los que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia. En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser solo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida.

Así lo proclaman, con su conducta, Louis Aragon, André Bretón y sus compañeros de la Revolución suprarrealista —los mejores espíritus de la vanguardia francesa— marchando hacia el comunismo. Drieu La Rochelle [8] que cuando escribió *Mesure de la France* [9] y *Plainte contre inconnu* [10], estaba tan cerca de ese estado de ánimo, no ha podido seguirlos; pero, como tampoco ha podido escapar a la política, se ha declarado vagamente fascista y claramente reaccionario.

Ortega y Gasset es responsable, en el mundo hispano, de una parte de este equívoco sobre el arte nuevo. Su mirada así como no distinguió escuelas ni tendencias, no distinguió, al menos en el arte moderno, los elementos de revolución de los elementos de decadencia. El autor de la *Deshumanización del Arte* no nos dio una definición del arte nuevo. Pero tomó como rasgos de una revolución los que corresponden típicamente a una decadencia. Esto lo condujo a pretender; entre otras cosas, que la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cósmica». Su cuadro sintomatológico, en general, es justo; pero su diagnóstico es incompleto y equivocado.

No basta el procedimiento. No basta la técnica. Paul Morand, a pesar de sus imágenes y de su modernidad, es un producto de decadencia. Se respira en su literatura una atmósfera de disolución. Jean Cocteau, después de haber coqueteado un tiempo con el dadaísmo, nos sale ahora con su *Rappel a l'ordre* [11].

Conviene esclarecer la cuestión, hasta desvanecer el último equívoco. La empresa es difícil. Cuesta trabajo entenderse sobre muchos puntos. Es fre-

cuenta la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia, hasta cuando, superando el subjetivismo, que a veces lo enferma, se propone metas realmente revolucionarias. Hidalgo, ubicando a Lenin, en un poema de varias dimensiones, dice que los «senos salomé» y la «peluca a la *garçonne*» [12] son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el *jazz-band* es un heraldo de la revolución.

Por fortuna quedan en el mundo artistas como Bernard Shaw, capaces de comprender que el «arte no ha sido nunca grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva; y nunca ha sido completamente despreciable, sino cuando ha imitado la iconografía, después de que la religión se había vuelto una superstición». Este último camino parece ser el que varios artistas nuevos han tomado en la literatura francesa y en otras. El porvenir se reirá de la bienaventurada estupidez con que algunos críticos de su tiempo los llamaron «nuevos» y hasta «revolucionarios».

LA REALIDAD Y LA FICCIÓN [13]

La fantasía recupera sus fueros y sus posiciones en la literatura occidental. Oscar Wilde resulta un maestro de la estética contemporánea. Su actual magisterio no depende de su obra ni de su vida sino de su concepción de las cosas y del arte. Vivimos en una época propicia a sus paradojas. Wilde afirmaba que la bruma de Londres había sido inventada por la pintura. No es cierto, decía, que el arte copia a la Naturaleza. Es la Naturaleza la que copia al arte. Massimo Bontempelli, en nuestros días, extrema esta tesis. Según una bizarra teoría bontempelliana, sacada de una meditación de verano en una aldea de montaña, la tierra en su primera edad era casi exclusivamente mineral. No existían sino el hombre y la piedra. El hombre se alimentaba de sustancias minerales. Pero su imaginación descubrió los otros dos reinos de la naturaleza. Los árboles, los animales fueron imaginados por los artistas. Seres y plantas, después de haber existido idealmente en el arte, empezaron a existir realmente en la naturaleza. Amueblado así el planeta, la imaginación del hombre creó nuevas cosas. Aparecieron las máquinas. Nació la civilización mecánica. La tierra fue electrificada y mecanizada. Más, después de que el maquinismo hubo alcanzado su plenitud, el proceso se repitió a la inversa. Minerales, vegetales, máquinas, etc., fueron reabsorbidos por la naturaleza. La tierra se petrificó, se mineralizó gradualmente hasta volver a su primitivo estado. Esta evolución se ha cumplido muchas veces. Hoy el mundo está una vez más en su período de mecánica y de maquinismo.

Bontempelli es uno de los literatos más en boga de la Italia contemporánea. Hace algunos años, cuando en la literatura italiana dominaba el verismo, su libro habría tenido una suerte distinta.

Bontempelli, que en sus comienzos fue más o menos clasicista, no los habría escrito. Hoy es un pirandelliano; ayer habría sido un *d'annunziano*.

¿Un *d'annunziano*? ¿Pero en D'Annunzio no encontramos también más ficción que realismo? La fantasía de D'Annunzio está más en lo externo que en lo interno de sus obras. D'Annunzio vestía fantástica, bizantinamente sus novelas; pero el esqueleto de estas no se diferenciaba mucho de las novelas naturalistas. D'Annunzio trataba de ser aristocrático; pero no se atrevía a ser inverosímil. Pirandello, en cambio, en una novela desnuda de decorado, sencilla de forma, como *El Difunto Matías Pascal*, presentó un caso que la crítica tachó enseguida de extraordinario e inverosímil, pero que, años después, la vida reprodujo fielmente.

El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que solo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía. Y esto ha producido el suprarrealismo que no es solo una escuela o un movimiento de la literatura francesa sino una

tendencia, una vía de la literatura mundial. Suprarrealista es el italiano Pirandello. Suprarrealista es el norteamericano Waldo Frank, suprarrealista es el rumano Panait Istrati. Suprarrealista es el ruso Boris Pilniak. Nada importa que trabajen fuera y lejos del manípulo suprarrealista que acaudillan, en París, Aragón, Bretón, Eluard y Soupault.

Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real. Esta es su limitación. Este es su drama.

La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil. En el abismo del alma humana cala más hondo una farsa inverosímil de Pirandello que una comedia verosímil del señor Capus. Y *El Estupendo Cornudo* del genial Fernando Crommelynck vale, ciertamente, más que todo el mediocre teatro francés de adulterios y divorcios a que pertenecen *El Adversario* y *La Falena*.

El prejuicio de lo verosímil aparece hoy como uno de los que más han estorbado al arte. Los artistas de espíritu más moderado se revelan violentamente contra él. «La vida —escribe Pirandello— para todas las descaradas absurdidades, pequeñas y grandes, de que está bellamente llena, tiene el inestimable privilegio de poder prescindir de aquella verosimilitud a la cual el arte se ve obligado a obedecer. Las absurdidades de la vida tienen necesidad de parecer verosímiles porque son verdaderas. Al contrario de las del arte que para parecer verdaderas tienen necesidad de ser verosímiles».

Liberados de esta traba, los artistas pueden lanzarse a la conquista de nuevos horizontes. Se escribe, en nuestros días, obras que, sin esta libertad, no serían posibles. La *Jeanne d'Arc* [14] de Joseph Delteil, por ejemplo. En esta novela, Delteil nos presenta a la doncella de Domremy dialogando, ingenua y naturalmente, como con dos muchachas de la campiña, con Santa Catalina y Santa Margarita. El milagro es narrado con la misma sencillez, con el mismo candor que en la fábula de los niños. Lo inverosímil de esta novela no pretende ser verosímil. Y es, así, admitiendo el milagro —esto es lo maravilloso— cómo nos aproximarnos más a la verdad sobre la Doncella. El libro de Joseph Delteil nos ofrece una imagen más verídica y viviente de Juana de Arco que el libro de Anatole France.

De este nuevo concepto de lo real extrae la literatura moderna una de sus mejores energías. Lo que la anarquiza no es la fantasía en sí misma. Es esa exasperación del individuo y del subjetivismo que constituye uno de los síntomas de la crisis de la civilización occidental. La raíz de su mal no hay que buscarla en su exceso de ficciones, sino en la falta de una gran ficción que pueda ser su mito y su estrella.

LA TORRE DE MARFIL [15]

En una tierra de gente melancólica, negativa y pasadista, es posible que la Torre de Marfil tenga todavía algunos amadores. Es posible que a algunos artistas e intelectuales les parezca aún un retiro elegante. El virreinato nos ha dejado varios gustos solariegos. Las actitudes distinguidas, aristocráticas, individualistas, siempre han encontrado aquí una imitación entusiasta. No es ocioso, por ende, constatar que de la pobre Torre de Marfil no queda ya, en el mundo moderno, sino una ruina exigua y pálida. Estaba hecha de un material demasiado frágil, precioso y quebradizo. Vetusta, deshabitada, pasada de moda, albergó hasta la guerra a algunos linfáticos artistas. Pero la marejada bélica la trajo a tierra. La Torre de Marfil cayó sin estruendo y sin drama. Y hoy, malgrado la crisis de alojamiento, nadie se propone reconstruirla.

La Torre de Marfil fue uno de los productos de la literatura decadente. Perteneció a una época en que se propagó entre los artistas un humor misántropo. Endeble y amanerado edificio del decadentismo, la Torre de Marfil languideció con la literatura alojada dentro de sus muros anémicos. Tiempos quietos, normales, burocráticos, pudieron tolerarla. Pero no estos tiempos tempestuosos, iconoclastas, heréticos, tumultuosos. Estos tiempos apenas si respetan la torre inclinada de Pisa, que sirvió para que Galileo, a causa tal vez del mareo y el vértigo, sintiese que la tierra daba vueltas.

El orden espiritual, el motivo histórico de la Torre de Marfil aparecen muy lejanos de nosotros y resultan muy extraños a nuestro tiempo. El «torremarfilismo» formó parte de esa reacción romántica de muchos artistas del siglo pasado contra la democracia capitalista y burguesa. Los artistas se veían tratados desdeñosamente por el Capital y la Burguesía. Se apoderaba, por ende, de sus espíritus una imprecisa nostalgia de los tiempos pretéritos. Recordaban que bajo la aristocracia y la Iglesia, su suerte había sido mejor. El materialismo de una civilización que cotizaba una obra de arte como una mercadería los irritaba. Les parecía horrible que la obra de arte necesitase reclame, empresarios, etc., ni más ni menos que una manufactura, para conseguir precio, comprador y mercado. A este estado de ánimo corresponde una literatura saturada de rencor y de desprecio contra la burguesía. Los burgueses eran atacados no como ahora, desde puntos de vista revolucionarios, sino desde puntos de vista reaccionarios.

El símbolo natural de esta literatura, con náusea del vulgo y nostalgia de la feudalidad, tenía que ser una torre. La torre es genuinamente medioeval, gótica, aristocrática. Los griegos no necesitaron torres en su arquitectura ni en sus ciudades. El pueblo griego fue el pueblo del *demos* [16], del ágora, del foro. En los romanos hubo la afición a lo colosal, a lo grandioso, a lo gigantesco. Pero los romanos concibieron la mole, no la torre. Y la mole se diferencia sus-

tancialmente de la torre. La torre es una cosa solitaria y aristocrática; la mole es una cosa multitudinaria. El espíritu y la vida de la Edad Media, en cambio, no podían prescindir de la torre y, por esto, bajo el dominio de la iglesia y de la aristocracia, Europa se pobló de torres. El hombre medioeval vivía acorazado. Las ciudades vivían amuralladas y almenadas. En la Edad Media todos sentían una aguda sed de clausura, de aislamiento y de incomunicación. Sobre una muchedumbre férrea y pétrea de murallas y corazas no cabía sino la autoridad de la torre. Solo Florencia poseía más de cien torres. Torres de la feudalidad y torres de la Iglesia.

La decadencia de la torre empezó con el Renacimiento. Europa volvió entonces a la arquitectura y al gusto clásico. Pero la torre defendió obstinadamente su señorío. Los estilos arquitectónicos posteriores al Renacimiento readmitieron la torre. Sus torres eran enanas, trucas, como muñones; pero eran siempre torres. Además, mientras la arquitectura católica se engalanó de motivos y decoraciones paganas, la arquitectura de la Reforma conservó el gusto nórdico y austero de lo gótico. Las torres emigraron al norte, donde mal se aclimataba aún el estilo renacentista. La crisis definitiva de la torre llegó con el liberalismo, el capitalismo y el maquinismo. En una palabra, con la civilización capitalista.

Las torres de esta civilización son utilitarias e industriales. Los rascacielos de Nueva York no son torres, sino moles. No albergan solitaria y solariegamente a un campanero o a un hidalgo. Son la colmena de una muchedumbre trabajadora. El rascacielos, sobre todo, es democrático en tanto que la torre es aristocrática.

La torre de cristal fue una protesta al mismo tiempo romántica y reaccionaria. A la plaza, a la usina, a la Bolsa de la democracia, los artistas de temperamento reaccionario decidieron oponer sus torres misantrópicas y exquisitas. Pero la clausura produjo un arte muy pobre. El arte, como el hombre y la planta, necesita de aire libre. «La vida viene de la tierra», como decía Wilson. La vida es circulación, es movimiento, es marea. Lo que dice Mussolini de la política se puede decir de la vida. (Mussolini es detestable como *condottiere* [17] de la reacción, pero estimable como hombre de ingenio). La vida «no es monólogo». Es un diálogo, es un coloquio.

La torre de marfil no puede ser confundida, no puede ser identificada con la soledad. La soledad es grande, ascética, religiosa; la torre de marfil es pequeña, femenina, enfermiza. Y la soledad misma puede ser un episodio, una estación de la vida; pero no la vida toda. Los actos solitarios son fatalmente estériles. Artistas tan aristocráticos e individualistas como Oscar Wilde han condenado la soledad. «El hombre —ha escrito Oscar Wilde— es sociable por naturaleza». La Tebaida misma termina por poblarse y aunque el cenobita realice su personalidad, la que realiza es frecuentemente una personalidad empobrecida. Baudelaire quería, para componer castamente sus églogas, *coucher aupres du ciel comme les astrologues* [18]. Mas toda la obra de Baudelaire está llena del dolor de los pobres y de los miserables. Late en sus versos una gran emoción humana. Y a estos resultados no puede arribar ningún artista clausurado y benedictino. El «torremarfilismo» no ha sido, por consiguiente,

sino un episodio precario, decadente y morboso de la literatura y del arte. La protesta contra la civilización capitalista es en nuestro tiempo revolucionaria y no reaccionaria. Los artistas y los intelectuales descienden de la torre orgullosa e impotente a la llanura innumerable y fecunda. Comprenden que la torre de marfil era una laguna tediosa, monótona, enferma, orlada de una flora palúdica o malsana.

Ningún gran artista ha sido extraño a las emociones de su época. Dante, Shakespeare, Goethe, Dostoievsky, Tolstoy y todos los artistas de análoga jerarquía ignoraron la torre de marfil. No se conformaron jamás con recitar un lánguido soliloquio. Quisieron y supieron ser grandes protagonistas de la historia. Algunos intelectuales y artistas carecen de aptitud para marchar con la muchedumbre. Pugnan por conservar una actitud distinguida y personal ante la vida. Romain Rolland, por ejemplo, gusta de sentirse un poco *au dessus de la mêlée* [19]. Mas Romain Rolland no es un agnóstico ni un solitario. Comparte y comprende las utopías y los sueños sociales, aunque repudie, contagiado del misticismo de la no-violencia, los únicos medios prácticos de realizarlos. Vive en medio del fragor de la crisis contemporánea. Es uno de los creadores del teatro del pueblo, uno de los estetas del teatro de la revolución. Y si algo falta a su personalidad y a su obra es, precisamente, el impulso necesario para arrojarse plenamente en el combate.

La literatura de moda en Europa —literatura cosmopolita, urbana, escéptica, humorista—, carece absolutamente de solidaridad con la pobre y difunta torre de marfil, y de afición a la clausura. Es, como ya he dicho, la espuma de una civilización ultrasensible y quintaesenciada. Es un producto genuino de la gran urbe.

El drama humano tiene hoy, como en las tragedias griegas, un coro multitudinario. En una obra de Pirandello, uno de los personajes es la calle. La calle con sus rumores y con sus gritos está presente en los tres actos del drama pirandelliano. La calle, ese personaje anónimo y tentacular que la torre de marfil y sus macilentos hierofantes ignoran y desdeñan. La calle, o sea, el vulgo; o sea, la muchedumbre. La calle, cauce proceloso de la vida, del dolor, del placer, del bien y del mal.

¿EXISTE UNA INQUIETUD PROPIA, DE NUESTRA ÉPOCA? [20]

La inquietud contemporánea es un fenómeno del que forman parte las más opuestas actitudes. El término se presta necesariamente, por tanto, a la especulación y al equívoco. Se agitan dentro de la «inquietud contemporánea» los que profesan una fe como los que andan en su búsqueda. El catolicismo de Max Jacob figura entre los signos de esta inquietud, al mismo título que el marxismo, de André Bretón y sus compañeros de *La Révolution Surréaliste* [21]. El fascismo pretende representar un «espíritu nuevo», exactamente como el bolchevismo.

Existe una inquietud propia de nuestra época, en el sentido de que esta época tiene, como todas las épocas de transición y de crisis, problemas que la individualizan. Pero esta inquietud en unos es desesperación, en los demás vacío.

No se puede hablar de una «inquietud contemporánea» como de la uniforme y misteriosa preparación espiritual de un mundo nuevo.

Del mismo modo que en el arte de vanguardia, se confunde los elementos de revolución con los elementos de decadencia, en la «inquietud contemporánea» se confunde la fe ficticia, intelectual, pragmática de los que encuentran su equilibrio en los dogmas y el orden antiguo, con la fe apasionada, riesgosa, heroica de los que combaten peligrosamente por la victoria de un orden nuevo.

La historia clínica de la «inquietud contemporánea» anotará, con meticolosa objetividad, todos los síntomas de la crisis del mundo moderno; pero nos servirá muy poco como medio de resolverla. La encuesta de los *Cahiers de l'Etoile* [22] no invita a otra cosa que a un examen de conciencia, del que no puede salir, como resultado o indicación de conjunto, sino una pluralidad desorientadora de proposiciones.

Lo que se designa con el nombre de «inquietud» no es, en último análisis, sino la expresión intelectual y sentimental. Los artistas y los pensadores de esta época rehúsan, por orgullo o por temor, ver en su desequilibrio y en su angustia el reflejo de la crisis del capitalismo.

Quieren sentirse ajenos o superiores a esta crisis. No se dan cuenta de que la muerte de los principios y dogmas que constituían el Absoluto burgués ha sido decretada en un plano distinto del de su especulación, personal.

La burguesía ha perdido el poder moral que antes le consentía retener en sus rangos, sin conflicto interno, a la mayoría de los intelectuales. Las fuerzas centrífugas, seccionistas, actúan sobre estos con una intensidad y multiplicidad antes desconocidas. De aquí, las defecciones como las conversiones. La inquietud aparece como una gran crisis de conciencia.

La inquietud contemporánea, por consiguiente, está hecha de factores negativos y positivos. La inquietud de los espíritus que no tienden sino a la seguridad y al reposo carece de todo valor creativo. Por este sendero no se descubrirá sino los refugios, las ciudadelas del pasado. En el hombre moderno, la abdicación más cobarde es del que busca asilo en ellos.

Nuestra primera declaratoria de guerra debe ser a la que mi compatriota Iberico llama «filosofías de retorno». ¿El florecimiento de estas filosofías, en un clima mórbido de decadencia, entra en gran escala en Occidente en la «inquietud contemporánea»? Esta es la cuestión principal que hay que esclarecer para no tomar sutiles álibis de la Inteligencia y teorías derrotistas sobre la modernidad como elaboraciones de un espíritu nuevo.

POPULISMO LITERARIO Y ESTABILIZACIÓN CAPITALISTA [23]

No es raro que en un período de estabilización y de poincarismo —el ministerio de Tardieu, como lo remarcan sus más exactos críticos, no reniega absolutamente del espíritu proincaarista sino lo continúa, insertando en él su técnica policial— aparezca en la literatura francesa una corriente una moda como el *populismo* [24], igualmente distante del esteticismo ultradecadente y de la desesperanza nihilista y anárquica. El populismo cuenta, para asegurar una buena cotización en la bolsa literaria, con la cooperación de ostensibles factores psicológicos y políticos. La descripción naturalista del tendero, del conserje, del pequeño empleado, del artesano, del obrero mismo, observado en apresuradas visitas a los suburbios en las horas más tormentosas del *métro* [25], recobra su rol en la literatura de la Tercera República.

Un movimiento que reconoce su mentor en Mr. André Thérive, sucesor de M. Paul Souday en la crítica literaria de *Le Temps*, no podría ciertamente asignarse ninguna función renovadora, social ni políticamente. El populismo proclama su agnosticismo, su neutralidad política. Pretende coincidir con la literatura revolucionaria de Rusia y Alemania en el realismo y la objetividad. Juega al alza de estos valores, en un instante en que se presiente la baja de los que deciden la moda de las novelas de Giraudoux o Morand.

¿Por qué, entonces, Agustín Hamaru en *Monde* [26] declara más importante el acta bautismal del *populismo* que el manifiesto en que André Breton hace, en el último número de *La Révolution Surréaliste*, el balance de la experiencia suprarrealista? Habaru admite que «el populismo es un pobre feto cuyo fracco ocupará en los anaqueles de la historia literaria menos sitio que la bola de vidrio suprarrealista». Dadá y el suprarrealismo, prolongando en un período de derrumbamiento y de caos la literatura de análisis psicológico, han sido manifestaciones fuertemente representativas de una época. La perezosa fórmula: pintar el pueblo no ofrece hoy día nada de parecido. Definiendo el espíritu del populismo, Habaru agrega: «André Thérive que ha hecho un loable esfuerzo por aproximarse al alma de los pequeños empleados, busca la vida del pueblo en la plataforma de los autobuses. Hace el efecto de un turista de la Agencia Cook [27] en busca de las *curiosidades* de Belleville. Las altas esferas y los bajos fondos de la sociedad son asuntos devastados por el tráfico de veinte años de literatura. Se busca otra cosa en las regiones pobladas de pequeñas gentes. Otra cosa, es decir, otros temas de literatura».

Frente a una tentativa, o mejor frente a una especulación, de este género, la crítica revolucionaria no puede asumir sino una actitud de inexorable repudio. Excesivo y ultraísta, el suprarrealismo es una fuerza revolucionaria que

exige y merece una evaluación bien distinta. Aceptando la validez del marxismo en el plano social y político, ha hecho el más honrado esfuerzo por imponerse, contra su impulso centrífugo y anárquico, una disciplina en la lucha contra el orden capitalista. *El populismo*, en tanto, no es sino la más especiosa maniobra por reconciliar las letras burguesas con una cuantiosa clientela de *pequeñas gentes*, con un ingente público que les habría enajenado el empleo exclusivo de los *poncifs* [28] de trasguerra, el apogeo indefinido de las modas post-proustianas y post-gidianas.

La demagogia es el peor enemigo de la revolución, lo mismo en la política que en la literatura. *El populismo* es esencialmente demagógico. La novela y la crítica burguesas sienten en Francia que a las grandes masas de lectores del *demos* indiferenciado, mitad conservador, mitad *frondeur* [29], no les quedarían en breve plazo más obras prestigiosas que las de Zola, si la literatura se obstinara en seguir las huellas de los maestros del psicoanálisis moroso y de la prosa preciosista. De aquí nace la decisión de fomentar la producción en gran escala de novelas que, reclamándose precisamente de Zola, abastezcan al pueblo de una literatura que se adapte a sus gustos e indague con simpatía sus sentimientos. Sería sumamente peligroso para los intereses electorales y literarios de la burguesía francesa, que concluyesen por acaparar a este público, desalojando al mismo Zola, las novelas de la Revolución rusa. Se traza el plan de una literatura *populista* exactamente como se trazaría un plan manufacturero, al abrigo de tarifas proteccionistas y atendiendo a la demanda y a las necesidades del mercado interno. *El populismo* se presenta, de este lado, en estricta correspondencia con la política de estabilización del franco. No es sino un aspecto de la reorganización de la economía francesa, dentro de los prudentes principios *poincaristas*. Para la burguesía, subconscientemente o conscientemente, la novela no es sino una rama de la industria, un sector de la producción. Por cierto relajamiento de la organización industrial, se estaba produciendo casi únicamente una novela de lujo. La novela popular era abandonada a los autores revolucionarios o fabricados con viejos moldes, con gastadas matrices. Hay que prevenir la pérdida de una parte del mercado lanzando una nueva manufactura, que tenga en cuenta la evolución del gusto y las necesidades de los consumidores.

No es a causa de un honesto retorno a la objetividad y al realismo que surge el *populismo*. Entenderlo así, sería caer voluntaria o distraídamente en un engaño. El populismo se caracteriza íntegramente como un retorno a uno de los más viejos procedimientos de la literatura burguesa. Un crítico de *Le Temps* no podría amparar otra cosa. Ninguna tolerancia, ninguna esperanza son, por ende, concebibles respecto a este movimiento.

Nos interesa la sinceridad, la desnudez de la literatura burguesa. Más aún, nos interesa su cinismo. Que nos haga conocer toda la perplejidad, todos los desfallecimientos, todos los deliquios del espíritu burgués. Social o históricamente, nos importará siempre más una página de Proust y de Gide, que todos los volúmenes de los varios Thérive del *populismo* y del *Temps*. Artística, estéticamente, la única posibilidad de perduración de esta literatura está en la más rigurosa —y escandalosa—, sinceridad. Sobre la mesa de trabajo del críti-

co revolucionario, independientemente de toda consideración jerárquica, un libro de Joyce [30] será en todo instante un documento más valioso que el de cualquier neo-Zola.

Zola, el viejo, el grande, fue como ya he escrito, la sublimación de la pequeña burguesía. Pequeño-burguesa, pero con los más despreciables estigmas de degeneración y utilitarismo, es toda especulación *populista* en la literatura y en la política contemporáneas.

Ernest Glaesser —el autor de *Los que teníamos doce años*, que a todos los que consideramos y entendemos la época desde el mismo ángulo social, nos merece sin duda más atención que M. André Thérive—, nos habla del *hombre sin clase* y lo define así: «El hombre que, a causa de la guerra, ha perdido su fe en las ideas de su educación, el hombre que no cree ya en ninguna fórmula; el hombre que en vano ha combatido un día por ideales; el hombre que, por esto, no se entrega más a un programa, a una teoría del universo; que se mantiene conscientemente alejado de toda interpretación de la vida. Los partidos llaman a estos hombres la gran masa de los abstencionistas; nosotros los llamamos la gran masa de los desesperados. Es este el tipo de hombre que importa hoy, pues se cuenta por millones. Es el gran enigma en el pueblo; constituye una gran capa anárquica a la que nada protege, ni doctrina universal ni programa; es inestable, es la materia prima de nuestro tiempo». Cuando intenta precisar la clasificación social de esta capa, Glaesser no sabe decirnos sino que se encuentra entre el proletariado y la pequeña burguesía. Aun aceptando la existencia de una cantidad innumerable de *declassés* [31], el estrato en que piensa Glaesser no es otro que la pequeña burguesía misma. Glaesser quiere que el arte traduzca al *hombre sin clase*, pero no según el método naturalista de descripción de una variedad de un género social, sino como introspección en lo más patético e individual de su drama de hombre sin esperanza, de alma centrífuga y sin meta. Y los libros en que piensa Glaesser, a propósito de esta tarea actual del arte, no son, por cierto, las mediocres especulaciones neo-naturalistas, sino el *Ulysses* de Joyce y el *Berlín Alexanderplatz* [32] de Doebelin. Aquí, la intención es otra. Glaesser exagera el valor cualitativo y cuantitativo del *hombre sin clase*. Su esperanza —mesiánica, utopista— se alimenta de desesperanzas. Pero Glaesser, en esta empresa, toma posición neta y categórica contra el orden social reinante. Y asigna al arte la función, no de mantener en la pequeña burguesía la afición a la pintura naturalista de sus costumbres, sino de excitarla desesperada al combate, con el espectáculo tremendo de su soledad y de su vacío.

EL «FREUDISMO» EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA [33]

El *freudismo* en la literatura no es anterior ni posterior a Freud: le es simplemente coetáneo.

Ortega y Gasset considera seguramente el *freudismo* como una de las ideas peculiares del siglo xx. (Más preciso sería tal vez decir intuiciones en vez de ideas). Y, en efecto, el *freudismo* resulta incontestablemente una idea noventaentista. El germen de la teoría de Freud estaba en la conciencia del mundo, desde antes del advenimiento oficial del Psicoanálisis. El *freudismo* teórico, conceptual, activo, se ha propagado rápidamente por haber coincidido con un *freudismo* potencial, latente, pasivo. Freud no ha sido sino el agente, el instrumento de una revelación que tenía que encontrar quien la expresara racional y científicamente, pero de la que en nuestra civilización existía ya el presentimiento. Esto no disminuye naturalmente el mérito del descubrimiento de Freud. Por el contrario lo engrandece. La función del genio parece ser, precisamente, la de formular el pensamiento, la de traducir la intuición de una época.

La actitud freudista de la literatura contemporánea aparece evidente, mucho antes de que los estudios de Freud se vulgarizaran entre los hombres de letras. En un tiempo en que la tesis de Freud era apenas notoria a un público de psiquiatras, Pirandello y Proust —por no citar sino dos nombres sumos— presentan en su obra, rasgos bien netos de *freudismo*.

La presencia de Freud en la obra de Pirandello no aparece como resultado del conocimiento de la teoría del genial sabio vienés, sino en lo que Pirandello ha escrito en su estación de dramaturgo. Pero Pirandello antes que dramaturgo es novelista y, más específicamente, cuentista. Y en muchos de sus viejos cuentos, que ahora reúne en una colección de veinticuatro volúmenes, se encuentran procesos psicológicos del más riguroso *freudismo*. Pirandello ha hecho siempre psicología freudista en su literatura. No es por un mero deporte anti-racionalista que su obra constituye una sátira acérrima, un ataque sañudo a la antigua concepción de la personalidad o psiquis humana. En el propio *Matías Pascal*, publicado hace veinticinco años, se percibe una larvada tendencia freudista. El protagonista pirandelliano, que ha muerto, como *Matías Pascal*, para todos, por la equivocada identificación de un cadáver que tenía toda su filiación, y que quiere aprovechar de este engaño para evadirse realmente del mundo que lo sofocaba y acaparaba, no consigue morir como tal para sí mismo. Adriano Meis, el nuevo hombre que quiere ser, no tiene ninguna realidad. No consigue librarse de Matías Pascal, obstinado en continuar viviendo. La infancia y la juventud del evadido gravitan en su conciencia más fuertemente que la voluntad. Y Matías Pascal regresa, resucita. Para volver a

sentirse alguien real, el desventurado personaje pirandelliano, necesita dejar de ser la ficticia criatura surgida por artificio de un accidente.

En las últimas obras de Pirandello, este *freudismo* se torna consciente, deliberado. *Ciascuno al suo modo* [34], por ejemplo, acusa la lectura y la adopción de Freud: Uno de los personajes, Doro Pallegari, ha hecho en una tertulia distinguida la defensa de una mujer, cuyo nombre no puede ser pronunciado en la buena sociedad sino para repudiarlo. Esta conducta es comentada con escándalo, al día siguiente, en la casa de Doro Pallegari, en momentos en que este llega. Interpelado, Doro responde que ha procedido por reacción contra las exageraciones de su amigo Francisco Savio. No está convencido de lo que ha dicho defendiendo a Delia Moreno. Todo lo contrario. Uno de los presentes, Diego Cinci, le sostiene entonces la tesis de que su verdadero sentimiento es el que ha hecho explosión la víspera. Quiero reproducir textualmente este pasaje:

«Diego.—Tú le das la razón ahora Francisco Savio. ¿Sabes por qué? Por reaccionar contra un sentimiento que alimentabas dentro sin saberlo.

Doro.—¡Pero no, absolutamente! Tú me haces reír.

Diego.—¡Sí, sí!

Doro.—Me haces reír te digo.

Diego.—En el hervor de la discusión de anoche te ha salido a flote y te ha aturrido y te ha hecho decir «cosas que no sabes». Claro. Crees no haberlas pensado jamás, y en tanto, las has pensado, las has pensado!

Doro.—¿Cómo? ¿Cuándo?

Diego.—A escondidas de ti mismo. ¡Querido mío! ¡Como existen los hijos ilegítimos existen también los pensamientos bastardos!

Doro. ¡Los tuyos sí!

Diego.—¡También los míos! Tiende cada uno a desposar para toda la vida una sola alma, la más cómoda, aquella que nos aporta en dote la facultad más apropiada para conseguir el estado al cual aspiramos; pero después, fuera del honesto techo conyugal de nuestra conciencia, tenemos relaciones y comercio sin fin con todas nuestras otras almas repudiadas que están abajo, en los subterráneos de nuestro ser, y de donde nacen actos, pensamientos que no queremos reconocer, o que, forzados, adoptamos o legitimamos con acomodamientos, reservas y cautelas. Ahora, rechazas tú este pobre pensamiento tuyo que has encontrado. ¡Pero míralo bien en los ojos: es tuyo! Tú estás enamorado de veras de Delia Morello. ¡Como un imbécil!».

En el resto de la comedia no se razona ni se teoriza más. Pero, en cambio, la acción misma y el desarrollo mismo son patéticamente freudianos. Pirandello ha adoptado a Freud con un entusiasmo que no se constata en los psicólogos y psiquiatras italianos, entre los cuales prevalece todavía una mentalidad positivista, que por lo demás se acuerda bastante con el temperamento italiano y latino. (Me referiré, a propósito, entre mis recientes lecturas, a una obra en dos gruesos volúmenes del profesor Enrico Morselli —*La Psicoanalisi* [35], 1926, Fratelli Bocca, Turín— para apuntar, marginalmente, que el eminente

psiquiatra italiano, cita con distinción los trabajos del profesor peruano Dr. Honorio Delgado, a quien señala como uno de los mejores expositores de la doctrina de Freud).

El caso de Proust es más curioso aún. El parentesco de la obra de Proust, con la teoría de Freud, ha sido detenidamente estudiado en Francia —otro país donde el Freudismo ha encontrado más favor en la literatura que en la ciencia— por el malogrado director de la N. R. F. [36] Jacques Rivière, quien, con irrecusable autoridad, afirma que Proust conocía a Freud de nombre solamente y que no había leído jamás una línea de sus libros. Proust y Freud coinciden en su desconfianza del yo, en lo cual Rivière los encuentra en oposición a Bergson, cuya psicología se funda a su juicio en la confianza en el yo. Según Rivière, Proust ha aplicado instintivamente «el método definido por Freud». De otro lado, «Proust es el primer novelista que ha osado tener en cuenta, en la explicación de los caracteres, el factor sexual». El testimonio de Rivière, establece, en suma, que Freud y Proust, simultáneamente, sincrónicamente, el uno como artista, el otro como psiquiatra, han empleado un mismo método psicológico, sin conocerse, sin comunicarse.

En la actualidad, el freudismo aparece difundido a tal punto entre los literatos que Jean Cocteau, que no se escapa tampoco a la influencia psicoanalista, propone a los jóvenes escritores la siguiente plegaria: «¡Dios mío, guárdame de creer en el mal del siglo, protégeme de Freud, impídeme escribir el libro esperado!». François Mauriac, a quien la Academia Francesa, acaba de premiar por su novela *Le Desert de L'Amour* [37], constata con un cierto orgullo que la generación de novelistas a la que él pertenece escribe bajo el signo de Proust y de Freud, agregando en cuanto le respecta: «Cuando yo escribí *Le Baiser au Lepreux* y *Le fleuve de Feu* [38], no había leído una línea de Freud y a Proust casi no lo conocía. Además, yo no he querido deliberadamente que mis héroes fuesen tales como son».

Esta corriente freudista, se extiende cada día más en todas las literaturas. El espíritu latino parece el menos apto para entender y aceptar las teorías psicoanalistas, a las cuales sus impugnadores italianos y franceses reprochan su fondo nórdico y teutón, cuando no su raíz judía. Ya hemos visto, sin embargo, cómo los dos literatos más representativos de Francia y de Italia se caracterizan por su método freudiano y cómo la nueva generación de novelistas franceses se muestra sensiblemente influida por el Psicoanálisis. La propagación —y en algunos casos la exageración— del freudismo en las otras literaturas, no puede, por consiguiente, sorprendernos. Juzgándola por lo que conozco —mis otros estudios y lecturas no me consienten demasiada pesquisa literaria— señalaré a Waldo Frank, autor de la novela *Rahab* sobre la cual publiqué una rápida impresión, como el escritor que en la literatura norteamericana cala más hondamente en la subconciencia de sus personajes. Judío, Waldo Frank, pone en el mecanismo espiritual de estos, al lado de un misticismo mesianista, un sexualismo que se podría llamar religioso. Y para no detenerme siempre en casos demasiado ilustres y notorios, escogeré, como última estación de mi itinerario, en la lejana ribera de la nueva literatura rusa, casi desconocida hasta ahora en español, el caso de Boris Pilniak [39]. El factor sexual tiene un rol pri-

mario en los personajes de este escritor. Y pertenece a uno de ellos —la camarada Xenia Ordynina— la siguiente tesis pansexualista: «Karl Marx ha debido cometer un error. No ha tenido en cuenta sino el hambre físico. No ha tenido en cuenta el otro factor: el amor, el amor rojo y fuerte como la sangre. El sexo, la familia, la raza: la humanidad no se ha equivocado adorando al sexo. Sí, hay un hambre físico y un hambre sexual. Pero esto no es exacto: se debe decir, más bien, hambre físico y religión del sexo, religión de la sangre. Yo siento a veces, hasta el sufrimiento físico, real, que el mundo entero, la civilización, la humanidad, todas las cosas, las sillas, las butacas, los vestidos, las cómodas, están penetrados de sexualidad —no, penetrados no es exacto...— y también el pueblo, la nación, el Estado, ese pañuelo, el pan, el cinturón. Yo no soy la única que pienso así. La cabeza me da vueltas a veces y yo siento que la Revolución está impregnada de sexualidad».

Freud, en un agudo estudio sobre *Las Resistencias al Psicoanálisis*, examina el origen y el carácter de estas en los medios científico y filosófico. Entre los adversarios del Psicoanálisis señala al filósofo y al médico. Monopolizado por la polémica, Freud se olvida en este ensayo de dedicar algunas palabras de reconocimiento a los poetas y a los literatos. Aunque las resistencias al Psicoanálisis no son, según Freud, de naturaleza intelectual, sino de origen afectivo, cabe la hipótesis de que, por su inspiración subconsciente, por su proceso irracional, el arte y la poesía tenían que comprender, mejor que la ciencia, su doctrina.

EL GRUPO SUPRARREALISTA Y «CLARTÉ» [40]

La insurrección suprarrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No una moda artística, sino una protesta del espíritu. Los suprarrealistas pasan del campo artístico al campo político. Denuncian y condenan no solo las transacciones del arte con el decadente pensamiento burgués. Denuncian y condenan, en bloque, la civilización capitalista.

El suprarrealismo, como bien se sabe, tiene su origen en el dadaísmo. Este origen puede hacer sonreír, burguesamente, a cuantos pretendan juzgar el dadaísmo por su mercadería o sus productos literarios, y no por su contenido espiritual ni por su sentido histórico. Pero el hecho de que del movimiento dadaísta procedan —unos por haber participado en él, otros por haberle acordado su simpatía y su adhesión— los más interesantes escritores y poetas jóvenes de Francia, basta sin duda para exigir aun de esta gente una actitud más respetuosa o, mejor dicho, más prudente respecto a Dadá. ¿Hará falta recordar los nombres de Aragón, Bretón, Eluard, Soupault, Cendrars, Drieu La Rochelle, Delteil y Morand? Por lo menos a los tres últimos, perfectamente adquiridos ya por la burguesía, la crítica no les regatea un puesto de primer rango en su generación. Y desde que Jacques Rivière escribió en la *Nouvelle Revue Française* su *Reconocimiento a Dadá*, la misma gente de letras, atacada y contrastada por el dadaísmo, ha modificado mucho su concepto sobre este episodio.

Dadá no fue una escuela ni una doctrina. Fue únicamente una protesta, un gesto, un arranque. Su reacción contra el intelectualismo del arte contemporáneo, contenía los gérmenes de una nueva teoría estética. Pero Dadá no quería ni debía ser una tesis, un credo. Su clownismo [41], su humorismo fundamentales se lo impedían. Y por esto los mejores milites de Dadá fueron los que primero sintieron la necesidad de desertar de sus cuadros para intentar un experimento mayor. El dadaísmo subsistió como un club de *snobismo* y extravagancias literarias, acaudillado por Tzara y Picabia; pero murió como movimiento. Su fuerza y su impulso vitales se desplazaron con Bretón, Aragón, Eluard y Soupault, quienes no renegaron del dadaísmo, sino lo superaron cuando concibieron el programa de la «revolución suprarrealista».

Y el suprarrealismo es lo que no puede ser el dadaísmo: un movimiento y una doctrina. Por su antirracionalismo se emparenta con la filosofía y psicología contemporáneas. Por su espíritu y por su acción, se presenta como un nuevo romanticismo. Por su repudio revolucionario del pensamiento y la sociedad capitalistas, coincide históricamente con el comunismo, en el plano político. André Breton, uno de sus líderes, define así al suprarrealismo: «Au-

tomatismo psíquico puro, por el cual nos proponemos expresar sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercitado por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral».

Lógicamente, el grupo suprarrealista francés —el suprarrealismo, como tendencia artística, es un fenómeno mundial, que se manifiesta en muchos escritores y poetas no calificados como suprarrealistas— no podía eludir la política. Formuladas sus declaraciones estéticas y filosóficas, le tocaba también formular una declaración política. Estaban forzados a responder a la pregunta que cada vez más angustiadamente se hace la Francia: ¿Reacción, Democracia o Revolución?

La «revolución suprarrealista» se ha pronunciado franca y categóricamente por la revolución social. Antes de llegar a esta actitud ha sufrido la defección de algunos de sus antiguos adherentes. Delteil, desde la publicación resonante de su *Jeanne d'Arc*, está en *flirt* [42] con la fauna conservadora y tradicionalista. Drieu La Rochelle, abandonando el rumbo que voluntariamente tomó en sus libros *Plainte contre inconnu* y *Mesure de la France*, se enrola también en las filas de la reacción. En una *interview* [43] de Frederic Lefébre, Drieu La Rochelle llama a Bretón, Aragón, Eluard y sus amigos, «prodigiosa *troupe* de jóvenes y de poetas» y «el grupo más viviente del mundo actual». De Aragón y Bretón, dice, particularmente, que «son los hombres que escriben mejor en francés desde que Barrés ha muerto, también como Claudel y Valery, mejor que Gide». Pero los declara «fuera del siglo».

El grupo suprarrealista no ha hecho, sin embargo, otra cosa que aceptar las últimas consecuencias, las máximas responsabilidades de su actitud y de su pensamiento, al fusionarse con el grupo *Clarté*. El acercamiento de *Clarté* y el suprarrealismo empezó cuando simultáneamente denunciaron y repudiaron la obra de Anatole France, en dos documentos espiritualmente afines. Más tarde, la protesta contra la guerra de Marruecos, fue un nuevo motivo de aproximación. Cuatro grupos, —cuatro revistas: *Clarté*, *Correspondance*, *Philosophies* y *La Revolución Surréaliste*—, suscribieron entonces un manifiesto propugnando la revolución. «Somos —decía este manifiesto— la revuelta del espíritu: consideramos la revolución sangrienta como la venganza ineluctable del espíritu humillado por vuestras obras. No somos utopistas: esta revolución no la concebimos sino bajo su forma social». Los redactores de *Clarté* —Marcel Fourrier, Jean Bernier, Victor Crastre, etc.— discutieron y acordaron entonces con los redactores de *La Révolution Surréaliste* una fórmula de acción mancomunada.

De esta deliberación debía haber nacido ya una revista nueva: *La Guerre Civile*. Pero la fusión no ha sido aún posible. *Clarté* representa una posición a la cual sus redactores y sus partidarios no pueden todavía renunciar. Ambos grupos mantienen, pues, por el momento, sus respectivas revistas. Pero en *Clarté* —sin Barbusse— colaboran desde hace varios números todos los líderes suprarrealistas. Y así André Bretón, el autor de las admirables páginas de *Le pas perdu* [44], como Louis Aragón, el poeta que André Gide admira tanto, suscriben la concepción marxista de la revolución. ¿Acaso no se han dicho

muchas veces herederos de Rimbaud, el gran poeta, que después de haberse batido por la Comuna, dejó para siempre la literatura?

EL BALANCE DEL SUPRARREALISMO [45]

Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo. Los otros movimientos se han limitado a la afirmación de algunos postulados estéticos, a la experimentación de algunos principios artísticos.

El «futurismo» italiano ha sido, sin duda, una excepción de la regla. Marinetti [46] y sus secuaces pretendían representar, no solo artística sino también política, sentimentalmente, una nueva Italia. Pero el «futurismo» que, considerado a distancia, nos hace sonreír, por este lado de su megalomanía histriónica, quizás más que por ningún otro, ha entrado hace ya algún tiempo en el «orden» y la academia; el fascismo lo ha digerido sin esfuerzo, lo que no acredita el poder digestivo del régimen de las camisas negras, sino la inocuidad fundamental de los futuristas. El futurismo ha tenido también, en cierta medida, la virtud de la persistencia. Pero, bajo este aspecto, el suyo ha sido un caso de longevidad, no de continuación ni desarrollo. En cada reaparición, se reconocía al viejo futurismo de anteguerra. La peluca, el maquillaje, los trucos, no impedían notar la voz cascada, los gestos mecanizados. Marinetti, en la imposibilidad de obtener una presencia continua, dialéctica, del futurismo, en la literatura y la historia italianas, lo salvaba del olvido, mediante ruidosas *rentrées* [47]. El futurismo, en fin, estaba viciado originalmente por ese gusto de lo espectacular, ese abuso de lo histriónico —tan italianos, ciertamente, y esta sería tal vez la excusa que una crítica honesta le podría conceder— que lo condenaban a una vida de proscenio, a un rol hechizo y ficticio de declamación. El hecho de que no se pueda hablar del futurismo sin emplear una terminología teatral, confirma este rasgo dominante de su carácter.

El «suprarrealismo» tiene otro género de duración. Es verdaderamente, un movimiento, una *experiencia*. No está hoy ya en el punto en que lo dejaron, hace dos años, por ejemplo, los que lo observaron hasta entonces con la esperanza de que se desvaneciera o se pacificara. Ignora totalmente al suprarrealismo quien se imagina conocerlo y entenderlo por una fórmula, o una definición de una de sus etapas. Hasta en su surgimiento, el suprarrealismo se distingue de las otras tendencias o programas artísticos y literarios. No ha nacido armado y perfecto de la cabeza de sus inventores. Ha tenido un proceso. Dadá es nombre de su infancia. Si se sigue atentamente su desarrollo, se le puede descubrir una crisis de pubertad. Al llegar a su edad adulta, ha sentido su responsabilidad política, sus deberes civiles, y se ha inscrito en un partido, se ha afiliado a una doctrina.

Y, en este plano, se ha comportado de modo muy distinto que el futurismo. En vez de lanzar un programa de política suprarrealista, acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presente: el programa marxista de la revolución proletaria. Reconoce validez en el terreno social, político, económico, únicamente, al movimiento marxista. No se le ocurre someter la política a las reglas y gustos del arte. Del mismo modo que en los dominios de la física, no tiene nada que oponer a los datos de la ciencia; en los dominios de la política y la economía juzga pueril y absurdo intentar una especulación original, basada en los datos del arte. Los suprarrealistas no ejercen su derecho al disparate, al subjetivismo absoluto, sino en el arte; en todo lo demás, se comportan cuerdamente y esta es otra de las cosas que los diferencian de las precedentes, escandalosas variedades, revolucionarias o románticas, de la historia de la literatura.

Pero nada rehúsan tanto los suprarrealistas como confinarse voluntariamente en la pura especulación artística. Autonomía del arte, sí; pero, no clausura del arte. Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte. El artista que, en un momento dado, no cumple con el deber de arrojar al Sena a un *Flic* [48] de M. Tardieu, o de interrumpir con una interjección un discurso de Briand, es un pobre diablo. El suprarrealismo le niega el derecho de ampararse en la estética para no sentir lo repugnante, lo odioso del oficio de Mr. Chiappe, o de los anestésicos orales del pacifismo de los Estados Unidos de Europa. Algunas disidencias, algunas, defecciones han tenido, precisamente, su origen en esta concepción de la unidad del hombre y el artista. Constatando el alejamiento de Robert Desnos, que diera en un tiempo contribución cuantiosa a los cuadernos de *La Révolution Surréaliste*, André Breton dice que «él creyó poder entregarse impunemente a una de las actividades más peligrosas que existen, la actividad periodística, y descuidar, en función de ella, de responder a un pequeño número de intimaciones brutales, frente a las cuales se ha hallado el suprarrealismo avanzando en su camino: marxismo o anti-marxismo, por ejemplo».

A los que en esta América tropical se imaginan el suprarrealismo como un libertinaje, les costará mucho trabajo, les será quizás imposible admitir esta afirmación: que es una difícil, penosa disciplina. Puedo atemperarla, moderarla, sustituyéndola por una definición escrupulosa: que es la difícil, penosa búsqueda de una disciplina. Pero insisto, absolutamente, en la calidad rara — inasequible y vedada al esnobismo, a la simulación— de la experiencia y del trabajo de los suprarrealistas.

La Révolution Surréaliste ha llegado a su número XII y a su año quinto. Abre el número XII un balance de una parte de sus operaciones, que André Bretón titula: *Segundo Manifiesto del Suprarrealismo*.

Antes de comentar este manifiesto [49] he querido fijar, en algunos acápites, el alcance y el valor del suprarrealismo, movimiento que he seguido con una atención que se ha reflejado más de una vez, y no solo episódicamente, en mis artículos. Esta atención, nutrida de simpatía y esperanza, garantiza la lealtad de lo que escribiré, polemizando con los textos e intenciones suprarrealistas. A propósito del número XII agregaré que su texto y su tono confirman el ca-

rácter de la experiencia suprarrealista y de la revista que la exhibe y traduce. Un número de *La Révolution Surréaliste* representa casi siempre un examen de conciencia, una interrogación nueva, una tentativa arriesgada. Cada número acusa un nuevo reagrupamiento de fuerzas. La misma dirección de la revista, en su sentido funcional o personal, ha variado algunas veces, hasta que la ha asumido, imprimiéndole continuidad, André Breton. Una revista de esta índole no podía tener una regularidad periódica, exacta, en su publicación. Todas sus expresiones deben ser fieles a la línea atormentada, peligrosa, desafiante de sus investigaciones y sus experimentos.

André Breton hace, en el segundo manifiesto del suprarrealismo, el proceso de los escritores y artistas que habiendo participado en este movimiento, lo han renegado más o menos abiertamente. Bajo este aspecto, el manifiesto tiene algo de requisitoria y no ha tardado en provocar contra el autor y sus compañeros de equipo violentas reacciones. Pero en esta requisitoria hay lo menos posible de cuestión personal. El proceso a las apostasías y a las deserciones tiende, sobre todo, en esta pieza polémica, a insistir en la difícil y valerosa disciplina espiritual y artística a que conduce la experiencia suprarrealista. «Es remarcable —escribe Breton— que abandonados a ellos mismos, y a ellos solos, los hombres que nos han puesto un día en la necesidad de prescindir de su compañía, han perdido pie enseguida y han debido, luego, recurrir a los expedientes más miserables para retornar en gracia cerca de los defensores del *orden*, grandes partidarios todos del nivelamiento por la cabeza. Es que la fidelidad sin desfallecimiento a los empeños del suprarrealismo supone un desinterés, un desprecio del riesgo, un rehusamiento a la conciliación, de los que, a la larga, pocos hombres se revelan capaces. Aunque no quedara ninguno de todos aquellos que primero han medido en él su *chance* [50] de significación y su deseo de verdad, el suprarrealismo viviría».

Los disidentes notorios y antiguos del movimiento apenas si son mencionados por Breton en este manifiesto que, en cambio, examina con rigor la conducta de los que se han apartado del suprarrealismo en los últimos tiempos. Breton extrema la agresión personal contra Pierre Naville, que tan marcadamente se señaló, al lado de Marcel Fourrier, en la liquidación de *Clarté* y en su sustitución por *La Lutte des Classes* [51]. Naville es presentado como el hijo arribista de un banquero millonario, en desesperada búsqueda de notoriedad, a quien el demonio de la ambición ha guiado en su viaje, desde la dirección de la revista del suprarrealismo hasta *La Lutte des Classes*, *La Verité* [52] y la oposición trotskista.

Me parece que en Naville hay algo mucho más serio. Y no excluyo la posibilidad de que Breton se rectifique más tarde acerca de él —si Naville corresponde a mi propia esperanza— con la misma nobleza con que, después de una larga querrela, ha reconocido a Tristán Tzara la persistencia en el empeño atrevido y en el trabajo severo. La misma honradez, el mismo escrúpulo se constataba en apreciaciones como las que nos introducen en este balance del suprarrealismo, precisando que «no ha tendido a nada tanto como a provocar, desde el punto de vista intelectual o moral, una *crisis de conciencia* de la especie más general y más grave y que solo la obtención o la no-obtención de

este resultado puede decidir de su logro o de su fracaso histórico». «Desde el punto de vista intelectual —dice Breton— se trataba, se trata todavía de probar por todos los medios, y de hacer reconocer a todo precio, el carácter ficticio de las viejas antinomias destinadas hipócritamente, a prevenir toda agitación insólita de parte del hombre; aunque sea dándole una idea indigente de sus medios, desafiándolo a escapar en una medida válida a la coacción universal». No se puede aprobar —justamente por las razones por las que se adhiere a esta definición, a este precisamiento del suprarrealismo como una experiencia— las frases que siguen: «Todo mueve a creer que existe un punto del espíritu, desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente. Y bien, en vano se buscaría a la actividad suprarrealista otro móvil que la esperanza de determinación de este punto».

El espíritu y el programa del suprarrealismo no se expresan en estas ni en otras frases ambiciosas, de intención *epatante* [53] y ultraísta [54]. El mejor pasaje tal vez del manifiesto es aquel otro en que, con un sentido histórico del romanticismo, mil veces más claro del que alcanzan en sus indagaciones a veces tan banales los eruditos de la cuestión romanticismo-clasicismo, André Breton afirma la filiación romántica de la revolución suprarrealista. «En la hora en que los poderes públicos, en Francia, se aprestan a celebrar grotescamente con fiestas el centenario del romanticismo, nosotros decimos que ese romanticismo del cual queremos históricamente pasar hoy por la cola —pero la cola a tal punto prensil— por su esencia misma reside en 1930 en la negación de esos poderes y de esas fiestas». Que tener cien años de existencia es, para él, estar en la juventud y que lo que se ha llamado, equivocadamente, su época heroica, no puede ser considerada sino como el vagido de un ser que comienza solamente a hacer conocer su deseo, a través de nosotros y que, si se admite que lo que ha sido pensado antes de él —clásicamente— era el bien, quiere incontestablemente *todo el mal*.

Pero las frases de gusto dadaísta no faltan en el manifiesto que tiene en esos pasajes —«yo demando la ocultación profunda, verdadera del suprarrealismo», «ninguna concesión al mundo», etc.— una entonación infantil que, en el punto a que ha llegado históricamente este movimiento, como experiencia e indagación, no es ya posible excusarle.

EL SUPERREALISMO Y EL AMOR [55]

Signo inequívoco de la filiación romántica o neo-romántica, como se prefiera, del superrealismo es la encuesta sobre el amor de *La Révolution Surréaliste*. ¿Se concibe en la Europa occidental, burguesa, decadente, una encuesta sobre el amor? El pensamiento más escéptico y nihilista sobre el amor, ¿no ha sido expresado acaso por una mujer y escritora de Francia («¿El amor? Dos seres que traicionan a otro»). Es menester el coraje de una falange vanguardista, su reto sistemático a las ideas corrientes, su desprecio por los *tabús* [56] burgueses, para someter a la literatura francesa contemporánea a la prueba de una encuesta sobre el amor. Encuesta convocada sin neutralidad, sin agnosticismo, con un sentido lírico del amor, patente en los términos mismos del interrogatorio, que es interesante, por esto, transcribir:

«1.—¿Qué clase de esperanza pone Ud. en el amor?

2.—¿Cómo contempla Ud. el pase de la idea del amor al hecho de amar? ¿Haría Ud. al amor, de buen grado o no, el sacrificio de su libertad? ¿Lo ha hecho Ud.? ¿Consentiría Ud. en el sacrificio de una causa que hasta entonces Ud. se había creído obligado a defender, si fuera necesario a sus ojos, para no desmerecer del amor? ¿Aceptaría Ud. no llegar a ser aquel que habría podido ser, si a este precio debiese lograr plenamente la certidumbre de amar? ¿Cómo juzgaría Ud. a un hombre que fuera hasta traicionar a sus convicciones por agradar a la mujer que ama? ¿Semejante prenda, puede ser demandada, ser obtenida?

3.—¿Se reconoce Ud. el derecho de privarse por algún tiempo de la presencia del ser que ama, sabiendo a qué punto la ausencia es exaltante para el amor, mas percibiendo la mediocridad de tal cálculo?

4.—¿Cree Ud. en la victoria del amor admirable sobre la vida sórdida o de la vida sórdida sobre el amor admirable?».

No pocas respuestas son, en parte, una rectificación o una crítica de estas preguntas, de perfecta entonación romántica, y algunas de las cuales no serían concebibles ni excusables en gente que careciera de la juventud, de la solvencia poética y de la calidad artística de los superrealistas. Hace falta un gusto absoluto por el desafío y la provocación para reivindicar de un modo tan apasionado los fueros del amor, en un pueblo que, como alguien ha dicho, ha reducido el amor a la *rigolada* [57]. La Francia poincarista, de la estabilización del franco, es el pueblo menos romántico del mundo contemporáneo. Todo el teatro francés y burgués que ha explotado, metódicamente, en la alta comedia y en el bajo *vaudeville* [58], el tema del adulterio, en crisis desde la genial sátira de Crommelynck, no tiende a otra cosa que a la depreciación sentimental e intelectual del amor. Expresador genuino de la burguesía, a cuyo divertimento

se destinaba este arte de bulevar o de salón, es Clement Vautel, que responde con estas palabras a la encuesta de los suprarrealistas: «El amor no es, en realidad, sino una deformación del instinto de la reproducción. La naturaleza nos tiende el lazo del placer y el deseo es, en el fondo, puramente fisiológico. Digo *puramente*, porque no es *puro* sino lo que es *natural*». Pasado el romanticismo, la literatura burguesa adoptó, en general, una concepción positivista del amor, que revela, en el orden sentimental, lo que vale el *idealismo* burgués, tan dispuesto siempre a escandalizarse, en el orden intelectual, del materialismo neto de las proposiciones marxistas.

Se sabe la adhesión que al freudismo, en psicología, y al marxismo, en política, manifiestan los superrealistas. No es contradictorio ni anómalo profesar los principios de Freud sobre la libido y confesar el más poético y romántico sentimiento del amor. Freud que tan visiblemente ha ofendido el *idealismo* formal de las ideas burguesas de la sociedad occidental, por este solo hecho está mucho más cerca de los superrealistas que de Clement Vautel, y su positivismo de cronista de un gran rotativo y de autor de *vaudeville*.

Francis de Miomandre observa, en su respuesta, que en su insólita y exaltada apologética del amor, los superrealistas van insistiendo justamente en su lado amenazante, peligroso, y son fieles a su sentido de la vida y del arte. «Pues para ellos —escribe Miomandre— el amor es como su hermana la poesía, una *tentativa desesperada* de asir la verdad. Y es lo patético de esta situación, a la que se proponen permanecer fieles, lo que los hace a tal punto desemejantes de los otros escritores, a tal punto más interesantes».

La respuesta más malévola y refractaria es la de un exsuperrealista, acremente calificado por André Bretón en su último manifiesto: Roger Vitrac. «Creo en la victoria de la vida admirable sobre el amor sórdido» —ha escrito Vitrac en *L'Intransigent* [59], en una nota que Marcel Fourrier considera «un magnífico espécimen de esa literatura policial» que él denuncia preces en un artículo de *La Révolution Surréaliste*.

¿Cómo responden a su propio cuestionario los adalides y animadores del superrealismo? Louis Aragón declara: «Me sé capaz de amar, no me creo capaz de esperar. Sin embargo, para evitar un equívoco que regocijaría a los puercos, diré que, en la medida en que la esperanza es una idea-límite y en la medida en que, en el límite, la idea del amor se confunde con la del bien filosófico, coloco toda mi esperanza en el amor como en la revolución, de la cual en este mundo límite donde todo se confunde no es de ningún modo diferenciable». A la segunda parte del cuestionario, Aragón contesta así: «El amor es la sola pérdida de libertad que nos da fuerzas, esta frase que yo tengo de quien me es más caro en el mundo, resume todo lo que yo sé del amor. Si el amor exige el sacrificio de todo lo que hace la dignidad de la vida, niego que esto sea el amor». André Bretón suscribe como suya la respuesta de una mujer, Suzanne Muzard, que entre otras cosas dice: «No deseo ser libre, lo que no comporta ningún sacrificio de mi parte. El amor tal como yo lo concibo no tiene ni barrera que franquear ni causa que traicionar». Paul Eluard escribe: «He creído largo tiempo hacer al amor el doloroso sacrificio de mi libertad, pero todo ha cambiado; la mujer que yo amo no se muestra más ni inquieta ni celosa, me

deja libre y yo tengo el valor de serlo. Demandada a un hombre honrado semejante prenda no puede sino destruir su amor o conducirlo a la muerte».

No escasean las observaciones finas y sagaces en las respuestas de escritores de otros campos. Luc Durtain reconoce en la tercera una «pregunta de amante» y envidia a quien la formula. No se podría ciertamente, pensar en la función exaltante de la ausencia a la edad de J. H. Rosny cuya respuesta comienza diciendo: «Ninguna esperanza, estoy en el ocaso de mi vida». Maurice Heine remarca: «La vida no es exclusivamente sórdida, ni el amor necesariamente admirable. ¿No se puede concebir una vida admirable por haber triunfado de un amor sórdido?». Y la respuesta que en otro tiempo habría pasado por ser la más superrealista, al menos como lenguaje, es la de Blaise Cendrars: «Yo pongo en el amor una sola esperanza: la esperanza de la desesperación. Todo el resto es literatura». ¿No pretende Emmanuel Berl que el superrealismo ha fundado un club de la desesperanza, una literatura de la desesperanza, una poesía de la desesperanza? Berl enjuicia todo un fenómeno, todo un proceso, por un gesto y un síntoma. Es un mal clínico, a quien escapa, seguramente, la sutil y entrañable razón por la que Eluard es más lírico que Cendrars.

ASPECTOS VIEJOS Y NUEVOS DEL FUTURISMO [60]

El futurismo ha vuelto a entrar en ebullición. Marinetti, su sumo sacerdote, ha reanudado su pintoresca y trashumante vida de conferencias, andanzas, proclamas, exposiciones y escándalos. Algunos de sus discípulos y secuaces de las históricas campañas se han agrupado de nuevo en torno suyo.

El período de la guerra produjo un período de tregua del futurismo. Primero, porque sus corifeos se trasladaron unánimemente a las trincheras. Segundo, porque la guerra coincidió con una crisis en la facción futurista. Sus más ilustres figuras —Govoni, Papini, Palazzeschi— se habían apartado de ella, menesterosos de libertad para afirmar su personalidad y su originalidad individual. Y estas y otras disidencias habían debilitado el futurismo y habían comprometido su salud. Mas, pasada la guerra, Marinetti ha podido reclutar nuevos adeptos en la muchedumbre de artistas jóvenes, ávidos de innovación y ebrios de modernismo. Y ha encontrado, naturalmente, un ambiente más propicio a su propaganda. El instante histórico es revolucionario en todo sentido.

Esta vez el futurismo se presenta más o menos amalgamado y confundido con otras escuelas artísticas afines: el expresionismo, el dadaísmo, etc. De ellas lo separan discrepancias de programa, de táctica, de retórica, de origen o, simplemente, de nombre. Pero a ellas lo une la finalidad renovadora, la bandera revolucionaria, todas estas facciones artísticas se fusionan bajo el común denominador de arte de vanguardia.

Hoy, el arte de vanguardia medra en todas las latitudes y en todos los climas. Invade las exposiciones. Absorbe las páginas artísticas de las revistas. Y hasta empieza a entrar de puntillas en los museos de arte moderno. La gente sigue obstinada en reírse de él. Pero los artistas de vanguardia no se desalientan ni se soliviantan. No les importa ni siquiera que la gente se ría de sus obras. Les basta que se las compren. Y esto ocurre ya. Los cuadros futuristas, por ejemplo, han dejado de ser un artículo sin cotización y sin demanda. El público los compra. Unas veces porque quiere salir de lo común. Otras veces porque gusta de su cualidad más comprensible y externa: su novedad decorativa. No lo mueve la comprensión sino el esnobismo. Pero en el fondo este esnobismo tiene el mismo proceso del arte de vanguardia. El hastío de lo académico, de lo viejo, de lo conocido. El deseo de cosas nuevas.

El futurismo es la manifestación italiana de la revolución artística que en otros países se ha manifestado bajo el título de cubismo, expresionismo, dadaísmo. La escuela futurista, al igual que esas escuelas, trata de universalizarse. Porque las escuelas artísticas son imperialistas, conquistadoras y ex-

pansivas. El futurismo italiano lucha por la conquista del arte europeo, en concurrencia con el cubismo hilarante, el expresionismo germano y el dadaísmo novísimo. Que a su vez viene a Italia a disputar al futurismo la hegemonía en su propio suelo.

La historia del futurismo es más o menos conocida. Vale la pena, sin embargo, resumirla brevemente.

Datan de 1906 los síntomas iniciales. El primer manifiesto fue lanzado desde París tres años más tarde. El segundo fue el famoso manifiesto contra el conocido «claro de luna». El tercero fue el manifiesto técnico de la pintura futurista. Vinieron enseguida el manifiesto de la mujer futurista, el de la escultura, el de la literatura, el de la música, el de la arquitectura, el del teatro. Y, el programa político del futurismo.

El programa político constituyó una de las desviaciones del movimiento, uno de los errores mortales de Marinetti. El futurismo debió mantenerse dentro del ámbito artístico. No porque el arte y la política sean cosas incompatibles. No. El grande artista no fue nunca apolítico. No fue apolítico Dante. No lo fue Byron. No lo fue Víctor Hugo. No lo es Bernard Shaw. No lo es Anatole France. No lo es Romain Rolland. No lo es Gabriel D'Annunzio. No lo es Máximo Gorki. El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica. ¡Que el diablo confunda a los artistas benedictinos, enfermos de megalomanía aristocrática, que se clausuran en una decadente torre de marfil!

No hay, pues, nada que reprochar a Marinetti por haber pensado que el artista debía tener un ideal político. Pero sí hay que reírse de él por haber supuesto que un comité de artistas podía improvisar de sobremesa una doctrina política. La ideología política de un artista no puede salir de las asambleas de estetas. Tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad. No una concepción artificial, literaria y falsa.

Y falso, literario y artificial era el programa político del futurismo. Y ni siquiera podía llamarse legítimamente futurista, porque estaba saturado de sentimiento conservador, malgrado su retórica revolucionaria. Además, era un programa local. Un programa esencialmente italiano. Lo que no se compaginaba con algo esencial en el movimiento: su carácter universal. No era congruente juntar a una doctrina artística de horizonte internacional con una doctrina política de horizonte doméstico.

Errores de dirección como este sembraron el cisma en el futurismo. El público creyó, por ello, en su fracaso. Y cree en él hasta ahora. Pero tendrá que rectificar su juicio.

Algunos iniciadores del futurismo —Papini, Govoni, Palazzeschi— no son ya futuristas oficiales. Pero continuarán siéndolo a su modo. No han renegado del futurismo; han roto con la escuela. Han disentido de la ortodoxia futurista.

El fracaso es, pues, de la ortodoxia, del dogmatismo; no del movimiento. Ha fracasado la desviada tendencia a reemplazar el academicismo clásico con un academicismo nuevo. No ha fracasado el fruto de una revolución artística. La revolución artística está en marcha. Son muchas sus exageraciones, sus des-

templanzas, sus desmanes. Pero es que no hay revolución mesurada, equilibrada, blanda, serena, plácida. Toda revolución tiene sus horrores. Es natural que las revoluciones artísticas tengan también los suyos. La actual está, por ejemplo, en el período de sus horrores máximos.

TÓPICOS DEL ARTE MODERNO

POSTIMPRESIONISMO Y CUBISMO [61]

Esta época de compleja crisis política es también una época de compleja crisis artística. Aparecen en el arte conceptos y formas totalmente adversos a los conceptos y formas clásicos. El gusto del vulgo los rechaza irritados. Los recibe como una majadería o una extravagancia. Pero la aparición de esas escuelas es un fenómeno natural de nuestra época. No envejecen únicamente las formas políticas de una sociedad y una cultura; envejecen también sus formas artísticas. La decadencia y el desgaste de una época son integrales, unánimes.

Veamos la interpretación spengleriana del arte moderno. Oswald Spengler dice que en la etapa final de una cultura «la existencia no tiene forma interior; el arte de la gran urbe es una costumbre, un lujo, un deporte, un excitante; los estilos se ponen de moda y varían rápidamente (rehabilitaciones, inventos caprichosos, imitaciones); no tienen ya contenido simbólico». Esta tesis de Spengler define muy bien las características del arte actual. Es casi un cuadro sintomatológico. En realidad, el arte se encuentra en un período de modas. En un período de imitaciones de motivos arcaicos y exóticos. El gusto de los artistas europeos es más versátil y tornadizo que nunca. Y se complace en la imitación de modelos remotos o de modelos extranjeros. La pintura y la música, por ejemplo, están impregnadas de orientalismo. Los colores y los ritmos rusos invaden París y Berlín, Londres y Roma. La pintura japonesa ejerce una extensa influencia sobre varios sectores del arte contemporáneo. Simultáneamente, otros sectores se tiñen densamente de primitivismo. Muchos artistas buscan a sus maestros y sus dechados entre los últimos prerrenacentistas. Otros se remontan a Cimabue y a Giotto. Sandro Botticelli, Fra Filippo Lippi, Pier della Francesca resultan extrañamente actuales. Asistimos a una valoración de su arte y sus obras. Y esta valoración no es artificial ni arbitraria. A mí, verbigracia, un cuadro de Botticelli me impresiona y place mucho más que un cuadro de Rafael. Si hubiese nacido hace cien años me habría acontecido lo contrario. En la escultura se nota una acentuada corriente de arcaísmo. Las estatuas modernas son, generalmente, hieráticas, rígidas, sintéticas. Acusan una marcada influencia de la escultura egipcia. En suma, las escuelas son múltiples; la inquietud de los artistas es infinita; la moda es fugaz; la búsqueda es insaciable. ¿Hay que ver en todo esto, como Spengler, más que ninguna otra cosa, un síntoma del tramonto de la civilización occidental?

Uno de los *leaders* [62] del arte de vanguardia, Francis Picabia, dice que la historia del arte se condensa en períodos de revolución y de conservación. A un período romántico sigue un período clásico. Un período romántico es tempestuoso, desordenado, caótico. Es, sincrónica y revueltamente, de destrucción y de construcción. Un período clásico, en cambio, es sereno, regular, apacible. Encierra un trabajo de pacífica elaboración y desarrollo de un

estilo. Actualmente atravesamos un período romántico y revolucionario. Los artistas buscan una meta nueva. Las escuelas modernas son vías, rumbos, exploraciones.

En un artículo de *La Revista de Occidente*. Eugenio D'Ors conduce a sus lectores a otro punto de vista. Remarca la similitud y el parentesco que existe entre unas marquetorías de Fra Giovanni de Verona y muchos cuadros de ahora. Fra Giovanni de Verona, cuya lejana inspiración tenía raíces góticas, copiaba grupos de objetos del mundo inorgánico: un compás, un frasco, unos libros; una vihuela, un cono, unas gafas; una copa, una arena, un cráneo. Ahora se cultiva también, apasionadamente, la «naturaleza muerta». La «naturaleza muerta» de estos tiempos es menos austera, menos ascética que la de los tiempos de Fra Giovanni de Varona. Alguna vez el grupo se compone de una pieza de caza, un haz de espárragos, una botella. Pero, generalmente, el grupo es más simple: una botella, una manzana, un vaso. Picasso ha pintado varias veces una vihuela sobre una silla o sobre una mesa. ¿Qué buscan los artistas actuales en esta persistente producción de «naturalezas muertas»? Sería estólido atribuirles limitadamente una frívola adhesión a una moda. Esos artistas aprenden a ver y copiar la naturaleza de una manera nueva.

Las botellas, los vasos y las manzanas no han variado en cinco siglos; pero la sensibilidad de los hombres sí. Y el mundo exterior de un artista de hoy no se parece casi al mundo exterior de un artista del Renacimiento. La vida actual tiene elementos físicos absolutamente nuevos. Uno de ellos es la velocidad. El hombre antiguo marchaba lentamente, que es, según Ruskin, como Dios quiere que el hombre marche. El hombre contemporáneo viaja en automóvil y en aeroplano. Una época está separada pues de otra por hondas diferencias mentales, espirituales y físicas. Las escuelas artísticas actuales son un producto genuino de esta época y de su ambiente. Algunos críticos asignan un rol a la velocidad en la generación del impresionismo. Es absurdo, es cretino pretender que se pinte hoy como en los días del Tintoretto. Los artistas sienten y ven las cosas de otra manera. Las pintan, por eso, diversamente. Una necesidad superior, un mandato íntimo mueve a los artistas a la búsqueda de una forma y una técnica nuevas. Los *leaders*, los creadores de las escuelas extremistas dominan la técnica y los recursos académicos. Picasso tiene dibujos más puros y clásicos que los de Ingres y los de Rafael. Los más grandes artistas contemporáneos son, sin duda, los artistas de vanguardia. Archipenko, cuyas obras desconciertan y contrarían al vulgo, representa en la historia del arte mucho más que cualquier Benlliure, cuyas obras emocionan y satisfacen a ese mismo vulgo. Ningún artista ortodoxo de los últimos tiempos es comparable a Van Gogh, a Franz Marck, a Matisse, a Picasso y a otros artistas arbitrarios.

El proceso del arte moderno es, de otro lado, un proceso coherente, lógico, orgánico, bajo su apariencia desordenada y anárquica. El impresionismo, que dio al arte una orientación realista, exaltó el valor del color y de la luz y desconoció el valor de la línea. Las figuras y las cosas perdieron su contorno. El cubismo, desde este punto de vista, representó una reacción contra la vaguedad y la incorporeidad de las formas impresionistas. Se preocupó exclusivamente de los planos y de la línea. El postimpresionismo rectifica el error del im-

presionismo. Su esencia es la misma del impresionismo; pero su técnica no. Es una técnica corregida, revisada, que concede a la línea la misma categoría plástica que al color. El postimpresionismo, además, es sintetista. Es una de las manifestaciones de esa tendencia a la estilización y a la síntesis que domina el arte de hoy y que resucita algunas formas arcaicas.

Los artistas de las academias, los artistas oficialmente gloriosos, miran con un aire un poco desdeñoso el extremismo de estas escuelas y de estas sectas. Muchos de ellos, sin embargo, emplean en su arte elementos creados por esas sectas y esas escuelas. Sus obras contienen, más o menos diluido, algún ingrediente impresionista, cubista o sintetista. El gusto común rechaza hoy la *Venus* de Archipenko, como rechazó en otro tiempo la *Olimpia* de Manet y el *Balzac* de Rodin. El arte es sustancial y eternamente heterodoxo. Y, en su historia, la herejía de hoy es casi seguramente el dogma de mañana.

Spengler sostiene que para que una verdad sea comprendida es indispensable una generación que nazca dotada de las disposiciones necesarias. Ortega y Gasset, en un remarcable artículo sobre la actitud de la generación actual ante el arte de vanguardia, llega, por otro camino, a la misma tesis. Dice que es natural que el público no comprenda absolutamente este arte. Se trata de un arte nuevo e insólito en su espíritu y en su materia, en su contenido y en su forma. El público, por eso, no lo discute: lo repudia integralmente.

EL EXPRESIONISMO Y EL DADAÍSMO [63]

El vulgo no cree que el arte dadaísta sea un arte defectuoso o un arte equivocado. Cree, radicalmente, que no es arte. Le niega todo derecho de ser calificado y clasificado como arte. El gusto del público está adaptado a una concepción más o menos clásica del arte; y el arte ultramoderno brota de una concepción absolutamente diversa. He citado, anteriormente, en mis notas relativas al postimpresionismo y cubismo, un certero juicio de Ortega y Gasset sobre este tema. Ortega y Gasset observa que, mientras el artista antiguo, ejercía el arte, hierática, religiosa y solemnemente, el artista, nuevo lo ejerce alegre y gayamente. El artista antiguo se sentía un hierofante, un sacerdote. El artista nuevo se siente, más bien, un jugador, un juglar. El arte de nuestro tiempo tiende a asimilarse al espíritu del deporte. Los dadaístas piensan que la obra de de una civilización, «el arte de la gran urbe es una costumbre, un lujo, un deporte, un excitante».

El arte ultramoderno quiere ser un arte sustancial y absolutamente nuevo. Un teórico del dadaísmo asegura que «el arte, tal vez, comienza hoy». Sostiene que el arte ha tenido hasta ahora una base práctica, consonantemente con la cultura y la educación utilitarias que lo han engendrado. Reclama para el arte una base puramente espiritual. Propugna un método abstracto, un método no práctico. Siente el arte (como una elaboración desinteresada, emanada de una conciencia superior del individuo, extraña a las cristalizaciones pasionales y a la experiencia vulgar).

Esto aparecerá muy grave, muy serio y muy filosófico. Pero es que esto pertenece a la teorización del dadaísmo; no a su ejercicio. El arte dadaísta es fundamentalmente humorista. Y es, al mismo tiempo agudamente escéptico. Su escepticismo y su humorismo son dos de sus componentes sustantivos. Bajo este aspecto, el arte ultramoderno no es sino una fase del fenómeno relativista. El dadaísmo es festiva e integralmente nihilista: no cree en nada; no tiene ninguna fe ni siente su falta. Ribemont Dessaignes dice: «Dadá duda de todo». Uno de los manifiestos de Francis Picabia contiene estas frases: «Dadá no es nada, nada, nada. Dadá es como vuestras esperanzas: nada. Como vuestro paraíso: nada. Como vuestros ídolos: nada. Como vuestros hombres políticos: nada. Como vuestros héroes: nada. Como vuestros artistas: nada. Como vuestras religiones: nada». Y el poeta Tristán Tzara, *leader* y fundador del dadaísmo, agrega: «Dadá se transforma, afirma, dice al mismo tiempo lo contrario, grita, pesca con caña. Dadá es el camaleón del cambio rápido e interesado. Dadá está contra lo futuro. Dadá ha muerto. Dadá es idiota. ¡Viva Dadá! Dadá no es una escuela literaria».

Este lenguaje, lector, en primer lugar, te parecerá incoherente y, en segundo lugar, no te parecerá circunspecto. Y bien, el dadaísmo es incoherente y no es circunspecto. Tú añadirás que el dadaísmo es, además, infantil, insensato y estúpido. Y los dadaístas no tendrán el menor inconveniente en suscribir tu opinión. La oposición al dadaísmo tiene esta ventaja. En la época de advenimiento del romanticismo, del realismo, etc., los fautores de estas revoluciones polemizaban ardorosamente con sus adversarios. Los corifeos del dadaísmo, en cambio, se complacen en dar la razón a los suyos. «¿No comprendéis, verdad, lo que nosotros hacemos? Y bien, nosotros lo comprendemos menos todavía». La incoherencia, verbigracia, no es en el dadaísmo un defecto ni un exceso, sino un ingrediente, un elemento, un factor casi básico y esencial. No se puede ser dadaísta sin ser incoherente. La coherencia es propia de un método práctico. La coherencia se inspira en razones de comodidad y de utilidad. Y los dadaístas se proponen no subordinar a la comodidad ni a la utilidad su actividad estética.

El dadaísmo se complace, pues, en la incoherencia y en el desorden. Una *greguería* [64] —llamémosla así— de Picabia dice: «Los sentidos huelen a cebolla en las tardes». Y otra dice: «El más bello descubrimiento del hombre es el bicarbonato de soda».

Y veamos un ejemplo de poesía dadaísta:

«Je suis dada, a-dada-anada, apana.

Amanda n'avait q'un defaut... » [65].

Todo esto es demasiado insólito, demasiado nuevo, demasiado disparatado. Pero todo esto es, asimismo, muy propio de nuestro tiempo. Este género de arte es como la música negra, como el *box* y como otras cosas actuales, un síntoma y un producto legítimos, peculiares y espontáneos de una civilización que se disuelve y que decae. El arte se vuelve deporte, se torna juego. Una poesía no tiene hoy más importancia que un tango. La poesía y el *jazz band* suelen acompañarse muy bien en este tiempo. Yo he oído en Roma a un poeta recitar sus versos acompañado al piano con música de *fox-trot*. Y el efecto de esta melopea *snobista* era bastante agradable.

No es sensato, por estos varios motivos, enfadarse dramáticamente contra los dadaístas. El hecho de no comprenderlos no autoriza a declararlos locos. El dadaísmo es un fruto de la época. No es una invención de Tristán Tzara y Francis Picabia. Muchas cosas, muchos elementos del dadaísmo son anteriores a la aparición oficial del dadaísmo, que no data sino de 1918. Muchas *greguerías* de Gómez de la Serna, por ejemplo, tienen un marcado sabor dadaísta. El dadaísmo no es una consecuencia de los dadaístas. Los *leaders* del dadaísmo, además, son gentes de talento, cuyo arte, en sus dosis mínimas, ha empezado ya a ser administrado al público por librerías y revistas. (*La Revista de Occidente* aloja, frecuentemente, la firma de Jean Cocteau).

Internémonos más profundamente en el sentido del arte de hoy. Veamos, ante todo, qué es lo que separa el arte del siglo XIX y el arte del siglo XX. La característica del arte del siglo XIX es su orientación naturalista. El artista de

esa orientación se sentía destinado a copiar la naturaleza, tal como la veía, sin dramatizarla y sin idealizarla. El arte se purgó, en esa época, de la retórica y la teatralidad antiguas. La escuela central del siglo XIX es la escuela impresionista, y el impresionismo es esencialmente naturalista y objetivista. Para el impresionismo, la obra de arte es una impresión de la naturaleza. El expresionismo tiene un punto de vista radicalmente antagónico y antitético. No es objetivista, sino subjetivista. El mundo de un artista expresionista es un mundo abstracto. Jorge Simmel, en su interesante ensayo sobre *El Conflicto de la Cultura Moderna*, define hondamente la antítesis entre el impresionismo y el expresionismo. El tema de la obra de arte impresionista es el modelo. El tema de la obra de arte expresionista es lo que el modelo sugiere, lo que el modelo suscita en el espíritu del artista. El modelo, en el arte expresionista, deja de ser específicamente un modelo. Pasa de su categoría primaria y única a una categoría secundaria. En el expresionismo el eje del arte se desplaza del objeto al sujeto. El impresionismo es solo *impresión*. El expresionismo es solo *expresión*. Aquí reside toda la diferencia, toda la oposición entre uno y otro arte. Dentro del concepto vigente del arte, la forma es la expresión del contenido. Dentro del concepto novísimo, la forma es todo: es forma y es contenido al mismo tiempo. La forma resulta el único fin del arte.

Muchos cuadros de estas escuelas no intentan ser sino una armonía de colores y de líneas. No representan absolutamente nada. No reproducen ninguna figura, ningún objeto. Son tan solo, repito, una composición caprichosa de líneas y de colores. ¿Anuncian e inician la tendencia a crear una pintura exclusivamente pictórica? A la pintura han estado, más o menos, mezcladas siempre la arquitectura, la poesía, la literatura. Es probable que ahora la pintura trate de ser únicamente pintura. ¿No se advierte, acaso, el mismo rumbo en la ciencia: en la historia, la biología, la física? Las nuevas corrientes artísticas son, como la teoría de la relatividad, un fruto de esta estación histórica.

Varias fases del arte ultramoderno concuerdan con otras fases del espíritu y la mentalidad contemporáneas. El dadaísmo, por ejemplo, propugna la siguiente tesis artística: «Asesinemos la inteligencia si queremos comprender la belleza». Desde este punto de vista, el dadaísmo resulta un fenómeno congruente con otros fenómenos actuales. Constituye una reacción contra el intelectualismo del arte de los últimos tiempos. El arte, a causa de la influencia del período racionalista, llegó a este siglo demasiado intelectualizado. Y el arte no debe ser pensamiento, sino sentimiento; no debe ser creación consciente, sino creación subconsciente. El dadaísmo, en el lenguaje ultraísta y extremista que le es propio, arremete contra toda servidumbre del arte a la inteligencia. Y este movimiento coincide con el tramonto del pensamiento racionalista.

La raíz de esta extraña flora artística es, evidentemente, la misma de la nueva flora científica y metafísica. Un hombre de pensamiento no puede, pues, recibir únicamente con una risa idiota las extravagancias y los disparates del arte de vanguardia. Aunque tengan todo el aire de cosas grotescas, se trata, en realidad, de cosas serias.

LA PINTURA ITALIANA EN LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN ^[66]

Con la primera exposición bienal, Roma ha celebrado el cincuentenario como capital del Reino de Italia.

Y, sobre todo, se ha lanzado a la conquista de su antigua hegemonía en el arte italiano. Esta primera bienal no ha podido ser internacional como las grandes e ilustres bienales de Venecia. Pero lo será la segunda. Roma quiere volver a ser el centro de la actividad artística de Italia. De hoy en adelante tendrá, como Venecia, su exposición bienal. Un año se congregarán los artistas en Venecia y otro año se congregarán en Roma. La bienal de Roma competirá con la bienal de Venecia. Tratará de quitarle la supremacía.

Roma mira con descontento desde hace algún tiempo el crecimiento artístico de Milán. Que Milán sea un gran foco comercial e industrial no le importa ni le preocupa absolutamente. Roma no envidia a Milán sus fábricas ni sus usinas. Es demasiado aristocrática para no desdeñar a una ciudad prosaicamente manufacturera. Pero, en cambio, Roma tiene celos del engrandecimiento de Milán como foco artístico. Milán debería ser a juicio de Roma solo una metrópoli de trabajadores y negociantes: no una metrópoli de artistas. El arte no debería vivir en una ciudad de chimeneas.

Y es que Roma, evidentemente, no se da cuenta de que Milán es un gran centro artístico e intelectual precisamente porque es un gran centro industrial y capitalista. Roma fue la sede máxima del arte italiano cuando fue la ciudad de los Papas o de los emperadores.

Ahora que no es la ciudad de los Papas ni de los emperadores, ni es tampoco una metrópoli comercial, le falta poder de atracción y su historia no es título bastante. Actualmente la clientela de los artistas es la burguesía industrial. Los artistas tienen, pues, que vivir y trabajar donde vive y trabaja esa burguesía. Las metrópolis modernas son, ante todo, metrópolis industriales y trabajadoras.

Pero dejemos a Roma, a la cara, buena y grande Roma, con sus celos y con sus ilusiones. Y ocupémonos un poco de su primera exposición bienal. Esta primera bienal romana no ha sido tan solo un mitin de los artistas italianos contemporáneos. Para su mayor solemnidad y fausto, ha sido, al mismo tiempo, una exposición de la producción pletórica de los últimos cincuenta años de la vida italiana. Ha sido, en suma, la síntesis artística del primer cincuentenario del Reino Unido de Italia, capital, Roma.

Fattori, Segantini, Previati, Morelli, Costa, los más altísimos pintores de los cincuenta años de unidad italiana han llenado con sus cuadros, su nombre y

su gloria las salas de la exposición. Y han desalojado un poco de ella, por ende de la atención pública, a los artistas contemporáneos.

La exposición ha resultado más retrospectiva que actual. De manera que no ha servido mucho para la clarificación de los valores artísticos del día.

Ha servido, más bien, para una minuciosa crítica de los valores artísticos del cincuentenario. Los críticos se han ocupado preferentemente de las salas retrospectivas.

De esta revisión crítica Segantini, Previati y Fattori salen consagrados como los sumos artistas de estos cincuenta años. Se ha estudiado, comentado y analizado, especialmente, a Segantini y a Previati, que en su tiempo fueron los menos comprendidos, naturalmente por ser los más audaces y los más nuevos.

Segantini y Previati fueron divisionistas. Ambos poseyeron, particularmente, un gran gusto decorativo; pero Segantini poseyó, también, mucho y muy fino sentimiento de la naturaleza. Varios de sus cuadros son únicamente simbolistas y decorativos; pero otros son intensa y palpitantemente realistas. Previati, mientras tanto, fue siempre un pintor de pintura abstracta y literaria. Un inteligente artista me decía con mucha exactitud, visitando conmigo la exposición, que Previati fue, más que un pintor, un ilustrador.

Sus cuadros, en efecto, son grandes ilustraciones. Las figuras, los colores, las líneas, son arbitrarias e imaginativas. La característica del conjunto es esencialmente decorativa.

Fattori, en cambio, fue un pintor de extraordinario realismo. Y en sus retratos y paisajes se aduna a una interpretación verista un admirable sentido de la belleza y la armonía.

Esta doble aptitud pictórica hace de él el pintor más completo y más sugestivo del lapso abarcado por la bienal romana.

Entre los pintores de la generación nueva, representados en la exposición, falta un tipo igualmente vigoroso y representativo. Los pintores premiados — Constantini, Casciari y Carena— son los que más abundante obra han exhibido. Y bien. El primero, Constantini, es en la obra exhibida, un ilustrador de la guerra. Pero un ilustrador sin hondura, sin emoción y sin sinceridad. Sus impresiones de la guerra constituyen una literatura folletinesca de las trincheras. No se siente en ellas la gran tragedia. Son una colección de cartelones artificiosos; melodramáticos y grandilocuentes.

Casciari, el segundo de los premiados, es un eficaz copiador de los paisajes meridionales de la Ischia. Nada más. Su obra es de una abrumadora monotonía. Y Carena, aunque está dotado de un sentimiento mucho más profundo y variado del campo y del campesino, tampoco revela excepcionales dotes de originalidad y robustez.

Las figuras del retablo contemporáneo siguen siendo, pues, las figuras ya ungidas. Las figuras *hors concours* [67]. Las figuras consagradas. Entre las cuales la de Mancini conserva hasta ahora el primer puesto.

BOURDELLE [68]

La apología de Émile Antoine Bourdelle tiende a ser, en cierto grado, el proceso de Rodin. Esta entonación caracteriza los elogios de Waldemar George y François Fosca. El arte de Bourdelle es entendido y estimado por su más entusiasta crítica como una reacción contra el arte de Rodin, aunque la impronta del gran maestro de *Los burgueses de Calais* sea demasiado visible en algunas esculturas del celebrado autor del monumento al General Alvear. Esta actitud corresponde, en todas sus partes, a una época de neoclasicismo, de neotomismo y de *rappel a l'ordre* [69] en el arte, la filosofía y la literatura de Francia. Y, por esto mismo, debe encontrar vigilante el sentido crítico de los artistas fieles a la modernidad, fautores de la Revolución.

La revisión de Rodin, iniciada por críticos de espíritu exquisitamente reaccionario, no se distingue, en sus móviles recónditos, del proceso al romanticismo por Charles Maurras, ni de la requisitoria contra el «estúpido siglo XIX» de León Daudet. Una burguesía decadentista y agotada, que se avergüenza en su ancianidad de las aventuras y bizarrías de su juventud, no perdona a Rodin su genio osado, su ruptura con la tradición, su desesperada búsqueda de una vía propia. Rodin traduce el movimiento, la fluencia, la intuición. Su obra toca a ratos los límites de la escultura, a ratos los rebasa. Es el escultor dionisiaco de una época dinámica. Sus figuras surgen de la materia, emergen del bloque con impulso autónomo, personal. Una burguesía fatigada y *blasée* [70] que retorna a Santo Tomás y hace actos de contrición, rechaza íntimamente ese inmanentismo de la materia, ese romanticismo de la forma que anima con vitalidad exaltada, patética, la creación de Rodin. «Rodin no tiene que ver con los clásicos —escribe Waldemar George—. La naturaleza le ha provisto los elementos de su trabajo. Esa naturaleza es sumisa a la acción vivificante de su fuerza creatriz. Es asombroso que, para llegar al efecto dramático de un Balzac, un artista haya podido olvidar la historia y sacar de sí mismo, únicamente de sí mismo, la materia de su obra». Podemos hoy apreciar los trabajos de Rodin bajo un ángulo nuevo. Damos de barato su filosofía primaria y el carácter literario de su inspiración. Olvidamos esa estética fin de siglo de que la mayoría de sus obras llevan la marca. Todo esto está dicho, con respecto al genio y a la grandeza de Rodin, pero no se propone sino invitarnos al acatamiento absoluto de Bourdelle, del artista que recondujo a la escultura a sus principios, a la historia, a la regla trascendente. Para sus elegantes apologistas, Bourdelle es, ante todo, el artista que «ha sabido restituir a la escultura moderna ese sentimiento del estilo, ese sentido de la arquitectura y la decoración, ese gusto por la nobleza, de que la habían despojado Rodin, Meunier y la escuela realista».

Pero si Rodin al concebir su *Puerta del Infierno*, como la obra digna del genio creador de su siglo, como la única equiparable y equivalente a la *Puerta del*

Cielo de Ghiberti, paga un largo tributo a un satanismo de fondo romántico y de gusto decadente, incurriendo en patente pecado de inspiración literaria; no es del caso hablar de estética *fin de siglo*, cuando se le opone, con aire victorioso, a Émile Antoine Bourdelle. Los trabajos de *La Puerta del Infierno* quedan, a pesar de todo, como la tentativa de un coloso. Rodin fracasó en su empresa: pero cada uno de los fragmentos de su derrota, cada uno de los pedazos de *La Puerta del Infierno* sobrevive a la tentativa, con individualidad y *élan* [71] autónomos; se emancipa de ella, la olvida y la abandona, para encontrar su justificación en su propia realidad plástica. Bourdelle, cronológica y espiritualmente, es más finisecular que Rodin. La Francia, la Europa de su tiempo no es ya la que, algo rimbautiana [72] y suprarrealista, reivindica su derecho al Infierno, sino la que, con Jean Cocteau, regresa contrita al orden medioeval, al redil escolástico, para sentirse de nuevo latina, tomista y clásica. El arte de Rodin está, quizás, transido de desesperanza; pero, como dice J. R. Bloch, «la desesperanza es acaso el estado más próximo a la creación y al renacimiento».

En la obra de Bourdelle se entrecruzan y se yuxtaponen las influencias. Bourdelle las asimila todas; pero a este trabajo sacrifica una parte de su personalidad. Su obra es un conjunto de formas grecorromanas, góticas, barrocas, caldeas, rodinianas, etc. Es casi, perennemente, un tributario de la arqueología y la mitología. Crea con elementos de museo. Todo esto trasunta el gusto de una época decadente y erudita, enamorada sucesivamente de todos los estilos. La responsabilidad del artista resulta atenuada por la versatilidad de las modas de su tiempo. Criatura de una sociedad refinada, proclive al exotismo y arcaísmo, Bourdelle no podría resistir a corrientes en las que nada es más difícil que el salvataje de la individualidad.

No le habría sido posible sentirse íntegramente gótico como a su compatriota el músico Vincent D'Indy. Era un pagano austero, ascético, sin voluptuosidad; un cristiano helenizante y humanista, modelador, maestro de Hércules, Palas, Penélopes, Centauros, etc.; tal vez un ateo católico como Maurras. Era un antiguo de complicada e impotente modernidad; un moderno permeado de arcaísmos, transido de nostalgias.

Hijo de un maestro ebanista, su más pura y acendrada cualidad era su severa consagración de artesano medioeval. A su disciplina de trabajador paciente, debía esa admirable maestría de ejecución, ese sentido exigente de constructor, ese gusto de la dificultad, ese acierto en dominarla que distinguen su obra. De su estirpe de artesanos escrupulosos, de entrañable vocación, había heredado la adhesión profunda a su arte, el gozo de la creación, la dignidad profesional. Sus mayores aciertos son siempre resultado de estas dotes. Más que de estilización, sus logros son a veces de realismo. Ejemplo: la cabeza de su *Victoria* trabajada, según anota François Fosca, inspirándose en el busto de una rústica montalbanesa, versión directa de una campesina que «después de tres ensayos sucesivos devino una diosa». Pero en lo espiritual, Bourdelle era de los que —como dice Renán— viven de las creencias de sus padres. Maurice Denis pretende que su *Virgen de Alsacia* es una obra maestra del arte religioso de todos los tiempos. Al apuntar este juicio, Denis pensaba quizá en su propio arte religioso, en sus *Madonnas* [73] de primitivo moderno.

Iconos en los que el artista observa todas las reglas del arte religioso; pero se le escapa irremediamente lo único que no se puede recrear ficticiamente: el espíritu.

HEINRICH ZILLE [74]

El clima histórico y el genio nacional alemanes son propicios al arte social. Un pueblo, una época han menester siempre de una mitología. Ningún arte era menos apto para administrárselos que el arte verista o impresionista — no diré realista— esencialmente sensual e imitativo. Los artistas alemanes no han brillado mucho en el siglo en que el paisaje, el retrato y el desnudo, interpretados con el más puro naturalismo, imperaban por sí solos como asuntos de pintura y escultura. En esto sobresalían los latinos: franceses, españoles, italianos. El empirismo inglés podía producir un prolijo Turner y aún la exquisita obra *prerrafaelista* [75]. El genio nacional alemán es siempre metafísico, mitológico, abstractista. Ningún impresionista alemán puede ser colocado al lado de Renoir, de Manet, de Cézanne. Cuando la pintura latina extraía sus temas de la Naturaleza y se esmeraba en su reproducción, hasta caer en el ascetismo de la botella y la manzana novecentistas, la más genuina pintura germana estaba representada por Boekling y por sus grandes ficciones anacrónicas.

Pero, desde que en el arte se trata de crear la mitología de la época, el genio alemán reclama de nuevo su parte en este trabajo. Y es así como la estirpe de Honorato Daumier, en ningún país está quizá tan egregiamente representada como en Alemania, donde dibujantes cual George Grosz [76] y Kaethe Kolwitz comunican tan vivamente a su obra un sentimiento político-social.

Heinrich Zille, el gran artista que Alemania ha perdido recientemente, era de esta estirpe. No era exclusivamente un satírico terrible, a lo George Grosz. Podía emplear su talento artístico en la interpretación del drama proletario con fuerza patética, no exenta de lirismo. Pero podía también emplearlo, con el mismo acierto, en la representación implacable de los pingües y salaces especímenes de una burguesía ahíta y glotona. Las caderas, los vientres y los muslos de las burguesas alemanas no han tenido una más exasperada y obsesionante descripción. En Grosz, la burguesa, situada en un ambiente de lujo metropolitano, tiene cierta estilización de *cocotte* [77] —vicio y perversidad—; en Zille es aún primitiva, animal, rudimentaria. Pero es bajo este aspecto que la obra de Heinrich Zille se emparenta, en el espíritu y en el tiempo, con la de George Grosz.

Ilya Ehrenburg ha encontrado en Berlín, en el Café Schotendalm, el mundo pintado por George Grosz, este «mundo cruel y orgánico» del cual hizo el genial artista alemán «una demonología grandiosa». Mirándolas comer, bailar, desearse, Ilya Ehrenburg difícilmente puede concebir que «estas gentes sean capaces de inventar, ejercer un oficio, crear». En esto coincide con la observación de Italo Tavolato, sobre el sentimiento místico de condenación del *burgués*, como un ser frustrado, incapaz de la perfección, que tiene el arte de

Grosz. Pero Ehrenburg quiere que esta demonología sea de estricta filiación germana. «El mundo de Grosz —escribe— es fantástico y a decir verdad lleno de romanticismo. Inopinadamente, desvestidas en las calles o en las oficinas, estas gentes están por su casta insensata emparentadas a las Venus de Cranach, a los Adonis y Ledas de Hildesheim, a los vitrales abigarrados, a los gnomos tipográficos del alfabeto gótico, a las callejas estrechas, a las cantinas bajas, al olor del sufrimiento y del mal. Todo es ciertamente feo, pero de una fealdad perfecta, una fealdad que ha alcanzado ese clima determinado en que nuestras medidas vulgares son ineficaces. Que los, clientes del Café Schotendalm se regocijen. Pues si son censurados desde el punto de vista ético, ¿no son, acaso, glorificados bajo el punto de vista estético? Les están reservados, en el pasado, retratos de antecesores y, en el porvenir, el horror de los descendientes».

El mundo de Heinrich Zille es más modesto. Profundamente realista, Zille no se proponía sino reproducir tipos y gestos de su tiempo. De familia obrera, su arte guarda la impronta de una clase. Grosz, de origen burgués, puede sentir satánicamente, con refinada ironía, lo grotesco y lo mórbido de sus personajes, los clientes del café Schotendalm. Zille, hijo de un cerrajero y de la hija de un minero, es en su traducción de estos tipos algo rudo y basto. Se le siente primitivo, como esos artistas anónimos del medioevo que tallaban réprobos, demonios y poseídas en la piedra de las catedrales. Y es tan fuerte su talento artístico que se impuso al mismo gusto mundano. Las páginas quintaesenciadas de *Der Querschnitt* [78] no lucían con menos orgullo su firma que las páginas beligerantes de *Eulenspiegel* [79].

La sátira es arte social. No hay, pues, que sorprenderse de que los artistas que más religiosamente la ejercen, sean confesores y militantes activos de su fe revolucionaria. A una encuesta sobre el socialismo y los artistas, Heinrich Zille, en 1924, contestó con estas netas palabras: «A vuestras preguntas, responderé lo siguiente: Desde la edad de catorce años (1872) soy socialista. Pero desde 1914 no lo soy más. Desde que los comunistas dicen y aplican lo que antes los socialistas han querido hacer sin aplicarlo, soy comunista». Zille estaba siempre íntegro en su expresión literaria o plástica. El proletariado berlinés, que en los solemnes funerales organizados por la Municipalidad de Berlín lo ha despedido con emocionado reconocimiento, sabía bien que Zille trabajaba con su arte por la revolución, por el socialismo.

«DER STURM» y HERWARTH WALDEN ^[80]

No es posible explorar los caminos del arte moderno en Alemania sin detenerse largamente en *Der Sturm* ^[81]. *Der Sturm* no es solamente una revista. Es una casa de ediciones artísticas, una sala de exposiciones y conferencias, una galería de arte de vanguardia. Representa un hogar de las nuevas tendencias artísticas alemanas e internacionales.

Quien conozca la historia del expresionismo alemán sabe el lugar que ocupa en ella la revista *Der Sturm*, que ha cumplido ya su décimo séptimo año de existencia. El expresionismo no ha acaparado a *Der Sturm*. Cubistas y dadaístas, futuristas y constructivistas, sin excepción, han tenido en *Der Sturm* albergue fraterno. Herwarth Walden, director de *Der Sturm*, no se ha dejado nunca monopolizar por una escuela. Vanguardista auténtico, de rica cultura, de aguda visión y de penetrante inteligencia, su empeño consiste en cooperar, sin limitaciones, a la creación de un nuevo sentido artístico. Pero el hecho de que el expresionismo haya nacido en Alemania, lo ha vinculado particularmente a los hombres y a las obras de esta tendencia artística y literaria.

El movimiento expresionista exhibe, entre otros, el mérito de haber colocado a Alemania en rango principal en la pintura, después de un largo período en que permaneció, a este respecto, relegada a segundo orden. La época del impresionismo se caracteriza como la de la hegemonía de la pintura francesa. Monet, Renoir, Cézanne, Degas, etc., llenan con su trabajo y con su influencia un entero capítulo de la pintura moderna. En ese capítulo, Alemania tiene muy exigua figuración. En general, todo el ciclo realista, impresionista, naturalista, recibió un aporte escaso y opaco de los artistas alemanes. Ha sido con la victoria de la fantasía sobre la realidad, de la imagen y la figura sobre la cosa, marcada por las nuevas corrientes, que la pintura y la escultura alemanas han entrado en un período de resurgimiento. El abstractismo de estas nuevas tendencias parece más próximo o más asequible al espíritu alemán que el naturalismo o el objetivismo de las escuelas que se proponían la representación de la naturaleza, en las cuales han sobresalido, más bien, los latinos.

Dos hogares ha tenido en Berlín el arte moderno: la casa de *Der Sturm* y la Casa de Paul Cassirer. Estas dos casas no han sido amigas, aunque en cierta forma hayan trabajado en una misma empresa. Y lo que las ha separado no ha sido razones de *bottega* ^[82] o de concurrencia ante el público. Mientras Paul Cassirer, cualquiera que haya sido la generosidad de la inteligencia de su mecanismo, se clasifica siempre como un corredor o un comerciante de obras de arte, Herwarth Walden ^[83] se libra de este título por la intransigencia o el extremismo que ha dado a su misión. La posición de Walden es hasta hoy una

posición de extrema izquierda, no por una fácil adhesión a ultraísmos formales, sino por una reiterada afirmación de un espíritu realmente revolucionario. En tanto que, como ya he tenido oportunidad de apuntarlo, una gran parte de los presuntos vanguardistas revela, en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente, Walden reclama en la obra de arte una disciplina alimentada en móviles sociales. «Los conceptos de libertad y personalidad (en el arte) —escribe Walden— han cumplido su hora». Y, luego, agrega: «De igual manera que parece muy difícil a la humanidad actual, sumergida dentro de una concepción burguesa, dejar de ver la libertad del hombre en la ilimitada posesión de capitales, y la libertad de la mujer en la ilimitada posesión de hombres subyugados, así también parece muy difícil, en la casa de los artistas, sumergida dentro de una concepción burguesa, abandonar su fe en la libertad del arte y en su victoria sobre las leyes éticas. Tan solo eso que se llama la masa, guiada por un seguro instinto, ha reconocido que no hay privilegio para los trabajadores intelectuales, que es como los artistas gustan de llamarse en nuestros días».

La actividad de Walden, en su revista y en sus exposiciones, es ampliamente internacionalista y cosmopolita. El valor de la nueva pintura francesa ha sido reconocido y proclamado por *Der Sturm*. La misma acogida ha dispensado Walden a los artistas nuevos de Italia, Rusia, etc. Durante mucho tiempo la escena de *Der Sturm* ha estado principalmente ocupada por los artistas rusos Archipenko, Chagall, Kandinsky y Kokoschka.

La galería privada de Herwarth Walden constituye uno de los más completos museos de cultura moderna del mundo. Están allí representados dos insuperablemente Archipenko, Humberto Boccioni, Carlo Carrá, Marc Chagall, Max Ernst, Albert Gleizes; Kandinsky, Paul Klee, Kokoschka, Fernand Legar, Gino Severini y el gran expresionista alemán, prematuramente muerto hace algunos años, Franz Marc. Estos son los nombres anotados por mí cuando visité la galería de Walden a principios de 1923. De entonces a hoy, Walden debe haber enriquecido notablemente su colección.

Los últimos números de *Der Sturm* lo presentan, como siempre, combativo y vigilante. La experiencia expresionista, que para otros ha sido estéril en este sentido, a Herwarth Walden le ha abierto y aclarado amplias perspectivas históricas y sociales. *Der Sturm* es para él, al mismo tiempo, un puesto de observación práctica y un instrumento de elaboración teórica.

EL ÉXITO MUNDANO DE BELTRÁN MASSÉS ^[84]

I

Llegan hasta esta ciudad sudamericana eventuales ecos del éxito mundano del pintor catalán Federico Beltrán Massés. El público de las revistas limeñas sabe, por esos ecos fragmentarios, que Beltrán Massés ha triunfado en París y en Nueva York. Que nuestro ilustre compatriota Ventura García Calderón es uno de los heraldos de su gloria. Y que Camille Mauclair ha saludado con una enfática aclamación el advenimiento del nuevo genio. Poco le falta, por consiguiente, al público de las revistas limeñas para clasificar mentalmente a Beltrán Massés entre los primeros pintores de España y del mundo y para atribuirle un puesto en la jerarquía de Velásquez y de Goya o, al menos, de Zuloaga.

Beltrán Massés resulta en todo caso —aunque no sea, sino a través de algunos artículos y de algunos fotograbados— un pintor conocido de nuestro público. Y, además, un pintor de cuya calidad se ha hecho fiador Ventura García Calderón. No es inoportuno ni es inútil, por ende, enfocar la personalidad de Beltrán Massés. Puesto que hasta Lima arriba su fama, los que aquí conocemos la obra de Beltrán Massés podemos decir nuestra opinión sobre su mérito.

II

¿Dónde y cuándo he conocido la pintura de Beltrán Massés? En la Exposición Internacional de Venecia de 1920. Beltrán Massés estuvo exuberantemente representado en esa Exposición. *La mostra individuale* ^[85] de Beltrán Massés, en Venecia, fue, precisamente, el punto de partida de su éxito internacional. Presentó a un mundo cosmopolita veintidós cuadros del pintor mediterráneo, que ocupaban enteramente la V Sala de la Exposición. Entre estos cuadros se contaban la *Maja maldita* ^[86] y otras majas de decisiva influencia en la reputación de Beltrán Massés.

Visité varias veces la Exposición. Me detuve siempre algunos minutos en la sala de Beltrán Massés. No conseguí nunca que su arte me emocionara o me atrajera. Y cuando un crítico escribió que Beltrán Massés era un Guido da

Verona de la pintura, di toda mi adhesión espiritual a este juicio. Sentí concisa y nítidamente formulada mi propia impresión sobre el arte del pintor de estas majas invertebradas y literarias.

La Exposición reunía en Venecia a un egregio conjunto de obras de arte moderno. Cuadros de Paul Cézanne, Ferdinand Hodler, Vicent Van Gogh, Paul Signac, Henri Matisse, Albert Marquet, Antonio Mancini, etc., esculturas de Alexandre Archipenko. En esta compañía un Beltrán Massés no podía destacarse.

III

En verdad el caso Beltrán Massés y el caso Guido da Verona se parecen extraordinariamente. Son dos casos parejos, dos casos paralelos. Guido da Verona es el Beltrán Massés de la literatura. Como a Beltrán Massés, a Guido da Verona no es posible negarle algunas facultades de artista. (Giovanni Papini y Ferdinando Paolieri, literatos de severo gusto y de honrado dictamen, en su *Antología de modernos poetas italianos*, han acordado un pequeño puesto a Guido da Verona). Pero el arte de Guido da Verona es de una calidad equívoca, de un valor feble y de un rango menos que terciario. Lo mismo que el arte de Beltrán Massés. Ambos, el literato italiano y el pintor español, representan la libidine perversa de la postguerra. El deliquio sensual de una burguesía de nuevos ricos. La lujuria lánguida y morbosa de una época de decadencia.

Todo el éxito de Beltrán Massés proviene de que Beltrán Massés ha hecho en la pintura las mismas cosas que Guido da Verona en la literatura.

IV

No se piense siquiera que en Beltrán Massés se condensa o se expresa toda una época de decadencia. No. El arte de Beltrán Massés es solo un episodio de la decadencia. Es una anécdota trivial de *la decadencia de la decadencia*. La pintura contemporánea se anarquiza en una serie de estilos bizarros y de escuelas precarias. Más, cada uno de estos estilos, cada una de estas escuelas constituye una búsqueda noble, una *recherche* [87] inteligente. Los pintores de vanguardia, extrañamente poseídos por el afán de descubrir una verdad nueva, recorren austeramente penosos y miserables caminos. Eliminan de su arte todos los elementos sospechosos de afinidad con el gusto banal de una burguesía pingüe y rastacuera. En cambio, Beltrán Massés conforma sus cuadros y su estética a este gusto mediocre. Esta es la razón de su éxito. Éxito que ya he llamado éxito mundano. Y que no es nada más que eso. Éxito de salón. Éxito de *boulevard* [88].

Las majas de Beltrán Massés son unas lánguidas y delicuescentes flores del mal. No se descubre nada hondo, nada trágico, nada humano en estas majas

con carne y ánima de *cocottes*. Nada hay de común entre las *majas* de Beltrán y las de Goya. Estas blandas «horizontales» no son ni pueden ser las protagonistas de ningún drama español. Heroínas de *music-hall*, aguardan pasivamente la posesión de un «nuevo rico».

La España de Beltrán Massés es una España enervada, emasculada, somnolienta, en perenne deliquio.

VI

Los personajes de Beltrán Massés viven en la sombra. Tienen probablemente la sensibilidad refinada y enfermiza de las *pequeñas almas* de Paul Gerdard. Parece que, a media voz, musitan, displicentemente, las mismas cosas:

«Blaisse un peu l'abat jour, veux tu? Nos serons mieux.
C'est dans l'ombre que les coeurs causent,
et l'on voit beaucoup mieux les yeux
quand on volt un peu moins les choses» [89].

Laxitud mórbida de nervios que no se sienten bien sino en la sombra. La sombra es el contorno natural de las mujeres de Beltrán Massés. En la sombra brillan mejor los ojos, las gemas y los colores excitantes. En la sombra se delinean, con más contagiosa lujuria, los pechos, los vientres, los pubis, las ancas, los muslos. Beltrán Massés administra y dosifica diestramente sus sombras y sus colores. Y, así como no ama la plena luz, tampoco ama el desnudo pleno. El desnudo es púdicamente casto o salvajemente voluptuoso. La pintura de Beltrán Massés, por consiguiente, no puede crearlo. El semidesnudo, en tanto, encuentra en esta pintura un clima propicio, un ambiente adecuado. Clima de tibia voluptuosidad. Ambiente de lujuria fatigada, cerebral, estéril.

Ventura García Calderón recuerda, a propósito del arte de Beltrán Massés, una frase de Fromentin sobre el arte de Rembrandt: «Con la noche hizo el día». Beltrán Massés adquiere, en la prosa de Ventura García Calderón, el prestigio un poco esotérico de un pintor de la noche. Pero la tentativa de evocar a Rembrandt, ante los cuadros de Beltrán Massés, me parece totalmente vana. La noche de los personajes de Beltrán Massés es una noche lánguida, mediocre, neurasténica. El arte de Beltrán Massés se refugia en la noche porque es demasiado débil y anémico para resistir la luz fecunda y fuerte del día. Solo en la sombra pueden brillar las luces extrañas de su pirotecnia. El claroscuro ambiguo de la *Maja maldita*, de Beltrán Massés, no es jamás el claroscuro enérgico de *La Ronda de Noche*, de *Lección de Anatomía*, de los retratos de Saskia y de los otros potentes cuadros de Rembrandt.

La pintura venérea, la pintura pornográfica de Beltrán Massés, exhala el efluvio mórbido de una época de decadencia.

EL PINTOR PETTO RUTI [90]

El nombre del pintor argentino Emilio Petto Ruti no es un nombre desconocido para nuestro público. Yo lo conocí en Milán. En un cuarto de hora éramos ya antiguos amigos. La vida quiso esta vez ser lógica. Hubo instantaneísmo y futurismo cabales y perfectos en este encuentro milanés. Tres días después yo partía para la Venecia pasadista. Pero nuestra amistad era demasiado sólida para que la comprometiera mi evasión de Milán y de su galería. Pocos meses más tarde, Petto Ruti y yo nos reencontramos en Roma. Petto Ruti exhibía en la primera Exposición Bienal de Roma un retrato del pintor Marussig. Venía de efectuar una exposición en Milán en la *Familia Artística*. (Petto Ruti vive siempre entre dos exposiciones). Yo estaba, entonces, un poco ebrio de luna de miel y de vino Frascati. Tenía un nido en una *villa* [91] de Frascati, a una hora de Roma, en una colina virgiliana. No sentía ninguna gana de pasar el tiempo entre las siete colinas de la Ciudad Eterna. Resolví secuestrar a Petto Ruti por un mes en la *villa*. Mi invitación estuvo amparada por un argumento decisivo: «En Roma no hay sino la exposición; en Frascati hay ya cerezas». Las cerezas son en Italia la primavera. Petto Ruti se dejó secuestrar encantado: «Escapemos de estos horribles cuadros. Vamos hacia las cerezas». En la *villa* de Frascati empezó a hacerme un retrato. Me anunció su propósito de llevarse en algunas manchas todo el paisaje. Pero la primavera y la *villa* convidaban irresistiblemente al ocio.

Los itinerarios de nuestras vidas coincidieron varias veces. Yo viajaba por Alemania mientras Petto Ruti pintaba a orillas del Tegernsee. Estaba en su período de pintor lacustre. Del lago de Garda había pasado al Tegernsee. (Tremosine y Tegernsee son dos estaciones sustantivas de su vida artística). Pero Berlín lo llamaba ya con todas sus voces. Y Petto Ruti, ahído de lago y de montaña, ávido de urbe, descendió un día de sus montañas bávaras a Berlín. En Berlín lo aguardaba un beso platónico de la gloria. Petto Ruti expuso sus cuadros, con gran éxito artístico, en las salas de *Der Sturm*. En las salas consagradas por las exposiciones de Archipenko, Kandinsky, Franz Marc y otros célebres artistas de vanguardia, Berlín le ofreció por sus cuadros muchos millones de marcos. Pero los marcos de Berlín no valían nada en ese tiempo. Y Petto Ruti, razonablemente, prefirió quedarse con sus cuadros.

Hablemos del artista. El artista no es menos grande que el amigo. Petto Ruti está hecho del paño de los verdaderos artistas. No se deja encasillar en ninguna escuela. Se ha aventurado por muchos caminos; pero ha salvado siempre su personalidad. Le ha tocado vivir en una época de inestabilidad y de anarquía. Por consiguiente, su obra no ha podido conservar un estilo único. Toda la vida de Petto Ruti ha sido, por fuerza, una serie de búsquedas. Pero de cada

búsqueda, de cada viaje, Petto Ruti ha vuelto siempre con alguna nueva afirmación de su yo. Y ha tenido la obstinada virtud de desdeñar el éxito fácil.

Petto Ruti es un trabajador. Con su caso se puede confundir a quienes suponen, arbitrariamente, que el arte de vanguardia no es casi sino improvisación y arbitrariedad. Este artista, tan moderno en su espíritu y en su estilo, se ha formado en Italia, dentro de un ambiente de clasicismo, en un trabajo paciente y severo. Cézanne, Picasso, Van Gogh, Matisse, no han acaparado su admiración. Ha sabido estudiar y comprender, ante todo, a los clásicos. Me consta su inteligente amor por Pier della Francesca, Antonello da Messina, Mantegna, Massaccio, etc. Petto Ruti ha aprendido en los maestros de los maestros. Como los artistas del Renacimiento, siente que no es posible ninguna creación superior sin una austera y profunda disciplina. Es un artista que no ignora absolutamente nada de la técnica de su arte. Prepara él mismo sus colores y sus telas. Sus mosaicos, de gran originalidad, no solo en el estilo sino también en el procedimiento, constituyen el resultado de un minucioso estudio de los viejos mosaicos italianos. Petto Ruti los ha trabajado en Florencia después de un largo aprendizaje.

¿Es posible que este futurista, este cubista, este iconoclasta —me preguntarán asombrados algunos— entienda y conozca a los clásicos? Respondámosles, para aumentar su asombro, que los conoce y entiende y que, además, los sigue. Los sigue en todo lo que un artista de esta época puede seguirlos: en el espíritu, en la sinceridad, en la devoción.

Revisando la obra de Petto Ruti, los *Tántalos* [92] de la crítica se quejarán de la imposibilidad de clasificarla con una sola etiqueta. Petto Ruti ha hecho un poco de cubismo, un poco de expresionismo, un poco de cada uno de todos los *ismos*. Pero esto no prueba ni veleidad ni incoherencia. Los mayores artistas contemporáneos han seguido análogo camino. Y no por eso se les puede acusar de contradicción. Todas las escuelas, todos los movimientos de arte moderno se completan. Una tendencia genera a la otra. Solo los que no ven sino las oposiciones externas, las diferencias formales, pueden imaginarse que tienen un origen diverso y una historia independiente. La verdad es otra. Repito aquí lo que escribí hace algunos años. Que el proceso del arte moderno es un proceso coherente, lógico, bajo su apariencia desordenada y anárquica. Que el cubismo ha sido engendrado por el impresionismo, aunque en sus propósitos y en sus resultados parezca contradecirlo. Severini, en su estudio *Del Cubismo al Clasicismo*, sostiene con razón que «el cubismo, que constituye la sola tendencia interesante desde el punto de vista de la disciplina y del método y que, por este hecho, forma parte de la base del nuevo clasicismo que se prepara, se encuentra sin embargo hasta hoy en la última etapa del impresionismo».

Se explica muy bien, por ende, el que en la obra de un artista como Petto Ruti se combinen o sucedan varios métodos. Para llegar a una construcción fundamentalmente nueva de las cosas, Petto Ruti, como otros artistas de la época, ha tenido que aprender primero a disolverlas y descomponerlas. Las últimas obras de Petto Ruti no niegan sus obras anteriores. Por el contrario, las continúan.

Sanín Cano escribe en un estudio sobre Petto Ruti: «En la frase de un artista vienés que hizo de la mera palabra el instrumento para comunicar sus emociones de poeta en prosa, está la teoría nueva del arte pictórico y la diferencia entre los académicos y los expresionistas. Peter Alembert dijo: El pintor occidental quiere pintar la primavera y le sale un árbol; el japonés quiere pintar una rama y le sale la primavera. Esta impresión de vida completa y renovada dan las telas de Emilio Petto Ruti».

Los cuadros que ha presentado Petto Ruti a Buenos Aires en su última exposición de la Asociación Amigos del Arte justifican plenamente este certero juicio.

En estos cuadros, que aparecen —al menos según el orden de sus exposiciones— como sus últimos trabajos, y que no conozco sino por fotografías, he reconocido, enseguida, algunos elementos y modalidades que tengo, desde hace tiempo, como peculiares del arte y del temperamento de Petto Ruti. Verbigracia: el admirable sentido del valor plástico del árbol. Petto Ruti es un gran amante de árboles. Sus ojos saben descubrir en las encinas, en los olivos, en los cipreses, los gestos más inéditos y más maravillosos. El árbol es, tal vez, su motivo predilecto. Su fuerte panteísmo se resume en esta bella predilección.

LA OBRA DE JOSÉ SABOGAL [93]

La obra de José Sabogal, quien parte esta semana para Buenos Aires, ganará en divulgación y nombradía continentales todo lo que, guardada dentro de los conventuales muros de la Escuela de Bellas Artes, no le estaba consentido alcanzar ni pretender, no obstante su sólido mérito. Buenos Aires es el primer mercado artístico y literario de la América Latina. Puede juzgarse prematura su ambición al título de *meridiano* —voz de guerra de sus equipos de vanguardia, en oposición y respuesta a una nostálgica y extemporánea reivindicación de Madrid— pero objetivamente todos tienen que convenir en que, por el volumen de su población, su salud de urbe grande y próspera, su comunicación creciente con la mayor parte de los países de Sudamérica y el número y calidad de sus elementos de cultura, Buenos Aires llena ya, en muchas cosas; función de capital sudamericana.

Aunque se cruzan en Buenos Aires muchas corrientes internacionales —o precisamente por esto— la urbe más cosmopolita de la América Latina concurre intelectual y artísticamente, con vigilante interés y encendida esperanza, a la formación de un espíritu indo-americano fundado en los valores indígenas y criollos. El arte de Sabogal, que es un gran aporte a este trabajo de definición de la cultura y la personalidad de Indo-América, está destinado a impresionar extraordinariamente la inteligencia y la sensibilidad argentinas.

En la gestación de esta obra no aparecen en ningún momento ni la improvisación ni el artificio. Tiene un proceso biológico, espontáneo, ordenado. Sabogal posee las cualidades del constructor. Sin prisa, sin impaciencia, aguarda su hora. Su arte está identificado, con su vida, íntegramente colmada del gozo y la fatiga de la creación.

Y los óleos y xilografías que lleva a Buenos Aires tienen para nosotros el valor de no constituir únicamente un conjunto de logradas obras artísticas, sino de significar uno de los factores espirituales de la nueva peruanidad. Sabogal pinta sin la preocupación de la tesis. La pintura en sí misma le basta. Su obra es puramente plástica, pictórica. Pero esto no impide que, por cierta íntima asonancia con sentimientos y reivindicaciones de la época, trascienda e influya poderosamente en la vida actual del Perú. El pintor piensa y sueña en imágenes plásticas. Más, en el movimiento espiritual de un pueblo, las imágenes del pintor son a veces expresión culminante. Las imágenes engendran conceptos, lo mismo que los conceptos inspiran imágenes. Sabogal aparece así, por su labor, ajena en su intención a toda trascendencia ideológica, como uno de los constructores del porvenir de este pueblo.

Repetiré sobre Sabogal algo que ya he expresado. Que señala con su obra un capítulo de la historia del arte peruano. Es uno de nuestros valores-signos. Sólida, honrada, vital, su obra no reclama los elogios que se prodigan, entre

nosotros, tan barata y fácilmente. La empequeñecería, en vez de avalorarla, una consagración criolla. Sabogal no es aún bastante conocido; pero esto no le preocupa a él y tiene razón. Lo que importa es que a su tiempo sea «reconocido». Y este «reconocimiento» se lo asegura ya el trabajo realizado.

Sabogal es, ante todo, el primer «pintor peruano». Antes de él habíamos tenido algunos pintores, pero no habíamos tenido, propiamente, ningún «pintor peruano». Sabogal reivindicará probablemente este título para algunos de los indios que anónima, pero a veces genialmente, decoran mates en la sierra. Mas, si bien esta aserción tendrá un poco de verdad, tendrá también un poco de ironía. Ese poco de ironía que a Sabogal le gusta poner en su lenguaje. El indígena sufre todavía un evidente ostracismo de la peruanidad. El empeño de los espíritus nuevos quiere, precisamente, poner término a este ostracismo.

El espíritu de Sabogal ha madurado en un instante en que se constata la decadencia, la disolución del arte occidental. Espíritu fuerte y hondo de constructor, de creador, dotado de una sensibilidad genial, este arte anárquico e individualista que, según sus elegantes críticos y exégetas, se deshumaniza, no ha podido conquistarlo. Ha sido en parte por haber arribado a Europa en este período de caos —en el cual no se define y concreta todavía una corriente constructiva, aunque la prometan las búsquedas sinceras y las tentativas inteligentes— que Europa no ha logrado europeizarlo. Pero su defensa la ha tenido Sabogal, sobre todo, eh su personalidad, en su instinto de artista.

Creo, sin embargo, en la utilidad de su experiencia europea. El trato directo con las escuelas y artistas de Europa, el estudio personal de los maestros de todos los tiempos, no solo ha enriquecido y afinado, sin duda, su temperamento, y ha templado su técnica, forjada en la fragua de una revolución artística. Sobre todo, lo ha ayudado —por reacción contra un mundo en el cual se sentía extranjero— a descubrirse y reconocerse. Su autonomía le debe mucho a la experiencia europea. Sabogal ha comprendido o, por lo menos, esclarecido en Europa la necesidad de un humus histórico, de una raíz vital en toda gran creación artística. Y si Europa no se lo ha asimilado, en cambio él se ha asimilado a Europa, en la formación de su técnica.

No es el interés genérico del pintor por lo pintoresco ni por lo característico, lo que ha movido a este artista admirable a encontrar la riqueza plástica de lo autóctono. Sabogal siente sus temas. Se identifica con la naturaleza y con la raza que interpreta en sus cuadros y en sus xilografías. Después de él, se ha propagado la moda del indigenismo en la pintura, pero quien tenga mirada penetrante no podrá confundir jamás la profunda y austera versión que de lo indio nos da Sabogal, con la que nos dan tantos superficiales explotadores de esta veta plástica, en la cual se ceba ahora hasta la pintura turística. Se podría decir que en el arte de Sabogal renacen elementos del arte incaico, a tal punto se le siente consustanciado con sus temas vernáculos.

Severo con los demás, pero severo también consigo mismo, como todo creador auténtico, tiene Sabogal la probidad artística de esos maestros prerrenacentistas que le son tan queridos. No se encuentra en su obra concesiones al mercado ni coqueterías con la frivolidad del ambiente. Trabaja por realizarse

libre y plenamente. Por eso, su obra pertenece ya a la historia, mientras otras no pasarán de la crónica.

ITINERARIO DE DIEGO RIVERA [94]

A propósito de la novela de Mariano Azuela [95] escribí que no por azar se producía en México el más vigoroso movimiento artístico de América, y que la Revolución mexicana —fenómeno político y económico— explica y decide este fenómeno estético y espiritual. La biografía del genial pintor Diego Rivera ilustra y comprueba, con maravillosa precisión, tal tesis. Rivera no encontró su estilo, su expresión, mientras no encontró el asunto de su obra. Su vida en Europa fue una apasionada búsqueda, una vehemente indagación. Pero su obra solo empieza a ser personal cuando la revolución comienza a inspirarla plenamente. Hasta entonces el arte de Diego Rivera no alcanzó su expresión definitiva y autónoma. El gran artista conoció todas las escuelas y estudió todas las corrientes de su época. Ninguna encendió sus potencias creadoras, ninguna sacudió su subconciencia artística como los rudos episodios de la insurrección agrarista. El grito de Emiliano Zapata y la palabra del maestro rural Otilio Montaña llegaron al fondo intacto y latente de su espíritu, que jamás habrían tocado los elegantes evangelios de la estética y la filosofía occidentales.

La autobiografía de Diego Rivera es, desde este punto de vista, el mejor documento sobre el artista y su vida. Por esto, en un número de *Forma*, Xavier Villaurrutia no ha hallado mejor modo de recorrer la historia de Diego Rivera que siguiendo su propio itinerario autobiográfico. Pero el itinerario mismo, en las exactas y cabales palabras de Rivera, es más expresivo que cualquier paráfrasis. Y, omitiendo solo las primeras estaciones de la iniciación del artista, quiero copiarlo textualmente enseguida:

«1902. —Empezó a trabajar en el campo, disgustado de la orientación de la Escuela, bajo el catalán Frabrés.

1907. —Marchó a España donde el choque entre la tradición mexicana, los ejemplos de pintura antigua y el ambiente y producción moderna española de entonces, obrando sobre su timidez, educada en el respeto a Europa, lo desorientaron, haciéndole producir cuadros detestables, muy inferiores a los hechos por él en México antes de marchar a Europa. En ese año trabajó en el taller de don Eduardo Chicharro.

1908-1910.—Viaja por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra; trabaja poco. Telas anodinas, de este período y el anterior, son las que posee la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Octubre de 1910. —Vuelve a México donde permanece hasta Julio de 1911. Asiste al principio de la Revolución mexicana en los Estados de Morelos y de México, y al movimiento zapatista. No pinta nada pero en su espíritu se definen los valores que orientarán su vida de trabajo hasta hoy.

Julio de 1911.—Vuelve a París y empieza ordenadamente su trabajo.

1911. —Influencias neoimpresionistas. (Seurat).
1912. —Influencias greco-cezannianas.
1913. —Influencias picassianas; amistad con Pissarro.
1914. —Aparecen dentro de sus cuadros cubistas (discípulo de Pissarro) los indicios de su personalidad de mexicano.
1915. —Sus compañeros cubistas condenan su exotismo.
1916. —Desarrollo de ese exotismo (coeficiente mexicano). París.
1917. —Empieza a anunciarse en su pintura el resultado de su trabajo sobre la estructura de la obra de arte y apártanse sus cuadros del tipo cubista.
1918. —Nuevas influencias de Cézanne y Renoir. Amistad con Elie Faure.
- 1920-21. —Viaje por Italia. 350 dibujos según los bizantinos, primitivos cristianos, prerrenacentistas y del natural.
- Septiembre de 1921. —Vuelve a México. Óleos en Yucatán y Puebla; dibujos al choque con la belleza de México. Aparece al fin la personalidad del pintor.
1922. —Decoración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. No logra hacer obra autónoma y las influencias de Italia son extremadamente visibles.
- 1923-1926. —Murales en la Secretaría de Educación Pública y Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. Esta obra comprende ciento sesenta y ocho frescos en donde, poco a poco, se desprende de las influencias y extiende su personalidad, la que según su intuición y su juicio, y de algunos críticos, siempre tendió a la pintura mural».

Ahora, por tercera vez, Diego Rivera se encuentra en Europa. Pero esta vez no le preocupan absolutamente ni las escuelas postimpresionistas o neoclásicas ni los frescos ni lienzos del Renacimiento. Es desde hace varios años uno de los más grandes pintores contemporáneos. Es, tal vez, el que con materiales más eternos y con elementos más históricos y tradicionales está creando una gran obra revolucionaria. La Rusia de los Soviets —que con ocasión de su décimo aniversario recibe, desde noviembre último, innumerables visitas de escritores y artistas— lo ha invitado a asistir a su primer jubileo. En él la Revolución rusa saluda al espíritu más representativo acaso de la Revolución mexicana.

La obra de Diego Rivera no se dispersa en museos y exposiciones, como la de los demás pintores célebres de hoy. Lo mejor de ella —lo que la define y distingue en el arte actual— está en los muros del Ministerio de Educación Pública y en la Escuela Nacional de Agricultura de su país. Diego Rivera no se ha enriquecido ni ha traficado con su pintura. Ha ganado, por sus frescos, un jornal, como un obrero. Pero esto —que era quizá absolutamente indispensable para diferenciar su obra, de todas las que se cotizan a alto precio en los mercados europeos o americanos— la dota de su sentido más característico. Solo así Diego Rivera podía realizar una obra, engendrada por el espíritu y nutrida de la sangre de una gran revolución.

Si como quiere Bernard Shaw, un arte no es verdaderamente grande sino cuando crea la iconografía de una religión, el de Diego Rivera posee el mejor y más alto título de grandeza. En sus frescos Diego Rivera ha expresado, en

admirable lenguaje plástico, los mitos y los símbolos de la revolución social, actuada y sentida por una América más agraria que obrera, más rural que urbana, más autóctona que española. Su pintura no es descripción sino creación. Diego Rivera domina con igual maestría el episodio y el conjunto. En la literatura mexicana nadie ha hecho aún nada tan grande como lo que ha hecho Rivera en la pintura, al dar a la Revolución una grandiosa representación plástica de sus mitos. A la versión realista del hombre y la mujer del pueblo, del peón y del soldado, se asocia la concepción casi metafísica, y totalmente religiosa, de los símbolos que contienen y compendian el sentido de la Revolución. Para expresar la tierra, el trabajo, etc., Diego Rivera construye figuras suprahumanas, como los profetas y las sibilas de Miguel Ángel.

Y he aquí un pintor, tal vez el único de la época, que se puede admirar y apreciar de lejos, desde cualquier rincón de la tierra, sin tomar en préstamo ningún sentimiento a la crítica. Lo que ha pintado tiene una prodigiosa fuerza de propaganda, que estremece a todos los que reconocen su intención y entienden su espíritu. En cualquier fotografía de un cuadro de Rivera, pobre reflejo de un fragmento de su obra, hay bastante vibración para que, al menos, se escuche una nota de gran sinfonía distante.

JULIA CODESIDO [96]

Hay algo de ascético en el arte de Julia Codesido. Como en casi todo arte verdadero. Sus cuadros no han salido todavía de su estudio. No conocen el aire mundano de las exposiciones.

Julia Codesido no ha presentado sus telas sino en el salón de la Escuela de Bellas Artes, con modestia de discípula tímida que no quisiera que se fijaran demasiado en ella. Da ganas de sacarlos a airearse. Pero tienen buen aire donde están —objeterá suave y risueñamente Julia— solo que no tienen prisa de notoriedad.

Desde hace años, desde su adolescencia, desde mucho antes, Julia Codesido pinta, pinta, pinta. Es una mística de su arte. Vive en un señero encantamiento, entre sus colores y sus telas. Pinta por el placer de pintar, nada más que por el placer de pintar. El gozo de la creación le basta.

En este trabajo apasionado, fervoroso, se ha ido templando su temperamento artístico y enriqueciendo su don creador. Julia Codesido tiene en su obra logradas versiones de nuestros temas plásticos. Porque, sin flirtear con moda alguna, por espontáneo impulso de su espíritu, los asuntos de su pintura son casi autóctonos. Sensible, alerta, esta artista presta su aporte al empeño de crear un Perú nuevo. Y, por esto, le debemos también nuestro reconocimiento.

En sus figuras se encuentra invariablemente un gran vigor de expresión. Su dibujo es seguro y su colorido pastoso y rico. Y, como cultora de motivos indígenas, no se queda nunca en la nota de folklore. Cada cuadro suyo, aun cuando Julia no se lo proponga, está más allá de la interpretación verista. En sus cuadros hay siempre creación.

No nos gusta hablar de influencias ante una obra de méritos propios e impronta personal. Pero no podemos abstenernos de cumplir justicia a Sabogal por lo que, visiblemente, le debe Julia Codesido —como Camilo Blas— en el descubrimiento de su camino y en la seguridad y rectitud con que lo está recorriendo.

AUTORES Y LIBROS

EL CASO RAYMOND RADIGUET [97]

Es posible ignorar a Raymond Radiguet. Pero no es lícito ignorar el mayor suceso editorial de este tiempo: *Le Diable au Corps* y *Le Bal du Comte d'Orgel* [98], novelas de Raymond Radiguet. Me ha tocado leer estas novelas en su 112ª edición. Las librerías de París han vendido, en solo quince días, cincuenta mil ejemplares de *Le Bal du Comte d'Orgel*. Ningún otro libro contemporáneo ha tenido igual suerte.

Radiguet no ha conocido su éxito. Murió, antes de llegar a los veintiún años, el 12 de diciembre del año último. Su triunfo, su fama, son en gran parte una consecuencia de su muerte. Si Radiguet viviese todavía, sus novelas no habrían arribado a la 112ª edición. El público no sentiría ninguna impaciencia por leerlas ni la crítica por comentarlas. *Le Bal du Comte d'Orgel* no sería un libro afamado. Radiguet viviría un poco desconocido. Es, sin duda, por convenir a su gloria y a su editor que Radiguet ha muerto.

Puede hasta formularse dos hipótesis sobre su muerte: Primera, que Radiguet, consciente de haber escrito su obra maestra, y deseoso de valorizarla, haya muerto voluntariamente. (De la vanidad de los literatos cabe esperar todo). Segunda, que Radiguet haya sido sigilosamente asesinado por su librero. (De la *réclame* moderna hay que temerlo también todo).

Pero más fundado y razonable es creer absurdas ambas hipótesis, contrarias a la buena reputación de Radiguet o de su librero. Seguramente, Radiguet ha muerto del modo más natural. Era un hombre nacido para producir una novela con fisonomía de *chef d'oeuvre* [99]. Escrito el *chef d'oeuvre*, Radiguet tenía que morir. No le quedaba nada que hacer en el mundo. El objeto de su vida estaba cumplido. Jean Cocteau acepta implícitamente esta opinión en el prefacio de *Le Bal du Comte d'Orgel*. «No acuséis al destino —dice Cocteau—. No habléis de injusticia. Radiguet era de la raza grave en la cual la edad se desenvuelve demasiado rápida hasta el fin». La vida de Radiguet, en suma, no ha sido una vida frustrada. Ha sido, simplemente, una vida breve. ¿Por qué todas las vidas deben durar, regularmente, sesenta o setenta años? ¿Por qué todos los hombres deben morir arterioesclerosos? Esto, además de ser muy monótono, tendría muchos inconvenientes. La medicina, por ejemplo, carecería de pretextos para progresar.

Es probable, sin embargo, que Radiguet hubiese podido vivir un poco más. Le habría bastado con aplazar su obra maestra. Antes de producirla Radiguet no podía morir. Pero el parto fatal tenía indefectiblemente que hacer saltar en pedazos el resorte de su vida. ¿Por qué se apresuró Radiguet a hacer su *chef d'oeuvre*? La impaciencia, la prisa, la curiosidad, lo han matado. ¡Pobre garzón imprudente, víctima de la nerviosidad de su tiempo! Su historia es —más ace-

lerada y menos sentimental—, la melancólica historia del hombre de cerebro de oro de Alfonso Daudet.

Más Radiguet ha sido un hombre de cerebro de oro muy siglo veinte. Radiguet ha muerto precozmente; pero ha ganado la celebridad precozmente también. La fama es esquiva a los jóvenes. En este siglo la fama camina más velozmente. La civilización la ha electrificado. Le ha quitado su cansada cuadriga y le ha puesto un motor de 1000 H. P. [caballos de potencia]. Pero, a pesar de esto, la fama llega siempre en otoño. La primavera no es la estación de la fama. Pocos hombres asisten al espectáculo de su propia gloria.

No clasifiquemos, simplistamente, a Radiguet como un niño prodigio. Radiguet no tenía simpatía por este término. Poco antes de su muerte escribía lo que sigue: «¿Qué familia no posee su niño prodigio? Ellas han inventado la palabra. Existen niños prodigios como hay hombres prodigios. Rara vez son los mismos. La edad no es nada. Es la obra de Rimbaud y no la edad a la cual Rimbaud la escribió lo que me asombra. Todos los grandes poetas han escrito a los diecisiete años. Los más grandes son aquellos que logran hacerlo olvidar».

A los dieciocho años Radiguet concluía *Le Diable au Corps* y colaboraba con dos artistas como Jean Cocteau y Erik Satie en una ópera cómica. A los veinte años terminaba *Le Bal du Comte d'Orgel*. No le llamemos, sin embargo, niño prodigio. Respetemos su desdén por esta calificación.

Las novelas de Radiguet reflejan el humor escéptico y humorista de la literatura de la decadencia burguesa. En la escena de esta literatura se mueven, pulcra y amaneradamente, las *pequeñas almas* de la poesía de Paul Geraldty. El ideal de estas pequeñas almas es, como dice un crítico de Geraldty, *vivre avec douceur* [100]. Los griegos gustaban de vivir serenamente; los hiperestésicos burgueses occidentales de la urbe quieren vivir dulcemente. La serenidad es demasiado grave y fuerte para estas pequeñas almas, ávidas y golosas de dulzura. De la vida de las *petites ames* [101] está excluido todo lo heroico, todo lo épico, todo lo clamoroso. *Le Diable au Corps* es una novela del tiempo bélico. Pero la emoción de la guerra no aparece nunca en ninguna de sus escenas, en ninguna de sus páginas. Es, sin embargo, la novela de un adulterio que se incuba en la atmósfera de la guerra. Una joven recién casada se entrega a un adolescente tímido. El marido, cuya vida permanece extraña al argumento y al ambiente de la novela, se bate en el frente. La luna de miel de los esposos ha sido exigua y torpe. En cambio, la luna de miel de los adúlteros, es larga y exquisita. Raymond Radiguet nos hace gustar, a pequeños sorbos, la historia de este pecado más bien inocente que perverso. La protagonista es una Madame Bovary menos provinciana, menos jugosa que la de Flaubert. El armisticio destruye la felicidad de la pareja adúltera. En esta novela, la guerra es el bienestar; la paz es el drama. Mas el drama mismo transcurre suavemente, sin estertor, sin violencia.

Le Bal du Comte d'Orgel, pertenece a la postguerra. Pero el hálito acre de la crisis postbélica tampoco sacude las almas ni las cosas. Se trata de una casta comedia de amor jugada en un escenario sensual, frívolo y elegante. Estamos de nuevo en el mundo de las «pequeñas almas». *Piccolo mondo moderno* [102]. Irrumpe de repente en la tertulia del Conde d'Orgel un emigrado ruso.

Pero con este gentil-hombre no llega ninguna pasión, ningún grito, ningún eco del drama de Rusia. El huésped del Conde d'Orgel es demasiado correcto para desgarrar la plácida frivolidad de la tertulia con una acérrima diatriba antibolchevique. El emigrado se comporta discreta y gentilmente. No habla con odio, no habla con resentimiento siquiera de los bolcheviques. Casi los excusa, casi los comprende. Es un hombre que sabe que ninguna ruda pasión humana debe penetrar en un salón de buen tono. Es un hombre relativista y escéptico. La revolución lo ha empobrecido, lo ha arruinado; pero no le ha hecho perder el ademán aristocrático.

Tales son las *dramatis personae* [103] de las novelas de Raymond Radiguet. Personajes, cosas, gustos y emociones de una época de decadencia. Ambiente y mundo de Proust, menos mórbidos, más sanos; pero con la misma tibia temperatura lánguida. Radiguet ha hecho, a su modo, novela psicológica. Novela de matices sutiles que analiza minuciosa y finamente el proceso de un sentimiento, la trayectoria de una pasión generalmente moderada y contenida. Novela que no enfoca sino un episodio, en vez de enfocar, como el folletín, toda una vida que se enlaza a cien vidas diferentes y confusas. Novela en la cual cada hombre es el protagonista de su propio drama y es el eje de su propio mundo. El literato de este estilo no intenta jamás aprehender un vasto paisaje humano. Su arte es como el de esos pintores modernos, que, con un gusto un poco ascético, repiten en innumerables cuadros la misma naturaleza muerta.

EL LIBRO Y LAS AVENTURAS DE FERNANDO OSSENDOWSKI [104]

La crónica literaria del año último contiene una estruendosa anécdota editorial: el proceso del libro *Bestias, Hombres y Dioses* del profesor polaco Fernando Ossendowski. Una revisión sumaria de las piezas de este proceso puede interesar a nuestro público. El libro de Ossendowski, lanzado en el mercado español con el mismo estrépito que en los demás mercados, es ya un libro asaz conocido entre nosotros. Al menos entre las personas enteradas de las novedades literarias. *El Sol*, de Madrid, publicándolo como folletín, ha concurrido a darle una extensa difusión hispanoamericana.

Bestias, Hombres y Dioses apareció, en el curso del año, traducido a las principales lenguas europeas, en las vitrinas de todas las grandes librerías de Europa Occidental. El título bastaba para atraer la atención de la gente que busca, en la literatura contemporánea, manjares nuevos y extraños. ¿*Bestias, Hombres y Dioses*? No podía llamarse así un libro común. El menú de las casas editoriales ofrecía inequívocamente, en este caso, un plato insólito. La faja que ceñía el volumen anunciaba una «odisea verídica más interesante mil veces que los viajes de Marco Polo». El público no podía dudar de que se encontraba ante una «gran atracción» del año literario.

Todos los detalles de la presentación eran de factura norteamericana, cosa muy natural. El suceso del libro había sido cuidadosamente preparado en los Estados Unidos. Mr. Lewis Stanton Palen, su editor y traductor al inglés, organizaba y dirigía la *réclame*, aplicando a esta empresa todos los procedimientos de la técnica yanqui.

Bestias, Hombres y Dioses pasaba por un producto más o menos polaco o, mejor aún, eslavo; pero en realidad, editorialmente, se trataba de una mercadería norteamericana. La marca de fábrica registrada decía: *Copyright by Lewis S. Palen* [105].

Pero estas circunstancias, un tanto disimuladas, no impresionaban el apetito del público, ávido de saciarse del «plato del día», sin muchos escrúpulos respecto a su cocina. El tema del libro tenía todas las seducciones posibles de tiempo y de lugar. Se trataba de las bizarras y terribles aventuras vividas por un sabio polaco en el caótico y abstruso Oriente, invadido y estremecido por el bolchevismo. En el mundo del espeluznante relato se reunían, y se combinaban, los elementos más adecuados para excitar y cautivar el gusto del público moderno: esclavismo, orientalismo, budismo, ocultismo, misticismo, bolchevismo. Y todos estos ingredientes, sagazmente dosificados, no eran esta vez servidos en una novela de verosimilitud sospechosa, sino en un diario de viaje, con tono de documento científico e histórico.

«Esta serie de aventuras terribles y apasionantes —escribe Mr. Lewis S. Palen, en la introducción del libro— parece a ratos demasiado audaz en sus colores para ser real, o siquiera posible, en nuestra época. Yo debo, por consiguiente, advertir al lector, desde un principio, que Fernando Ossendowski es un sabio y un escritor cuya experiencia y hábitos de observación minuciosa son una garantía de exactitud y de verdad». *Bestias. Hombres y Dioses* estaba escrito, además, en el estilo, aunque sin la precisión, de un diario de viaje. Y, para que no le faltase ningún atributo de seriedad, los editores habían cuidado de anexarle una carta geográfica de la Siberia, la Mongolia, el Tibet y la Manchuria, con el itinerario de la odisea de Ossendowski marcado en rojo.

El libro habría conservado por mucho tiempo este prestigio, si los hombres de ciencia europeos, poco satisfechos de la garantía norteamericana, no hubiesen denunciado la calidad de la manufactura. Ossendowski fue acusado de mistificación y de impostura por las críticas, casi simultáneas, de tres profesores de diversas nacionalidades y diferentes ciencias. El doctor George Montandon escribió una refutación geográfica del relato de Ossendowski, remarcando y analizando, con incontestable competencia, la inverosimilitud de varias jornadas del fabuloso viaje del profesor polaco, fugitivo de la Siberia bolchevizada. Las distancias indicadas por Ossendowski eran, en no pocos casos, escandalosamente erróneas; y el tiempo en que Ossendowski pretendía haberlas recorrido —165 a 185 kilómetros diarios, a caballo y por ásperas rutas— aparecía completamente inaceptable. Sven Hedin, de Estocolmo, autor del libro *De Pekín a Moscú*, descubrió en *Bestias, Hombres y Dioses* errores históricos y geográficos de gruesas proporciones. Y el profesor Wendling, de Ludwigsburg, contestó toda la cronología del libro en una requisitoria formulada con minuciosidad implacable y tudesca. Los traductores y editores de Ossendowski ensayaron débilmente algunas maniobras de defensa. Mas Ossendowski, acosado por sus críticos, que lo trataban de impostor, charlatán y alucinado, tuvo que retroceder ante el ataque. «Mi libro —confesó en una carta del 22 de noviembre al *Journal Litteraire* [106]— es una novela que yo no me habría permitido jamás presentar a una sociedad científica. Bien podía yo haber escrito este libro sin antes haber visitado nunca ni la Mongolia ni el Tibet».

El episodio más interesante de este proceso se desarrolló en la redacción de la revista *Nouvelles Litteraires* [107], de París. Ossendowski y su acusador el doctor Montandon comparecieron, en la redacción de esa revista, ante una improvisada *Corte de Assises* [108]. El doctor Montandon, en el rol de Fiscal, pronunció una rigurosa y documentada requisitoria. Pierre Benoît y Henri Massis hicieron de abogados del acusado. Y Ossendowski se atrincheró en el argumento de que su libro no constituía un relato científico, insistiendo, naturalmente, como no podía dejar de hacerlo, en la realidad de sus aventuras y andanzas. El acta de la reunión, redactada con sagacidad y eclecticismo muy franceses, establece que «la obra de Ossendowski, como él mismo lo ha declarado a las Sociedades geográficas de París y de Londres, así como a otras Sociedades, no es de orden científico, sino una obra compuesta de elementos relativos a impresiones personalmente vividas o a relatos recogidos por el escritor». Agrega el acta que «contrariamente a las deducciones sacadas por M.

Montandon de la cronología del libro, M. Ossendowski mantiene que ha estado en el Tibet (parte Norte), lo que M. Montandon continúa contestando».

El verdadero carácter de *Bestias, Hombres y Dioses*, quedó así fijado. El señor Fernando Ossendowski, profesor de Ciencias Exactas, ingeniero de minas, técnico en cuestiones industriales, no ha escrito, como sus editores y traductores trataban de hacer creer al público, un relato científico e histórico de su vida en Mongolia y el Tibet, sino, como al interés de los mismos comerciantes y del propio escritor polaco convenía, un relato novelesco e imaginativo. En este género, el profesor polaco ha debutado con un sonoro éxito editorial y con algún éxito literario. Las escenas de la Mongolia del libro de Ossendowski son interesantes. Mucho más interesantes que las escenas del terror bolchevique en Siberia y Mongolia, escritas con una intención demasiado evidente y vulgar de detractar a los bolcheviques. El profesor Ossendowski ha tratado, a este respecto, un argumento explotado con más imaginación por muchos escritores de la prensa sensacional y folletinesca. Y, en cuanto al viaje al Tibet, literariamente resulta también inexistente. No hay en el libro ninguna escena viviente, ninguna emoción vigorosa de este viaje de cerca de tres meses por ese país abrupto, misterioso e inasequible. Ossendowski pasa como sobre ascuas en esta parte de su aventura. Lo que me mueve a creer, no obstante todo lo que su viaje tiene de imaginario, que la imaginación literaria de Ossendowski es bastante modesta y limitada en sus creaciones. Las mejores impresiones del libro son, sin duda, las más verdaderas. La figura del Barón Ungern von Sternberg es la única que vive patentemente en algunas escenas de *Bestias, Hombres y Dioses*.

¿Por qué? Probablemente por haber sido la más verídicamente comprendida y reflejada. Los hechos mediocres, los hechos inventados, carecen de vida. La realidad se ha vengado de Ossendowski en la ficción.

Ossendowski, sin embargo, alentado por el éxito de *Bestias, Hombres y Dioses*, se propone escribir otras novelas. El número de marzo de *Europe* trae una entrevista de un escritor de esa revista, en la que el profesor polaco declara: «En Polonia los editores se han preguntado si no podría suministrarles libros de viaje y de aventura. Tengo la intención de escribir relatos sobre Marruecos, después sobre el Africa Central, después sobre la América del Sur y las islas de Oceanía).

El escritor de *Europe* responde a Ossendowski, reconociéndole el derecho incuestionable de adoptar este género literario; pero negándole el derecho a que una casa editorial lo clasifique entre los exploradores, y levante cartas de sus viajes imaginarios.

Los propósitos de Ossendowski no tienen interés para la literatura. Tienen, en cambio, algún interés para los sudamericanos. Ossendowski amenaza a la América del Sur con una aventurera excursión de su fantasía. Y, sobre todo, con un libro lanzado en gran estilo por la firma Lewis S. Palen. O sea con un libro *Made in U. S. A.*

BLAISE CENDRARS [109]

En el equipo de los «internacionales», Blaise Cendrars es uno de los que más me interesa. Blaise Cendrars no es un vagabundo del género de Paul Morand. En la composición de los libros de Cendrars no entra ningún ingrediente mórbido. Cendrars no se empeña nunca en demostrarnos que viaja en vagón-cama. En Cendrars no se respiran aromas afrodisíacos. En sus libros no hay languidez, no hay laxitud. Cendrars es sano, violentamente sano, alegremente sano. (Oliverio Girondo no dejaría de anotar este dato, en una semblanza de Cendrars: reacción Wasserman negativa [110]).

Y, al mismo tiempo, Cendrars es simple. Entra en las ciudades sin ceremonia. Se comporta siempre como un pillete, como un *gavroche* [111] que viaja por el placer, dulce y ácido a la vez, de viajar. Unos viajan para hacerse operar un riñón. Otros para curarse en Vichy los cálculos o en Karlsbad la dispepsia. Otros para vender su alma al diablo o a Moran en la bolsa de Nueva York. Otros para trocar su algodón Tangüis por unos trajes ingleses, un automóvil Fiat, unas fichas de Monte Carlo, etc. Cendrars viaja por viajar: Tiene siempre, en el vagón-restaurant de un expreso, o en el puente de un transatlántico, el ademán despreocupado del *flâneur* [112]. Miradlo arribar a São Paulo:

«Enfin on entre en gare
Saint-Paul
Je crois être en gare de Nice
Ou débarquer à Charing-Cross à Londres
Je trouve tons mes amis
Bonjour
C'est moi» [113].

No es posible dudarle. Es Blaise Cendrars que llega a São Paulo. No puede ser otro que Blaise Cendrars. Lo reconocen, desde que pisa el umbral de una ciudad, todos los que no lo han conocido nunca. No es improbable que algún día lo veamos desembarcar así en la chaza de fleteros del Callao. Traerá, como siempre, un equipaje muy sumario. (Blaise Cendrars nos ha descrito una vez su equipaje. Sabemos por él mismo que su maleta pesa 57 kilos). Y se marchará de Lima sin despedirse burlando una recepción del Ateneo y un reportaje de *El Comercio*. Y, finalmente, Blaise Cendrars no nos defraudará como Julio Camba. Nos contará en un libro maravilloso, volumen tercero o cuarto de sus *Feuilles de route* [114], su visita a Lima, al Cuzco y a Chanchamayo.

Lo que más me encanta en la literatura de Cendrars es su buena salud. Los libros de Cendrars respiran por todos sus poros. Cendrars representa una gaya y joven bohemia que reacciona contra la bohemia sucia y vieja del siglo

diecinueve. Y, en una época de decadentismos bizarros, de libídenes turbias y de apetitos ambiguos y cansados, Cendrars es un caso de salud cabal. Es un hombre intacto e indemne. Es un poeta claro y fuerte sin artificios juglarescos y sin neurosis perversas:

Escuchadlo:

«*Le monde entier est toujours là
La vie pleine de choses surprenantes
Je sors de la pharmacie
Je desecads juste de la bascule
Je pèse mes 80 kilos
Je t'aime*» [115].

La poesía de Cendrars no tiene puntos ni comas. La prosa es más ortográfica.

Blaise Cendrars ha publicado los siguientes libros: *La légende de Novgorod* (1909), *Séquences* (1913), *La Guerre au Luxembourg* (1916), *Profond aujourd'hui* (1917), *Anthologie Nègre* (1919), *La fin du Monde* (1919), *Dix-neuf Poèmes Élastiques* (1919), *Du Monde entier* (1919), *J'ai tué* (1919), *Feuilles de route* (1924), *Kodak* (1924) y *L'Or* (1925) [116].

Tiene Cendrars en preparación, entre otros libros, una *Antología Azteca, Inca, Maya*.

Cendrars nos cuenta en *El Oro* la maravillosa historia de Johan August Suter. La historia de Suter es el reverso de la historia del oro de California.

En 1834, Johan August Suter, suizo-alemán, hijo de un fabricante de papel de Basilea, deja su patria, su mujer y sus hijos, arruinado y deshonrado por una quiebra. A pie cruza la frontera y llega a París. En el camino desvalija a dos compañeros de viaje; en París estafa con una letra de crédito falsa a un cliente de su padre. Luego, en El Havre se embarca para Nueva York.

Cendrars, explicándonos el Nueva York de 1834, nos dice en una sola página de prosa rápida, sumaria, precisa, escueta, una íntegra fase de la formación de los Estados Unidos:

«El puerto de Nueva York.

«Es ahí donde desembarcan todos los naufragos del Viejo Mundo. Los naufragos, los desgraciados, los descontentos, los hombres libres, los insumisos. Aquellos que han tenido reveses de fortuna; aquellos que han arriesgado todo sobre una sola carta; aquellos a quienes una pasión romántica ha trastornado. Los primeros socialistas alemanes, los primeros místicos rusos. Los ideólogos que las policías de Europa persiguen; los que la reacción arroja. Los pequeños artesanos, primeras víctimas de la gran industria en formación. Los falansterianos [117] franceses, los carbonarios [118], los últimos discípulos de Saint Martin, el filósofo desconocido, y de los escoceses. Espíritus generosos, cabezas cascadas. Bandidos de Calabria, patriotas helenos. Los campesinos de Irlanda y de Escandinavia. Individuos y pueblos víctimas de las guerras napoleónicas y sacrificadas por los Congresos Diplomáticos. Los carlistas, los polacos, los «partidarios de Hungría». Los iluminados de todas las revoluciones de 1830 y los últi-

mos liberales que abandonan su patria para unirse a la gran República, obreros, soldados, comerciantes, banqueros de todos los países; hasta sudamericanos, cómplices de Bolívar. Desde la Revolución francesa, desde la Declaración de la Independencia, en pleno crecimiento, en pleno desarrollo, no ha visto jamás Nueva York sus muelles tan continuamente invadidos. Los inmigrantes desembarcan día y noche y en cada barco, en cada cargamento humano, hay por lo menos un representante de la fuerte raza de los aventureros».

Suter pertenece a esta raza. Cendrars nos relata así su entrada en Nueva York: «Johan Auguste Suter desembarca el 7 de julio, en martes. Ha hecho un voto. Salta a tierra, atropella a los soldados de la milicia, abraza de una mirada el inmenso horizonte marítimo, descorcha y vacía una botella de vino del Rhin, lanza la botella vacía entre la tripulación negra de un velero. Después rompe a reír y entra corriendo en la gran ciudad desconocida, como alguien que tiene prisa y a quien se espera».

Nueva York no retiene por mucho tiempo a Suter. Suter se siente atraído por el Oeste. Parte de nuevo hacia lo desconocido. En Honolulu forma la Suter's Pacific Trade Co. Tiene un plan vasto. Con mano de obra canaca explotará las tierras de California. No las conoce aún; pero sabe que va a tomar posesión de ellas. Sus socios de Honolulu lo abastecerán de indígenas de las Islas. El plan se cumple puntual y magníficamente. Suter se instala con sus canacos en California. Funda una descomunal colonia agrícola: la Nueva Helvecia. Sus posesiones, sus riquezas crecen prodigiosamente. El *pioneer* [119] suizo deviene uno de los hombres más ricos de la tierra. Pero una catástrofe sobreviene: el descubrimiento del oro. Un obrero de Suter encuentra en los dominios de Suter las primeras pepitas. La noticia se expande. Empieza el éxodo hacia las minas de oro. Suter ve partir a sus empleados, a sus obreros. La colonia se disgrega. Invaden el país los buscadores de oro. En diez años, San Francisco se convierte en una de las más grandes urbes del mundo. Los inmigrantes se reparten las tierras de Suter. Se instalan en sus posesiones. El gran *pioneer* se cruza de brazos. Podría luchar pero, desdeñosamente, prefiere no participar en esta batalla de lavadores de oro y de destiladores de alcohol, en la cual se mezclan aventureros y bandidos de las más torpes y sucias especies. El oro lo ha arruinado. Suter se retira, decepcionado, a uno de sus dominios. Mas la voluntad de trabajo y de potencia renace pronto en él. Sus viñas, sus huertas, sus establos, sus eras, etc., vuelven a darle una fortuna. San Francisco tiene buen apetito. Y Suter le vende caros los frutos de sus alquerías. Pero no está contento. No olvida el golpe; no perdona al oro. Y el demonio le aconseja la más absurda aventura. Suter presenta a los tribunales una demanda por daños y perjuicios. Reivindica la propiedad del suelo sobre el cual se ha edificado San Francisco, Sacramento, Riovista y otras ciudades, reclamando doscientos millones de dólares de indemnización por el despojo. Enjuicia a 17 221 particulares que se han establecido abusivamente en sus plantaciones. Reclama veinticinco millones de dólares del Estado de California, por haberse apropiado de sus rutas, canales, puentes, esclusas y molinos; y cincuenta millones de dólares del gobierno de Washington, por no haber sabido mantener el orden

en la época del descubrimiento del oro. Y sostiene su derecho a una parte del oro extraído desde el principio de la explotación. El fantástico proceso consume todas las utilidades de Suter. Suter tiene a su servicio un ejército de abogados, de peritos y de escribanos. Los Municipios y los particulares enjuiciados tienen a su servicio otro ejército. «Es un nuevo *rush* [120], una mina inesperada, y todo el mundo quiere vivir del Pleito Suter». San Francisco odia al *pioneer* testarudo y amenazador. Y, cuando el honesto y puritano, juez Thompson falla a favor de Suter, la ciudad se amotina. Las plantaciones, los establos, los molinos, las fábricas de Suter son devastados, arrasados, incendiados. Suter esta vez pierde todo. Mas ni aun este golpe lo decide a renunciar a su proceso. Lo continúa, en Washington. En Washington envejece y enloquece. Y muere en las gradas del Palacio del Congreso, aguardando y reclamando, obstinadamente, justicia.

Tal la maravillosa historia de Johan August Suter. Su argumento parece una gran paradoja. Pero, en verdad, Cendrars ha escrito, al mismo tiempo que una novela de aventuras, una sátira sobre el destino maldito del oro. El oro del Rin y el oro de California se equivalen. Cendrars no lo dice: pero lo dice su novela. Lo dice la maravillosa historia de Johan August Suter, arruinado por el descubrimiento de las minas de California.

La técnica de *El Oro* es, más bien que la de una novela, la de un *film*. Cendrars nos ofrece la historia de Suter en setenta y cuatro cuadros cinematográficos. Ningún cuadro sobra. Ningún cuadro aburre. Ningún cuadro es pálido o confuso. El lector se olvida, poco a poco, de que tiene en las manos un libro. En vez de las letras y de las palabras, dispuestas en rasgos, empieza a ver las figuras y el paisaje. El paisaje que, en Blaise Cendrars, es solo un decorado esquemático.

LITERATURAS EUROPEAS DE VANGUARDIA ^[121]

Quien desee efectuar un viaje económico por las varias literaturas de vanguardia de Europa, puede tomar con confianza el libro de Guillermo de Torre. El viaje de este libro tiene todas las ventajas y todos los defectos de un viaje en ómnibus. Es barato, es rápido, es, más o menos, seguro. Pero nos obliga a detenernos el mismo tiempo en todas las estaciones. No nos consiente descender en las esquinas, donde nos gustaría hacer alto por algunos minutos. La estación de partida está en un suburbio. Y ahí nos toca perder un tiempo que nos parece desproporcionado, respecto del que empleamos en atravesar los sitios centrales.

«Las Literaturas Europeas de Vanguardia —escribe Guillermo de Torre en el frontispicio de su libro— son un álbum panorámico, en su primera parte, de las cinco tendencias vanguardistas latinas más representativas». Estas cinco tendencias son el ultraísmo español, el creacionismo hispano-francés, el cubismo y el dadaísmo franceses y el futurismo italiano. En la tercera parte del volumen, Guillermo de Torre nos muestra, por una ventanilla del ómnibus, otros horizontes: el imaginismo anglosajón, el expresionismo germánico y la nueva poesía eslava. La perspectiva y el itinerario del viaje son los de un súperstite del ultraísmo español.

Guillermo de Torre nos explica, en primer término, esta literatura de vanguardia. Pero de su propia exposición resulta que el ultraísmo español tiene un valor muy modesto al lado de los otros *ismos* literarios de Europa. El ultraísmo no ha carecido de antecedentes propios y de modalidades peculiares; pero se ha alimentado de la experiencia y de las ideas de estos otros *ismos*. Ha sido, en gran parte, un reflejo o un eco del futurismo, el expresionismo, el cubismo y el dadaísmo. No ha influido en ninguno de los movimientos y en ninguna de las escuelas de las que ha sido tributaria o dependiente. Esto el mismo Guillermo de Torre lo constata honradamente.

Tampoco el creacionismo aparece como un movimiento o una escuela. Por lo menos en el sentido que estas palabras tienen cuando califican al cubismo, al expresionismo, etc. El que algunos literatos se hayan llamado creacionistas no prueba suficientemente la existencia del *creacionismo* como movimiento de vanguardia. Guillermo de Torre, en el capítulo respectivo, clasifica prudentemente el *creacionismo* como una «modalidad». Pero, como ya hemos visto, en la introducción del libro lo considera una de «las cinco tendencias vanguardistas latinas más representativas». El creacionismo, por otra parte, en *Literaturas Europeas de Vanguardia*, se reduce, como actividad literaria, a las actitudes y trabajos del poeta chileno Huidobro y del poeta francés Reverdy.

Guillermo de Torre trata, a mi juicio, un poco negligentemente a este último. Encuentro, en cambio, muy acertado su juicio sobre el aporte de Herrera Reisig a la formación de un nuevo estilo. Así como sus notas sobre la modernidad o el vanguardismo de las teorías estéticas de Oscar Wilde.

El libro de Guillermo de Torre acusa una preocupación exasperada de la hora. El autor teme angustiadamente llegar con retardo. Jorge Luis Borges le reprocha, con agudas palabras, este «ademán molesto de sacar el reloj a cada rato». Escribe Borges: «Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, ergo valemos más que ustedes... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde arrinconar al viernes?».

Le pasa también a Torre lo que a otros literatos vanguardistas. Más que la novedad de espíritu mira la novedad de procedimiento. El procedimiento lo obsesiona. En el haber del ultraísmo anota, como una adquisición capital, el gusto de la metáfora, de la imagen. Aunque es verdad que, páginas más adelante, parece suscribir esta otra certera observación de Jorge Luis Borges: «Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes. El creacionismo que tal cosa predica es una jaula: una cacería de la *phrase a effet* [122], de la ingeniosidad, que es el mayor peligro para escritores de raza española como nosotros».

El valor de una tendencia literaria no es nunca una mera cuestión de técnica. Una de las benemerencias más evidentes del vanguardismo, —especialmente en nuestra literatura— consiste en la reacción contra la retórica y contra el énfasis. Pero únicamente repudia de veras la retórica y el énfasis el escritor o el poeta que lleva la modernidad en el espíritu. Torre lo sabe bien, puesto que escribe lo siguiente sobre el expresionismo: «De todos los movimientos modernos de vanguardia es quizá el expresionismo el único que ha triunfado plenamente —hasta el punto de que en la pintura y en el teatro, al menos, tiene un acatamiento oficial— logrando la imposición de sus módulos en todas sus ramificaciones estéticas: en la novela con Leonard Frank y en el teatro con Carl Sternheim y Kasimir Edschmid. Ello se debe precisamente a que, más bien que un movimiento, es una tendencia común de la época. Es como ellos dicen *Zeitgeits einer Gesinnung* [123]: el espíritu de un tiempo. No es una *coterie* [124] limitada. En rigor toda la nueva generación alemana es expresionista. No posee cánones carcelarios ni jefes acaudilladores. El expresionismo reside más bien en cierta actitud espiritual de la conciencia artística del mundo».

Pero la principal insuficiencia del libro de Torre no es, por cierto, ninguna de las anotadas. Me parece encontrarla en el esfuerzo por considerar y examinar los fenómenos literarios en sí mismos, prescindiendo absolutamente de sus relaciones con los demás fenómenos históricos. Acaso se puede juzgar así una individualidad. Pero, de ningún modo, una época. Guillermo de Torre nos explica las teorías y las consecuencias literarias del futurismo; pero no nos explica sus causas ni sus raíces espirituales. Y es imposible entender realmente el futurismo, sin una noción más o menos completa de su morfología. Sobre

el futurismo, por esto, se puede aprender en la crítica de un político más que en la crítica de un literato. Giuseppe Prezolini escribe respecto al futurismo: «Es curioso, a primera vista, que no haya nacido en América. Pero en Italia es el fruto de una reacción. Es el «alto» gritado a la tradición, a la Arqueología, a Venecia con el claro de luna, al dantismo, al volverse siempre atrás de los italianos. Una reacción tanto más furibunda, cuanto más potente eran los hábitos, más grandes los hombres, más profundas las tradiciones». Prezolini apunta hechos muy ciertos. Mas la mirada de Trotsky, por ejemplo, descubre hechos superiores. «Los países —dice en su libro *Literatura y Revolución*— que se han quedado retrasados, pero que disponen de cierto grado de cultura intelectual, reflejan en sus ideologías más clara y poderosamente que otros las conquistas de los países más adelantados. Por esto mismo se han reflejado en el pensamiento alemán de los siglos XVIII y XIX las conquistas económicas de los ingleses y las políticas de los franceses. Por lo mismo no es en América ni en Alemania donde el futurismo ha encontrado su expresión más esencial sino en Italia y en Rusia. El poema que ensalza a los rascacielos, los dirigibles y submarinos puede escribirse en mal papel y con un pedazo de lápiz en cualquier aldea del gobierno de Rjasan y para que la fría fantasía se exalte en Rjasan basta con que existan en América rascacielos, dirigibles y submarinos».

Un crítico exclusivamente literario como Guillermo de Torre nos pasea por la superficie del futurismo; pero no nos enseña su subsuelo ni nos instruye acerca de toda su trascendencia. Su estudio del futurismo no nos dice, al menos, lo que es la moderna literatura italiana. Todo lo moderno no está, evidentemente, en las *Literaturas Europeas de Vanguardia*. En la obra de Pirandello hay más elementos esenciales de modernidad que en toda la producción futurista. Torre declara su admiración por Pirandello, que con Giovanni Papini y Ardengo Soffici forma, en su concepto, el trinomio italiano de valores más interesantes de hoy. No me siento muy lejos de la opinión de Torre sobre este trinomio, aunque desconfíe un poco de estas tríadas o triángulos en que la crítica gusta a veces de concretar una época. Pero pienso que solo el relativismo y el superrealismo de Pirandello —¿por qué no clasificar a Pirandello como un superrealista?— contienen más modernidad que todas las invenciones literarias de Marinetti y sus secuaces.

Todas estas cosas no impiden que el libro de Guillermo de Torre me parezca el mejor y el único vehículo disponible para una excursión por todas las escuelas de vanguardia. Torre es un guía inteligente. Sus juicios sobre el «sentimiento cósmico y fraterno en los poetas de los cinco continentes», son un análisis penetrante. El libro está sembrado de preciosas observaciones. Sería un grave error creerlo algo así como *baedeker* [125] de la literatura de moda.

GEORGE BRANDES [126]

Casi simultáneamente nos llegan los ecos de dos funerales europeos: el de George Brandes y el de Rainer María Rilke. Los dos, el crítico danés y el poeta alemán, pertenecían a la estirpe, cara a Goethe y a Nietzsche de los buenos europeos. George Brandes, sobre todo, puso su mayor empeño en adquirir y merecer este título. El estudio de la obra de Ibsen, que fue uno de los primeros en explicar a Europa, le reveló lo difícil que es para un escritor superar la barrera del idioma, cuando este no es un idioma muy difundido. Brandes resolvió escapar a esas barreras, escribiendo en alemán. Dominaba el alemán, el francés y el inglés como su lengua propia. Del francés decía que sería siempre para él la lengua de los artistas y de los hombres libres. Protestó siempre contra las limitaciones de todo nacionalismo.

No se le define, sin embargo, cuando se le llama internacionalista. Más que internacionalista, era antes un europeísta. El internacionalismo del siglo diecinueve —y Brandes se sintió siempre un hijo de su siglo— tuvo sus fronteras, que si no fueron, precisamente, las de un continente, fueron las de una raza: la raza blanca. Lo que descubrió ese siglo no fue la solidaridad de todos los pueblos, sino la solidaridad de los pueblos blancos. El sello occidental o blanco del internacionalismo de esos tiempos está impreso hasta en la práctica de las internacionales obreras.

Judío, Brandes procedía de una raza que parece predestinada para empresas universales y ecuménicas y a la que los nacionalismos europeos miran con encono por esta aptitud o destino. Pero Brandes se mantuvo a cierta distancia de mesianismos mundiales. Estaba demasiado enamorado de Occidente y, más que de Occidente, de Europa, para qué lo atrajeran dormidas culturas y aletargadas razas.

Los rasgos esenciales de George Brandes son su individualismo y su racionalismo. Bajo este aspecto, fue también un hijo de su siglo. No entendió nunca al *demos*, ni amó jamás a la masa. El culto de los héroes ocupó perenne y ardientemente su espíritu. Le tocó, sin embargo, pensar y obrar como un representante de un siglo de democracia burguesa y liberal. Pero no aceptó el título de demócrata, sin vacilaciones y sin escrúpulos, provenientes de su convicción de que ninguna gran idea, ninguna gran iniciativa había emanado nunca de la masa. «El gran hombre —afirmaba— no es el resumen de la civilización ya existente; es la fuente y el origen de un estado nuevo de civilización». Por esto prefería titularse radical. Su famoso estudio sobre Nietzsche, de quien fue grande y devoto amigo, se titulaba «ensayo sobre el aristocratismo radical».

Por su individualismo y por su racionalismo, George Brandes, no podía amar este siglo, contra el cual empezó a malhumorarse desde la propagación

de la filosofía bergsoniana. En una entrevista con Frederic Lefébre, de hace dos años, recordaba él mismo una frase suya, pronunciada dos años atrás en una conferencia en Londres: «La intuición, he aquí una cualidad que hay que dejar a las admiradoras de Mr. Bergson». Su racionalismo ochocentista, reaccionaba agriamente contra toda tentativa de disminuir el imperio de la razón. El freudismo era una de las corrientes de este siglo que más le disgustaba. No obstante el vínculo racial del judaísmo —que juntó sus nombres en el comité de dirección de *La Reinas Juive* [127]— Brandes trataba con pocas consideraciones a Freud, cuyas teorías calificó una vez de «fantasías obscenas e inhumanas». Así como la intuición debía ser dejada a las admiradoras de Bergson, el psicoanálisis debía abandonarse a sus cultivadores de América. Para Brandes el hombre de pensamiento más grande de hoy era, sin disputa, Einstein. ¿Por qué? No es difícil adivinarlo. Porque en Einstein reconocía, ante todo, un representante del racionalismo. Todas sus conclusiones —decía— son verificables.

George Brandes no podía absolutamente, comprender esta época, que repudiaba en bloque. Su criticismo ochocentista, descendiente en parte del de Renán —sobre quien escribió fervorosas e inteligentes páginas, en sus buenos tiempos— se había tomado en pesimismo negativo, no menos radical que su antiguo aristocratismo. El bolchevismo y el fascismo eran para Brandes fenómenos totalmente ininteligibles. El naufragio de sus viejos y caros ideales le hacía pensar que no quedaban más ideales en el mundo ni en Europa. Al periodista norteamericano Clair Price, que lo entrevistó poco antes de su muerte, le confesó todo su desencanto, más que crepuscular, apocalíptico. «¡Europa! ¿Existe aún la idea de Europa?». Brandes no hablaba como si con él se acabara una época, sino como si con él se acabara Europa.

No hay que sorprenderse, pues, de que, los intelectuales de hoy lo mirasen como un sobreviviente del siglo XIX. Extremando este juicio, o asimilándolo al del propio Brandes, Clair Price lo llamaba «un europeo que ha sobrevivido a Europa». Otros escritores contemporáneos, más distantes de su espíritu y de su mentalidad —porque repudian por herético, cuando no por estúpido, el siglo diecinueve— le dedicarán sin duda un duro epitafio. En su *Dizionario dell'uomo salvatico* [128], Giovanni Papini le ha puesto ya uno acérrimo: «Judío envenenador de los espíritus escandinavos del fin del siglo XIX. Pareció a los hiperbóreos la síntesis trinitaria de Voltaire-Taine-Heine. Hizo carrera como revelador y apóstol de Ibsen, Nietzsche, Strindberg, etc., pero no consiguió jamás descubrirse a sí mismo y los últimos apóstoles de su gloria danesa lo han dejado reblandecer solo».

Papini cometía la más grave injusticia, en este juicio sumario, al confinar la figura y la obra de Brandes dentro de los confines de Dinamarca. Desterrado en su juventud de su país, donde su radicalismo chocaba con los residuos del fariseísmo conservador, en su vejez le ha faltado también a la gloria de Brandes la ratificación de la mayoría de los suyos. Nacionalistas y revolucionarios lo declaran distante y extraño a ellos.

Pero el nombre de Brandes queda, de toda suerte, inscrito honrosamente en el escalafón intelectual del siglo diecinueve. Su obra capital, seis volúme-

nes sobre las grandes corrientes de ese siglo —aunque no abarcan, propiamente, sino su primera mitad— le asegura un puesto de honor en su tiempo. Y tiene, además, Brandes un mérito que nadie puede contestarle: su intransigente y apasionada fidelidad a sus ideales en esta época en que, ante la novedad reaccionaria, abdicar tantos viejos representantes del pensamiento demo-burgués, ese mérito, hace particularmente respetable la figura de Brandes, el «buen europeo» que no quiso jamás renegar de este título.

RAINER MARÍA RILKE [129]

Es aventurado establecer categorías estéticas. Pero no se puede prescindir de ellas para enjuiciar con cierto orden la poesía y el arte de esta época caótica. El caos, en la poesía y en el arte, no es nunca tan absoluto como para no aceptar provisoriamente un orden que permita explotarlo y analizarlo. Las categorías pueden resultar un poco ficticias, pero constituyen siempre el andamio indispensable para la construcción de una tesis de varios pisos y solo tres dimensiones. Para una tesis sobre la poesía contemporánea, cuyos materiales estoy allegando en mis horas de recreo, he concebido tres categorías: épica revolucionaria, disparate absoluto, lirismo puro. Más que tres categorías propiamente dichas me he esforzado por imaginar o reconocer tres líneas, tres especies, tres estirpes. Su mejor representación gráfica —todas las teorías modernas se caracterizan por la posibilidad de poder expresarse gráficamente— serían tal vez tres tallos. Todo lo que significa algo en la poesía actual es clasificable dentro de una de estas tres categorías que superan todos los límites de escuela y estilo.

La obra de Rainer María Rilke, el gran poeta, el *guter europäer* [130], que ha perdido Europa poco antes que a Jorge Brandes pertenece a la categoría menos sujeta a lo temporal, a lo histórico: el lirismo puro. Pocas clasificaciones presentan tanta facilidad como la de este dulce germano que amó a Francia y Rodín y escribió muchas de sus páginas bajo el cielo del Latium. En la obra de otros poetas contemporáneos, se combinan elementos de dos y hasta de tres categorías poéticas. Sergio Essenín, el poeta ruso que se suicidó hace más de un año, era también un «lírico puro», pero en su obra, determinada en parte por la atmósfera catastrófica y mesiánica de la revolución, se encuentra un poco de «épica revolucionaria». Y aún de «disparate absoluto». En Rilke la unidad sustancial y formal es completa. Rilke es solo lírico. No ha empañado los cristales de su arte el hábito de una revolución.

Con él, Europa ha perdido su último romántico. Es decir al último poeta del romanticismo finito. Porque ahora nace un nuevo romanticismo. Pero este no es ya el que amamantó con su ubre pródiga a la revolución liberal. Tiene otro impulso, otro espíritu. Se le llama, por esto, neorromanticismo.

El romanticismo del siglo diecinueve se resolvía en un individualismo radical. Tuvo la impronta de un siglo que se caracterizó por el culto del yo. Ese culto representaba el acabamiento, la coronación de toda la aventura espiritual, de toda la experiencia filosófica del liberalismo. Pero este sentimiento exasperado del yo, conduce de su absoluta y megalómana exaltación a su total y búdica negación. Como lo observaba sagazmente Rivière, a propósito de Bergson y Proust, de la exaltación del yo se ha pasado a la desconfianza del yo. El subjetivismo extremo que se constata en una parte de la poesía de hoy, constituye

ciertamente la última y ultraísta expresión del individualismo. De suerte que cuando Charles Maurras lo considera «la cola de la cola del romanticismo», aunque parta de sus peculiares puntos de vista, no anda descaminado.

La poesía de Rilke es la última etapa regular del romanticismo ochocentista. Es la obra del artista que en su última jornada resume armoniosa y quintaesenciada su experiencia. Romanticismo alquitarado que ha renunciado a todas las aventuras imposibles y que se ha remansado en la contemplación.

Se ha pretendido definir a Rilke, llamándolo el Novalis de nuestro tiempo, «el poeta del silencio y de la muerte», etc. Pero, seguramente nada lo descubre y lo encierra más cabalmente como poeta que su propio pensamiento sobre la poesía. «Los versos —escribe Rilke— significan muy poco cuando se les escribe en la juventud. Se debería esperar, acumulando alma y dulzura, durante toda una vida larga si fuera posible; y después en fin, muy tarde, quizá se podría escribir diez líneas buenas. Los versos no son sentimientos, como creen muchos, sino experiencias. Los sentimientos se tienen demasiado pronto, Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres, cosas, animales; sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las pequeñas flores al abrirse en las mañanas; es preciso pensar en caminos de regiones desconocidas; en inesperados encuentros; en despedidas que se está sintiendo aproximarse desde hace tiempo; en los días de la infancia cuyo misterio no se acaba todavía de aclarar; en los padres ante quienes era necesario regocijarse cuando volvían trayendo una alegría incomprensible, porque era para otro; en las enfermedades de la niñez que marcaban el comienzo de graves transformaciones; en los días pasados en habitaciones calmas y contenidas; en las mañanas de alta mar, en el mar mismo; en las noches de viaje que temblaban en lo alto y volaban con las estrellas y no es suficiente todavía pensar en todo esto. Es necesario aún guardar recuerdo de muchas noches de amor, de las que ninguna se parece a otra; de los alaridos en el parto; en la dulzura de las que luego son madres. Hay que haber estado al lado de los moribundos y haber quedado junto a los muertos en las piezas solas con la ventana abierta por donde los ruidos entraban a golpes».

Este juicio es fundamentalmente romántico e individualista. Supone que la obra del poeta se alimenta exclusivamente de su experiencia personal. De la riqueza y extensión de esta depende el valor de aquella. El poeta es concebido como un mundo cerrado en el que se va sedimentando, poco a poco, lo bello. Pero este juicio tiene el defecto de que no nos explica sino una parte de la poesía. No abarca la totalidad del fenómeno. Rimbaud, por ejemplo, queda al margen, monstruoso e inexplicable. El poeta sumo no es solo el que, quintaesenciados, guarda sus recuerdos, convierte lo individual en universal. Es también, y ante todo, el que recoge un minuto, por un golpe milagroso de intuición, la experiencia o la emoción del mundo. En los períodos tempestuosos, es la antena en la que se condensa toda la electricidad de una atmósfera henchida.

Rilke amaba en silencio y amaba a la muerte. Ningún poeta acaso logra como el de *El Libro de las Horas* una idealización tan absoluta de la muerte. El hombre nace con su muerte. Su muerte está con él. Es la conjunción y quizá si la esencia misma de su vida. El destino del hombre se cumple si muere de

su muerte. La idea de la muerte está presente siempre en la obra de Rilke que la asocia frecuentemente a la idea del amor. Recordemos su balada sobre el amor y la muerte del alférez Cristóbal Rilke. Y recordemos los versos en que dice que la muerte «penetración profunda de las cosas —que cubre de silencio la última palabra del ser— se presenta a cada uno en forma diferente: «al navío como una ribera y a la ribera como a un navío: *Dem Schiff als Kuste und dem Land als Schiff*» [131].

REIVINDICACIÓN DE JORGE MANRIQUE ^[132]

Desde que el pasadismo de la nostálgica literatura colonialista convirtió en un lema la frase «todo tiempo pasado fue mejor», me visita frecuentemente la idea de romper una lanza por la justa fama del poeta de las *Coplas*, pero no he sentido hasta ahora la urgencia de esta reivindicación —que me parece de la específica competencia de la historiografía literaria— porque un rápido examen del asunto me conducía siempre a la conclusión de que Jorge Manrique no resultaba realmente comprometido por dicho lema. El «todo tiempo pasado fue mejor» de los post-románticos, no era ya su verso, era un lugar común amamantado por todas las nostalgias, así prosaicas como poéticas. Era una frase propia del pasadismo. No por cierto una frase nueva, sino una frase vieja —de otro modo carecería de título para presidir el vocabulario pasadista—, pero en ningún caso la misma de Jorge Manrique, un lugar común que está en una de sus coplas, sin expresar y mucho menos condensar su poesía. Y que en esa copla tiene un subsidiario oficio dialéctico.

Pero la crítica no se conforma con un lema anónimo. Y además se complace en suponer a cada cosa una genealogía preclara. Entre sus hábitos mentales se cuenta todavía el de no poder prescindir de la búsqueda del precursor. Y así sucede que si el pasadismo, o tradicionalismo, no invoca ni reclama a Jorge Manrique, el juicio público le atribuye esta filiación.

Nomenclatura apresurada, clasificación errónea, que sanciona sin embargo la cátedra. Luis Alberto Sánchez llama ya *jorgemanriquismo* a este tradicionalismo, al cual él, Jorge Manrique, es absolutamente extraño.

La necesidad de la rectificación deviene por tanto apremiante. Hoy no cabe duda de que la poesía española de Jorge Manrique está cubriendo un grueso contrabando de prosa criolla. Este contrabando primero le tomó un verso; ahora, el nombre.

Es tiempo de protestar contra el capcioso conato, exonerando a Jorge Manrique de la responsabilidad que una posteridad memorista, aunque de mala memoria, más pegada siempre a la letra que al espíritu de los libros y de los autores, pretende echarle encima.

Hay que comenzar por la cita cabal de la copla a la cual pertenece el calumniado verso:

Recuerda el alma dormida
Avive el seso y despierte
Contemplando
Cómo se pasa la vida

Cómo se viene la muerte
Tan callado
Cuán presto se va el placer
Cómo, después de acordado
Da dolor
Cómo a nuestro parecer
Cualquiera tiempo pasado
Fue mejor.

Caducidad de lo terreno, reza el epígrafe que Jorge Manrique puso a estos versos, escritos en memoria y alabanza de su padre, el maestro D. Rodrigo. Palabras que explicarían toda la filosofía de las coplas, si en estas mismas no estuviera clara y entera. Con acendrado pesimismo cristiano, el poeta nos previene contra la falacia de las ilusiones, lo mismo de hoy que de ayer. La frase «todo tiempo pasado fue mejor» no afirma nada. Está enteramente subordinada al verso anterior: «cómo a nuestro parecer». No tiene ninguna autonomía. Nada más artificioso, por consiguiente, que arrancarla del texto en el cual tiene una función negativa, para imponerle valor propio y calidad sustancial.

Jorge Manrique, no era en su tiempo —tan lejano del nuestro— pasadista ni tradicionalista. Su filosofía era rigurosamente la de un místico medioeval. Era la filosofía de la España Católica que resistió al Renacimiento y la Reforma, y reafirmó intransigente su ortodoxia en la Contrarreforma. Filosofía que ignora la vanidad del presente como la vanidad del pasado, porque concibe la vida terrena como preparación para la vida eterna. Pesimismo integral y activo que renuncia a la Tierra, porque ambiciona el cielo. Ninguna nostalgia pesarosa del pasado puede alentar el que escribió estos versos:

Dellas deshace la edad,
dellas casos desastrados
que acaecen,
dellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen.
Decidme: la hermosura
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez
¿cuál se para?
Las mañas y ligereza,
y la fuerza corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega al arrabal
de senectud.
Pues la sangre de los godos,

el linaje y la nobleza
tan crecida,
¡Por cuántas vías y modos
se pierde su gran alteza
en esta vida!
Unos por poco valer,
¡por cuán bajos y abatidos
que los tienen!
Y otros, por no tener,
con oficios no debidos
se mantienen.
Los estados y riqueza,
que nos dejan a deshora
¿quién lo duda?
No les pidamos firmeza,
pues que son de una señora
que se muda.
Que bienes son de fortuna,
que revuelve con su rueda
presurosa,
la cual no puede ser una
ni estar estable ni queda
en una cosa.

La poesía de Jorge Manrique se enlaza por estos versos con esa mística que, como lo proclama Unamuno, es acaso la única genuina filosofía española. La única que vive porque vivió y, como escribe también el maestro de Salamanca, «lo que ha vivido vivirá». Filosofía a la que no se puede sospechar de pasadismo, no solo porque más que idea era acto, sino porque miraba a la inmortalidad. Actitud ambiciosa y futurista, porque ¿qué futurismo más absoluto que el del místico, desdeñoso del presente y del pasado por amor de lo divino y de lo eterno?

Jorge Manrique no es responsable sino de su poesía. No le imputemos ningún lema ajeno a su verdadero pensar. Releamos sus versos sin atenernos a especiosos fragmentos, ficticiamente recortados. Con su poesía tiene que ver la tradición, pero no los tradicionalistas. Porque la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan, para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación del pasado en un presente sin fuerzas, para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre [133].

ÚLTIMAS AVENTURAS DE LA VIDA DE DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN [134]

A propósito de la barba de Tristán Marof, bosquejé yo a algunos, en una plática íntima, la «teoría de la barba biológica» [135]. Mis proposiciones, aproximadamente, se resumían así: La barba decae porque desaparecen seis razones biológicas, históricas. La barba tramonta, porque es extraña a una civilización maquinista, industrial, urbana, cubista. La figura del hombre moderno no necesita esta decoración medioeval, inadecuada a sus gustos deportivos, a su movimiento, a su mecánica. La estética de la figura humana está, en el fondo, regida por las mismas leyes que la estética de los edificios. La necesidad, la utilidad, justifican y determinan sus elementos. La barba, en un hombre, debe ser como la columna, como la cariátide, en un palacio o un templo: debe ser necesaria. Está de más, cuando no lo es. Hay personas que se dejan barbas, porque piensan que les sientan bien; otras, porque quieren parecerse a sus antepasados. Estas barbas de carácter puramente hereditario o de origen exclusivamente estético, no son biológicas, no son arquitectónicas. Carecen de función vital. Aunque parezcan arraigadas y naturales, es como si fueran postizas. Pero todas las reglas de nuestra edad —reglas behavioristas—, tienen excepciones, vale decir sin variedad, sin diversidad. También en nuestra época, nacen y crecen barbas biológicas. La de Marof, nacida y crecida para amparar su evasión, es de estas. Ya he dicho hasta que punto la encuentro vital, económica, pragmática, espontánea. Ha brotado solo ayer y parece muy antigua, al revés de las barbas ficticias, arbitrarias, deliberadas, que aun siendo muy viejas tienen el aire de haber aparecido la víspera, durante un descuido.

La barba de don Ramón del Valle Inclán, aunque haya tenido un proceso mucho más ordenado, es de la misma estirpe. Tiene todos los atributos de un buen espécimen de barba biológica. La barba de Valle Inclán es como su manquera. ¿Cómo habría podido Valle Inclán ser Valle Inclán sin su barba? (Entre los mitos de la Biblia, el de la cabellera de Sansón me parece más eficaz y sabio que un tratado de biología). No es por acaso que el soneto de Rubén Darío comienza con el célebre verso: «este gran don Ramón de las barbas de chivo». El genio poético de Rubén tenía que asir la personalidad de Valle Inclán por la barba. Esto es por lo más vital de su figura.

Esta barba, que es uno de los muchos ornamentos de España, uno de los más ultramontanos, retintos y señeros atributos de su individualidad, ha comparecido hace poco ante un juez. Porque, muy donquijotesca, muy caballero, muy español como es, Valle Inclán está siempre dispuesto a romper una lanza por la justicia, contra jueces y alguaciles. El haber gritado en un teatro contra una pieza mala, le ha valido un proceso. Un proceso que no ha sido

sino un interrogatorio, en el cual Valle Inclán rehusó declarar su nombre, profesión y domicilio como cualquier anónimo. Era el juez el que debía decirle su nombre, porque mientras en la sala de la audiencia nadie ignoraba el de Valle Inclán, muy pocos sabían sin duda el del magistrado que lo interrogaba. Valle Inclán declaró, en su diálogo, ser coronel-general de los ejércitos de Tierras Calientes y se afirmó católico, apostólico y antidinástico.

Valle Inclán es tradicionalista, ultramontano, por oposición a la España jesuíticamente constitucional, burocráticamente dinástica, falsamente liberal de don Alfonso XIII. Es o ha sido carlista; pero no a la manera de don Carlos ni de su líder Vázquez de Mella. Ha sido carlista por sentir en el carlismo algo así como una reivindicación del caballero andante. En 1920, estaba hasta la médula con la Revolución rusa, con Lenin, con Trotsky, con todos los grandes donquijotes de la época. De partir a la guerra, lo habría hecho por los Soviets, no por don Jaime. Y hoy mismo, interrogado sobre el porvenir del liberalismo por un diario español, ha respondido que un liberalismo iluminado debe hacerse socialista. El porvenir no será liberal, sino socialista. Don Ramón no lo piensa como político, ni como intelectual; lo siente como artista, lo intuye como hombre de genio. Este hombre de la España negra es el que más cerca está de una España nueva.

Los amigos y paisanos de Blasco Ibáñez andan quejosos de la manera desdenosa y agresiva como Valle Inclán ha tratado la memoria del autor de *Sangre y Arena*. Esta ha sido otra de las últimas aventuras de Valle Inclán. También, aunque no lo parezca, aventura de viejo hidalgo, porque es muy de viejo hidalgo guardar sus ojerizas y sus aversiones más allá de la muerte. La aversión de Valle Inclán a Blasco Ibáñez refleja un contraste profundo entre la España del 800 y la España inmortal y eterna. ¿Qué podría amar Valle Inclán de un mediterráneo optimista, republicano, democrático, de gusto mesocrático y de ideales estandarizados, y sobre todo tan exento de pasión y tan incapaz de tragedia?

La crítica nueva hará justicia a este gran don Ramón, pendenciero, arbitrario y donquijotesco. Waldo Frank, en su magnífico libro *España Virgen* —que tan justicieramente pasa por alto otros valores adjetivos, otros signos secundarios de la literatura española— destaca el carácter singularmente representativo, profundamente español, de Valle Inclán. «El último gesto lógico de Larra —escribe Frank— fue levantarse la tapa de los sesos. Pero el espíritu de Larra está en las mesas de los cafés de Madrid. El sueño es un vino del arte histórico de España. La desesperación es una voluptuosidad, y la incompetencia un culto. Entre los devotos de este trance narcisista se encuentran los escritores más exquisitos de España. El principal de todos ellos es, sin duda, don Ramón María del Valle Inclán. Cervantes era manco y a don Ramón le falta un brazo. Rojas, el autor de *La Celestina* hace cuatro siglos, dialogó sus novelas y las dividió en actos; don Ramón hace lo mismo y entremezcla en su prosa palabras y giros que el mismo Rojas habría encontrado arcaicos. Los libros de Valle Inclán no se venden por pesetas sino por reales de vellón. Su tipografía es afectadamente antigua. Sus volúmenes se abren con la *opera omnia* [136] y están ilustrados con grabados a la usanza medioeval. Su forma revela gran

maestría en el uso del castellano antiguo, con el que se mezclan vocablos puros del gallego, que fue en otros tiempos la lengua poética de España. Es un arte armonioso y de plasticidad verbal. Don Ramón es un hidalgo de Galicia, la rocosa provincia del nordeste que apenas hollaron los árabes. Don Ramón se jacta de su sangre celta. Hay un estrecho y curioso parentesco entre la música del diálogo de sus libros y el sonido de la siringa, pero este parentesco no es más profundo que un eco. La plasticidad de la prosa de Valle Inclán vive para dar forma a la muerte. Su drama es un drama de furiosa retórica. Los espíritus más gloriosos de España pasan por sus libros. La Iglesia con «la caridad de la espada», la caballería enmohecida y deshecha en su largo peregrinaje hacia el sur, las guerras patriarcales, la lealtad, el amor místico, están personificados en la fiereza ampulosa de sus escenas. Pero aunque estas formas sean espectros, no tienen ellos el hálito del sepulcro; la sal de la ironía moderna —la ironía perenne de España— está en ellos. Su pujanza no se puede negar. Es tan atrayente el candor firme y sombrío de esta prosa, que uno acepta de buen grado la pantomima quimérica y sentimental... la pompa gesticulante de esos sueños, que son el sueño de España».

El gesto bizarro, el lenguaje osado, la imaginación aventurera, la sensibilidad genial de Valle Inclán es, para todos los que estamos siempre dispuestos a mandar al diablo las invitaciones de un hispanismo diplomático y metropolitano, uno de los testimonios más fehacientes de la vitalidad de la España que amamos, y de la cual no estamos nunca tan cerca como cuando nos vence la gana de renegar a España, ahítos de su borbones, infantes, duques, académicos, curas, doctores, alguaciles, bachilleres y cupletistas. Desde el fondo de la historia de España, don Ramón del Vale Inclán, cenceño y filudo personaje del Greco, manco como Cervantes, nos tiende su única mano, generosa e impávida.

EL CENTENARIO DE TOLSTOY [137]

El primer centenario del nacimiento del Conde León Tolstoy nos invita a todos, con más o menos instancia, a un momento de meditación tolstoyana. La América Latina es uno de los continentes espirituales que menos ha sentido el ascendiente de Tolstoy. Sabemos que de esto no es posible hacerle un mérito. Tolstoy no ha penetrado en el espíritu latinoamericano por defecto de sensibilidad. La América sajona podía, por razones de vitalidad capitalista, mostrarse poco permeable a la prédica del autor de *La Guerra y la Paz*. La moral puritana o judía le bastaba como fermento espiritual en su desarrollo capitalista. ¿Qué se iba a hacer un pueblo de *pioneers*, con el mensaje de un patriarca rural eslavo, ásperamente hostil a la civilización industrial y urbana, orientalmente impregnado de ideas budistas y taoístas? [138]. Tolstoy en Norteamérica no habría tenido la fortuna de Williams James, de Ralf Waldo Emerson, ni de Walt Whitman. Habría sido un rudo caso de soledad y de protestas a lo Thoreau. Latinoamérica, agraria y colonial, le ha resistido por otras razones: por negligencia espiritual e intelectual, por carencia de preocupaciones religiosas, por sensualidad tropical. El veneno de todos los decadentismos, nos ha hallado más propicios. Tolstoy ha llegado tarde a nuestra conciencia. Vasconcelos es, quizá, el único portador de su mensaje.

Tolstoy está presente y operante, sobre todo, en Asia. Romain Rolland acaba de agregar a su *Vida de Tolstoy* un capítulo sobre «la respuesta del Asia» a su llamamiento. Gandhi, el Mahatma hindú, es el continuador del pensamiento tolstoyano. La relación entre Tolstoy y Gandhi quedó, hace tiempo, perfectamente esclarecida. Romain Rolland anexa a su nuevo capítulo una carta escrita por Tolstoy a Gandhi dos meses antes de su muerte. En esta carta, que saluda con júbilo los albores del gandhismo, Tolstoy formula, en términos definitivos, el evangelio de la no-resistencia al mal. La política gandhiana de la no cooperación no es sino la aplicación a la lucha del pueblo hindú de la doctrina de la no resistencia. Uno de los mayores movimientos nacionales contemporáneos, lleva así inscritos en su bandera los lemas de Tolstoy. No debatiremos aquí con qué eficacia: queremos solo registrar, lacónica y objetivamente, el hecho. La siembra de Tolstoy en Oriente, según ahora se estudia, fue más extensa y profunda de cuanto se sospecha. Tolstoy tuvo siempre la mirada dirigida al Oriente más que a Occidente. Sus ideas religiosas y filosóficas se nutrieron abundantemente de la tradición asiática. Sus corresponsales y amigos de la India, China, el Japón, ganaron, a lo que parece, su predilección.

Pero, como está también averiguado, ningún ascendiente iguala acaso al de Rousseau en la formación ideológica del fuerte labriego de Yasnaia Poliana [139]. Por su filiación rousseauiana —no anulada por una amorosa asimilación del pensamiento de Lao-Tse, Buda, Krishna y aun Mahoma— Tolstoy

pertenece, en gran parte, a Occidente, donde su influencia intelectual es considerable, por mucho que su agreste acento de campesino eslavo se avenga poco con el espíritu activista y ciudadano del europeo moderno. La civilización occidental está habituada a superar estas contradicciones, en virtud de las cuales San Francisco de Asís y Juan Jacobo Rousseau no son menos suyos que Nietzsche y Karl Marx.

La historia ha querido que tocara a una revolución marxista honrar en Rusia a Tolstoy, en su primer centenario. Los soviets se han comportado noblemente en esta fecha universal y rusa. Lunatcharsky, ministro de Educación Pública, ha formado parte del comité de conmemoración. La experimentación de las ideas pedagógicas de Tolstoy en Yasnaia Poliana, es uno de los homenajes rendidos a su memoria. Una edición completa de sus obras, de la cual cuida su íntimo amigo Chejov, se cuenta entre las empresas editoriales del Estado ruso.

Más, si se aprecian bien las cosas, no hay nada de irónico en esta solemne conmemoración del apóstol de la no-resistencia, por un gobierno socialista, obediente a la fatalidad histórica de la violencia. La Revolución rusa no se ha mostrado nunca avara de su reconocimiento con ninguno de los grandes hombres que, por diversos caminos, prepararon la revuelta moral del pueblo ruso contra el viejo régimen. La deuda de Rusia a Tolstoy encuentra en el poder a los espíritus mejor dispuestos a pagarla. Los marxistas rusos están unidos a la civilización oriental, exactamente por el lado opuesto que Tolstoy. La realización de su ideal depende del empleo de la ciencia y la técnica occidentales, no menos que de una concepción energética, activista y operante de la vida. El capitalismo no puede ser superado y vencido con otras armas. Tolstoy, campesino y aristócrata, íntimamente, no podía comprenderlo. Rusia, para realizar su revolución, tenía que decir oportunamente adiós a la doctrina tolstoyana, sin renegar a Tolstoy, que tan definitivamente queda insertado en su historia.

La mayoría de sus comentadores reconoce en la literatura rusa dos personalidades dominantes: la de Tolstoy y la de Dostoievsky. Un crítico de la nueva Rusia, Ilya Ehrenburg, ha escrito que, en las nuevas generaciones, el ascendiente de Tolstoy es, ciertamente, mayor que el de Dostoievsky, contra lo que se entretienen en suponer, en sus arbitrarias conjeturas sobre el fenómeno bolchevique, gentes incapaces de concebir sino una Rusia más o menos neurótica. La literatura de estirpe dostoievskiana refleja, en mi opinión, la neurosis de una burguesía retardada, que no llegó a encontrar su equilibrio en el poder político. La literatura de Tolstoy, tiene un espíritu diverso. Dostoievsky decía que las obras de Turguenev y Tolstoy, por bellas que fueran, eran una literatura de *pomietschik*; esto es, de terratenientes. Por lo que toca a Tolstoy es evidente que, aunque su genio rebasara muchos límites, sabe clasificarlo como la sublimación de la vieja aristocracia. Si no conservó el alma del terrateniente, como pretende la frase de Dostoievsky, conservó el alma y los gustos del campesino.

Y si la Rusia, a pesar de su revolución obrera y marxista, es aún principalmente un gran país campesino, son sin duda muchas y muy frescas las raíces que Tolstoy conserva en su memoria.

UNA POLÉMICA LITERARIA [140]

Dos abanderados de la nueva literatura italiana, Massimo Bontempelli y Curzio Malaparte han acabado por disputar acremente. Un reportaje de *Comedia*, de París, en que Malaparte declaró liquidado al d'annunzianismo, ha provocado este conflicto, que desde hace algún tiempo venía incubándose en la polémica entre *Stracittá* y *Strapaese*, términos que designan dos polos opuestos, dos tendencias contrarias de la literatura de la Italia contemporánea. Bontempelli ha arremetido destempladamente a Malaparte, negándole el derecho al mote de «novecentista» y mostrándose nauseado por el reportaje.

La disputa personal no tiene, naturalmente, sino un interés anecdótico. La polémica literaria, al calor de la cual ha prendido, merece, en cambio, ser debidamente ilustrada y comentada. No se trata de una de las frecuentes controversias sobre técnica o escuela. El diálogo entre *Strapaese* y *Stracittá* refleja una de las contradicciones, una de las antinomias de la Italia fascista. *Stracittá* (extraciudad) es el lema del novecentismo bontempelliano, cuyo capitán entiende al fascismo como un fenómeno profundamente italiano en su expresión y en su carácter, pero no extraño a las grandes corrientes europeas y modernas. Esta tendencia se alimenta de sentimientos cosmopolitas y urbanos, es imperialista más bien que nacionalista, y no comparte esa aversión a la modernidad en la que tan frecuentemente se complace el espíritu fascista, afirmándose instintiva y violentamente como espíritu reaccionario. *Strapaese* (extrapueblo) es el lema de un tradicionalismo que se supone apto para interpretar lo moderno a través de algo así como un retorno a lo antiguo. La tradición italiana es —para los literatos de esta tendencia— sustancialmente rural. Bontempelli, cuya revista *900* se subtitula intencionadamente *Cuadernos de Italia y de Europa*, es el caudillo natural de la primera corriente. Malaparte, en tanto, se ha enrolado en la segunda cuando la oposición entre ambas se había ya planteado, a consecuencia del programa de *900* que obtuvo al principio la adhesión del bizarro autor de *Italia bárbara*. El suscitador y animador reconocido de la tendencia *strapaesana* es Mino Maccari, director del *Selvaggio* [141], quien la explica de esta manera: «*Strapaese* no se agota absolutamente en una formulita literaria, sino quiere ser la expresión ideal y práctica de aquella Italia clásica, sobria, laboriosa, volitiva, prudente. *Strapaese* ha sido creado a propósito para distinguir todo lo que de esta Italia es franca emanación, de lo que no siéndolo, aunque con diversas mascaradas simule serlo, se resiente de influencias y contagios de origen extranjero y de doctrinas estéticas incompatibles y en contraste con la naturaleza, con los caracteres y con las tradiciones peculiares italianas; ha surgido para contribuir con vivacidad y con intransigencia a restituir su valor a algunas dotes que, precisamente a causa de las modas y de las andanzas de proveniencia exótica,

han ido perdiendo importancia en la consideración de la gente (en especial, por desgracia, sí literaria) esto es: honestidad, sinceridad, fundamento moral y religioso, seriedad sustancial, sentido de armonía, capacidad de seleccionar los valores de la vida y de hacer a cada uno la justicia que merece a cualquier costo. Cosas todas a tal punto elementales y claras como para parecer casi sueños y locuras».

Maccari define, en su esencia, la corriente *strapaesana* como una corriente doméstica, conservadora, nacionalista, campesina. El humor de *Strapaese* no aparece, por primera vez, en esta polémica, ni es de específica y original propiedad de Maccari y sus amigos. Sus primeras manifestaciones no son por cierto de ahora. Fácil es identificarlas en la conversión de Papini a un catolicismo beligerante y panfletario y en la colaboración con Doménico Giuliotti, de la cual nació el *Dizionario dell'uomo salvatico* (¿acaso el *Selvaggio* no es una reiteración de este título?); en la intransigente y romántica antimodernidad del exfuturista Ardengo Sofficci, violento impugnador de todas las herencias y secuelas espirituales de la Reforma; en el neotomismo a lo Rocco de algunos teóricos del fascismo, terriblemente nacionalista que, sin embargo, templaron ideológicamente su tradicionalismo en la lectura de ciertos notorios franceses; y, finalmente, en la complacencia con que Mussolini proclamó hace más de tres años el origen campesino, *strapaesano*, del fascismo, saludando entusiasta, en un congreso fascista, a los delegados de la «rústica y cuadrada provincia». Aunque la corriente *strapaesana* encuentre adherentes en Milán, tiene ostensibles raíces toscanas y romañolas y, en general, se la siente muy propia de cierta Italia provinciana y casera que gustó siempre de sentirse en su casa y, a su modo, un poco distante y diversa, si no extraña, de la Europa cosmopolita y modernista. Papini, tan conectado por sus estudios con el pensamiento internacional de su tiempo, conservó siempre un orgulloso sentimiento toscano que, a partir de su enfervorizamiento católico, profesó y confesó abiertamente. Recuerdo la ninguna simpatía con que hablaba de Milán, llamándola la ciudad de la gran industria literaria.

El novecentismo de Bontempelli se guarda de pronunciarse respecto a estos antecedentes de *Strapaese*. Pero bien se advierte que los dos fenómenos de los cuales procede y a los cuales se dirige —cosmopolitismo y urbanismo— son los más opuestos al nacionalismo ruralista y al provincianismo antañero. Bontempelli, repito, no es nacionalista, sino imperialista (el imperialismo contemporáneo requiere elementos y capacidad cosmopolitas). Mientras Malaparte se proclama archiitaliano, Bontempelli se declara archirromano. Lo decía en la presentación de 900: «En el mismo momento en que nos esforzamos por ser europeos, nos sentimos perdidamente romanos».

Bontempelli es Secretario General del Sindicato Fascista de Escritores y Autores. No tiene un riguroso origen fascista; pero el fascismo le ha abierto un largo crédito de confianza. Corre, sin embargo, en la actual aventura el riesgo de la herejía, mucho más que Malaparte, fascista y escuadrista de la primera hora y quien hasta por su tesis *Fascismo-Contrarreforma*, (aunque entienda al fascismo como contrarreforma en un sentido civil y laico), suscribe la inter-

pretación reaccionaria, antimoderna y nacionalista de la que, sin embargo, se llama a sí misma «revolución fascista».

Mussolini, que en uno de sus más sonados discursos últimos, reafirmó no solo su agrarismo, sino también su honda antipatía por la urbe industrial, parece inclinarse por el momento, a *Strapaese* más que a *Stracittá*.

PANAIT ISTRATI [142]

I

Durante la temporada de invierno de 1923-24, en la Costa Azul, Panait Istrati ejercía en Niza el oficio de fotógrafo ambulante. Los pingües burgueses y las adobadas *poules* [143] que lo miraron entonces, desde el mórbido interior de sus *limousines* [144], en la *Promenade des Anglais* [145], no sospechaban que en este rumano vagabundo y anónimo maduraba a la sazón un escritor famoso. No les hagamos ningún reproche por esto. Es difícil, sobre todo para un burgués o para una *poule* de Niza, presentir en un fotógrafo de un paseo público a un hombre en trance de seducir, y poseer a la fama.

Meses después aparecía en la colección de *prosadores contemporáneos*, de F. Rieder y Cía: Editores, el primer libro de Panait Istrati: *Kyra Kiralina*. Y este primer volumen de *Les recits d'Adrian Zograffi* [146], bastaba en poco tiempo para revelar, a París primero, a Europa después, un gran artista. Y no se trataba esta vez de un arte venéreo o, para estar más a la moda, homosexual. No se trataba esta vez de un arte incubado en el mundo penumbroso y ambiguo de Proust. Se trataba de un arte fuerte, nutrido de pasión, henchido de infinito, venido de Oriente, que hundía sus recias y ávidas raíces en otros estratos humanos. La figura del autor tenía, además, para unos un gran interés humano, para otros solo un gran interés novelesco. Panait Istrati había estado a punto de morir sin publicar jamás una línea. Su vida, su destino, no le habían dado nunca tiempo para averiguar si en él se agitaba inexpresado, latente, un literato. Panait Istrati se había contentado siempre con saber y sentir que en él se agitaba, ansioso de liberación, sediento de verdad, un hombre. Un día, hundido por la miseria, atormentado por su inquietud había intentado degollarse. Con el cuerpo del suicida agonizante la policía encontró una carta a Romain Rolland. Esta carta estaba destinada a descubrir, y a salvar en el vagabundo rumano, a un artista altísimo. Desesperado esfuerzo del deseo y del afán de creación que latía en el fondo del alma tormentosa del suicida, una vez cumplido no podía perderse. Tenía que hacer surgir en este hombre una nueva y vehemente voluntad de vivir. Panait Istrati quiso suicidarse. Pero el suicidio despertó en él fuerzas hasta entonces sofocadas. El suicidio fue su renacimiento. «Yo he sido pescado con caña en el océano social por el pescador de hombres de Villeneuve» [147], escribe Panait Istrati, con un poco de humorismo trágico en el prefacio de *Kyra Kyralina*.

Romain Rolland nos cuenta así la novela de Istrati:

«En los primeros días de enero de 1921 me fue transmitida una carta del Hospital de Niza. Había sido encontrada sobre el cuerpo de un desesperado que acababa de cortarse la garganta. Se tenía poca esperanza de que sobreviviese a su herida. Yo la leí y fui impresionado por el tumulto del genio. Un viento ardiente sobre la llanura. Era la confesión de un nuevo Gorki de los países balcánicos. Se acertó a salvarlo. Yo quise conocerlo. Una correspondencia se anudó. Nos hicimos amigos».

«Se llama Istrati. Nació en Braila, en 1884, de un contrabandista griego a quien no conoció nunca, y de una campesina rumana, una admirable mujer que le consagró su vida. Malgrado su afecto por ella, la dejó a los doce años, empujado por un demonio de vagabundaje o más bien por la necesidad devorante de conocer y de amar. Veinte años de vida errante, de extraordinarias aventuras, de trabajos extenuantes, de andanzas y de penas, quemado por el sol, calado por la lluvia, sin albergue, acosado por los guardias de noche, hambriento, enfermo, poseído de pasiones, presa de la miseria. Hace todos los oficios: mozo de bar, pastelero, cerrajero, mecánico, jornalero, cargador, pintor de carteles, periodista, fotógrafo. Se mezcla durante un tiempo a los movimientos revolucionarios. Recorre el Egipto, la Siria, Jaffa, Beyruth, Damasco y el Líbano, el Oriente, Grecia, Italia, frecuentemente sin un centavo, escondiéndose una vez en un barco, donde se le descubre en el camino y de donde se le arroja a la costa en la primera escala. Vive despojado de todo, pero almacena un mundo de recuerdos y engaña muchas veces su alma leyendo vorazmente, sobre todo a los maestros rusos y a los escritores de Occidente...»



En esta vida de aventuras y de dolor, Panait Istrati ha acumulado los materiales de su literatura. Su literatura que no tiene la fatiga ni la laxitud, ni la elegancia de la literatura de moda. Su literatura que contrasta con la estilizada y exquisita neurastenia de la literatura de las urbes de Occidente. Panait Istrati no puede ser catalogado dentro de las escuelas modernas. Su arte es verdaderamente suprarrealista. Pero su suprarrealismo es de una calidad y de un espíritu diferente a los de la escuela que acapara en nuestra época la representación de esta tendencia. El suprarrealismo de Istrati, como el de Grosz, está impregnado de caridad humana.

Romain Rolland dice que Istrati es un cuentista de Oriente, un cuentista nato. Esta observación define penetrantemente unos de los lados del arte de Istrati. Los dos libros que Istrati ha publicado hasta ahora —*Kyra Kyralina* y *Onclé Anghel*— pertenecen a una serie, *Les recits d'Adrien Zograffi*. Lo mismo que el tercero —*Les Haiducs*— que la revista *Europe*, de París, nos ha hecho pregustar en un magnífico fragmento. En estos libros se eslabonan, maravillosamente, orientalmente, las narraciones. El autor narra. El personaje narra. Una narración contiene y engendra otra. A los personajes de Istrati no se les ve vivir su vida; se les oye contarla. Y así están más presentes. Así son más vivientes. Pero esto no es sino el procedimiento. La obra de Istrati tiene méri-

tos más esenciales y sustantivos. Los tres cuentos de *Kyra Kyralina* componen una admirable, una vigorosa, una potente novela. Yo no conozco en la literatura novísima una obra tan noble, tan humana, tan fuerte como la de Istrati. Este hombre nos acerca a veces al misterio. Pero es entonces cuando nos acerca también a la realidad. No hay sombras, no hay fantasmas, no hay duendes, no hay silencios ni mutis teatrales en sus novelas. Hay un soplo de fatalidad y de tragedia que nace de la vida misma. El hombre, en estas novelas, cumple su destino. Pero su destino no tiene una trayectoria inexorable ordenada por los dioses. El hombre es responsable en parte de su vida. El tío Anghel sabe que expía su pecado. Sin embargo, más culpable, más poderosa es siempre la injusticia humana. Stavro, otro agonista del mundo de Istrati, luchó por salvarse. No encontró quien lo ayudara. Todos los hombres, todas las costumbres, todas las leyes, parecían complotarse sorda e implacablemente para perderlo. Istrati se rebela contra la justicia de los hombres. Y se rebela también contra la justicia de Dios. Su prosa tiene a veces acentos bíblicos. Uno de sus críticos ha dicho que Istrati ha escrito de nuevo el libro de Job. El tío Anghel, en verdad, sufre estoicamente como el santo varón de la Biblia. Pero al contrario de Job, el tío Anghel es un rebelde. Y se pudre y se muere estoicamente, sin que Dios le devuelva, en la tierra, ni su ventura, ni su mujer, ni sus hijos, ni su hacienda.

II

En el tercer libro de la serie *Los relatos de Adrián Zograffi*. Panait Istrati nos presenta a los bizarros personajes de estos relatos: los *haiducs*. Los *haiducs* que reencontramos en este libro, nos son conocidos. Los hemos encontrado ya en la banda de Cosma, en *El tío Anghel*. Pero no sabíamos nada de su vida. Esta vez, ellos mismos nos cuentan su historia, que explica cómo y por qué, se volvieron *haiducs*.

¿Qué es un *haiduc*? Panait Istrati no lo define; lo presenta. Lo hace vivir en sus relatos apasionados y apasionantes. El *haiduc* es un personaje un poco romántico y un mucho primitivo de la floresta y los caminos de Rumanía. Es un hombre que vive fuera de la ley, a salto de mata, perseguido por los gendarmes. Mitad bandido, mitad contrabandista, el *haiduc* no es específicamente ni contrabandista ni bandido. El contrabando constituye una actividad natural de un hombre libre, rebelde al Estado y a sus leyes. Y la mano del *haiduc* no castiga sino a los crueles señores de la tierra y a sus esbirros. Buscándole afinidades y parecidos, se halla en el *haiduc* algo del primitivo montonero, antes de que el caudillaje lo enrolara bajo sus banderas. También la historia de Luis Pardo empieza, más o menos, como la de un *haiduc* rumano. El *haiduc* no obedece a la ley de los poderosos, pero sí a la dura ley de los *haiducs*, inexorable contra el traidor y el cobarde. El ferrocarril, el telégrafo, el automóvil y el camino, son los enemigos del *haiduc*, cuyas trayectorias no quieren tangencias con las líneas de la civilización. Porque el *haiduc* no es concebible sino dentro de un cuadro medioeval, como el que subsiste en parte de los Balcanes.

En este libro de Panait Istrati no hay una novela, sino varias novelas. Floarea Codridor, la mujer que Cosma amó y que a Cosma dio un hijo, mas no su amor ni su alma; Elías el Prudente, hermano de Cosma y, al revés de este, capaz solo de consejo y reflexión, pero no de mando; Spilca el Monje, el *haiduc* místico que dejó el monasterio para mejor servir la ley de Dios y escapar a la de los hombres; Movilca el Vataf, que en su larga carrera de *haiduc* no ha abatido sino a pequeños malvados, porque los grandes están demasiado altos; y Jeremías el hijo de Cosma, de Floarea y de la floresta, *haiduc* nato que a los quince años disparó el tiro de fusil que lo armó caballero; todos los hombres del estado mayor de Cosma, nos ponen delante del relato desnudo de su vidas. Floarea Codridor ha reemplazado a Cosma en el comando de la banda, desde que, roto ya el resorte de su voluntad, vale decir el de su vida, la bala de un gendarme mató al intrépido y tempestuoso *haiduc*. Y antes de asumir el mando del manípulo ha querido que cada uno contase su historia. «Vosotros queréis echar sobre mis hombros de mujer el peso de la responsabilidad y sobre mi cabeza el precio de la pérdida. Yo acepto uno y otro. Para esto debemos conocernos. Vosotros me diréis quiénes sois y yo os diré, la primera, quien soy». Y cada uno de los *haiducs* ha hablado. Floarea Codridor la primera.

El arte de narrador maravilloso, de cuentista oriental y mágico, que reveló Panait Istrati desde sus primeros libros, se afirma en *Los Haiducs*. «Las figuras de los *haiducs*, sobre todo las de Floarea Codridor, de Elías el Prudente y de Spilca el Monje, están trazadas con vigor suprarrealista sobre el fondo agreste de la montaña rumana y de sus rudas aldeas» [148].

Pero lo más vital, lo más sustantivo de la obra de Panait Istrati, no viene de ese fresco y espontáneo don de la fábula, que le reconocen fácil y unánimemente los críticos de los diversos sectores de la literatura. Está en el espíritu mismo de la obra. No es una cuestión de habilidad literaria. En el fondo de su fábula se agita un exaltado sentimiento de libertad, un desesperado anhelo de justicia. Panait Istrati, como Barbusse lo proclama, es ante todo un revolucionario.

Por eso sus libros tienen un auténtico acento de salud. Llevan el signo inconfundible de la fuerza de su creador, a quien antes que nada preocupa la verdad. En sus libros hay la menor dosis posible de literatura. Y esto no impide clasificarlos entre las más altas creaciones artísticas de su tiempo. Por el contrario, los coloca por encima de toda la manufactura decadente que, con un débil esmalte de novedad, pretende pasar por arte nuevo.

III

Monde, la nueva revista internacional de Henri Barbusse, (*Clarté*, emancipada hace algunos años de Barbusse, se ha transformado recientemente en *La Lutte de Classes*), publica en sus primeros números algunos relatos de viajes de Panait Istrati. Las últimas estaciones de la vida del genial autor de *Los*

relatos de Adrián Zograffi (*Kyra Kyralina*, *Tío Anghel*, *Los Haiducs*) nos son contadas así por él mismo, con su encantado y oriental don de narrador.

La exaltación, la intensidad, la pasión de Panait Istrati vagabundo nos eran maravillosamente comunicadas por sus novelas. Pero nos escapaba el Istrati artista, el Istrati renacido. Su biografía, divulgada en todas las lenguas, concluía con el episodio de su frustrado suicidio y de su revelación como artista en una carta a Romain Rolland. Espíritu agónico, al buscar la muerte, Panait Istrati halló la vida: la vida inmortal del creador, del artista. Pero, ¿el literato habría extinguido al vagabundo? He aquí una pregunta ansiosa de todos los que desde su primer libro lo conocimos y amamos. ¿Qué habían hecho París y la gloria, del errante amigo de Mikhail? Sabíamos que Panait Istrati, hombre antes que literato, había ido a Rumanía a combatir la dura batalla de su pueblo. Lo oíamos responder siempre ¡presente! al llamado de la revolución. Más nos faltaba su confianza. Necesitábamos que nos contase con su voz amical, fraterna, su experiencia íntima de escritor célebre.

Hace varios meses, lo escuchamos en un reportaje de Frederic Lefèvre. Con Istrati, Lefèvre no podía emplear la técnica habitual de sus entrevistas: *Une heure avec...* [149] A Panait Istrati no es posible acercarse como reportero sino como amigo. No una sino muchas horas duró el diálogo de Istrati y Lefèvre; gozoso itinerario de imágenes y aventuras, que después de conducirnos a Braila donde del amor de un griego y una rumana nació Istrati, hace cuarenta años, nos devuelve a su intimidad de ahora. Por esta confesión, sabemos que el novelista no vive menos insatisfecho y atormentado que el vagabundo. El placer y el dolor de la creación no colman su alma. ¡Qué miserable cosa le parece haberse convertido en un literato, nada más que un literato! Sobre sus hombros sensibles y porfiados, pesa una responsabilidad nueva. «No veo en mi caso —dice a Lefèvre— sino una aventura, edificada sobre un accidente auténtico y sangriento sobrevenido en mi vida. En tanto que los hombres deberán esperar accidentes semejantes para poder expresarse, no tendré mi ejemplo por un éxito. Soy pobre y espero morir pobre, porque marchó en mi vida de hoy acompañado de la inmensa familia de los vagabundos encontrados en mis rutas. Estoy en la mitad de mi obra, tal como la he concebido durante mis largos años de vagabundo. Cuando haya doblado el cabo de esta jornada, dejaré la pluma, tornaré a los caminos de ayer y reviviré, con mis compañeros recuperados, horas oscuras y alegres, exentas tal vez de las pesadas responsabilidades que me oprimen. Así, habré dado mi más bello ejemplo: liberarse de lo que se lleva en sí de mejor, sin hacer de esta liberación un hábito ni un oficio».

Ahora, en estos artículos de *Monde*, Panait Istrati reanuda su relato. Instalado en París, su instinto nómada no lograba conformarse con una existencia sedentaria. La partida de Rakovsky, exembajador de los Soviets en París, encendió súbita e irresistiblemente sus nostalgias de viajero. Rakovsky e Istrati son viejos camaradas de la lucha revolucionaria rumana. Se conocieron hace muchos años, cuando Rakovsky, mitad rumano, mitad búlgaro, (según él mismo, dos países se han disputado el honor de no ser su patria) era solo un agitador oscuro y Panait Istrati, secretario de un sindicato de albañiles. Se reencontraron últimamente en París, Rakovsky embajador, Istrati novelis-

ta famoso, traducido a dieciséis lenguas, consagrado por la más alta crítica mundial. El exembajador invitó a su amigo a un viaje a Rusia. Ambos partían unas horas después. Istrati nos cuenta un episodio de este viaje, quizá el de más interés autobiográfico: su vista a Grecia, el país de su padre. Grecia, según parece, en esta oportunidad no ha tenido tiempo de ser descortés con Istrati, quien a su turno no ha tenido tiempo de entrar en la batalla contra el gobierno como en Rumanía. El poeta de la amistad —la amistad es el motivo central de la obra de Istrati— ha hallado en Grecia amigos que ingresan definitivamente en su existencia. Ninguna victoria literaria, ningún éxito editorial, de los últimos tiempos, mejor ganados que estos de Panait Istrati. Desde su primer libro, que en el orden editorial es *Kyra Kyralina*, y en el orden biográfico *Tío Anghel*, se reconoció en Istrati dotes de inmortalidad. Su obra era el mensaje de un hombre de acendrada, generosa, ingente humanidad. Tengo la sospecha de que esta obra ha dejado ya su huella en la literatura hispano-americana. Me parece encontrar su resonancia en el magnífico *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Esta novela es, como las de Istrati, un canto a la amistad. Y Don Segundo tiene el instinto andariego, la alegría aventurera de los personajes de Istrati. Como estos, posee el don del relato. Su filosofía se alimenta de los mismos sentimientos. Si no me equivocase —es una asonancia espiritual más que una analogía artística la que he percibido entre las dos obras— no sufriría ninguna disminución el mérito de *Don Segundo Sombra*. Porque la vecindad a Istrati no puede ser sino un caso de grandeza.

IV

Es notoria mi admiración por el autor de *Kyra Kyralina* y *Oncle Anghel*. Hace años, meses después de la publicación en francés de estos dos libros, saludé jubilosamente la aparición de Panait Istrati, como la de un novelista extraordinario. Me interesaba en Panait Istrati, tanto como el artista, el hombre, aunque era la sugestión del artista —la potencia genial de algunas páginas de *Oncle Anghel* sobre todo— la que me revelaba, mejor que ninguna anécdota, el alma apasionada y profunda del hombre. Este artículo tuvo cierta fortuna. Panait Istrati, súbitamente descubierto por Romain Rolland y *Europe*, no era aún conocido en Hispanoamérica. Reproducida mi crónica en varios periódicos hispano-americanos, supe que era la primera que se escribía en estos países sobre Panait Istrati, a quien no he cesado después de testimoniar una simpatía y una atención que, sin duda, no han pasado inadvertidas a mis lectores. Los volúmenes de la serie de *Relatos de Adrián Zograffi* que siguieron a *Kyra Kyralina* y *Tío Anghel*, confirmaban plenamente las dotes de narrador, «de cuentista oriental», de Panait Istrati.

Recuerdo este antecedente como garantía de la rigurosa equidad de mi juicio, sobre los tres volúmenes que Panait Istrati acaba de publicar en París sobre la Rusia de los Soviets. (*Vers l'autre Flamme: Soviets 1929, Apres seize mois dans la URSS* [150] y *La Russie Nue* [151], Editions Rieder, 1929). *La Nouvelle Revue*

Française adelantó a sus lectores, en su número de octubre, un capítulo del segundo de estos volúmenes, el que mejor define el espíritu de la inesperada requisitoria de Panait Istrati contra el régimen soviético. En este capítulo, Istrati expone el caso del obrero Rousakov, a quien el conflicto con los vecinos malquerientes ha costado la expulsión del sindicato, la pérdida de su trabajo, un proceso festinatorio y una condena injusta, y cuya revocación no han obtenido los esfuerzos de Panait Istrati. Rousakov, adverso a la actual política soviética; es suegro de un miembro activo y visible de la oposición trotskysta, el escritor Víctor Serge, bien conocido en Francia por su obra de divulgación y crítica de la nueva literatura rusa, en las páginas de *Clarté* y otras revistas. La hostilidad de sus vecinos se ha aprovechado de esta circunstancia para prevenir contra él a todos los organismos llamados a juzgar su caso. Una resolución del Comité del edificio contra el padre político de Víctor Serge, acusado de haber agredido con su familia a una antigua militante y funcionaria del Partido, en ocasión de una visita al departamento de los Rousakov, ha sido la base de todo un proceso judicial y político. La relativa holgura del albergue de los Rousakov, que disponían de un departamento de varias piezas en esta época de crisis de alojamientos, hacía que se les mirase con envidia por un vecindario que no les perdonaba, además, su oposición al régimen y que, en todo caso, contaba con explotarla ante la burocracia soviética, para arrebatarles las habitaciones codiciadas. Panait Istrati, amigo fraternal de Víctor Serge, ha sentido en su propia carne la persecución desencadenada contra Rousakov por la declaración hostil de sus convecinos. La burocracia en la URSS, como en todo, no se distingue por su sensibilidad ni por su vigilancia. Unas de las campañas del Partido Comunista, léase del Estado Soviético, es la lucha contra la burocracia. Y el caso de Rousakov, como el propio Panait Istrati lo anota, un caso de automatismo burocrático. Rousakov ha sido víctima de una injusticia. Panait Istrati, que entiende y practica la amistad con el ardor que sus novelas traducen, fracasado en el intento de que se reparase ampliamente esta injusticia, rehabilitando de modo completo a Rousakov, ha experimentado la más violenta decepción respecto al orden soviético. Y, por este caso, enjuicia todo el sistema comunista.

Su reacción no es incomprensible para quien pondere sagazmente los datos de su temperamento y de su formación intelectual y sentimental. Panait Istrati tiene una mentalidad y una psicología de *révolte* [152], de rebelde, no de revolucionario, en un sentido ideológico y político del término. Su existencia ha sido la de un vagabundo, la de un bohemio, y esto ha dejado huellas inevitables en su espíritu. Sus simpatías por el *haiduc* se nutren de sus sentimientos de *hors la loi* [153]. Estos sentimientos, que pueden producir una obra artística, son esencialmente negativos cuando se trata de pasar a una obra política. El verdadero revolucionario es, aunque a algunos les parezca paradójico, un hombre de orden. Lenin lo era en grado eminente. No despreciaba nada tanto como el sentimentalismo humanitario y subversivo. Panait Istrati podía haber amado duramente el orden soviético, pero fuera de él, bajo la presión incesante del orden capitalista, contra el que ha sido y sigue siendo un insurgente. Lo demuestra claramente el segundo volumen de *Vers l'au-*

tre flamme. Istrati confiesa en él que su entusiasmo por la obra soviética se mantuvo intacto hasta algún tiempo después de su regreso a Rusia, a continuación de una accidentada visita a Grecia, de donde salió expulsado como agitador. Toda su reacción antisoviética corresponde a los últimos meses de su segunda estada en la URSS. Si Panait Istrati hubiese escrito sus impresiones sobre Rusia, sin más documentación y experiencia que las de su primera estada, su libro habría sido una fervorosa defensa de la obra de los Soviets. Él mismo habría sido el carácter de su obra, si su segunda estada no se hubiese prolongado hasta hacer inevitable el choque de su temperamento impaciente y apasionado de *révolte*, con los lados más prosaicos e inferiores de la edificación del socialismo.

Panait Istrati ha escrito estos libros en unión de un colaborador anónimo, cuyo nombre no revela por ahora, a causa de que carece de la autoridad del de Istrati para obtener la atención del público. No es posible decidir hasta qué punto esta colaboración, que tal vez Istrati superestima por sentimientos de amistad, afecta la unidad, la organicidad de esta requisitoria. Lo evidente es que el reportaje contenido en estos tres volúmenes está, aun formalmente, muy por debajo de la obra de novelista del autor de *Los relatos de Adrián Zograffi*. Todo el material que acumula Istrati y su colaborador incógnito contra el régimen soviético es un material anecdótico. No faltan en estos volúmenes —mejor, en los dos primeros—, algunas explícitas declaraciones a favor de la obra soviética; pero el conjunto, dominado por la rabia de una decepción sentimental, se identifica absolutamente con la tendencia pueril a juzgar un régimen político, un sistema ideológico, por un lío de casa de vecindad.

ZOLA Y LA NUEVA GENERACIÓN FRANCESA ^[154]

El nombre de Zola vuelve a ser un emblema en el debate literario de Francia. Sumergido por las corrientes literarias del 900, regresa hoy a flote, como signo de un trabajo de rehumanización del arte. Tres son los más activos factores de su actualidad: 1º una tendencia o escuela literaria, el *populismo*, que aparece como una reacción contra una literatura que no describe sino gentes *chic* ^[155] y su ocio elegante; 2º la defensa del creador de los Rougon Macquart, asumida desde sus primeros números por *Monde*, la revista de Barbusse; 3º la reivindicación ardorosa de la obra por Emmanuel Berl en su resonante libro *Morte de la Pensée Bourgeoise* ^[156], señalado ya por mí en otra parte.

Los escritores de las capillas donde se venera a Barrés, Proust, Gide, etc., condenan más o menos inapelablemente a Zola. A los más moderados en la expresión de su juicio, la obra de Zola les parece simplemente tramontada, *perimée* ^[157]. Pero en la nueva generación se constata, con todo, una reacción, a este como a otros respectos, y no son pocos ni adjetivos los escritores que toman partido por Zola. Así lo demuestra una recientísima encuesta de *Monde*, que ha seguido a las confesiones de los novelistas del *populismo* y a la discusión sobre el libro de Emmanuel Berl.

Las respuestas de Jolinon, Chamson, Guilloux, Poulaille, Lemonnier y otros, atestiguan que, en pleno apogeo de la novela de evasión o psicoanálisis y de una estética que lo repudia, la obra de Zola tiene apreciable séquito en las letras francesas. Chamson, que se preocupa poco de explicar su posición, definida por él como una posición de batalla, se contenta casi con declarar que está enteramente por Zola. Guilloux opina que Zola en este debate no es sino un «pretexto» y que se trata de votar por o contra la revolución. El autor de *La Maison du Peuple* ^[158] identifica la causa de Zola con la de la revolución. Jolinon siente renacer con el *populismo*, la escuela que acaudilla André Thérive, la influencia del maestro del naturalismo; y anuncia que dentro de veinte años, cuando André Thérive haga el balance de este movimiento «será para ponerlo a los pies de Zola». Poulaille conviene en que la influencia de Zola en las letras actuales no es muy grande; pero le pronostica, o le augura, una «brillante revancha». Lemonnier, uno de los animadores y teóricos del *populismo*, cree también en el porvenir de la obra discutida. «A medida que el siglo diecinueve se aleje —afirma— el cientificismo no molestará a nadie y será de más en más inútil reaccionar contra él, puesto que estará definitivamente muerto. Entonces, la actitud de Zola cobrará al contrario un valor histórico que no perjudicará ya al valor humano de sus obras. En la hora que suena, nosotros, novelistas populistas, querríamos reaccionar contra la literatura de postguerra

escribiendo novelas de más amplia humanidad. Zola es pues también nuestro maestro, por haber escrito sobre el pueblo novelas que lee el pueblo y que no son ingenuas novelas, historias artificiosas, sino grandes obras de arte».

Pero las consideraciones más interesantes aportadas a este debate no pertenecen a los apologistas, sino a algunos escritores que, sin compartir ninguna reserva mezquina contra Zola, sino testimoniándole más bien toda la admiración que en nuestro tiempo es posible acordarle justicieramente, se niegan a aceptar el retorno a Zola como un ideal de la nueva literatura. Tristán Remy responde así a *Monde*, en cuyas páginas colabora desde su fundación: «No comprendo exactamente el sentido de vuestra encuesta. ¿Qué influencia tiene hoy la obra de Emilio Zola y qué influencia tendrá en el porvenir? Es como si Uds. preguntaran qué influencia podrá tener sobre nosotros la obra de Balzac o de Chateaubriand. Ellos fueron como Zola el producto de su medio. Esto no ha cambiado. La literatura actual refleja los diversos aspectos, individuales o colectivos, de los tiempos turbados en que vivimos y se sitúa mecánicamente —los críticos no inventan nada— en relación a las diversas maneras de remediar esta situación». Georges Dupeyron, director de *Signaux* [159], que reconoce en Zola una de las fuerzas más auténticas del siglo pasado, insurge vivamente contra el neonaturalismo que se reclama de este nombre y esta obra periclitados. «Hablar actualmente de «naturalismo», pensando, de una manera más o menos precisa, inspirarse en Zola o en los métodos de Zola, es una nueva confesión de impotencia. Después del neoidealismo, el neorromanticismo, el neotomismo, he aquí un neonaturalismo disimulado chatamente bajo el nombre de *populismo*; esto no nos dice nada de bueno. ¿Esta generación de postguerra, después de haber hecho hablar tanto de ella y de haberse presentado en rebelión irreductible, ha caído tan bajo que esté obligada a imitar todavía, cuando bajo la influencia de ciertas personalidades, Guehenno, Berl, parecía en fin evadirse del intelectualismo malthusiano [160] y del esteticismo decadente, para proponerse el verdadero problema actual, aquel cuya solución pondría término al marasmo: la búsqueda de una ideología válida?» André Malraux no es menos lúcido cuando escribe lo siguiente: «*Monde* se interesa evidentemente por Zola, porque Zola ha pintado a los obreros. Él lo ha hecho en función de una idea del «pueblo» que creo sin valor hoy: en Francia una parte de los obreros se une a la burguesía, la otra constituye el proletariado que es cosa muy diversa del pueblo».

A propósito del nuevo realismo, y de *El Cemento* de Gladkov —que Lunatcharsky coloca bajo el auspicio de Zola— he escrito ya, por mi parte, que la obra del jefe del naturalismo está comprendida en el proceso del realismo burgués. La impotencia de la burguesía para producir un arte verdaderamente realista no se manifiesta en la obra de Zola menos que en las otras obras del mismo ciclo literario. El naturalismo de Zola puede ser en nuestros días una escuela excelente para los novelistas del *populismo*, que bajo la dirección de André Thérive, el heredero de la cátedra de Paul Souday en *Le Temps* de París, se aprestan a explotar la cantera del pueblo. Pero no tienen nada que ver con el neorrealismo. Zola es un escritor de la Francia de su tiempo. No es justo escatimarle el reconocimiento a que son acreedoras su potencia y su pasión.

Pero su obra es extraña, o simplemente anterior, al espíritu de la revolución proletaria. Zola es la sublimación de la pequeña burguesía francesa. Esta pequeña burguesía ya no es capaz de apasionarse por los fueros de la verdad y la justicia como en los tiempos, algo románticos aún, de Dreyfus y del *j'accuse* [161]. Zola conocía bastante al pueblo; pero ignoraba al proletariado. Su concepción del socialismo era una concepción humanitaria, sentimental, saturada de romanticismo, del culto a las masas, ajena radicalmente a la concepción energética y heroica de los marxistas. El proletariado, como Malraux lo recuerda a *Monde*, no es la misma cosa que el pueblo. Y el primer deber de la nueva literatura es negarse a todo retorno. Lo mismo al retorno a Zola que al retorno a Stendhal.

La asociación u oposición de estos nombres, me incita a suministrar un argumento contra la tesis de la humanidad absoluta y potente del «naturalismo». Una novela de Zola —*Roma*— me parece un documento mucho menos verdadero y penetrante de la Italia de su época que una novela de Stendhal —*La Cartuja de Parma, verbigratia*— respecto de la Italia de otro tiempo. Las criaturas de Stendhal expresan una sociedad y una época más intensa y profundamente que las de Zola; *Roma* es un folletín escrito con superficialidad de turista. El método del naturalismo no es, pues, necesariamente, el criterio de la verdad.

Nada de esto impide, de otro lado, reconocer la justicia con que Henri Barbusse escribe rindiendo homenaje a Zola: «Jamás descuidó su deber de escritor, ni el plan que un día se había trazado y que nosotros mismos debemos trazarnos. Pues el escritor no es ni un divertidor ni un gabinete de curiosidades, sino el portavoz de su tiempo. No debe él solamente crear las formas de su siglo, sino además las tendencias, las esperanzas, todo lo que es eterno para la humanidad de la generación que pasa». Pero hay que agregar que las tendencias, las esperanzas de Zola no son las nuestras.

LA NUEVA LITERATURA RUSA [162]

El escritor ruso Ilya Ehrenburg, cuyo tempeoramento artístico habíamos apreciado ya en la traducción francesa de su libro *Juno Jurenito* y en algunas de sus *Historias Inverosímiles*, nos ha dado últimamente una prueba de su aptitud crítica en un sustancioso ensayo sobre la literatura rusa de la revolución. El tema es, sin duda, interesante, sobre todo para un público a quien no ha llegado de la literatura rusa nada posterior a Gorki, Arzibachev, Andreyev y Merejkosky y para quien, son todavía ignotos Brusov, Balmont y Blok.

Antes de la revolución, la literatura rusa era ya una de las que más atraían al lector hispanoamericano. La literatura rusa de hoy no nos ofrece aún un Tolstoy ni un Dostoievsky. Pero la revolución ha duplicado el interés del mundo por los hechos y las ideas rusas. Y como escribe Ehrenburg, «los extranjeros que no conocen la nueva literatura rusa no conocen a la nueva Rusia, pues solo la literatura, al menos parcial o convencionalmente, podría hacerles comprender el proceso grandioso, más cercano de la Geología que de la política, que se opera en un pueblo de 150 millones de almas».

El lector hispano-americano no puede llegar por la sola vía del español a la literatura rusa de la postguerra. En español, de este tema no nos ha hablado, con conocimiento y con simpatía, sino Julio Álvarez del Vayo. En *La Revista de Occidente*, Ricardo Baeza dedicó hace algún tiempo un artículo al teatro ruso; pero, aparte de que se limitaba a reflejar las impresiones de un escritor inglés, y de que su evidente humor antirrevolucionario lo inhabilitaba para entender y apreciar las consecuencias del fenómeno bolchevique en el arte, enfocaba en su artículo solo un género literario, tal vez el que menos ha podido desarrollarse dentro de la situación creada por la Revolución.

En francés y en italiano —para no citar sino idiomas latinos—, es otra cosa. La nueva literatura rusa tiene en Francia y en Italia amorosos traductores. Las revistas de espíritu más o menos cosmopolitas se esfuerzan por revelar a los poetas y a los prosadores de la república soviética. En Italia, Ettore Lo Gatto, catedrático de Literatura de la Universidad de Roma, dirige una revista, *Russia*, especialmente destinada al estudio del arte, la literatura y la historia rusas. En Francia, Víctor Serge, de la revista *Clarté*, apasionado estudioso de la vida rusa, comenta y traduce frecuentemente la literatura de la Revolución.

¿Solo la literatura de la Revolución? Sí; solo la literatura de la Revolución, que es toda la nueva literatura rusa. Los emigrados no han producido ninguna obra de mérito. A Merejkovsky, a Kuprin, parece no haberles quedado sino un mediocre talento para insultar al bolchevismo. Lo menos insignificante han sido dos libros de Wetlugin. «Toda la literatura de la emigración —apunta Álvarez del Vayo— no vale un solo cuento de Wsewolod Ivanow, que iba a surgir más tarde».

Trotsky ha estudiado certeramente en su libro *Literatura y Revolución* este fenómeno de empobrecimiento espiritual de los emigrados. Nada prueba mejor, que este fenómeno, la tesis de que ninguna literatura puede vivir y crecer sin raíces en una sociedad y en un pueblo vivientes. La vieja Rusia ha muerto. La literatura que se alimentaba de su savia y de su realidad no puede subsistir. Sus raíces se han secado. La única literatura rusa posible es la que, contrastándola o sirviéndola, se nutra de la nueva vida rusa.

El primer período de la revolución no fue propicio a una intensa producción literaria. No había tiempo, papel ni humor para libros. No se imprimía casi sino libros y folletos de política. Los tiempos eran de hambre y de combate. El comunismo no tenía aún artistas propios. Las jornadas de la revolución fueron cantadas por los poetas *ralliés* [163]. Un *rallié*, no un bolchevique, era Alejandro Blok. Un *rallié* también era el mismo Maiakovsky, el autor de *150.000.000*, epígono del futurismo.

La falta de papel resultó particularmente hostil a la prosa. A la poesía le basta muy poco papel. Un verso se deja aprender de memoria o escribir con tiza sobre un muro. Y de otro lado, el ambiente de epopeya de la revolución encendía, preferentemente, la imaginación de los poetas. «Tuvimos primero —escribe Ehrenburg— una era de poesía. Era un tiempo fantástico, absurdo y admirable, tiempo de hambre, de guerra civil, de carnaval en las plazas públicas, de pintura de las casas con colores chillones, de terror, de grandes poetas y de piojos típicos. Todo el mundo estaba ocupado en empresas imprevistas: notarios se convertían en maestros de ballet, poetas dadaístas arreglaban las finanzas del Estado. Sobre las ciudades destruidas, heladas, sombrías y hambrientas, se elevaban inmensos letreros luminosos: «Electrificaremos al mundo entero». Los versos se decían en las reuniones políticas, en las cantinas, al aire libre, en las estaciones. No era fácil conseguir un pedazo de pan que no estuviera mojado en inspiración poética. El título de poeta, aunque honorífico, confería a su poseedor el envidiable privilegio de ser dispensado del servicio obligatorio de limpiar de nieve las calles».

Los poetas que sobresalieron en este período fueron Maiakovsky y Essenin. Los anatemas de Maiakovsky al Occidente capitalista tenían un acento bíblico. Trotsky, que niega que el arte de Maiakovsky sea arte proletario, reconoce su valor y su originalidad. Maiakovsky, en su poesía «constructivista», tradujo una actitud del alma rusa: el delirio novecentista y norteamericano de la máquina, la electricidad, la urbe, la usina. Ehrenburg dice que Maiakovsky rugía con una voz de 100 HP. Essenin que se llamaba a sí mismo «poeta escandalista», contagiado de la misma exaltación, se distinguía por su fondo rural. Su poesía tenía una violencia primitiva. Mas, pasado el período romántico de la eclosión revolucionaria, iniciado el penoso y prosaico trabajo de la reconstrucción económica, Essenin sintió, sin duda, que no le quedaba nada que hacer. En un poema, en que cuenta el retorno a su aldea abandonada, su voz es ya una voz fatigada. «Me iré solo —dice— hacia límites ignotos, calmada para siempre el alma revoltosa». (Parece que en este poema Essenin presentía su fin próximo. Según una noticia que no sé si estará confirmada, este poeta,

cuya influencia rusa puede ser comparada, a juicio de Ehrenburg, a la de Rimbaud en la moderna poesía francesa, se suicidó en diciembre último).

La NEP (Nueva Política Económica) [164], trajo en Rusia un renacimiento de la prosa. «Comenzó —escribe Ehrenburg— la reducción del personal, de los gastos, de los proyectos y de la fantasías. Tramontada la esperanza de una inminente revolución mundial, la poesía cedía el campo a la prosa en la literatura como en la política».

La novela y el cuento recuperan su sitio. La patria de Dostoievsky, de Turguenev, de Tolstoy y de Gorki, tiene el genio del cuento y del relato. Lo testimonian, en nuestra época, Pilniak, Zamiatine, Serafimovitch, Ehrenburg, Ivanov, Babel y varios otros. En el arte de casi todos estos cuentistas o novelistas se combina frecuentemente un ingenuo primitivismo con una sagaz modernidad. En Pilniak, por ejemplo, hay un marcado freudismo. En la psicología de una de sus protagonistas, la camarada Xenia Ordynina, miembro de la Checa [165], se mezclan el ideal revolucionario y el apetito sexual. «Karl Marx —dice la camarada Xenia Ordynina— ha debido cometer un error. No ha tenido cuenta sino del hambre físico. Ha olvidado otro factor: el amor, el amor rojo y fuerte como la sangre. El sexo, la familia, la raza: la humanidad no se ha equivocado adorando al sexo. Sí; hay un hambre físico y un hambre sexual. Se debe decir mejor, hambre físico y religión del sexo, religión de la sangre. Yo siento a veces, hasta el sufrimiento físico, real, que el mundo entero, la civilización, la humanidad, todas las cosas, las sillas, los vestidos, están penetrados de sexualidad. La cabeza me da vueltas a veces y yo siento que la Revolución, toda, toda, está impregnada de ella».

Uno de los rasgos más caracterizados de la nueva literatura rusa es su épica. El género épico, que en Occidente ha muerto, en Rusia resucita renovado. Los relatos de Babel, los poemas de Tijonov, son las más vigorosas afirmaciones de este renacimiento.

Y otro rasgo más es que el alma de Rusia sigue oscilando entre dos mundos: el Oriente y el Occidente. Los literatos, los poetas, se dividen hoy, como antes, en «occidentales y «orientales». Pero la política permite augurar el prevalecimiento de estos últimos. Desde hace algún tiempo los ojos de Rusia, un poco desencantados de las muchedumbres de Europa, se vuelven, iluminados y proféticos, a los pueblos de Asia.

LEONIDAS LEONOV [166]

La Biblioteca de la *Revista de Occidente* nos ofrece en español otra obra de la nueva literatura rusa. Otro testimonio de que la literatura rusa no ha terminado, con el antiguo régimen, devorada por la Revolución, como se imaginan algunos buenos o malos burgueses.

Leonidas Leonov, el autor de *Los Tejones*, representa, según sus críticos, en la literatura rusa de hoy, la tradición de Gogol y Dostoievsky. Algunos de sus personajes descienden, efectivamente, de los de *Almas Muertas* o *Los Hermanos Karamazov*. Pero el primer libro suyo, vertido al español no es, precisamente, uno de los que pueden acreditar esta tesis. De Leonov he leído, traducida al italiano, otra novela, *El fin de un hombre mezquino*. Es ahí, no en *Los Tejones*, donde revela un poco el mundo de Dostoievsky.

Los Tejones, por tanto, no bastan para revelar integralmente a Leonov a los lectores hispánicos. Leonov no está cabal, no está entero en esta novela. Pero, en cambio, *Los Tejones* tienen, además de su mérito artístico, el valor de constituir un nuevo testimonio de la estabilización del bolchevismo. Leonov no es comunista. No ha dado nunca su adhesión al partido bolchevique como, por ejemplo, Babel y la Seifulina. Se le supone, por el contrario, una actitud escéptica, si no hostil, ante la Revolución. Mas las obras que de él conozco afirman, objetivamente, la victoria revolucionaria, cualquiera que sea su indiferencia respecto de la Revolución misma.

En *El fin de un hombre mezquino* nos presenta el drama de la «cultura» (de la cultura entre comillas para no identificarla con la otra, la verdadera), en los primeros años de la Revolución. El protagonista, el profesor Feodor Andreich Licharyev, es un sabio paleontólogo que durante toda su existencia ha estado más o menos ausente de la vida rusa. «Con un tenaz esfuerzo de la mente y de la voluntad —dice Leonov— había penetrado tan profundamente en las inescrutables profundidades de la ciencia paleontológica y de las otras ciencias emparentadas a esta que, probablemente, había vivido todo su tiempo en la edad antediluviana, considerando el presente como un reflejo sin valor de aquellos tiempos irrevocables». La Revolución lo sorprende entregado, en cuerpo y alma, al estudio del período mesozoico. El profesor Licharyev siente, en su carne, las mortificaciones del cataclismo: hambre, frío, etc. Pero su atención está absolutamente acaparada por cataclismos remotos. No le es posible, por consiguiente, enterarse de la revolución ni de sus alcances. Además, un ambiente de catástrofe era, acaso, el más adecuado para sus investigaciones e hipótesis. A un sabio paleontólogo, que revive mentalmente la edad más tormentosa del planeta, la revolución social no podía perturbarlo. Tenía más bien que servirle de excitante para su afición.

Pero el cataclismo presente, real, resulta, a la postre, excesivamente violento para permitir al profesor Licharyev la tranquila reconstitución de los cataclismos remotos. La realidad reivindica sus fueros. La presencia de la Revolución acaba por volverse evidente hasta para el sabio paleontólogo. Y entonces el sabio siente que se rompe el resorte de su vida. Rasga sus manuscritos. Tira su pluma estilográfica. Su mecenas miserable —un hebreo ignorante, enamorado de la «cultura», que alivia su miseria, proveyéndolo periódicamente de algunos comestibles, con un respeto religioso por su obra sobre el período mesozoico— escucha consternado la trágica declaración de Licharyev de que la paleontología se ha tornado inútil, absolutamente inútil, en medio de este cataclismo auténtico.

El caso de Licharyev puede parecer demasiado singular. Pero, en verdad, refleja la situación de una gran parte de la «inteligencia» en los años de la Revolución. El drama del profesor de Paleontología ha sido también el de muchos profesores de Filología, de Anatomía, de Historia y hasta de Economía Política, sorprendidos también por la Revolución, si no en el período mesozoico, en otros períodos más próximos, pero no menos fenecidos. El profesor Licharyev, es el «intelectual» ruso, famélico, miserable —a causa de la Revolución— en el nombre del cual tantos espíritus plañideros se han quejado de la barbarie bolchevique y de sus ataques a la «cultura».

En *Los Tejones* no tenemos un conflicto semejante en su significado o en su proceso. El episodio es diferente. El escenario lo es también. No respiramos la atmósfera del helado y mísero cuarto del profesor Licharyev. La atmósfera es rural, aldeana, palurda, sin relente de urbe y, mucho menos, de Paleontología. Estamos en la aldea, en la campiña, en el bosque y nos sentimos, por consiguiente, con los pulmones sanos. La vida ignora totalmente las teorías sobre el mesozoico. Pero uno de los protagonistas es siempre la Revolución. El otro, en vez de la «cultura», es la aldea. Y, como la aldea tiene una existencia menos objetable y, en todo caso, más insuprimible que la Paleontología, el conflicto se resuelve diversamente. La aldea de Vory —hostil al bolchevismo, por su pleito ancestral con la de Gusaki, a la cual la justicia sumaria de los bolcheviques acaba de asignar el usufructo del prado Zinkino— deponen las armas. Los aldeanos rebeldes, a los que su lucha contra los de Gusaki y el bolchevismo ha puesto fuera de la ley, después de un período de romántico exilio en el bosque, regresan al villorio. Las bandas rurales, en armas contra el nuevo poder, son reabsorbidas por la campaña pacífica. *Los Tejones* representan uno de los últimos episodios de la lucha. Con la rendición de «los tejones», el bolchevismo impone su ley a una de las últimas bandas resistentes que consentían, aunque fuera un poco artificialmente, dudar aún de su estabilidad.

Esta novela es una versión objetiva —indiferente al contraste de las ideas— del alma de la aldea rusa. Y, más que del alma, del cuerpo. Porque, afortunadamente, Leonov no se propone objetivos trascendentales ni metafísicos. Es un realista que, solo para que no nos sea posible dudar de que lo que nos describe es la realidad, pone en ella el poco de poesía necesario para que no le falte nada.

LA RUSIA DE DOSTOIEVSKI. A PROPÓSITO DEL LIBRO DE STEFAN ZWEIG ^[167]

Las tentativas baratas, premiosas de interpretación del bolchevismo, que una crítica diletantesca y apriorística produjo en Occidente en los primeros años de la Revolución rusa, y cuyos ecos han durado hasta hace muy poco, se entretenían con curiosa uniformidad en explicar este fenómeno, en algo así como la culminación del movimiento espiritualista representado por Dostoievski. El misticismo, la neurosis, la exasperada búsqueda de infinito y de absoluto, que hallan su más fuerte y patética expresión artística en la obra de Dostoievski, eran estimados como los factores morales de la Revolución, que debería a esos factores su acento apocalíptico y extremista. Recuerdo que hace tres años, Luis de Zulueta, en un ensayo de *La Revista de Occidente*, sobre *El Enigma de Rusia*, que debía su primera inspiración a Ortega y Gasset, barajaba todavía estos motivos, suscribiendo, a pesar de advertir el programa marxista y occidental de la Revolución, el concepto de Ortega de que esta «no era, en el fondo, una revolución europea, sino un misticismo oriental».

No debe haber sido escasa la sorpresa de estos apresurados y enfáticos exégetas ante la protesta de Ilya Ehrenburg, contra la general tendencia de suponer a la nueva literatura rusa fuertemente influida por el espíritu de Dostoievski. Ehrenburg desmintió esta influencia, afirmando que las actuales generaciones rusas estaban, precisamente, lo más distantes posibles de Dostoievski y que, en la nueva Rusia, era mucho más evidente y neta la presencia de Tolstoy. Y Julio Álvarez del Vayo, en sus impresiones literarias de Rusia, sobre todo en las que sirven de prólogo a la edición española de *El Cemento*, la notable novela de Fedor Gladkov, ha confirmado sustancialmente la versión de Ehrenburg, que no era una revelación para quienes seguían el movimiento intelectual ruso a través de revistas francesas, italianas y alemanas, aunque no se diesen cuenta, exactamente, del sentido profundo de la Revolución.

Dostoievski tradujo en su obra la crisis de la inteligencia rusa, como Lenin y su equipo marxista se encargaron de resolver y superar. Los bolcheviques oponían un realismo activo y práctico al misticismo espirituoso e inconcluyente de la inteligencia dostoievskiana, una voluntad realizadora y operante a su hesitación nihilista y anárquica, una acción concreta y enérgica a su abstractismo divagador, un método científico y experimental a su metafísica sentimental. La *intelligentsia* ^[168], desde el movimiento dekabrista ^[169] hasta la Revolución de 1917, no conoció sino fracasos. Se reconoce su romanticismo, de fondo, más o menos rousseauiano, en los dekabristas, en los narodnikis,

en los nihilistas, en los socialistas revolucionarios. Su impotencia, para guiar una revolución demoburguesa que sustituyera la autocracia zarista por un régimen capitalista de tipo occidental, la condujo a un utopismo desorbitado, en que el más extremista y disolvente individualismo se asociaba al mesianismo racial, hostil a Europa, de los orientalistas.

La literatura, de esta época, o más bien de este origen —Dostoievski, Andreiev, Sollogub, etc.— refleja, como ya alguna vez lo he apuntado, la neurosis de una burguesía frustrada, a la que no fue posible conquistar el poder. El capitalismo ruso, técnica y financieramente impulsado y aun dirigido en gran parte por extranjeros, se desarrolló en Rusia, hasta 1917, bajo un régimen absolutista, que no consintió a la burguesía salir de un rol larvado y secundario. Esta burguesía fracasada, incapaz de sacudirse de la tutela de una aristocracia primitiva, no pudo asegurar su equilibrio interior. No supo dar concreción a sus ideales políticos. El utopismo humanitarista, la negación nihilista, en sus manifestaciones más diversas, la hallaron siempre propicia a sus delirios. La burguesía vio desertar a sus vástagos de su propia empresa política, para entregarse a la preparación sentimental de una revolución que no sería la suya. El populismo [170] exasperado a que llegó, en su inútil lucha por alcanzar sus propios objetivos de clase, tocó un grado de misticismo e idealización que sedujo fácilmente la fantasía de sus literatos. Dostoievski podía escribir así sobre la élite a que pertenecía: «La clase intelectual rusa es la más elevada y la más seductora de todas las *elites* que existen. En todo el mundo no se encuentra nada que se le parezca. Es una magnificencia de espléndida belleza que todavía no se estima bastante. Prueba predicar en Francia, en Inglaterra, o donde quieras, que la propiedad individual es ilegítima, que el egoísmo es criminal. Todos se alejarán de ti. ¿Cómo podría ser ilegítima la propiedad individual? ¿Y qué existiría entonces de legítimo? Pero el intelectual ruso te sabrá comprender. Ha comenzado a filosofar apenas su conciencia ha despertado. Así, si toca un pedazo de pan blanco, enseguida se presenta a sus ojos un cuadro tétrico: Es pan fabricado por esclavos. Y este pan blanco se le antoja muy amargo». Piero Gobetti, señalando y comentando estas palabras, define nítidamente el sentido de este «atormentado individualismo». «En la mística aspiración al infinito —observa— o a la eternidad se alientan las aspiraciones del pueblo a una organización anárquica de la sociedad. Ni el paneslavismo, buscado con curiosos sentimientos mesiánicos, consigue alimentar una conciencia nacional. La lucha de los intelectuales contra el zarismo semeja una lucha de descentrados».

Mientras la novela occidental, hasta en su estación romántica, describe a una burguesía inquieta, pero normal, mediocre a veces, pero estable siempre, que asienta con confianza y sin disgusto sus pies en la tierra, y en la que el atormentado no es la regla sino la excepción, la novela rusa, de estirpe dostoievskiana nos describe invariablemente a una burguesía lunática, desequilibrada, sentimental, en cuya conciencia trabaja un complejo y en la que el empresario alacre, contento de sí mismo, es un caso extraordinario, contradictorio y renegado por una descendencia neurótica.

Zweig estudia a Dostoievski, con prescindencia de este *substractum* [171] histórico, de este sedimento social de su arte. Esto es quizá lo que falta en su libro, que rehúsa relacionar a Dostoievski con su época y su ambiente. Pero, en cambio, el retrato artístico, el croquis estético del autor de *Los Hermanos Karamazov*, conquistan al lector completamente. Singularmente penetrante es la confrontación de la distinta y opuesta experiencia que para Dostoievski y Wilde significó la prisión. «En Wilde —escribe Zweig— el *lord* sobrevive al hombre y sufre de que los forzados puedan tomarlo por uno de los suyos. Dostoievski no sufre sino en tanto que asesinos y ladrones rehúsan considerarlo como un hermano. Ser tenido a distancia, no ser tratado como hermano, le parece una tara, una insuficiencia de su ser. Así como el carbón y el diamante son una misma sustancia, así este destino es uno y, sin embargo, diferente para los dos escritores. Wilde es un hombre terminado cuando sale de la prisión. Dostoievski comienza su vida. Wilde es reducido al estado de escoria, por la misma flama que da a Dostoievski su temple y su luz. Wilde es castigado como un *valet* [172] porque resiste. Dostoievski triunfa de su destino porque ama su destino». Podría observarse, restringiendo parcialmente la exactitud de este paralelo de Zweig, que la naturaleza distinta de ambas condenas no es extraña a su distinto efecto espiritual: pero, aparte de que el contraste entre el *lord* sensual y orgulloso y el ruso, que busca el placer en el fondo del más duro sufrimiento y de la más exasperada humillación, subsiste siempre, la última frase de Zweig nos hace olvidar cualquier reserva ausente: «Dostoievski triunfa de su destino, porque ama su destino». Y en otra comparación, Zweig es acaso más certero: «Goethe mira al apolineísmo antiguo; Dostoievski al baccantismo: ni siquiera ser olímpico ni semejante a un Dios, quiere ser el hombre fuerte. Su moral no aspira al clasicismo, a la regla, sino a la intensidad». Estas palabras plantean, tal vez, el problema de Dostoievski clásico o romántico. Problema que, en Dostoievski, admite esta respuesta: Clásico y romántico. O romántico hasta el punto de ser, al mismo tiempo, clásico.

STEFAN ZWEIG, APOLOGISTA E INTÉRPRETE DE TOLSTOY Y DOSTOIEVSKI ^[173]

Stefan Zweig, gran escritor contemporáneo, nos explica a Tolstoy y Dostoievski, en dos admirables volúmenes, que no están por cierto dentro de la moda de la biografía novelada y anecdótica. Zweig enjuicia, en Tolstoy lo mismo que en Dostoievski, al artista, al hombre, la vida y la obra. Su interpretación integral, unitaria, no puede prescindir de ninguno de los elementos o expresiones sustantivos de la personalidad, ni del grado en que se interinfluyen, contraponen y unimisman. Está lo más lejos posible del ensayo crítico, puramente literario; pero, como nos presenta al artista viviente, cambiante, en la complejidad móvil de sus pasiones y de sus contrastes, su crítica toca las raíces mismas del fenómeno artístico, del caso literario sorprendido en su elaboración íntima.

La biografía en boga reduce al héroe, escamotea al artista y al pensador. Destruye, además, la perspectiva sin la cual es imposible sentir su magnitud. Leyendo el *Shelley* de André Maurois, mi impresión dominante inmediata fue esta: el biógrafo no lograba identificarse con el personaje; lo seguía con una sonrisa irónica, escéptica, un poco burlesca; entre uno y otro se interponía la distancia que separa a un romántico, de los días de la revolución liberal, de un moderno pequeño burgués y clasista. Consigné esta impresión en mi comentario, después de haberla comunicado a dos finos y sagaces lectores del libro: María Wiesse y José María Eguren. Y hoy encuentra en mí intensa resonancia la reacción de Emmanuel Berl (*Europe*. Enero de 1919, *Premier Panflet* ^[174]) cuando en su requisitoria contra el burguesismo de la literatura francesa, escribe lo siguiente: «Para que la desconfianza hacia el hombre sea completa, es menester denigrar al héroe». Este es el objeto verdadero y, sin duda alguna, el resultado de la biografía novelada que medra abundante desde el *Shelley* de M. André Maurois. M. Maurois tiene en este hecho una bien pesada responsabilidad. No ignoro que su carácter profundo corresponde mal sin duda a esta parte de su obra, cuyo éxito quizá lo ha sorprendido a él mismo. Entreveo en Maurois un discípulo sincero de Chartier. Hay en él, igualmente, un hombre triste de aspecto provincial, que el aspecto de Climats descubre bastante, una oveja negra que rumia, con melancolía, una hierba sin duda amarga y que no conocemos. La vida de Shelley no es menos, en cierta medida, que un delito y un desastre espiritual. El éxito de la biografía novelada, género extrañamente falso, no se comprendería si muy malos instintos no hallaran en ella su alimento. Gusto de la información fácil e inexacta, reducción de la historia a la

anécdota. Inocuidad garantizada S. G. D. G. Pero sobre todo la revancha de la burguesía contra el heroísmo. Gracias a M. Maurois se puede olvidar que Shelley fue poeta. Se le ve como un joven aristócrata que comete locuras, demasiado ruidosamente, y a quien M. Maurois nos permite seguir con una mirada irónica en su marcha titubeante, cuando es precisamente la del genio entre la Revolución y el amor». La condenación de la biografía novelada en sí misma, como género, tiene mucho de excesiva y extrema; pero la apreciación de las tendencias que obedece no es arbitraria.

Zweig evita siempre el riesgo de la idealización charlatana y ditirámica. Su exégesis tiene en debida consideración todos los factores físicos y ambientales que condicionan la obra artística. Recurre a la vida del artista para explicarnos su obra y, por la mancomunidad de ambos procesos, le es imposible atenerse en su crítica al dato meramente literario. Así, no le asusta asociar la epilepsia de Dostoievski al ritmo de su creación. Pero este concepto no tiene en Zweig ninguna afinidad con el simplismo positivista de los críticos, que pretendían definir el genio y sus creaciones con mediocres fórmulas científicas. Tolstoy y Dostoievski son, para Zweig, como para otros críticos, dos polos del espíritu ruso. Pero Zweig aporta al entendimiento de uno y otro una original versión de esta antítesis. Su percepción certera, precisa, le ahorra el menor equívoco respecto al verdadero carácter del arte tolstoyano. Zweig establece, con sólido y agudo alegato, el materialismo de Tolstoy. El apóstol de Yasnaia Poliana, a quien todos o casi todos estiman por antonomasia un idealista, era ante todo un hombre de robusta raigambre realista, de fuerte estructura vital. Esta puede ser una de las razones de su glorificación por la Rusia marxistas El realismo de la Rusia actual reconoce más su origen en el método de Tolstoy, atento al testimonio de sus sentidos, reacio al éxtasis y a la alucinación, que en Dostoievski, pronto a todos los raptos de la fantasía. Tolstoy representa, a los ojos de las presentes generaciones rusas, a la Rusia campesina. Lo sienten aldeano, *mujik* [175], no menos que aristócrata. Zweig no se queda a mitad del camino en la afirmación de la primacía de lo corporal sobre lo espiritual en la literatura de Tolstoy. «Siempre en Tolstoy —dice— el alma, la psiquis —la mariposa divina cogida en la red de mil mallas de observaciones extremadamente precisas— está prisionera en el tejido de la piel, de los músculos y de los nervios. Por el contrario, en Dostoievski, el vidente, que es la genial contraparte de Tolstoy, la individualización comienza por el alma: en él, el alma es el elemento primario; ella forja su destino por su propia potencia y el cuerpo no es sino una suerte de vestido larvario, flojo y ligero, en torno de su centro inflamado y brillante. En las horas de espiritualización extrema ella puede abrazarlo y elevarlo en los aires, hacerle tomar su impulso hacia las tierras del sentimiento, hacia el puro éxtasis. En Tolstoy, opuestamente, observador lúcido y artista exacto, el alma no puede volar jamás, no puede siquiera respirar libremente». De esto depende, a juicio de Zweig, la limitación del arte de Tolstoy, al que habría deseado, como Turguniev «más libertad de espíritu». Pero, sin esta limitación, que con el mismo derecho puede ser juzgada como su originalidad y su grandeza, Tolstoy y su obra carecerían de la

solidez y unidad monolíticas que los individualiza. Perderían esa textura de un solo bloque que tanta admiración nos impone.

La interpretación de Zweig pisa, sin duda, un terreno más firme, cuando en la impotencia de Tolstoy para alcanzar su ideal de santidad y purificación, en su tentativa constante y fallida de vivir conforme a sus principios, reconoce la faz más intensamente dramática y fecunda de su destino. «Nuestro concepto de la santificación de la existencia por un ardor —escribe— espiritual, no tiene nada que ver con las figuras xilográficas de la Leyenda Dorada ni con la rigidez de estilista de los Padres del desierto, pues desde hace tiempo hemos separado la figura del santo de todas sus relaciones con la definición de los concilios y de los cónclaves del papado: ser santo significa para nosotros, únicamente, ser heroico en el sentido del abandono absoluto de su existencia a una idea vivida religiosamente». «Pues nuestra generación no puede venerar ya a sus santos como enviados de Dios, venidos del más allá terrestre, sino precisamente como los más terrestres de los humanos».

El estudio de Stefan Zweig sobre Dostoievski, menos personal aunque no menos logrado ni admirable, y que se ciñe en varios puntos a la discutida exégesis de Mjereskovsky, me sugiere algunas observaciones sobre el sentido social del contraste entre los dos grandes escritores rusos. Pero, demasiado extensas para el espacio de este número, las reservo para el próximo ensayo.

SERGIO ESSENIN [176]

El poeta ruso Sergio Essenin debe una buena parte de su fama en el Occidente a la extraordinaria artista Isadora Duncan. Su matrimonio con Essenin constituyó la última gran aventura de la vida de esta mujer, que acaso habría podido reivindicar para sí el derecho de llamarse d'annunzianamente «la aventurera sin ventura». Essenin, clasificado entre los poetas de la Revolución, a pesar de ser un lírico de pura sangre, desposó a la Duncan en plena epopeya bolchevique. Pero su renombre europeo no arranca de los días en que su bizarra esposa lo paseaba por Berlín, París y Nueva York. La novela de Essenin y la Duncan empezó a propagarse, más o menos folletinescamente complicada, por las revistas ilustradas, cuando se conoció el suicidio de Essenin en diciembre de 1925, divorciado hacía ya tiempo. La exportación del hombre precedió a la del poeta. Y tenía, además, que ser más duradera.

Nació su arte bajo el signo sangriento de la guerra. Hacía muy poco que se había encendido esta cuando Essenin arribó a Petrogrado, proveniente de su aldea de Rjazan, tenía dieciocho años. Había escrito algunos versos que no acusaban aún una personalidad original. Cantaba con voz dulce los aires de su región. No sospechaba todavía su destino de poeta iconoclasta y escandaloso. Conservaba una idea respetuosa y campesina del «padrecito Zar». Es así como lo recuerda Zenaida Hippus, la mujer de Mjereskovsky, a cuya tertulia literaria acudían los debutantes como un rito de su iniciación.

No es posible, pues, sorprenderse del tono apocalíptico, frecuente en la poesía de Essenin. Su temperamento de «primitivo» se desarrolló en un clima de tragedia. La psicología de guerra encontró; en este infante rústico, una naturaleza espontáneamente inclinada a la violencia y a la *jacquerie* [177]. Essenin se afilió a una escuela poética que tomaba su nombre y una parte de su inspiración de la vieja secta rusa de los *chlysti* [178], que espera nuevas encarnaciones de Jesús. El mesianismo blasfemo, el misticismo inverecundo de Essenin proceden, sin duda, de la asociación de la «psicología de guerra» con la mitología de una secta que, por traducir una de las más típicas reacciones primitivas del alma rusa ante el cristianismo, encontró fácilmente resonancia en el espíritu agreste del poeta de Rjazan.

Uno de los poemas de Essenin, que ha sido traducido y citado con mayor insistencia por sus críticos de occidente, el titulado *Inonia*, es uno de los productos característicos de esta tendencia, con la que se combina el gusto por la manera bíblica y el gesto profético. En su epígrafe se lee:

«Os prometo la Ciudad Inonia
donde habita el Dios de los vivos».
Y luego así prosigue:

«No temeré la muerte,
ni lanzas, ni lluvias de flechas.
Así habla según la Biblia
el profeta Sergio Essenin».

Este mismo poema nos descubre otro elemento esencial del arte de Essenin: un exasperado individualismo que conduce al poeta a esa exaltación megalómana, que constantemente encontramos en muchos artistas de esta época, en quienes termina —aunque ellos no reconozcan esta genealogía— la estirpe romántica. La imagen antropomórfica, tan usada en la poesía moderna, tiene evidentemente su origen psíquico en ese egocentrismo megalómano que, en último análisis, no es sino puro individualismo, vale decir puro romanticismo. Desde Khlebnikov, otro campesino turbulento y genial, la metáfora antropomórfica ha caracterizado el imaginismo ruso. Según he leído en Pasternak, de un verso de Khlebnikov —*El mar se ha puesto su calzón azul*— descende seguramente el título de uno de los primeros libros del futurista o constructivista Maiakovsky: *La nube en pantalones*. En Essenin, la exaltación megalómana tiene notas como estas:

«Quiero trasquilar el firmamento
como una oveja sarnosa».

.....

«Alzaré las manos hacia la luna,
como una nuez la partiré con los dientes;
no quiero cielos sin escalas,
no quiero que caiga la nieve».

.....

«Hoy, con la mano elástica
podría derribar todo el mundo...»

La atmósfera moral y física de los primeros años de la Revolución era, como lo observa Ilya Ehrenburg, favorable a la superproducción y a la hipertrofia poética. El *pathos* [179] revolucionario creaba una conciencia apocalíptica, propicia a todas las hipérboles épicas y líricas. «Electrificaremos al mundo entero», decía uno de los anuncios luminosos del bolchevismo, encendido sobre las ciudades famélicas, que gastaban en este alarde el único combustible de que disponían para su calefacción. Por otra parte, como dice Ehrenburg, «la prosa requiere tiempo y dinero: ambas cosas faltaban». Los poetas recitaban sus versos en las asambleas o los escribían en las paredes. La Revolución rusa creó el «poema mural», el «poema *affiche*». Me he enterado también de que la revista oral es una invención rusa. (Es probable que nuestro querido y brillante Alberto Hidalgo solo lo haya sabido después de su experimento bonaerense). En este tiempo de caos o poesía, Essenin, igual que Maiakovsky, aunque representando otra cara del alma rusa, avanzó por el camino de la violencia verbal y de la estridencia lírica, más allá de su propia meta. Cultivó un *ismo* personal: el *escandalismo*. Su amor a la pendencia y al vagabundaje, no halló

vallas molestas en una época de tempestad revolucionaria. Y lo indujo a rotular uno de sus libros: *Confesión de un granuja*.

Pero la Revolución no pudo alimentarse indefinidamente de poesía y apocalipsis. El genio realista de Lenin inauguró el «nuevo curso». Vino el período de la *NEP* (Nueva Política Económica). Período de trabajo prosaico: reorganización de la industria y el comercio. En el orden de la vida cultural, el panorama también es otro. Surgen editoriales del Estado y editoriales privadas. Se dispone de más tiempo y más dinero. Al apogeo de los poetas, sucede el de los novelistas. Ehrenburg dice: «El nacimiento de la nueva prosa rusa ha coincidido con el cambio de ritmo de la Revolución. Un cierto escepticismo ha reemplazado al reciente entusiasmo incondicional. He aquí que comenzó la reducción del personal, de los gastos, de los proyectos, de la fantasía». Essenin, que en un ambiente henchido de electricidad, había alcanzado una extrema tensión, no podía adaptarse al cambio. El conflicto entre su individualismo y el comunismo de un estado social —al cual se había adherido sin comprenderlo enteramente— no lograba, como antes, disfrazarse y disimularse en el torbellino de una conciencia aturdida. En un poema de esta época, traducido al italiano por Ettore lo Gatto, Essenin nos cuenta su regreso a la aldea después de ocho años de ausencia. Su pueblo, transformado por la Revolución, no es el mismo. Essenin sufre una desilusión que expresa con nostálgica melancolía. «En los ojos de nadie encuentro refugio». «En mi pueblo soy un extranjero». «Mi poesía aquí no sirve más».

El equilibrio no solo se había roto entre Essenin y el mundo exterior; se había roto, sobre todo, en el propio poeta. Dentro de un mundo en laboriosa organización, el poeta *escandalista* quedaba desocupado. A pesar de sus cantos revolucionarios, no era el poeta de la Revolución.

Trotsky en una emocionada despedida al gran poeta define así su caso: «Essenin era un ser interior, tierno, lírico; la revolución es «pública», «épica». El poeta ha muerto porque no era de la misma naturaleza que la Revolución, pero, en nombre del porvenir, la Revolución lo adoptará para siempre». «El poeta ha muerto; viva la poesía. Indefenso, mi hijo de los hombres ha rodado al abismo; viva la vida creadora en la que Sergio Essenin, hasta el último momento, entretejía sus hilos de oro».

Los críticos de la «emigración», no obstante su rabioso antibolchevismo, reconocen el genio de Sergio Essenin. No le disputan, ni pueden disputarle, su puesto en la historia de la poesía rusa. Se da un caso curioso, remarcado inteligentemente por Víctor Serge: la Revolución que recibió la adhesión de los poetas —Blok, Briussov, Balmont, Maiakovsky, Biely, Essenin— y encontró en cambio hostiles a los novelistas. Y de novelistas, críticos, historiógrafos, etc., está compuesta la plana mayor de los «emigrados». La Poesía votó por la Revolución.

Y la Revolución por boca de uno de sus grandes capitanes, que al revés de la mayor parte de los estadistas de la burguesía, es un hombre capaz de juzgar con la misma inteligencia una cuestión económica que una cuestión filosófica o artística, le dice ahora su reconocimiento.

«NADJA», DE ANDRÉ BRETON [180]

El tema que anteriormente enfocaba era el del realismo en la nueva literatura rusa. ¿Podrá pensarse que abandono demasiado arbitrariamente la línea de esta meditación, porque paso ahora a discurrir sobre *Nadja* de André Bretón? Es posible. Pero yo no me sentiré nunca lejano del nuevo realismo, en compañía de los suprarrealistas. La benemerencia más cierta del movimiento que representan André Bretón, Louis Aragón y Paul Eluard es la de haber preparado una etapa realista en la literatura, con la reivindicación de lo suprarreal. Las reivindicaciones de una revolución, literaria como política, son siempre *outranciéres* [181]. ¿Por qué las de la revolución suprarrealista no habían también de serlo? Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento, a la recreación de la realidad.

Nada es más erróneo en la vieja estimativa literaria que el concepto de que el realismo importa la renuncia de la fantasía. Esa es, en todo caso, una idea basada exclusivamente en las experiencias y en las creaciones del sedicente realismo de la novela burguesa. El artista desprovisto o pobre de imaginación es el peor dotado para un arte realista. No es posible atender y descubrir lo real sin una operosa y afinada fantasía. Lo demuestran todas las obras dignas de ser llamadas realistas, del cinema, de la pintura, de la escultura, de las letras.

Restaurar en la literatura los fueros de la fantasía, no puede servir, si para algo sirve, sino para restablecer los derechos o los valores de la realidad. Los escritores menos sospechosos de compromisos con el viejo realismo, más intransigentes en el servicio de la fantasía, no se alejan de la fórmula de Massimo Bontempelli: «realismo mágico». No aparece, en ninguna teoría del novecentismo beligerante y creativa la intención de jubilar el término realismo, sino de distinguir su acepción actual de su acepción caduca, mediante un prefijo o un adjetivo. Neorrealismo, infrarrealismo, suprarrealismo, «realismo mágico». La literatura, aun en los temperamentos más enervados por los excitantes de la secesión novecentista, siente que solo puede moverse en el territorio de la realidad, y que en ningún otro lo espera mayor suma de aventuras y descubrimientos.

André Bretón ha tomado de su mundo ordinario, de su labor cotidiana, los elementos de *Nadja*. La descripción de esta bizarra criatura se ciñe a los días de su diálogo con el poeta suprarrealista. *Nadja* no es un personaje absurdo, imposible, irreal. El encuentro de esta protagonista desorbitada, errante, constituye una experiencia accesible para el habitante de una capital como París. Basta que el habitante sea capaz de apreciar y buscar esta experiencia. *Nadja*, la de André Breton, es única. Pero sus hermanas —criaturas de una filiación al mismo tiempo vaga e inconfundible— deambulan por las calles de

París, Berlín, Londres, se extinguen en sus manicomios. Son la más cierta estirpe poética de la urbe, el más melancólico y dulce material de la psiquiatría.

A *Nadja* no se le puede encontrar sino en la calle. En otro lugar, alguna sombra velaría su presencia. Es indispensable que su encuentro no se vincule al recuerdo de un salón, de un teatro, de un café, de una tienda. Su sola atmósfera pura, transparente, personal es la de la calle. Por la acera de la calle banal, ordinaria, la veremos avanzar hacia nosotros con paso seguro y propio. La reconoceremos por su sonrisa, por sus ojos, aunque nada la diferencie demasiado de los transeúntes. Así es como, de pronto, André Bretón se halla delante de ella en la *rue* [182] Lafayette.

Nadja es una musa del suprarrealismo. No ha nacido quizás sino para encarnar en la obra de un poeta del Novecientos. Después de haber excitado e iluminado sus días, hasta inspirarle la transcripción de sus palabras y de sus gestos en una obra, *Nadja* tiene que borrarse. La obra de un poeta romántico habría necesitado absolutamente la muerte de esta mujer o su entrada en un convento; a la obra de un poeta suprarrealista conviene otra evasión, otro desvanecimiento: *Nadja* es internada en un manicomio. La psiquiatría la acechaba como a una presa tierna, etérea, predilecta: la loca de ojos bellos y sonrisa leve, sin la cual serían tan miserables los manicomios y faltaría el más misterioso y poético estimulante a la imaginación de los psiquiatras.

Lo que diferencia a *Nadja* de sus hermanas anónimas, lo que la aísla, lo que la elige e individualiza es su destino de personaje, su don de sortear instintiva, espontáneamente, los riesgos de adoptar por error un destino vulgar. *Nadja* es la mujer que se salva siempre. Ha amado en Lille, su ciudad natal, a un estudiante; pero ha huido de él, que la amaba, por miedo de molestarle. Ha tenido en París un amigo venerado y providencial, un hombre de setenticinco años, que la ha librado de la droga que contrabandeaba, preservándola de un destino fácil y brillante de aventura internacional. Ha conocido a su novelista, cuando, llegada a un grado desesperado de pobreza, ninguna otra cosa habría podido desviarla del más venal comercio. Hay algo que la salva siempre. *Nadja* es una criatura que no puede perderse. No se ausentará definitivamente, para internarse en el país mezquino y monótono de la locura, antes de haber dejado impresa su imagen triste y obsesionante, su nombre breve, en el espíritu de un poeta, antes de haberle dicho frases de la más honda y pura resonancia en su intimidad, en su subconciencia:

«Con el fin de mi aliento que es el comienzo
[del vuestro]».

«Para vos yo no seré nada o solo una huella»

«La garra del león aprieta el seno de la viña»

«Quiero tocar la serenidad con un dedo mojado
[de lágrimas]».

André Bretón precede el relato de sus días cerca de *Nadja* de un capítulo que es algo así como la introducción teórica en su experiencia. Y al retrato, a la descripción, a la ausencia de *Nadja*, clausurada ya en el manicomio, sigue

otra divagación que es como la estela de la protagonista en la imaginación del poeta. Y como para probar que el libro moderno, como la revista, no puede ya prescindir de la imagen, de la figura, de la escena gráfica, André Bretón ilustra *Nadja* con fotos de Man Ray, con cuadros de Max Ernst, con dibujos de *Nadja*, con retratos de sus amigos, con vistas de la calle. Su *Nadja* preludia, tal vez, bajo este aspecto de procedimiento, una revolución de la novela.

Nadja puede alentar también muchas baratas tentativas literarias de gente obsesada por un mundo de misterios, signos y milagros, más o menos teosóficos, de la clientela decadente de los videntes y oráculos novecentistas. Tenemos que reprochar a su propio autor, el descuido, la flaqueza de frases como esta: «Puede ser que la vida demande ser descifrada como un criptograma». Esta búsqueda inoperosa y fatalista de la clave, es la más mísera y deplorable tarea de los ocultismos que florecen en las lagunas del decadentismo contemporáneo. Pero André Bretón sabe siempre compensarnos cualquier desesperada evasión, al templete de Buda viviente, con ese fondo de magnífica rebelión de su literatura. *Nadja* que en los compartimientos de segunda del *métro*, hacia las siete de la noche, gusta de averiguar, en las gentes fatigadas que han concluido su trabajo, lo que puede constituir el objeto de su preocupación, piensa que hay personas buenas en esta multitud cansina. Bretón opone a la taciturna distracción de su dulce personaje, esta apasionada réplica: «Estas gentes no sabrían ser interesantes sino en la medida en que soportan o no el trabajo, con todas las otras miserias. ¿Cómo los elevaría esto, si en ellas la rebeldía no fuese lo más fuerte? En el instante en que vos las veis, ellas no os ven: Yo odio con todas mis fuerzas esta servidumbre que se me quiere hacer valer. Compadezco al hombre por estar condenado a ella, de no poder en general escaparle, pero no es la dureza de la pena lo que dispone en su favor; es, y no podría ser otra cosa, el vigor de su protesta».

**AUTORES Y
ESCENARIOS DEL
TEATRO MODERNO**

ALGUNAS IDEAS, AUTORES Y ESCENARIOS DEL TEATRO MODERNO ^[183]

El escenario teatral es uno de los escenarios más atractivos y más vastos de esta época y de sus conflictos. Todas las inquietudes, los contrastes y los problemas de la historia contemporánea se reproducen en el mundo del teatro. El Teatro, como el Arte en general, carece actualmente de un estilo, de un rumbo, de un espíritu únicos. Se descompone, como la fatigada civilización occidental, en diversos estados de ánimo. Se fragmenta en numerosas escuelas, formas y tendencias. Semeja una inmensa feria cosmopolita donde toda moda es precaria, toda filosofía es efímera y todo color es tornadizo.

No se puede encerrar dentro de dos o tres definiciones el carácter de este teatro. Y es que no tiene un carácter sino varios que se repelen y se confunden, se mezclan y se excluyen. Hay que explorar, una por una, sus facetas. Aunque entonces se corre el riesgo de extraviarse en un laberinto de teorías y de búsquedas y de senderos: teatro sintético, teatro experimental, teatro de color, etc.

Pero, entre tanta complejidad y tanta movilidad, aparece siempre algún porfiado elemento esencial, alguna línea persistente, alguna nota constante. El humor y el pensamiento de la humanidad occidental son los mismos en el teatro que en la física y la metafísica. A Pirandello, por ejemplo, se le clasifica como un relativista. Por el teatro, como por la filosofía, pasa actualmente una onda de escepticismo, de subjetivismo y de humorismo. El gesto del teatro moderno es predominantemente burlón, irónico, agrídulce, satírico; su lenguaje es paradójico; su actitud es sofista. Sus ingredientes mentales son negativos, corrosivos, disolventes.

Un vínculo espiritual, invisible, pero evidente, une el teatro de Pirandello y las coordenadas de Einstein. Las novelas y las comedias pirandellianas contienen todas las fases de la filosofía del punto de vista. La novedad de la actitud estética de Pirandello reside en su relativismo y en su subjetivismo radicales. Los novelistas y dramaturgos realistas, al darnos sus obras, nos aseguraban graves y un poco hieráticos: «Así es la vida». Pirandello, en cambio, nos dice dubitativo y risueño: «Así es, si os parece». («*Cosí é se vi pare*»).

Pirandello, al mismo tiempo, nos conduce a una revisión de nuestras ideas sobre la ficción y la realidad. En su literatura, los confines entre la realidad y la ficción se borran mágicamente. Pirandello se obstina en convencernos de la realidad de la ficción y, sobre todo, de la ficción de la realidad. Los personajes de la fantasía no son menos reales que los personajes de carne y hueso. Son a

veces más reales, más interesantes, más trascendentes. «¡Se nace a la vida de tantos modos!» —dice un personaje pirandelliano—. «La naturaleza se sirve del instrumento de la fantasía humana para proseguir su obra de creación: Y quien nace merced a esta actividad creadora que tiene su sede en el espíritu del hombre, está destinado por naturaleza a una vida mucho más dilatada que la del que nace en el regazo mortal de una mujer. Quien nace personaje, quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede mofarse hasta de la muerte porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento mortal de la creación; pero la criatura es imperecedera. Y para vivir eternamente no tiene apenas necesidad de prendas extraordinarias ni de consumir prodigios. ¿Quiere usted decirme quién era Sancho Panza? ¿Quiere usted decirme quién era don Abundio? Y, no obstante, viven eternos porque —gérmenes vivos— tuvieron la ventura de hallar una matriz fecunda, una fantasía que supo criarlos y nutrirlos».

Para Unamuno —cuya afinidad con Pirandello no es sino estética— Don Quijote es tan real como Cervantes, Hamlet y Macbeth tanto como Shakespeare. Pirandello y Unamuno nos enseñan que el personaje es el objeto central de la novela y del teatro. La vida está en el personaje, no en su ambiente, ni en otras cosas circundantes y externas. El personaje vivo, palpitante, anima la obra que lo contiene y el mundo que lo rodea. Un personaje puede parecer arbitrario e inverosímil y ser verdadero. La fortuna y el acierto del teatro no consisten en la creación de personajes aparentemente humanos y verosímiles, sino en la creación de personajes vivos. El teatro, la literatura en general, están, por esto, poblados de fanticos y de sombras. La duración de estos fanticos y de estas sombras es efímera y contingente. Depende de una moda, una costumbre o alguna otra onda pasajera. Los personajes que consiguen vivir son, en cambio, eternos. Y eternizan a los hombres que los imaginaron. Hay también personajes abortados, personajes frustrados. *El Señor de Pigmalión* de Jacinto Grau, me parece uno de estos. En esta pieza de Jacinto Grau —que acabo de leer a propósito de haber flotado su nombre en algunas críticas españolas acerca del teatro pirandelliano— el personaje es un personaje frustrado y, por ende, el drama es un drama frustrado también. Todo es ahí larvado. Se trata, tal vez, de un personaje y de un drama en busca de autor.

A través de estos autores y estas obras se constata en el teatro moderno un hecho esencial: la defunción de la escuela realista. La orientación naturalista y objetivista no ha tenido un largo dominio sobre el Arte. Ha pretendido mantener en un injusto ostracismo a la Fantasía y obligar a los artistas a buscar sus modelos y sus temas solo en la Naturaleza y en la Vida tales como las perciben sus sentidos.

El realismo ha empobrecido así a la Naturaleza y a la Vida. Por lo menos ha hecho que los hombres las declaren limitadas, monótonas y aburridas y las desalojen, finalmente, de sus altares para restaurar en ellos a la fantasía. Oscar Wilde sostenía que la Vida y la Naturaleza son discípulas del Arte; que el Arte es el modelo de la Naturaleza y de la Vida. Su bizarra tesis estética era precursora de las tesis actuales. Hoy la ficción reivindica su libertad y sus fueros. La ficción no es anterior ni superior a la realidad como sostenía Oscar Wilde;

ni la realidad es anterior ni superior a la ficción como quería la escuela realista. Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente. El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte. Es absurdo intentar incomunicarlos y aislarlos. El arte no es acaso sino un síntoma de plenitud de la vida.

Los errores del realismo, en el teatro como en la novela, han sido graves. Pero un balance exclusivamente negativo y pasivo de la escuela realista sería incompleto e injusto. El realismo ha renovado la técnica y el método teatrales. En la mayoría de las obras realistas subsiste la técnica vieja. El eje de la obra es un «asunto». La intensidad del asunto aumenta a medida que las escenas transcurren. Y culmina en la escena final que es la escena del desenlace. Este método era propio del viejo teatro clásico. El teatro realista lo conservó, sin embargo, durante mucho tiempo. Los temas y los materiales del teatro fueron sustituidos; su arquitectura no. El proceso, los personajes, el mundo de una pieza teatral seguían subordinados a un método artificial. Más, ahora que el realismo está agotado y superado, aparecen una técnica y un método verdaderamente realistas. En el teatro moderno, las escenas tienen vida aislada. Un drama, una comedia, son un conjunto de episodios desconectados y desligados. La vida de un personaje no absorbe ni anula la vida de los demás. En la ficción, como en la realidad, cada personaje, cada individuo vive su propio drama. En un drama, por consiguiente, se mezclan y combinan los elementos de varios dramas más o menos simultáneos y tangentes. El teatro ha ganado así en agilidad y movilidad. Las obras transcurren más rápida y animadamente. Cada uno de sus fragmentos, cada una de sus partículas parece poseer interés independiente. Todo esto, de otra parte, coincide con las exigencias de la sensibilidad moderna. El hombre contemporáneo no resiste las viejas facturas teatrales. Necesita un espectáculo más excitante, más fluido. Le gustan la estilización y la síntesis. Se acentúa y se extiende en el teatro, con este motivo, la tendencia a lo esquemático. Los futuristas han inventado un género sintético. Las obras de este género son verdaderos «comprimidos» teatrales. No pasa en el teatro sintético, como en el *guignol*, que la acción se desarrolla fulminante y cinematográficamente, sino que la acción en sí es breve, instantánea.

El teatro no solo se renueva radicalmente en su literatura y en su técnica literaria, sino también en sus elementos y en sus técnicas escénicas. Junto con el concepto de la creación se rectifica el concepto de la interpretación. El *regisseur* [184] adquiere tanta importancia y dignidad artísticas como el autor. Los nombres de Copeau, Max Reinhardt y Stanislavsky no son menos mundiales que los de Bernard Shaw y Wedekind. Y el teatro de algunos países tiene mejores *regisseurs* que autores. Francia, por ejemplo, está representada en la historia del teatro contemporáneo por Antoine Copeau más que por Capus o Bataille. Ningún autor francés ocupa aún el rango de Shaw, de Pirandello, de Chejov. El teatro francés aparece construido con materiales deleznablemente temporales. Es un teatro burgués por antonomasia. Sus elementos esenciales son el adulterio, el dinero, los negocios. El adulterio, sobre todo, ha preocupado obstinadamente a los autores de París. Una de las más nuevas y últimas piezas francesas —*Le cocu magnifique* [185], de Crommelynck— anuncia, finalmente, una reacción del teatro francés contra los cuernos, como motivo dra-

mático. El personaje de esta obra es un marido que, exasperado por la duda y el temor de que su mujer lo engañe, quiere que lo engañe al menos con su conocimiento y por su voluntad. Pero a este marido le toca una mujer honesta, sin disposiciones espirituales ni físicas para la infidelidad. Y, llena de náusea de su marido y de sus amantes, se escapa con un boyero, con un hombre rústico, primitivo y palurdo a quien suplica: «Prométeme que te podré ser fiel». Esta comedia y esta frase marcan, evidentemente, en el teatro, el principio de un período de decadencia del adulterio.

BRAGAGLIA Y EL TEATRO DE LOS INDEPENDIENTES DE ROMA ^[186]

Antón María Bragaglia, fundador y director del Teatro de los Independientes de Roma, tiene en el moderno teatro italiano, la misma función que tuvo Antoine en el francés y que aún tiene Stanislavsky en el ruso. No compararé su obra con la de Max Reinhardt que, en Alemania y Austria, trabaja como *metteur en scene* ^[187] para grandes públicos y en grandes teatros. El Teatro de los Independientes de Roma, es un teatro pequeño e íntimo del tipo del *Vieux Colombier* de París. Pero no se piense, por esto, que Bragaglia se entretiene en un aristocrático ejercicio de teatro de arte para una clientela de escogidos. Su Teatro de los Independientes ha sido concebido como un teatro experimental. No es sino un laboratorio donde se ensaya, ante doscientas personas, los procedimientos escénicos que más tarde se aplicarán al teatro de la multitud. Bragaglia ha dicho recientemente a un redactor de *Comedia*, de París, que el teatro no está hecho para un público de *snoobs* sino para todo el público.

En la renovación del teatro, Italia no puede contentarse con un papel secundario. Pirandello podía bastar para mantener a Italia en un primer rango. (Pirandello a quien no pocos peces gordos de la literatura española muestran una tan obstinada incapacidad de comprender y apreciar —conste que no aludo entre ellos al bueno de don Manuel Linares Rivas, responsable en un reportaje último de los más ineptos juicios orales— sobre hombres y temas del teatro contemporáneo). Pero la renovación del teatro quiere y debe ser integral. Italia no le daría bastante si no le diese sino autores aunque estos fueran de la categoría de Pirandello, San Secondo y Bontempelli. El *regisseur* tiene en nuestra época casi tanta importancia como el dramaturgo. Una pieza teatral como sale de la pluma del dramaturgo, no es sino una pieza literaria. Y el teatro, como dice Bragaglia, es una colaboración de todas las artes. Así lo imaginaron, anticipándose a todos los experimentos actuales, Wagner y Nietzsche.

En concordancia con este principio esencial del teatro moderno, en Italia se trabaja vehemente y apasionadamente desde hace algún tiempo por una reforma radical de la *mise en scène* ^[188], de la presentación escénica. Son muchos los experimentos y las tentativas de los últimos años. Entre los de más valor se encuentran el Teatro del Color, el Teatro de los Doce, el Teatro de los Independientes. Bragaglia recaba para Virgilio Talli el primer puesto de la escena italiana. Pero la obra, muy interesante e inteligente por cierto, de Virgilio Talli ha sido, en cuanto a los medios de expresión escénica, la obra de un precursor. El creador original, atrevido, no aparece sino en Antón María Bragaglia.

Este Bragaglia es una simpática figura del movimiento artístico italiano de este tiempo. La encontramos en todos los dominios del arte. Sus títulos a la notoriedad no son solo los que provienen de sus experimentos teatrales. Bragaglia da su nombre a una Casa de Arte que constituye, desde hace varios años, uno de los proscenios y uno de los hogares más ilustres del arte italiano. En una ciudad pasadista y arqueológica esta Casa de Arte tuvo al principio la fisonomía de una embajada del arte de vanguardia. En su salón, escuché, por primera vez después de mi llegada a Roma, una conferencia de Marinetti. La Casa de Arte Bragaglia se albergaba entonces en un local un poco burgués de la Vía Avignonesi, una calle de mercaderes de antigüedades italianas, monedas internacionales y modas francesas. Más tarde se trasladó a las termas de Septimio Severo, descubiertas por el propio Bragaglia en una vieja casa de la Vía Avignonesi. Este descubrimiento, que instaló en Roma al arte de vanguardia dentro de los monumentales muros de la arqueología romana, es una de las notas salientes de la biografía de Bragaglia. El creador del Teatro de los Independientes, topó con estas termas por puro azar. Buscaba un depósito para cajones; encontró un palacio para sus telas, sus colores, su teatro y sus sueños. Un fresco roído por el tiempo le reveló la nobleza de los muros escondidos entre unos viejos edificios de la Vía Avignonesi. Las excavaciones entregaron las termas de Septimio Severo y toda su historia.

Desde que la Casa de Arte Bragaglia se estableció en las termas, el arte de vanguardia parece haber dado un paso decisivo en la conquista de Roma. Bragaglia, diplomático redomado, ha logrado que en su casa el arte de vanguardia y el arte antiguo se den la mano. En las termas de la Vía Avignonesi todo es al mismo tiempo muy moderno y muy antiguo. Se diría que el futurismo ha descubierto ahí por primera vez, el pasado.

En la casa de Arte Bragaglia se han realizado más de ciento veinte exposiciones individuales. En el elenco de estas exposiciones figuran los más cotizados valores de vanguardia: De Chirico, Depero, Baila, Zadkine, Boccioni, Pettoruti. Y a las exposiciones Bragaglia hay que agregar las ediciones Bragaglia, *Cronache d'Attualità* [189], revista editada y dirigida por Bragaglia hasta 1922, ha sido una de las mejores revistas de arte de Italia. *Index*, breviario romano, recoge ahora, en sus páginas minúsculas, las *strocanture* [190] y la chismografía de la Casa de Arte, donde la pintura, el *fox-trot*, el drama y la arqueología se combinan y se mezclan.

Pero volvamos al hombre de teatro. Es este el lado más sugestivo de la personalidad de Bragaglia. En el Teatro de los Independientes se ha presentado, con una originalidad exquisita, piezas de Shaw, Pirandello, Wedekind, y, entre los menores, de Bontempelli, Marinetti, Soffici, Falgore, Alvaro. La literatura, en el teatro experimental de Bragaglia, está generalmente representada por uno de estos nombres. La música italiana por los nombres de Casella, Santoliquido, Balilla Pratella. La escena, la decoración, son casi siempre del propio Bragaglia en quien hay que reconocer, ante todo, un trabajador infatigable.

El aporte de Bragaglia al teatro moderno tiene, de otro lado, contornos y relieves muy personales. Bragaglia ha inventado, entre otras cosas, el escena-

rio séxtuple. Ha reemplazado la máscara clásica por una máscara movable de caucho. Ha empleado sabias combinaciones de luz y color.

Pero lo fundamental en su obra está en su concepción del teatro de arte como teatro para la multitud. Nada más extraño al trabajo de Bragaglia que la tendencia a un alambicamiento ultra-intelectualista de la escena. En el teatro, Bragaglia se dice y se siente sanamente italiano. El título de uno de sus libros —*Del teatro teatrale, ossia del teatro* [191]— condensa toda su teoría. ¡Qué lástima para los que, como el señor Linares Rivas, creen que el teatro de arte no es teatro!

TEATRO, «CINE» Y LITERATURA RUSA ^[192]

Singularmente interesante y animado es el panorama del teatro, cine y literatura actuales de Rusia que Álvarez del Vayo nos ofrece en la tercera parte de su nuevo libro ^[193]. Álvarez del Vayo sabe seguir, con la misma atención escrupulosa, el curso de una conferencia mundial, y las peripecias de una empresa artística o literaria. Y, en el fondo, se siente más a gusto en un club de artistas y escritores que en los pasillos de la Sociedad de las Naciones. Su criterio estético se ha formado en los centros más activos y refinados, en Berlín, Múnich, Zúrich, Viena, etc. En materia de teatro y cine, particularmente, es un crítico excelente. Tienen, por esto, mucho valor sus notas sobre el vigoroso movimiento artístico y literario de la URSS. La creación artística goza ahí, en todos los campos, de la protección de un Estado al que representa con suma autoridad un Ministro de Instrucción Pública como Lunatcharsky, gran amante y apreciador de las artes y las letras, tipo moderno y perfecto de humanista y de crítico. Álvarez del Vayo cita unas frases de defensa de la libertad de creación artística, a propósito del teatro, que dan fe de la amplitud de espíritu de Lunatcharsky: «Las cosas han venido desarrollándose entre nosotros en tal forma que el drama o la comedia de corte realista revolucionario han adquirido excesiva supremacía en el repertorio de nuestra escena. Y es evidente que dichas producciones no deben formar sino una parte del repertorio general. Querer construir exclusivamente el teatro sobre ese género implica un burdo error. Hay que rebasar el simplismo con que suele juzgarse a los autores dramáticos: ¿qué es lo que nos traes?, ¿un drama revolucionario? Ya sabíamos que tú eras un buen ciudadano. Y al que no lo haga así convertirle en blanco de acusaciones e insidias. Hay que acabar con semejante estrechez dogmática, que siempre consideramos inadmisibles en cuestiones de arte. Está muy bien que el gallo se expanda al clarear el alba y salude la salida del sol. Pero no se va a pedir al ruiseñor que ajuste sus cánticos a los del gallo, por mucho que nos reconforte la briosa y enérgica manera de ser del anunciador del nuevo día».

El teatro y el cine prosperan magníficamente en la nueva Rusia. Eisenstein y Pudovkin se clasifican, por sus obras, entre los primeros *regisseurs* del mundo. En la Europa occidental, tan orgullosa y convicta de su superioridad, se dedica a la cinematografía rusa libros como el de León Moussinac. Y aun a nuestra ciudad como ayer Duvan Torzoff, llega con *Iván el Terrible*, una muestra, de segundo orden, del cine ruso. Y, si esta muestra secundaria reúne cualidades tan asombrosas de belleza, no es difícil imaginar cuál será el valor de las creaciones de mayor jerarquía. Entre *Iván el Terrible*, a pesar de ser una película de estupenda riqueza plástica y de brillante realización cinematográ-

fica, y *El acorazado Potemkin*, *Octubre* o *La línea general*, tiene que mediar al menos la misma distancia que comprobé hace seis años entre el espectáculo de Duvan Torzoff y el de *Der Blaue Vogel* [194] de Berlín. Lo que no obsta para que *Iván el Terrible* valga más que una serie entera de las mejores producciones de Hollywood.

LA ÚLTIMA PELÍCULA DE FRANCISCA BERTINI [195]

Cansada de ganar dos millones al año, de ser una mujer famosa, de posar para el cinematógrafo y, sobre todo, de estar soltera, Francisca Bertini ha resuelto casarse. Uno de estos días de primavera se vestirá cándidamente de blanco, como en las películas. Pero esta vez no para casarse, como en las películas, con un novio de cinema, sino para casarse de veras, con un novio auténtico, y efectuar con él un viaje de bodas lo más auténtico posible.

Para el público esta será su última película. Para Francisca Bertini puede ser que lo sea también. Y, en realidad será su película más vívida y mejor sentida. La única que el público se quedará sin ver. Y en la que ella, después de haber representado tantas comedias y tantos dramas ajenos, empezará a representar exclusivamente su propia comedia o su propio drama.

Francisca Bertini anuncia, con este motivo, que abandonará el arte. En los periódicos esto de que abandona el arte es, como todo, una frase. En ella es una corrección. Francisca Bertini está segura de que dice la verdad diciendo que abandona el arte. Y más aún. Está segura de que para la crónica del arte su retiro es un suceso de interés. Porque para ella el arte es el cinema. Y porque ella cree sinceramente ser una artista, una gran artista.

Y es muy natural. Una mujer bonita a quien todo el mundo llama gran artista y a quien su empresario, por esta razón, paga dos millones al año no puede dejar de estar convencida de serlo. Y no puede dejar de estimarse infinitamente más, que muchas gentes calificadas como tales: poetas, pintores, escultores y otra suerte de pobres diablos, de quienes nadie se ocupa, cuyo retrato no publican los periódicos y que, además, se mueren de hambre. En especial los poetas deben parecerle artísticamente muy inferiores. Porque mientras ella, por ejemplo, tiene muchas liras, los poetas, generalmente, no tienen sino una sola lira. Y una lira que, no obstante su abolengo parnasiano, está peor cotizada que las liras-billete del Banco de Italia.

Como, la celebridad posee sus halagos y más halagos aún que la celebridad poseen los millones es probable que Francisca Bertini se apene un poco de dejar el cinema tan temprano. Pero, por otra parte, le contentará mucho transformarse burguesamente en una señora casada, tener un marido de su gusto y sazón, satisfacer su napolitana pereza y sus demás napolitanas voluptuosidades y poner a prueba su meridional aptitud para los *bambinos* [196].

Las chicas de los viernes de moda limeños, leales admiradoras de Francisca, se imaginarán a este respecto cosas muy románticas. Supondrán a Francisca líricamente enamorada del cinematógrafo y sentimentalmente afligida de que sea incompatible con su programa matrimonial. No se hagan ilusiones

las chicas de los viernes de moda. Francisca Bertini, a quien rodean imaginativamente de un marco de poesía, es sin duda una mujer práctica como un pulpero, que entre un cuadro de Tiziano y un plato de macarrones preferiría seguramente los macarrones, si el cuadro de Tiziano no representase, por su valor comercial, la seguridad de comer macarrones toda la vida.

Evidentemente, Francisca es un buen ejemplar de mujer napolitana. Y, como tal, merece toda la admiración masculina y, por ende, toda la envidia femenina. Pero, por lo demás, no hay mucho que idealizar en ella. Es la Carolina Invernizio del arte dramático. En su género es la primera; pero su género es el folletín cinematográfico.

Ha tenido la suerte de ser artista de cinema. He ahí todo. La «diva» cinematográfica es la artista privilegiada de estos tiempos. Es la única artista que puede trabajar a un mismo tiempo para millares de públicos. Es la única que puede ganarse una celebridad relámpago. La artista de teatro necesita, para captarse a un público, llegar personalmente hasta él. Necesita tener con él un contacto directo. No está, por esto, en aptitud física de dominar a todos los públicos del mundo. Su fama es una obra de proceso lento y gradual, por mucho que la aceleren, con su velocidad de treinta mil ejemplares por hora, los rotativos de los grandes diarios.

Igualmente, la reputación del literato se extiende poco a poco. Para alcanzar la celebridad el literato tiene que haber escrito mucho. Y tiene que haber escrito algo fundamentalmente suyo, original, emocionante, nuevo. Y debe aguardar después, para ser universalmente conocido ypreciado, que su obra sea traducida a todas las lenguas sustantivas.

La artista cinematográfica, en tanto, posa en la misma escena para todo el mundo. Su arte no ha menester de traductores, intermediarios ni exégetas. Nada la separa de la más lejana gente de la Tierra. Ni el idioma ni el tiempo ni el espacio. En consecuencia, todos los públicos, son tributarios suyos. Todos contribuyen a su bienestar, a su riqueza.

Finalmente la artista cinematográfica es una improvisada. Casi sin preparación alguna arriba a un primer puesto. Es una coupletista, una modelo, una mecanógrafa cualquiera, favorecida generalmente por algún mecenas elegante y oscuro.

Francisca Bertini es la mejor prueba de la fácil celebridad de la actriz de cinema. Veinte dramas de adulterios, *flirts*, celos, revólver, cuchillos o veneno, le han dado más renombre que veinte tomos de poesía de Ada Negri. Probablemente, en Lima, casi nadie sabe bien quién es Ada Negri. Como casi nadie tiene mayor noticia de María Melato, la gran actriz italiana contemporánea. En cambio, nadie ignora un film de Francisca Bertini.

Porque está escrito que, mientras el destino de muchos artistas geniales sea no tener techo, pan ni camisa, las Franciscas Bertini del mundo viajen en *wagon-lits* [197], se vistan donde Paquin; posean palacios, automóviles, caballos de carrera, y beban los vinos del Rhin, de Chipre y de Falerno, y gocen de los más regalados sibaritismos y de las más muelles sensualidades y se casen, —si en su programa de vida entra el matrimonio— con el varón que

más les guste y satisfaga. Para divorciarse de él cuando cese de gustarles y satisfacerles.

LAS MEMORIAS DE ISADORA DUNCAN [198]

La Duncan es una de las mujeres de cuya biografía el historiador de la *Decadencia de Occidente*, entendida o no según la fórmula tudesca de Spengler, difícilmente podría prescindir. Las danzas y, sobre todo, la novela de Isadora Duncan, constituyen uno de los más específicos y grandiosos espectáculos finiseculares de la época. En el pórtico del 900, la figura de Isadora Duncan tiene, quizás, la misma significación que la de Lord Byron en el umbral del siglo pasado. El rol de Isadora, en la iniciación de este siglo, es un rol byroniano. Lord Byron es el hijo de la aristocracia, que al servir bizarramente la causa de la libertad y del individualismo, abandona los rangos y la regla de su clase. Isadora Duncan es la hija de la burguesía, partida en guerra contra todo lo burgués, que combina el ideal de la rebelión con los gustos del decadentismo. Clásicos y paganos los dos en sus admiraciones, una actitud común los identifica: su romanticismo. El caso de Lord Byron no podía repetirse exactamente, sin más diferencias que las de tiempo y lugar. El byronismo necesitaba en el 900 una expresión femenina. Solo en una mujer era posible que lograra plenamente su acento novecentista. Isadora Duncan, burguesa de San Francisco, no es menos lógica históricamente que Lord Byron, aristócrata de Londres, como espécimen de romanticismo protestatario y escandaloso. Tenía que ser Norteamérica, exultante de juventud y de creación, un poco áspera y bárbara todavía, la que diese a Europa está artista libérrima, enamorada por contraste de la Hélade. Europa era ya demasiado vieja: y escéptica, en los días de la Exposición Universal de París, para inspirarse en los vasos griegos del Museo Británico y del Louvre, con la misma religiosidad que Isadora y Raymundo Duncan, llegados de San Francisco, y en quienes alentaba aún algo del impulso de los colonizadores y algo de la desesperación de los buscadores de oro. Ninguna europea contemporánea de la Duquesa de Guermantes ni de Eglantina [199] habría podido tomar, tan apasionadamente, en serio la danza griega y concebir tan místicamente el ideal de su resurrección. D'Annunzio mismo, en la reconstrucción arqueológica, no ha pasado de la retórica, entre los contemporáneos de la Duncan y su hermano. En el arte y la vida de la Duncan, la cultura y la ciencia son de Europa, pero el impulso y la pasión son de América.

Isadora, en su autobiografía, no solo sabe contarnos los episodios de su existencia aventurera y magnífica, sino también definirse con penetración muy superior a la de la generalidad de sus críticos y retratistas. Los que veían exclusivamente decadentismo o clasicismo en la artista, sensualidad y libidine en la mujer, se equivocaban. Isadora Duncan no desmentía su origen y su formación norteamericana. Era de la estirpe de Walt Whitman, una descen-

diente legítima del espíritu puritano y *pioneer*. Debía a su sangre irlandesa, la pasión y el sentimiento artísticos; pero debía a sus raíces puritanas su sentido religioso e intelectual del arte. «Yo era todavía —escribe— un producto del puritanismo americano, no sé si por la sangre de mi abuelo y de mi abuela que, en 1849, habían cruzado las llanuras sobre un carromato de campesinos, abriéndose camino a través de los bosques vírgenes, por las Montañas Rocosas y las planicies quemadas por el sol, huyendo de las hordas hostiles de indios o luchando con ellas, o por la sangre escocesa de mi padre, o por cualquier otra cosa. La tierra de América me había confeccionado como ella confecciona a la mayoría de sus hijos: había hecho de mí una puritana, una mística, un ser que lucha por la expresión heroica y no por la expresión sensual. La mayoría de los artistas americanos son, a mi juicio, de la misma vena. Walt Whitman, cuya literatura ha sufrido prohibiciones y calificaciones de indeseable, y que ha cantado los goces corporales es, en el fondo, un puritano, y lo mismo sucede con la mayoría de nuestros escritores, escultores y pintores». Ninguna de las contradicciones aparentes de que está hecha la biografía de la Duncan debe, por esto, sorprendernos. Isadora Duncan, como George Sand, pretende que en el amor tendía por naturaleza y convicción a la fidelidad. La romántica dejaría de ser romántica si no pensase de este modo; y dejaría también de ser romántica si practicase la fidelidad hasta sacrificarle su libertad de movimiento, de inspiración y de fantasía. Partidaria del amor libre desde los doce años, virgen hasta los veinte, Isadora Duncan es siempre esencialmente la misma. Y, en lo artístico, ninguna latina —francesa o italiana— habría podido efectuar su aprendizaje de la danza con un desprecio tan profundo de la coreografía profesional, y una rebeldía tan radical contra sus estilos y escuelas; ninguna habría hecho de Rousseau, Whitman y Nietzsche sus maestros de baile. Su naturaleza positiva, su educación clásica, su sentido del orden, se lo habrían impedido. Porque, contra el prejuicio corriente, el sajón es más romántico y aventurero que el latino y está siempre más propenso a la locura y al exceso. No hay imagen más falsa que la del anglosajón o la del alemán invariablemente frío y práctico. Ilya Ehrenburg estaba en lo justo cuando declaraba a Alemania más excesiva y dionisiaca que a Francia, ordenadora y doméstica, fiel a la medida y al ahorro. Yo he sacado la misma conclusión de mi experiencia en ambos países. Y me explico el que Isadora obtuviese sus primeros delirantes triunfos en Berlín, en Múnich y en Viena.

Su victoria en Francia no podía ser tan extrema, instantánea y frenética, Francia —París mejor dicho— llegó a amarla, pero con precaución y medida. Y, acaso, por esto, la conquistó más. Por esto, o porque el universalismo de París y de la cultura francesa convenía más a la exhibición de Isadora que el regionalismo o el racismo de Inglaterra, siempre algo insular, y de Alemania, siempre algo abstrusa. En torno de estas cosas, las observaciones de Isadora Duncan son generalmente exactas. Por ejemplo, esta: «Se podría decir que toda la educación americana tiende a reducir los sentidos casi a la nada. El verdadero americano no es un buscador de oro o un amante del dinero, como cree la leyenda, sino un idealista y un místico. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que los americanos carezcan de sentidos. Por el contrario, el anglosa-

jón en general, y el americano en particular, por su sangre celta, es en los momentos críticos más ardiente que el italiano, más sensual que el francés, más capaz de excesos desesperados que el ruso; pero la costumbre que ha creado su educación ha encerrado a su temperamento en un muro de acero, frío por fuera, y esas crisis no se producen sino cuando un incidente extraordinario rompe la monotonía de su vida».

La vida de la Duncan nos explica bien su arte, su espíritu y su fuerza. La pobreza que sufrió en la infancia, por el divorcio de sus padres, despertó y educó sus cualidades de luchadora. El bienestar y el confort habrían sido contrarios al surgimiento caudaloso y avasallador de su ambición. La Duncan es, sin duda, absolutamente sincera y acertada en estas palabras: «Cuando oigo a los padres de familia que trabajan para dejar una herencia a sus hijos me pregunto si se darán cuenta de que, por ese camino, contribuyen a sofocar el espíritu de aventura de sus vástagos. Cada dólar que les dejan, aumenta su debilidad. La mejor herencia consiste en dar a los niños la mayor libertad para desenvolverse a sí mismos».

Las memorias de la Duncan no alcanzan sino hasta 1921. Terminan con su partida a Rusia. La Duncan había querido continuarlas en un volumen sobre sus dos años de experiencia en la Rusia bolchevique. Su arte y su vida habían sido siempre una protesta contra el gusto y la razón burguesas. «Con mi túnica roja —escribe ella— he bailado constantemente la revolución y he llamado a las armas a los oprimidos». Prerrafaelista, helenizante, decadente, en las varias estaciones de su arte, Isadora Duncan obedecía en su creación a un permanente impulso revolucionario. Fue uno de los más activos excitantes de la imaginación de una sociedad industrial y burguesa. Y las limitaciones, la mediocridad, la resistencia que encontraba en esta sociedad, la incitaban incesantemente a la rebelión y a la protesta.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Andréyev, Leonidas Nicolás (1871-1919). Novelista y dramaturgo ruso de estilo realista. Obra: *Los Siete Ahorcados, Judas, Memorias de un hombrecito durante la Gran Guerra*, etc.

Aragón, Luis (1897-1982). Poeta y dramaturgo francés. Fue uno de los fundadores del grupo surrealista. En 1930 se separó del surrealismo para ingresar al Partido Comunista. En la última guerra mundial fue uno de los organizadores de la resistencia francesa contra los invasores. Obra: *Cantos a Elsa, Lo enojoso, Los ojos de Elsa, Los Comunistas, historia de Francia desde 1939 hasta 1945*.

Babel, Isaac (1894-1940). Escritor ruso cuyas novelas ambientan el periodo de la Revolución Bolchevique.

Bergson, Henri Louis (1859-1941). Filósofo idealista francés. En su obra fundamental *La evolución creadora*, defiende un evolucionismo espiritualista, basado en la intuición. Obras: *La energía espiritual, La risa*, etc. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1927.

Blasco Ibáñez, Vicente (1867-1928). Fecundo y patético novelista español. En 1910 funda en la Argentina dos colonias para inmigrantes que fracasan por dificultades económicas. De esta experiencia nacería su famosa novela *La Barraca*. El cine norteamericano realizó algunas de sus novelas, como *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, que marca todo un hito en la historia del celuloide. Entre sus obras, merecen especial mención: *Entre naranjos, Sangre y Arena, La Maja Desnuda y Mare Nostrum*.

Bloch, Richard Jean (1884-1947). Literato y político francés. Director del periódico comunista *Ce Soir*, que actuó en España como representante del «Comité Mundial contra la Guerra». Se refugió en Rusia durante la ocupación alemana y volvió a Francia con las tropas aliadas en 1944. Sus obras, novelas y dramas, no se han traducido al castellano.

Bontempelli, Massimo (1878-1960). Escritor italiano, aunque cultiva también la poesía, el teatro y el ensayo, es fundamentalmente, un novelista de gran humor. Entre sus obras más famosas figuran: *La vida intensa y La última Eva*. En 1950 fue excluido del Senado de su país, al que fuera electo en 1948, por sus ideas fascistas.

Borges, Jorge Luis (1900-1986). Insigne cuentista, poeta y ensayista argentino. Obra: *El idioma de los argentinos, Historia de la eternidad, Ficciones, El Aleph, La brújula, La muerte*, etc. Borges es un maestro de la literatura de ficción y un estilista notable. En 1945 ganó el Premio de Honor de la Sociedad de Escritores Argentinos.

Boticelli, Sandro (1445-1510). Pintor italiano del Renacimiento. Es uno de los maestros de la plástica universal. Destacan en su producción: *Alegoría de la primavera, Palas y el Centauro*, etc.

Bretón, André (1896-1966). Poeta francés, fundador de la escuela surrealista. Entre sus obras más significativas se citan: *Manifiesto del surrealismo, El surrealismo en la pintura, Nadja, Segundo Manifiesto Surrealista, Los vasos comunicantes*, etc. Ver *El Artista y la Época*.

Briand, Aristide (1862-1932). Estadista francés de ideas avanzadas. Fundó con Jaurés *L'Humanité* (La Humanidad), actual diario del comunismo francés. Siendo Ministro de Instrucción Pública y Cultos, separó a la Iglesia del Estado.

Candidato a la Presidencia de la República en 1931. Obtuvo el Premio Nobel de la Paz, en 1926. (Ver *Figuras y Aspectos de la Vida Mundial*).

Byron, George Gordon (1788-1824). Poeta romántico inglés, más conocido por Lord Byron. Su inquietud y un cierto desencanto por Inglaterra que no aplaudió sus primeras obras, lo hicieron realizar su primer gran viaje, durante el cual escribió *Childe-Harold* —posteriormente ampliado— que se convirtió en un éxito fulminante. *El Corsario* y *Lara* agregaron nuevos laureles a su nombre. Retorna a Inglaterra y se casa. El escándalo promovido por su fracaso matrimonial, lo lanza nuevamente a los viajes. *Lamentaciones* le significa un nuevo triunfo; pero es en Venecia donde escribe su obra maestra: *Don Juan*. Dio fortuna y vida por la libertad de Grecia.

Camba, Julio (1882-1962). Humorista español. Se hizo conocer por sus crónicas periodísticas y por numerosos libros como: *Alemania*, *Aventuras de una peseta*, *La rana viajera*, *La casa de Lúculo*, etc.

Caravaggio (1569-1609). Llamado Miguel Angel Marisi. Morisi, Morigi o Amerighi. Se le considera jefe de la escuela naturalista. Obras principales: *Jugadores de naipes*, *San Mateo*, *Entierro de Cristo*, *Ecce Homo*, *El martirio de San Pedro*, *Tocador de mandolina*, *David con la cabeza de Goliath*, *El fullero*, *Cristo y los discípulos de Emaus*, etc.

Cendrars, Blaise (1957). Escritor y cineasta francés contemporáneo. Obra: *Panamá y Kodak* (poesía) y *J'ai tué*, *Las confesiones de Dan Jack*, *Al Capone*, *Pequeños cantos negros*, *El fin del mundo* (prosa).

Cimabue (1240-1301). Llamado Juan Cenni di Pepi. Pintor florentino. Se le atribuye el primer impulso que dio vida a las imágenes meramente iconográficas. Influyó en Duccio y fue maestro de Giotto. Obras principales: *La Virgen*, *La Crucifixión*, etc.

Cocteau, Jean (1892-1963). Escritor francés. Ha cultivado todos los géneros literarios, practicando un vanguardismo muy personal. También ha incursionado, con éxito, en el cine, el dibujo y la pintura decorativa. Obra: *Los Infantes Terribles*, *Los Padres Terribles*, *Opio*, *La Voz Humana* (teatro) *Los Monstruos Sagrados*, etc.

D'Annunzio, Gabriel (1863-1938). Poeta y Dramaturgo italiano, llamado Gaetanó Rapagneta. Tuvo su propio grupo de ideología fascista: *los arditi*. Obra: *La ciudad muerta*, *El suplicio de San Sebastián*, *La hija de Iorio*, etc. Ver los artículos «D'Annunzio y el fascismo» en *La Escena Contemporánea* (pág. 18) y «D'Annunzio después de la epopeya» en *Figuras y Aspectos de la Vida Mundial*.

Daudet, León (1867-1942). Literato y periodista francés, hijo del famoso novelista Alfonso Daudet. Abandonó la Medicina para dedicarse a las letras. A raíz del proceso Dreyfus se entregó a la política, dirigiendo el diario conservador *L'Action Française* (La Acción Francesa), desde el cual atacó duramente al republicanismo. Obras: *El avance de la guerra*, *El estúpido siglo XX*, etc.

Degas, Edgar (1834-1907). Pintor francés independiente, aunque ligado al grupo impresionista. Gran observador del movimiento y la luz, sus principales motivos fueron danzarinas.

Delgado, Honorio (1892-1969). Renombrado psiquiatra y filósofo peruano. Obra: *El Psicoanálisis, Rehumanización de la cultura científica por la psicología, Psicología, Paracelso, La personalidad y el carácter*, etc.

Delteil, Joseph (1895-1978). Escritor francés. Autor de varias novelas. La mejor de ellas es *Juana de Arco*, donde humaniza la leyenda de la Doncella. Ver los artículos «La Juana de Arco de Joseph Delteil» en *Signos y Obras* (Pág. 38) y «La santificación de Juana de Arco y la mujer francesa» en *Temas de Educación*.

D'Indy, Vincent (1851-1931). Músico francés. Su mayor contribución no ha sido tanto creadora, cuanto propagadora. Él defendió, divulgó e impuso a Richard Wagner, César Frank, Liszt, Johannes Brahma y Federico Berlioz. Devolvió su esplendor al arte gregoriano y resucitó los olvidados maestros Palestrina y Monteverdi. Impuso a Juan Sebastián Bach y a todos los contrapuntistas, a la vez que restauró la gloria de Lully, Rameau, Couperin y Gluck. Fue el primero en acoger y elogiar la combatida «Peleas y Mesilande» de Claude Debussy. Por ello, su obra de maestro y la deuda que con su labor tiene el mundo actual es inestimable. Obras: *Juan Hunyady* (sinfonía), *Wallenstein* (tres ofertas sinfónicas), etc.

Durtain, Luc (1881-1959). Seudónimo del escritor francés André Nepven. Su producción, bastante copiosa, abarca todos los géneros literarios. *Cuadragésimo piso* y *La otra Europa* son sus libros más leídos.

Eguren, José María (1882-1942). Notable poeta peruano simbolista. Su obra consta de los siguientes títulos: *Simbólicas, La canción de las figuras, Sombras y poesías*. Ver 7 Ensayos.

Ehrenburg, Ilya (1891-1967). Escritor ruso, cuya literatura se caracteriza por su espíritu anti-burgués y revolucionario. Obtuvo en 1942 el Premio Stalin por su novela *La caída de París*, y volvió a ganarlo en 1947 con su novela *La tempestad*. Otras buenas novelas suyas son: *El día segundo, Julio Kurenito, Citroën, La séptima ola*. Es también notable su ensayo *Hollywood: fábrica de sueños*.

Eluard, Paul (1895-1952). Poeta francés. Uno de los fundadores del surrealismo, corriente que abandonó al ingresar al Partido Comunista. Durante la ocupación alemana, en la Segunda Guerra Mundial, fue el cantor de la resistencia. Los últimos libros que escribiera marcan la culminación de un estilo admirable por su deslumbradora sencillez. Entre sus libros más famosos se citan: (etapa surrealista) *Capital del dolor, La Inmaculada Concepción* (conjuntamente con Bretón), *La rosa publicada*; (etapa comunista) *Poesía y verdad, Poesía interrumpida, Cuerpo memorable y Poemas Políticos, Poemas de la Resistencia, Le Phénix*, etc.

Fidias (490-532 antes de J.C.). Extraordinario escultor griego. Obra: *Atenea, Parthenos*, etc.

France, Anatole (1844-1924). Escritor francés, cuyo verdadero nombre es Anatole Francois Thibault. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1921. Se caracteriza por su perfección de forma y su fino escepticismo. Entre los triunfos de su copiosa obra, sobresalen: *El jardín de Epicuro, La isla de los pingüinos* (novelas) y *El genio latino* (reunión de sus ensayos). Ver los artículos «Anatole France» y «La revisión de la obra de Anatole France» en *La Escena Contemporánea*.

Frank, Waldo (1889-1967). Ensayista, crítico y novelista norteamericano. Lo fundamental de su tarea literaria versa sobre América y España, cuya faz y problemas ha intentado captar en libros tan difundidos como: *Nuestra América*, *Ustedes y nosotros*, *En la selva americana*, *España Virgen*, *Rahab*, *Ya viene el amado*, etc.

Freud, Sigmundo (1896-1939). Médico psiquiatra austriaco. Es el fundador del movimiento psicoanalítico, concepción psicológica que estudia la dinámica del desarrollo y comportamiento humano y que postula una terapéutica basada en el determinismo de los procesos mentales. El psicoanálisis ha permitido una mejor comprensión de los fenómenos psicológicos y psicopatológicos y ha ampliado las posibilidades de investigación de la conducta humana. En Medicina, su principal campo de aplicación son los desórdenes emocionales, principalmente las neurosis. Obras principales: *La interpretación de los sueños*, *Aportaciones a la teoría de las neurosis*, *Introducción al psicoanálisis*, *Técnica psicoanalítica*, *Psicología de las masas y análisis del yo*, *Psicopatología de la vida cotidiana*, *Moisés y la religión monoteísta*, *El malestar en la cultura*.

Gautier, Teófilo (1811-1872). Poeta y literato romántico francés. Escribió más de 300 volúmenes. Entre sus novelas destacan: *Mademoiselle de Maupin*, *La novela de la Momia*, etc.

Gide, André (1869-1951). Novelista, dramaturgo y ensayista francés. Entre sus libros más notables se hallan: *El inmoralista*, *Los alimentos terrestres*, *Los monederos falsos* y su *Diario*. Ver el artículo «André Gide y la Nouvelle Revue Française» en *Signos y Obras* (pág. 28).

Giotto di Bondone (Ángel). (1266-1337). Pintor y arquitecto italiano. Discípulo de Cimabue. Fue el fundador de la pintura italiana, especialmente al fresco. Innovó la técnica y la aplicación del color; dio a los colores claridad y transparencia e introdujo una distribución de luces y sombras en temática moderada, amplia y plástica. Ennoblecó las proporciones y dio a las figuras movimientos llenos de vida y gestos llenos de expresión. Obras principales: *las 28 escenas de San Francisco*, *Pedro y sus compañeros salvados de la tempestad*, *Infierno y Paraíso*, *La Ascensión*, *Coronación de la Virgen*, etc.

Giraudoux, Jean (1882-1944). Dramaturgo y poeta francés, cultivó una literatura lírica y fantástica. Sus piezas teatrales más representadas son *Judith*, *El Apolo de Bellac* y *Ondina*.

Girondo, Oliverio (1891-1967). Poeta argentino. Obra: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Calcomanías Espantapájaros*, *Campo nuestro* (1946), etc.

Gladkov, Fedor (1883-1958). Escritor ruso. De maestro de escuela se convirtió en soldado de la revolución bolchevique y, más tarde, en famoso novelista, principalmente por su obra *Cemento* que trata sobre la construcción de la vida socialista. El año 1949 se le otorgó el Premio Stalin.

Glaesser, Ernest (1902-1963). Novelista alemán. Su prédica pacifista y su profunda dosis de humanidad que alcanzó en *Jahrgang 1902*, un éxito solo comparable a otra novela alemana, *Sin novedad en el frente*. Esta novela ha sido traducida al castellano con el título *Los que teníamos 12 años*. Entre su producción, de alta calidad literaria, cabe destacar *Frieden*.

Goethe, Juan Wolfgang (1749-1822). Poeta, dramaturgo y ensayista alemán. Autor de *Fausto*, la obra clásica de la literatura germánica. Otro libro suyo, *Werther*, inicia el romanticismo europeo. Es uno de los genios literarios.

Gorki, Máximo (1869-1936). Seudónimo de Alexei Maximínovich Pieckov que significa «el amargo». Gran novelista ruso de estilo realista. Apoyó el régimen bolchevique. *La Madre*, *Ex-hombres* y *Mis universidades* son sus libros más difundidos. Ver el artículo «Máximo Gorki y Rusia» en *La Escena Contemporánea*, y *Signos y Obras*.

Reine, Heinrich (1797-1856). Poeta alemán. Pasó del estilo romántico a uno muy propio, que se caracteriza por su sencillez e ironía. Son famosos sus poemas de sátira social, traducidos a casi todos los idiomas, y su obra en prosa: *Cuadros de viaje*.

Ibsen, Enrique (1828-1906). Dramaturgo noruego. Los personajes de sus obras lo señalan como un precursor de la psicología moderna. Sus obras mismas lo acreditan como el fundador del moderno teatro de ideas o de tesis y del teatro de problemática social. Entre sus dramas se citan: *Espectros*, *Peer Gynt*, *La casa de muñecas*, *El niño Eyolf*, *Hedda Gabler*, etc.

Istrati, Panait (1884-1937). Escritor rumano, vagabundo y bohemio. Intentó suicidarse por desesperación y hambre. La oportuna intervención de Romain Rolland, a quien escribió antes de su acto frustrado lo rescató. Su novela más famosa es *Kyra Kyralina*. Ver el artículo «Panait Istrati» en *El Artista y la Época*.

Jaurés, Jean (1859-1914). Político socialista francés. Fundador del diario *L'Humanité*. Fue asesinado, por oponerse a la Primera Guerra Mundial, en la víspera de la iniciación del conflicto. Ver el artículo «Jaurés y la Tercera República» en *La Escena Contemporánea*.

Joyce, James (1882-1941). Novelista y lírico irlandés. Fue el primero en utilizar los materiales aportados por el psicoanálisis y desarrollar la técnica del monólogo interior. De ese modo, pudo llegar a profundidades, antes insondables, del alma humana. Su técnica y su estilo han influido desde la escritora inglesa Virginia Wolf hasta el cuentista argentino Jorge Luis Borges. Obra: *Retrato del artista adolescente*, *Ulises*, *Finnegans Wake*, etc.

Keyserling, Herman (1880-1940). Filósofo alemán, fundó una Escuela de la Sabiduría donde se practicaba el intuicionismo y el irracionalismo. Obra: *Invectivas de un filósofo*, *Meditaciones Sudamericanas*, etc.

La Rochelle, Drieu Pierre (1893-1945). Escritor francés, aborda en sus libros temas de palpitante actualidad, habiéndosele comparado con Malraux. Obra: *La comedia de Charleroi*, *Gilles*, etc.

Mac Donald, Ramsay (1866-1937). Estadista inglés. Impulsor del Partido Laborista, cuya jefatura ocupó en varias ocasiones. Se opuso a la entrada de Inglaterra a la contienda del 14-18. Muy combatido por sus ideales pacifistas. Apoyó el Plan Dawes y estableció relaciones con la Unión Soviética. Dejó varios libros: *El movimiento socialista*, *Parlamento y Revolución*, etc. (Ver *Defensa del Marxismo y Figuras y Aspectos de la Vida Mundial*).

Manet, Edouard (1832-1883). Gran pintor francés, adalid del impresionismo. Entre sus cuadros más notables están: *El guitarrista*, *El torero muerto*, *Cristo con ángeles*, *El bar del Folies-Bergere*, etc.

Marinetti, Filippo (1876-1944). Poeta italiano, fundó el Movimiento Futurista, cuyo *Manifiesto* primigenio apareció en el *Fígaro* de París en 1909, y cuyos mejores frutos se hallan en la revista *Poesía*, fundada por él y su grupo. Su movimiento propiciaba una imaginación ilimitada, destrucción de la sintaxis y el culto de lo vital y lo fonético. Sus libros más representativos son *Zang-Tumb-Tumb* y *Futurismo y Fascismo*. Ver el artículo «Marinetti y el futurismo» en *La Escena Contemporánea*.

Marx, Carlos (1818-1883). Filósofo, economista y sociólogo alemán. Fundador del socialismo científico: base ideológica del movimiento comunista actual. Vivió una existencia sacrificada al estudio y a los principios revolucionarios. Redactó el primer *Manifiesto Comunista*, en colaboración con Engels. Su obra básica, de varios volúmenes, es *El Capital*. Fue fundador de la I Internacional Socialista.

Matisse, Henri (1869-1956). Pintor francés. Fue simplificando su arte hasta convertirlo en una sugerencia de colores y líneas. Son representativas sus *odaliscas* y sus escenas de intimidad familiar, principalmente el retrato de su hija.

Mauriac, François (1883-1970). Escritor francés. Se caracteriza por su hondo catolicismo. Los clásicos problemas místicos, volcados en el mundo contemporáneo, constituyen la trama de su literatura. Miembro de la Academia Francesa. En 1952 obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Famosas novelas suyas son: *Genitrix*, *Teresa Desqueyroux* y *Los caminos del mar*, y es notable su ensayo: *El pensamiento vivo de Pascal*.

Maurois, André (1883-1967). Escritor francés, llamado Émile Herzog. Su obra es varia y prestigiada. Ha escrito biografías maestras, como *Vida de Disraeli*, *Byron*, *Ariel* o *la vida de Shelley*, historias sucintas como la *Historia de Inglaterra* y numerosos cuentos, ensayos y novelas.

Maurras, Charles (1868-1953). Político y escritor francés de ideas monárquicas. Dirigió el periódico *L'Action Française*. Consejero de Pétain durante la última ocupación alemana de Francia. Finalizada la guerra, fue condenado a prisión por colaboracionista. Ver en *Signos y Obras*, el artículo sobre un libro de Maurras: «Los Amantes de Venecia».

Miguel Ángel (1475-1564). Su nombre completo es Miguel Ángel Buonarroti. Genial escultor, pintor, arquitecto italiano del Renacimiento. Son famosos sus frescos de la Capilla Sixtina (principalmente el *Juicio Final*); sus planos para la bóveda de San Pedro y sus esculturas: *La piedad*, *Moisés* y *David joven*.

Mistral, Gabriela (1889-1957). Poetisa chilena cuyo nombre verdadero fue Lucila Godoy. Premio Nobel de Literatura en 1945. Obra: *Sonetos de la muerte*, *Desolación*, *Tala* y *Recados*.

Morand, Paul (1888-1976). Escritor francés nacido en Rusia. Su ingenio y su don descriptivo le crearon un prestigio extraliterario. Con *Abierto de noche* y *Cerrado de noche* obtuvo universal renombre, pues logró expresar la Europa de la Primera Guerra Mundial, con mayor éxito que algún otro novelista de su generación. Los viajes le arrancaron otros testimonios. Ha escrito teatro y poesía. Ver *Signos y Obras*.

Morgan, John Pierpont (Jr.) (1867-1943). Financiero norteamericano. Durante la Primera Guerra Mundial concurre a los empréstitos de la Entente hechos en los Estados Unidos, y en 1924 prestó gran apoyo para la valorización del franco francés. Se le considera el realizador económico del «Plan Dawes».

Musset, Alfredo de (1810-1857). Poeta romántico francés. Obra: *Canto de España, Noches, Recuerdo, Confesiones de un hijo del siglo*, etc. Ver el artículo «Los amantes de Venecia» en *Signos y Obras*.

Nietzsche, Federico (1844-1900). Filósofo y escritor alemán, cuyo pensamiento ha influido notablemente en la filosofía moderna. Su actitud vitalista lo lleva a propugnar la forja del superhombre. Entre sus obras más notables se citan: *Así hablaba Zaratustra, El anti-Cristo, Humano, demasiado humano, El origen de la tragedia, Genealogía de la moral*, etc.

Eugenio d' Ors (1882-1954). Filósofo y crítico español. Obra: *Glosario, La bien plantada, Tres horas en el Museo del Prado, El secreto de la filosofía. Oceanografía del tedio*, etc.

Ortega y Gasset, José (1883-1955). Filósofo y escritor español, cuyo pensamiento discurre por los más diversos problemas de nuestra época. Ejerció una gran influencia en el actual humanismo crítico. Sus obras más notables son: *El tema de nuestro tiempo, España Invertebrada, Meditaciones del Quijote, La deshumanización del Arte, La rebelión de las masas*, etc. Fundó y animó por largo tiempo *La Revista de Occidente*, compendio vivido de las preocupaciones de su hora. Ver el capítulo «España» en *Figuras y Aspectos de la Vida Mundial*.

Papini, Giovanni (1881-1956). Escritor italiano. En forma póstuma obtuvo el Lapicero de Oro, máximo galardón literario de Italia. Famoso por sus crisis religiosas, reflejadas en sus libros. Entre estos sobresalen: *Memorias de Dios, Historia de Cristo, El Diablo, Gog, Lo que el demonio me dijo, Hombre acabado*, etc.

Picasso, Pablo Ruiz (1881-1973). Pintor español. Su cuadro más famoso es «Guernica», donde pinta el drama de la guerra civil española. Miembro del Partido Comunista, publicó en México, en 1944, sus *Poemas y declaraciones*. Ha cultivado también el dibujo puro y la cerámica. Es uno de los artistas geniales de nuestra época.

Pilniak, Boris (1894-1938). Novelista ruso, cuyo verdadero nombre es Boris Andieievich. Aunque comenzó su carrera literaria en 1915, su fama la alcanzó durante la época soviética, principalmente con su novela *El año de la miseria*, publicada en 1922, en la que describe la hambruna que azotó a Rusia entre 1918 y 1919 y que puso en peligro a la flamante Revolución. Obra: *El Volga desemboca en el Mar Caspio, Árboles rojos y El nacimiento de un hombre*.

Pirandello, Luigi (1867-1929). Dramaturgo y novelista italiano. Ganó el Premio Nobel de Literatura en 1934. Su obra cumbre, *Seis personajes en busca de autor*, transformó la técnica teatral contemporánea.

Policleto. Escultor griego de la segunda mitad del siglo V antes de J.C. Sus obras más famosas son: *una estatua de la diosa Diana o Juno, el lancero joven (Doríforo) y el joven ciñéndose la corona del triunfo (Diadumeno)*.

Praxíteles. Escultor griego (Atenas) cuya máxima actividad artística transcurre entre los años 370 y 340 antes de J. C. Se citan como sus esculturas más

famosas: *la Afrodita de Cnido*, *el Apolo Sauróctonos* (Apolo matando un lagarto gigantesco) y *el Fauno*, que se hallan en el Vaticano y en el Museo del Louvre.

Prazzolini, Giuseppe (1882-1982). Escritor italiano. Fundó con Papini la revista *Leonardo*, y luego, solo, *La Voz*, desde la cual defendió el sindicalismo socialista. Obras: *Benedetto Croce*, *La teoría sindicalista*, *La cultura italiana*, *Vida de Macchiavello*, etc.

Proust, Marcel (1871-1922). Novelista francés. Obra: *En busca del tiempo perdido*. En esta novela, que ha merecido innúmeros análisis, han visto algunos la influencia de Bergson y Freud. Lo evidente es que ella constituye, a la par que una fórmula original de la novelística, el más serio documento de la crisis de la sociedad actual. Con justeza, se le ha comparado con *La Comedia Humana* de Balzac. Pero, mientras Balzac retrata una sociedad que adviene —la burguesa—, Proust disecciona su desaparición. Es uno de los grandes novelistas de nuestra época.

Rafael, Sanzio (1483-1520). Pintor y arquitecto italiano renacentista. Entre sus creaciones más extraordinarias figuran: *Las Tres Gracias*, *Los desposorios de la Virgen*, *La Escuela de Atenas*. Se le considera el dibujante más perfecto en toda la historia de la pintura.

Rimbaud, Arthur (1854-1891). Poeta francés de precoz genialidad literaria. A los 19 años —edad en la que abandona las letras— había creado ya una poesía que constituye, a la par que uno de los momentos más altos de la poesía francesa, el germen de todo el movimiento simbolista. Al poeta Paul Verlaine se debe en gran parte el que se difundiera su talento. Obra: *Una sesión en el infierno* (de la cual forma parte su famoso soneto a las vocales) y *Las iluminaciones*. En forma póstuma se publicaron algunas de sus Cartas.

Rivière, Jacques (1886-1925). Crítico y ensayista católico francés. Director de *La Nouvelle Revue Française* (La Nueva Revista Francesa), famosa publicación literaria. Han alcanzado justa fama su libro *Estudios*, relativos a figuras de la literatura francesa moderna y contemporánea; *Rimbaud*, ensayo bibliográfico, y sus monografías sobre músicos ilustres, desde Bach hasta Stravinski.

Rolland, Romain (1866-1944). Escritor francés. Premio Nobel de Literatura (1915). Gran humanista y apóstol del pacifismo, ejerció influencia espiritual entre los escritores de su tiempo. Obra: *Juan Cristóbal*, *La fuente encantada*, *Dantón*, *Los lobos*, *Beethoven*, etc.

Ruskin, John de (1819-1900). Escritor inglés. Se le considera el fundador de la estética moderna de su patria. Su producción sobrepasa los 50 volúmenes. Obra: *Las piedras de Venecia*, *Pintores Modernos*, *Las 7 lámparas de la arquitectura*, etc.

Saint Beuve, Charles Agustín (1804-1869). Escritor y ensayista francés, considerado el mejor crítico literario de la primera mitad del siglo 19. Su temperamento artístico lo alejó de la Medicina; sus ideas, teñidas de radicalismo, lo alejaron de la política y de su condición de Senador del Imperio; sus afanes por conciliar el romanticismo con el clasicismo, lo alejaron de Víctor Hugo y el romanticismo. Delineado el campo de sus ideas, se dedicó a la creación de una forma crítica, fruto de la cual es su obra básica, *Historia de Port-Royal*, vasta, hermosa e iluminada vitrina de la literatura de su tiempo.

Sand, George (1804-1876). Novelista francesa, llamada Aurora Lucía Dupla. Obra: *Un viaje a Mallorca, Indiana, La marca del Diablo, El Marqués de Villemere y Jean de la Rocha*. Ver el artículo «Los amantes de Venecia» en *Signos y Obras*.

Sanín Cano, Baldomero (1861-1958). Escritor y periodista colombiano. Rector de la Universidad de Cauca. Se le otorgó el «Premio Lenin de la Paz». Obra: *La civilización manual, Indagaciones e Imágenes, Divagaciones filológicas, Tipos, obras, ideas*.

Shelley, Percy Bysshe (1792-1822). Poeta inglés y adalid de la escuela romántica. Combatió la opresión y el colonialismo de su tiempo. En su obra, destacan los poemas de gran aliento: *Queen Mab, La revuelta del Islam y Adonais*.

Simmel, George (1858-1918). Escritor alemán, propuso una *metafísica de la cultura*. Se ocupó de vastos temas culturales.

Souday, Paul (1869-1929). Literato y crítico francés. Obra: *Livres du temps, Marcel Proust, Paul Valery y André Gide y La sociedad de los grandes espíritus*. Su celebrado artículo, *Voltaire dramaturgo*, se publicó anexo a las *Memorias* de este.

Soupault, Philippe (1897-1990). Escritor surrealista francés. Principales obras en verso: *Los campos magnéticos, Georgia, El arma secreta*. Principales novelas: *La negra y Los moribundos*. Es también muy difundida su biografía sobre Baudelaire.

Spencer, Herbert (1820-1903). Sociólogo inglés, aplicó al campo social sus propias ideas evolucionistas. Obra: *Principios de Sociología*, etc.

Sternheim, Carl (1878-1924). Dramaturgo y novelista alemán. Su literatura ridiculiza al mundo burgués, mediante una ironía que manejó con destreza. El único libro suyo traducido al castellano es su novela *Europa*.

Stinnes, Hugo (1870-1924). Industrial alemán, utilizó nuevos métodos de concentración capitalista que lo hicieron multimillonario. Fue uno de los empresarios económicos de Alemania durante la Primera Guerra Mundial. Siguió una política conservadora y se le acusa de haber precipitado la caída del marco y originado la crisis económica de la que se valió el nazismo para subir al poder.

Taine, Hipólito Adolfo (1828-1893). Filósofo, crítico e historiador francés. Obra: *Vida y opiniones de Thomas Graindorge, De la inteligencia, Filosofía del Arte, El positivismo inglés, El idealismo inglés y Orígenes de la Francia contemporánea*.

Tardieu, André (1876-1945). Político, periodista y escritor francés. Obra: *La paz y La hora de la decisión*.

Tintoretto, Jacobo Robusti (1518-1594). Pintor veneciano. Quebrantó el equilibrio pictórico del Renacimiento introduciendo un elemento visionario en sus alegorías, especialmente las de tema religioso. Obra: *Cristo con Marta y María*, etc.

Tiziano, Vecelli (1476-1576). Es el pintor más significativo de la escuela veneciana, habiendo realizado la conjugación de la tensión dramática del movimiento y la sabia complejidad cromática. Obras: *Amor sagrado y profano, El dinero de César, Venus, La Asunción de María, Carlos V, Paulo III, Ecce Homo, Piedad*, etc.

Tolstói, León (1828-1910). Su nombre verdadero es Lev Nicolaievich. Escritor ruso, místico, internacionalista, pacifista. Sus novelas campesinas y su apasionada defensa de un arte sencillo y popular, ayudaron a preparar la revolución comunista rusa. Sus libros más famosos son *La guerra y la paz*, *Ana Karenina*, *La sonata a Kreutzer*, *Resurrección*, todas ellas llevadas al cine. Escribió más de 70 libros.

Torre, Guillermo de (1902-1971). Ensayista y crítico español. Obra: *Manifiesto ultraísta vertical*, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Examen de conciencia o problemas estéticos de la nueva generación*, *Valoración literaria del existencialismo*. *Problemática de la Literatura*, etc.

Turati, Augusto (1888-1955). Italiano. Secretario General del fascismo. Diputado del mismo Partido. Sufrió prisión al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

Tzara, Tristán (1896-1963). Poeta francés contemporáneo de origen rumano. Fue el principal forjador del «dadaísmo», movimiento pesimista y estridente de la postguerra del 18 que propiciaba una actitud anárquica y antiartística. Publicó y escribió el *Primer Manifiesto Dadaísta* y dio al movimiento su libro de poesía más representativo: *Primera aventura celeste de M. Antypyryne*. Posteriormente se adhirió al surrealismo, dando a la imprenta, entre otros libros y poemas, *Dialéctica de la poesía* y *Surréalisme et l'après-guerre*.

Valcárcel, Luis E. (1891-1987). Historiador y escritor peruano. Entre sus libros más significativos se hallan: *Del Ayllu al Imperio*, *Tempestad en los Andes*, *Ruta Cultural del Perú*, *Historia de la Cultura Antigua del Perú*, etc. Ver *7 Ensayos*.

Vinci, Leonardo de (1452-1519). Genial inventor y artista italiano. Su obra, múltiple y polifacética, le permitió ejercer el rectorado espiritual del Renacimiento.

Whitman, Walt (1819-1892). Poeta norteamericano. Él inaugura una nueva etapa en la poética universal. Cantor del naciente capitalismo progresivo y del hombre y sus cotidianos oficios; propulsor de un nuevo vitalismo y de una nueva moral naturalista. Sus obras fundamentales son *Hojas de hierba* y *Canto a mí mismo*.

Wilde, Oscar (1854-1900). Insigne escritor y dramaturgo inglés. Preconizó una nueva estética basada en «el arte por el arte». Obra: *Salomé*, *El retrato de Dorian Gray*, *De profundis*, *El alma humana bajo el Socialismo*, *Balada de la cárcel de Reading* y bellos cuentos. Célebre por sus finas paradojas.

Zapata, Emiliano (1883-1919). Revolucionario mexicano. Se alzó en armas contra Porfirio Díaz, favoreciendo el triunfo de Madero. Su actitud prendió en las masas populares y, después de su muerte, se empezaron a dictar las primeras leyes de Reforma Agraria.

Zola, Emilio (1840-1902). Novelista francés, jefe de la escuela literaria naturalista. Ardiente defensor del capitán Dreyfus, publicó un folleto famoso, *Yo acuso*, que ayudó a restablecer la inocencia del citado militar. Obra: *Naná*, *La bestia humana*, *Germinal*, *Fecundidad*, etc.

Zweig, Stefan (1881-1942). Novelista francés de origen judío. Su adolescencia es un gran viaje por Europa, Asia y América del Norte. Durante la Primera Guerra Mundial milita entre los intelectuales pacifistas capitaneados por Romain Rolland. Su literatura posterior al conflicto expresa su anhelo pacifista.

En 1928 visita la Unión Soviética, invitado para conmemorar el Centenario de Tolstoy, y sus crónicas sobre la literatura de ese país aparecieron en el ABC de Madrid. Impresionado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se refugia en el Brasil, país donde se suicida en compañía de su esposa. Cultivó tanto la novela como la biografía novelada. En el primer aspecto sobresalen: *Amok*, *24 horas en la vida de una mujer*, *Impaciencia del corazón*, *Confusión de sentimientos*, *Kaleidoscopio*, etc. En el segundo aspecto, sus libros sobre María Antonieta, Erasmo, Nietzsche, Magallanes, Casanova, Fouché, Stendahl, Dostoievski, Mesmer, Mary Baker Hedí, etc.

NOTAS

[1] Publicado en *Mundial*: Lima, 14 de Octubre de 1925.

[2] Elite es para unos escritores «aristocracia»; para otros, «clase dirigente». Sobre su significación social y espiritual, véase el penetrante ensayo de José Carlos Mariátegui titulado *El problema de las élites*: en *El Alma Matinal y Otras Estaciones del Hombre de Hoy*.

[3] Empresarios.

[4] Inicialmente publicado en *Amauta*: N° 3, pp. 3-4; Lima, noviembre de 1926. Reproducido en *Bolívar*: N° 7, p. 12; Madrid, 19 de mayo de 1930. Y en *La Nueva Era*: N° 2, pp. 23-24; Barcelona, noviembre de 1930.

También fue publicado en *Varietades*: Lima, 19 de marzo de 1927. Pero con un título diverso (Tópicos de arte moderno) y sustituyendo la categórica declaración que lo inicia, con unas frases en las cuales se menciona episodios circunstanciales del debate en torno al arte. Se lee: «El debate sobre lo formal y lo esencial en el arte moderno gana, día a día, en profundidad y en extensión. La deshumanización del arte ha encendido, por ejemplo, en el sector hispánico, animada polémica. Enrique Molina acaba de dedicarle en la revista *Atenea* un sustancioso estudio crítico. Leopoldo Lugones sostiene con la vanguardia argentina un diálogo intermitente. Pero no se aborda siempre el tema central de la cuestión. Este es mi juicio y conmigo están de acuerdo a este respecto muchos artistas de vanguardia de Hispano-América».

[5] Ver, en este volumen, «El expresionismo y el dadaísmo».

[6] Patinar sobre el mismo sitio. (*Trad. lit.*).

[7] Nombre del palacio donde se reúne, actualmente, la Cámara de Diputados de Francia.

[8] Sobre la actitud social y la significación literaria de este escritor, consúltese el ensayo titulado *Confesiones de Drieu La Rochelle*, en *El Alma Matinal y Otras Estaciones del Hombre de Hoy*.

[9] Medida de Francia. (*Trad. lit.*).

[10] Queja contra lo desconocido. (*Trad. lit.*).

[11] Llamado al orden. (*Trad. lit.*).

[12] Muchacho, en francés. También estilo femenino de corte de pelo muy de moda en los años 20.

[13] Publicado en *Perricholi*: Lima, 25 de Marzo de 1926.

[14] *Juana de Arco*: Léase el ensayo que José Carlos Mariátegui dedicó al libro de Joseph Delteil, en *Signos y Obras*.

[15] Publicado en *Mundial*: Lima, 7 de Noviembre de 1924.

[16] En griego significa pueblo y se le emplea para referirse a la ciudadanía.

[17] Caudillo de soldados mercenarios.

[18] Acostarse cerca del cielo como los astrólogos.

[19] Por encima de la contienda, al margen del conflicto.

[20] Publicado en *Mundial*: Lima, 29 de marzo de 1930. Uno de los últimos artículos de José Carlos Mariátegui, publicado 18 días antes de su muerte, respondiendo a un cuestionario de la revista francesa *Cahiers de l'Etoile*. Se han suprimido los primeros párrafos, por su carácter circunstancial, que decían así: «La redacción de *Cahiers de l'Etoile* de París me ha incluido entre los escritores consultados en su gran encuesta internacional sobre la «inquietud contemporánea». Estoy en deuda con esta revista desde hace algunos meses: y creería llegar con excesivo retardo a su cita, si

no encontrarse en los últimos números de algunas revistas de América las primeras respuestas del mundo hispánico, entre ellas, la de Juan Marinello que tan deferente y elogiosamente me menciona. La demora de otros justifica o atenúa la mía.

Estimo útil la transcripción del cuestionario sometido al análisis y a la crítica de los escritores consultados:

A) ¿Existe una inquietud propia de nuestra época?

B) ¿La constata usted en su mundo?

1.-¿Qué formas toma?

2.-¿Cómo se expresa esta inquietud dentro y frente a la vida social? (¿La interdependencia de los países, la condensación de la población en los grandes centros, el maquinismo colectivo, el automatismo individual, tienden a aniquilar la personalidad humana?)

3.-¿Y dentro de la vida sexual?

4.-¿Y dentro de la fe?

5.-¿Cuál es su efecto sobre la actividad creadora?

C) ¿La inquietud, no es el sufrimiento de una humanidad que espera encontrar su unidad libertándose de sus prisiones (tiempo, espacio y soledad individual)?

En este caso, ¿una época de gran inquietud no señala el despertar de una nueva conciencia? ¿Y si estamos en tal época, podemos ya despejar esta nueva conciencia y sus características?

[21] *La Revolución Suprarrealista*, revista que desde 1924, dirigía en París André Breton. Ver los ensayos que sobre este tópico escribió José Carlos Mariátegui, en este volumen.

[22] «Cuadernos de la Estrella». (*Trad. lit.*).

[23] Publicado en *Amauta*: N^o 28, pp. 6-9; Lima, enero de 1930. En *Varietades*: Lima, 12 de febrero de 1930. Y reproducido en *Hora del Hombre*: N^o 9, pp. 20-22. Lima, abril de 1944.

[24] Del italiano *popolo*, pueblo, es una tendencia política e ideológica que toma las aspiraciones del pueblo como elemento básico de su acción.

[25] *Métro*, apócope del *Métropolitain* parisino que entro en servicio el 19 de julio de 1900. Sistema de trenes urbanos ubicado dentro de una ciudad y su área metropolitana o metro.

[26] Nombre de la revista que dirigía en París Henri Barbusse. Ver el ensayo que, sobre la significación de este hebdomadario escribe José Carlos Mariátegui en *Sig-nos y Obras*.

[27] Agencia mundial que organiza viajes turísticos.

[28] Suspensos.

[29] De la fronda.

[30] José Carlos Mariátegui expuso su estimación de James Joyce en un ensayo, que puede leerse en *El Alma Matinal* y *Otras Estaciones del Hombre de Hoy*.

[31] Situado fuera de toda clase social, desclasado.

[32] Plaza Alejandro en Berlín.

[33] Publicado en *Varietades*: Lima, 14 de Agosto de 1926.

[34] Cada uno a su manera.

[35] El Psicoanálisis.

[36] *Nouvelle Revue Francaise*. (*Nueva Revista Francesa*).

- [37] El desierto del Amor.
- [38] *El beso al leproso y El río de fuego*. (Traducciones literales).
- [39] Ver el ensayo de Mariátegui sobre Pilniak en *La Escena Contemporánea*.
- [40] Publicado en *Variedades*: Lima, 24 de Julio de 1926. Véase el ensayo sobre *El Grupo Clarté* en *La Escena Contemporánea*. *Clarté* significa *Claridad*.
- [41] De *clown*. Ver la explicación que sobre el significado de este término hace José Carlos Mariátegui en su «Esquema de una explicación de Chaplin», incluido en *El Alma Matinal y Otras Estaciones del Hombre de Hoy*.
- [42] Amor superficial, coqueteo.
- [43] Entrevista.
- [44] El paso perdido. (Trad. lit.).
- [45] Publicado en *Variedades*. Lima, 19 de febrero y 5 de marzo de 1930. Después del título, la primera parte ostentaba la siguiente apostilla: «A propósito del último manifiesto de André Bretón». Y, denotando su clara secuencia, la segunda parte apareció bajo un epígrafe que recuerda esa apostilla: *El segundo manifiesto del surrealismo*.
- [46] Fundador del «futurismo» literario. Véase los ensayos de Mariátegui sobre *Marinetti y el Futurismo* en *La Escena Contemporánea*; y, en el presente volumen, el que dedica a los *Aspectos viejos y nuevos del futurismo*.
- [47] Nuevas presentaciones.
- [48] Apodo que los parisinos aplican a los policías.
- [49] Hemos suprimido del texto una frase circunstancial, en armonía con una práctica seguida por el propio José Carlos Mariátegui, cuando pudo revisar los artículos que escribía para revistas de actualidad: «Prometo a los lectores de *Variedades* un comentario de este manifiesto y de una *Introducción a 1930*, publicada en el mismo número por Louis Aragón. El comentario del manifiesto forma la segunda parte del presente ensayo; pero la muerte frustró el que debió ser consagrado al artículo de Louis Aragón.
- [50] Oportunidad.
- [51] La lucha de clases.
- [52] La Verdad.
- [53] De *épater: asombrar*. Algunos escritores querían *épater le bourgeois*, o sea, asombrar a la burguesía.
- [54] Corriente literaria decadente, catalogada entre las de «vanguardia».
- [55] Publicado en *Mundial*: Lima, 22 de marzo de 1930.
- [56] Prohibiciones de origen mágico que persisten en la sociedad contemporánea.
- [57] Broma.
- [58] Una manera de zarzuela.
- [59] El Intransigente.
- [60] Publicado en *El Tiempo*: Lima, 3 de agosto de 1921. Véase también el ensayo sobre Marinetti y el futurismo, que José Carlos Mariátegui publicó inicialmente en *Variedades* (Lima, 19 de Enero de 1924) y que luego incluyó en *La Escena Contemporánea*.
- [61] Publicado en *Variedades*: Lima, 26 de enero de 1924.
- [62] Dirigente, líder.

[63] Publicado en *Variedades*: Lima, 2 de febrero de 1924, con el título de «La extrema izquierda del arte actual: El expresionismo y el dadaísmo». Suprimida por el propio autor, el artículo empezaba con las siguientes frases:

«Partamos lector, para una rápida excursión por la zona más esotérica y laberíntica del arte de nuestro tiempo: el expresionismo y el dadaísmo. Es probable que para emprender este viaje tengas el mismo temor que para emprender un vuelo. Pero debes tranquilizarte. Te puedo garantizar que, después de una travesía más o menos cómoda, volveremos a tierra. No nos marearemos, ni, mucho menos nos extraviaremos».

«Solo tienes que prepararte para una sorpresa. Probablemente, las obras del expresionismo y del dadaísmo, que conocerás durante esta excursión, no te parecerán obras de arte. Tal es la actitud natural de la mayoría de la generación contemporánea, ante las escuelas ultramodernas y sus creaciones».

[64] Pensamiento breve de sentido humorístico. La paternidad de las greguerías se atribuye a Ramón Gómez de la Serna.

[65] Traducción literal: *Yo soy dada, a-dada-anada, enana. Amanda no tenía más que un defecto.*

[66] Publicado en *El Tiempo*: Lima, 7 de noviembre de 1921, en la sección «Cartas de Italia», escrito en Roma, en septiembre de 1921.

[67] Fuera de concurso.

[68] Publicado en *Variedades*: Lima, 16 de octubre de 1929. Y bajo el epígrafe de Bourdelle y el anti-Rodin, en *Amauta*: N^o 26, pp. 51-52; Lima, septiembre-octubre de 1929.

[69] Llamado al orden.

[70] Hastiada.

[71] Principio o fuerza superior.

[72] Referencia al poeta Rimbaud. (Ver I. O.).

[73] Por generalización se llaman así los cuadros que representan a la madre de Jesús. En italiano significa señora.

[74] Publicado en *Variedades*: Lima, 30 de octubre de 1929. Y, bajo el epígrafe de *Ubicación de Heinrich Zille*, en *Amauta*: N^o 26, pp. 97-98; Lima, septiembre-octubre de 1929.

[75] Estilo pictórico que imita la época anterior a Rafael Sancio, pintor del Renacimiento italiano. Introducido en Inglaterra a mediados del siglo XIX como movimiento literario plástico por el pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti.

[76] Sobre el estilo artístico y la trascendencia social de los dibujos de George Grosz, véase el ensayo que José Carlos Mariátegui incluyó en *La Escena Contemporánea*.

[77] Mujer de vida liviana.

[78] El eje de la sección. (Trad. lit.).

[79] Mono travieso. (Trad. lit.).

[80] Publicado en *Variedades*: Lima, 29 de enero de 1927.

[81] La Tormenta.

[82] Equivalente a competencia.

[83] En *Amauta* (Nº 11, pp. 17-18; Lima, enero de 1928) insertó José Carlos Mariátegui la versión española de una breve pieza teatral de Herwarth Walden, titulada *El último amor*.

[84] Publicado en *Mundial*: Lima, 6 de marzo de 1925.

[85] La exposición individual.

[86] Se dice, en España, majo o maja a la persona vulgar que expresa desenfado y libertad. El genial pintor español Francisco Goya, hizo célebre el nombre por sus dos cuadros *La maja vestida* y *La maja desnuda*.

[87] Búsqueda, indagación.

[88] Nombre que se da a las avenidas anchas, en francés, y que se aplica a la significación de populachero.

[89] Hierde un poco el gastado día, ¿quieres? Estaremos mejor. Es en la sombra donde hablan los corazones y se ven mucho mejor los ojos, cuando se ve un poco menos a las cosas. (Traducción literal).

[90] Publicado en *Variedades*: Lima 12 de diciembre de 1925.

[91] Residencia campestre.

[92] Por referencia a Tántalo, un personaje de la mitología griega comentado en el teatro, incapacitado por castigo de los dioses, para satisfacerse, a pesar de la cercanía de los bienes que necesita.

[93] Publicado en *Mundial*: Lima, 28 de junio de 1928. Desde el cuarto párrafo transcribe los conceptos suscritos «a propósito de la publicación en *Amauta* (Nº 6, pp. 8-9; Lima, febrero de 1927) de fotografías de algunos de sus cuadros» y para expresar el deseo de «percibir y traducir su espíritu y su significación».

[94] Publicado en *Variedades*: Lima, 18 de febrero de 1928.

[95] *Los de abajo*, novela sobre la cual publicó José Carlos Mariátegui el ensayo que aparece en *Temas de Nuestra América*.

[96] Publicado, sin firma, en *Amauta*: Nº 11, pp. 9-10; Lima, enero de 1928. En el primer párrafo hemos suprimido unas frases ocasionales, que aluden a la inserción de fotografías de algunos cuadros de Julia Codesido en las páginas de la revista.

[97] Publicado en *Variedades*: Lima, 3 de enero de 1925.

[98] El Diablo en el cuerpo y El Baile del Conde de Orgel.

[99] Obra maestra.

[100] Vivir con dulzura.

[101] Pequeñas almas.

[102] Pequeño mundo moderno.

[103] Personajes del drama.

[104] Publicado en *Mundial*: Lima, 24 de abril de 1925.

[105] Derechos reservados por L. S. P.

[106] Diario literario.

[107] Novedades literarias.

[108] Tribunal de Jurados.

[109] Publicado en *Variedades*: Lima, 26 de septiembre de 1925. Empezaba con el siguiente párrafo, suprimido por el autor, por su carácter circunstancial: «El nacionalismo de L'Action Française tiene razón de malhumorarse. Malgrado la influencia de Charles Maurras y de Maurice Barrés, la moderna literatura francesa no es nacionalista. Sus mayores representantes son un tanto *deracinés**. Los escritores

más cotizados pertenecen al que Pierre Mac Orlan llama el equipo de los «internacionales»: Max Jacob, Paul Morand, Blaise Cendrars, Jules Romains, André Salmón, Pierre Hamp, Jean Richard Bloch, Valery Larbaud, etc. La escuela clásica francesa no está desierta. Tiene también sus personeros: Paul Valery, Lucien Fabre, etc. Pero el internacionalismo se infiltra en los mismos rangos de L'Action Française. Pierre Benoît se desplaza demasiado para no contaminarse de emociones extranjeras. Sus novelas lo llevan por rutas y climas exóticos. Henri de Montherlant, nacionalista y católico, ha descubierto España y las corridas de toros. Los caminos de la literatura deportiva no conducen, además, a Orleáns sino, más bien, a Nueva York. Charles Maurras y Henry Massis, ¿cómo podrían no desolarse? El morbo del cosmopolitismo infecta a los jóvenes. Un medio profiláctico podía ser la supresión de la Compañía de los Grandes Expresos Europeos. Pero Maurras es un hombre demasiado serio para proponerlo. Su método, de otro lado, es mucho más radical. «Puesto que se trata de un mal político, existe un remedio político: aristocracia, monarquía. El día en que Francia haya encontrado de nuevo su centro, un rey, una corte, centro de la vida social, habrá muchas cosas cambiadas, hasta en la gramática y en el diccionario. Con un rey, con una corte, Maurras sería ya académico y, si no sobre los franceses, ejercería su dictadura sobre el diccionario y la gramática).

* Desarraigados, o sea, no patrioterros.

[110] Es una reacción sanguínea descubierta por Wasserman para descubrir la sífilis.

[111] *Gavroche* es un pillete parisino creado por Víctor Hugo en *Los Miserables*.

[112] Vagabundo.

[113] En fin se entra en la estación de San Pablo. Yo creo estar en la estación de Niza, o desembarcar en Charing-Cross de Londres. Yo encuentro a todos mis amigos. Buenos días. Soy yo. (Traducción literal).

[114] Hojas de ruta. (Trad. lit.).

[115] El mundo entero está ahí siempre / La vida llena de cosas sorprendentes. / Salgo de la farmacia. / Desciendo de la báscula. / Peso mis ochenta kilos. / Te amo. (Trad. lit.).

[116] La Leyenda de Novgorod. Secuencias. La guerra en Luxemburgo. Hoy profundo. Antología negra. El fin del Mundo. Diecinueve poemas elásticos. Del mundo entero. Yo he matado. Hojas de ruta. Kodak. El Oro. (Trad. lft.).

[117] Partidarios de la doctrina social de Fourier que asocia voluntariamente a los individuos para vivir en comunidades llamadas falanges.

[118] Agitadores revolucionarios italianos que deseaban la Italia unida y laica, en el siglo XIX, y luchaban contra el absolutismo.

[119] Descubridor o explorador.

[120] Acometida.

[121] Publicado en *Varietades*: Lima, 28 de noviembre de 1925.

[122] Frase efectista.

[123] El espíritu del tiempo, el solo modo de pensar (Trad. Lit.).

[124] Camarilla.

[125] Guía turística.

[126] Publicado en *Varietades*: Lima, 26 de marzo de 1927.

[127] La Revista Judía.

[128] Diccionario del hombre salvaje.

[129] Publicado en *Variedades*: Lima, 9 de abril de 1927. Y en *Repertorio Americano*: Tomo XVI, N^o 5, pp. 78-79: San José de Costa Rica, 4 de febrero de 1928.

[130] Buen europeo.

[131] El barco como costa y la tierra como barco (Trad. lit.).

[132] Publicado en *Mundial*: Lima, 18 de noviembre de 1927. Y reproducido en *Idea*: N^o 3. Lima, abril de 1950.

[133] Las frases finales fueron repetidas y vivazmente explicadas por el propio José Carlos Mariátegui en su ensayo sobre «Heterodoxia de la Tradición», que aparece en *Peruanicemos al Perú*.

[134] Publicado en *Variedades*: Lima, 24 de marzo de 1928.

[135] La enunciada teoría ha sido ágilmente desenvuelta por el propio José Carlos Mariátegui en su ensayo sobre *La civilización y el cabello*, incluido en «Ensayos Sintéticos» que forma parte del volumen *La Novela y la Vida*.

[136] *Obras completas*. Era costumbre de Valle Inclán publicar sus libros como si se tratase de edición de sus Obras Completas.

[137] Publicado en *Variedades*: Lima, 15 de septiembre de 1928.

[138] El taoísmo es una doctrina filosófico-teológica china, predicada por Lao-Tse. Tao en chino significa sendero, camino.

[139] Así se llamaba la finca de Tolstoy.

[140] Publicado en *Variedades*: Lima, 14 de enero de 1928.

[141] Selvático.

[142] Fragmentariamente publicado, durante un vasto lapso de cinco años, el ensayo sobre Panait Istrati denota la coherencia y la firmeza de los juicios de José Carlos Mariátegui: pues, no obstante el cambio que en su posición efectuara el novelista rumano, desde los hermosos *Relatos de Adrian Zograffi* hasta los panfletarios desahogos de *Rusia al desnudo*, no se advertirá contradicciones ni desmentidos en dichos juicios. Por el contrario, reitera su comprensión del drama humano que había inspirado la obra de Panait Istrati, así como la estimación de sus valores literarios, y adelanta una explicación racional de su caso político.

La primera parte fue inicialmente publicada en *Variedades*: Lima, 18 de julio de 1925. Según advierte el propio autor, «Panait Istrati no era aún conocido en Hispano-América» y la semblanza que de él trazara fue inmediatamente reproducida en «varios periódicos» del continente.

La segunda parte apareció, bajo el epígrafe de *Les Haiducs*, en *Variedades*: Lima, 6 de noviembre de 1926. Y en *Amauta*: N^o 3, pp. 41-42; Lima, noviembre de 1926.

La tercera parte fue publicada, con el título de *Andanzas y aventuras de Panait Istrati*, en *Variedades*: Lima, 18 de Agosto de 1928.

Y la cuarta parte, titulada *Tres libros de Panait Istrati sobre la URSS*, apareció en *Variedades*: Lima, 12 de marzo de 1930.

[143] Pollas (Trad. lit.). Equivaldría a jóvenes mujeres.

[144] Coches cerrados.

[145] El Paseo de los Ingleses.

[146] Relatos de Adrián Zograffi.

[147] Referencia al pueblo en que vivía, por ese entonces, Romain Rolland.

[148] Me complace remitir al lector a la traducción del relato de Spilca el monje, que Eugenio Garro ha hecho expresamente para *Amauta* (Nos. 1, 2 y 3, pp. 17-19, 34-36 y 28; Lima, IX, X y XI -1926), y a la que hizo antes para *Variedades del relato de Jeremías*, el hijo de la floresta. (Nota del autor).

[149] Una hora con...

[150] Hacia la otra llama: Soviets 1929. Después de seis meses en la URSS.

[151] Rusia al desnudo.

[152] Revuelta.

[153] Fuera de la ley.

[154] Publicado en *Variedades*: Lima. 5 de febrero de 1930.

[155] Elegantes.

[156] Muerte del pensamiento burgués.

[157] Prescrita, sobrepasada.

[158] La Casa del Pueblo.

[159] Señales.

[160] De Malthus. (ver I. O.).

[161] Yo acuso.

[162] Publicado en: *Variedades*, el 20 de marzo de 1926.

[163] Congregados, adheridos.

[164] NEP: En la primavera de 1921, después de poner fin a la Intervención extranjera y a la guerra civil, el Poder Soviético empezó la Nueva Política Económica (la NEP, sigla formada por las iniciales de estas tres palabras en ruso), nombre que se le dio para diferenciarla del llamado «comunismo de guerra». La NEP estaba encaminada a la construcción del socialismo mediante la utilización del mercado capitalista, dentro de ciertas condiciones transitorias.

[165] Policía secreta de la primera etapa de la Revolución Socialista en la URSS.

[166] Publicado en *Variedades*: Lima, 26 de febrero de 1927.

[167] Publicado en *Variedades*: Lima, 10 de abril de 1929.

[168] Inteligencia, el grupo intelectual.

[169] Partidario de reformas burguesas en la antigua autocracia zarista.

[170] Miembros de la organización «Tierra y Libertad», que surgió en Rusia, en 1876. La principal fuerza revolucionaria en el país era el campesinado. Se fueron al campo, «al pueblo» (de ahí el nombre de «populistas»). No los entendieron ni los siguieron, dedicándose a practicar el terrorismo político.

[171] Substancia.

[172] Sirviente personal de la Edad Media.

[173] Publicado en *Variedades*: Lima, 3 de abril de 1929.

[174] Primer panfleto.

[175] Campesino pobre.

[176] Publicado en *Variedades*: Lima, 19 de octubre de 1927.

[177] Insubordinación campesina.

[178] Iluminados.

[179] Desorden, convulsión, estado afectivo intenso.

[180] Publicado en *Variedades*: Lima. 15 de enero de 1930.

[181] Hasta el más allá.

[182] Calle.

[183] Publicado en *Variedades*: Lima, 22 de marzo de 1924. El autor acompañó el precedente ensayo, con la siguiente carta dirigida a Ricardo Vegas García, que era Jefe de Redacción de aquella revista:

«Querido Vegas:

«Este artículo es, como los dramas futuristas, un «comprimido». Mis artículos de *Variedades* no son generalmente sino sumarios de ideas. Pero esta vez ni un sumario cabe en las páginas habituales. El tópico es demasiado extenso y voluminoso. Como «regisseur» resalta Ud. excesivamente al género sintético. Publique Ud. estas líneas. Puesto que en estos tiempos se hace teatro del teatro, ¿por qué no haber también un poco de periodismo del periodismo?

Su amigo y compañero.

José Carlos Mariátegui.

[184] Director.

[185] El cornudo estupendo.

[186] Publicado en *Variedades*: Lima, 22 de mayo de 1926.

[187] Preparador de la escena.

[188] Puesta en escena.

[189] Crónica de Actualidad.

[190] Críticas demoledoras.

[191] Del teatro teatral, o sea del teatro.

[192] Publicado en *Mundial*: Lima, 19 de julio de 1929.

[193] Trátase de *La Senda Roja*, obra a la que nos remite José Carlos Mariátegui en diversos artículos y ensayos de *La Escena Contemporánea*.

[194] La Ola Azul.

[195] Publicado en *El Tiempo*: Lima, 18 de junio de 1921.

[196] Hijos pequeños.

[197] Coches-cama.

[198] Publicado en *Variedades*: Lima, 17 de julio de 1929. Reproducido en *Repertorio Americano*: T. XIX, N^o 14. San José de Costa Rica, 12 de octubre de 1929.

[199] Personajes de Marcel Proust en su obra *En busca del tiempo perdido*.

AL LECTOR

La Editorial quedará muy agradecida si le comunica su opinión de este libro que le ofrecemos, informa de erratas, problemas en la traducción, presentación o de algún aspecto técnico, así como cualquier sugerencia que pudiera tener para futuras publicaciones.

Severa y penetrante es la actitud que José Carlos Mariátegui asume frente a los problemas de la creación, cuando se propone examinar las influencias que entre sí cambian *El Artista y la Época*. Claramente sugiere la definición de la obra artística como fruto de una tradición y una realidad, o como entidad que logra sus relieves al calor de una coyuntura histórica. E induce a reconocer como vanos cuantos esfuerzos se apliquen a evitar toda proyección temporal en el arte, y a suponer que sus expresiones pueden tener origen en una pura combinación de formas o palabras. Todo artista es hijo de su tiempo; es el intérprete de inquietudes y expectativas que la vida le impone; y aun la soledad que intente forjarse, o su ensimismamiento, constituyen testimonios de sus conflictos personales. De manera que el crítico adopta una fecunda actitud, al dirigir su análisis hacia las relaciones entre *El Artista y la Época*, pues, atendiendo a las circunstancias biográficas y las incitaciones del contorno, ha de esclarecer los valores de la creación. La obra de arte es el objeto de su estudio; y cuando escruta cómo se revelan en ella el hombre y el medio, lo hace para captar su trascendencia, el origen y la proyección de su mensaje.

