

# OBRAS COMPLETAS

## TOMO 7:

Signos y Obras

---

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI



# **OBRAS COMPLETAS**

## **TOMO 7:**

Signos y Obras

---

**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](mailto: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

UNA CARTA DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI	8
NOTA EDITORIAL	11
PALABRAS INICIALES	12
<b>FRANCIA</b>	<b>17</b>
DOS GENERACIONES Y DOS HOMBRES: HENRI DE MONTHERLANT Y ANDRÉ CHAMSON	18
«CALIBAN PARLE» POR JEAN GUÉHENNO	21
PHILIPPE SOUPAULT	24
ANDRÉ GIDE Y LA «NOUVELLE REVUE FRANÇAISE»	28
«EUROPE» REVISTA DE LA CULTURA INTERNACIONAL	31
PAUL MORAND	33
LA «JUANA DE ARCO» DE JOSEPH DELTEIL	36
«JESÚS», DE HENRI BARBUSSE	39
«MONDE»	41
«CHOPIN OÙ LE POÈTE», POR GUY DE PORTALES	43
«UN HOMME SE PENCHE SUR SON PASSÉ», POR CONSTANTIN-WEYER	46
LEÓN BAZALGETTE	49
«ALLEN», POR VALÉRY LARBAUD	51
«ARIEL OÙ LA VIE DE SHELLEY», POR ANDRÉ MAUROIS	54
«LA VIDA DE DISRAELI» POR ANDRÉ MAUROIS	57
LOS AMANTES DE VENECIA	60

<b>RUSIA</b>	<b>64</b>
«LA OTRA EUROPA», POR LUC DURTAIN	65
EL CREPÚSCULO DE LA CIVILIZACIÓN	68
«LOS ARTAMONOV», NOVELA DE MÁXIMO GORKI	72
«CAMINANTES», POR LIDIA SEIFULINA	77
MIGUEL ARZIBACHEV	79
«LOS MUJIKS», POR CONSTANTINO FEDIN	81
«HOMBRES Y MÁQUINAS», POR LARISA REISSNER	84
RUSIA A LOS DOCE AÑOS	87
«EL DIARIO DE KOSTIA RIABTZEV»	90
«LA DERROTA», POR A. FADEIEV	93
<b>ESPAÑA</b>	<b>96</b>
«LA AGONÍA DEL CRISTIANISMO» DE DON MIGUEL DE UNAMUNO	97
DON MIGUEL DE UNAMUNO Y EL DIRECTORIO	100
GÓMEZ CARRILLO	104
VICENTE BLASCO IBÁÑEZ	106
«POLÍTICA, FIGURAS, PAISAJES», POR LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA	109
LA CIENCIA Y LA POLÍTICA	112
LOS MÉDICOS Y EL SOCIALISMO	117
<b>SUECIA</b>	<b>118</b>
«L'AGE HEUREUX» Y «SIMONSEN», POR SIGRID UNSET	119

<b>ITALIA</b>	<b>122</b>
ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ITALIANA	123
<b>ESTADOS UNIDOS</b>	<b>125</b>
«MANHATTAN TRANSFER», DE JOHN DOS PASOS	126
«RAHAB», DE WALDO FRANK	131
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b>	<b>134</b>
<b>NOTAS</b>	<b>151</b>

# UNA CARTA DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

La prisión del escritor peruano José Carlos Mariátegui y la mordaza impuesta a su importante revista «Amauta», han servido para evidenciar las múltiples simpatías despertadas por dicha publicación y su director.

He aquí una carta de José Carlos Mariátegui, fiel reflejo de su recia personalidad, bien señalada por Lugones desde la aparición de su primer artículo.

Buenos Aires, 1927. —Lima, 30 de abril de 1927—. Señor don Samuel Glusberg, Buenos Aires. —Muy estimado compañero:

Le ruego excusarme el retardo de estas líneas. Quise contestar sin demora su grato mensaje de amistad y simpatía. Pero hace algún tiempo me veo forzado a descuidar completamente mi correspondencia. Tengo una salud inestable. Salvé hace tres años de la muerte a costa de una amputación y hasta sufro las consecuencias de esa crisis que me dejó mutilado y enfermo. Por fortuna, desde hace pocos meses, voy mejorando. Mi trabajo es, sin embargo, superior todavía a mis fuerzas.

He recibido los libros que me envió Ud. Le agradezco el obsequio. Tengo en gran estima a sus autores, Horacio Quiroga y Sanín Cano. Sobre ambos, dirá algo «Amauta», la revista que dirijo y que regularmente le enviamos.

Estoy políticamente en el polo opuesto al de Lugones. Soy revolucionario. Pero creo que entre hombres de pensamiento neto y posición definida es fácil entenderse y apreciarse, aún combatiéndose. Sobre todo, combatiéndose. Con el sector político con el que no me entenderé nunca es el otro: el del reformismo mediocre, el del socialismo domesticado, el de la democracia farisea. Además si la revolución exige violencia, autoridad, disciplina, estoy por la violencia, por la autoridad, por la disciplina. Las acepto, en bloque, con todos sus horrores, sin reservas cobardes. En Lugones he admirado siempre al artista, el pensador que se expresa sin equívoco y sin oportunismo. Ideológicamente, estamos en campos adversos. Me aflige que él refuerce con su nombre y con su acción a los conservadores. Aunque siempre es una ventaja encontrarse con adversarios de su estatura.

Le adjunto copia de un artículo que publiqué sobre «Rahab» de Waldo Frank. Con el último número de «Amauta» va el artículo que escribí para el Boletín Bibliográfico de la Universidad de Lima. Fue reproducido por «Repertorio Americano» y otros periódicos.

Si puedo servirle para la difusión de las obras de su editorial en Lima, mande en mí como guste. Podemos establecer el intercambio con los libros que edita «Minerva». «Amauta» le ofrece sus páginas.

Y yo me complazco en suscribirme de Ud. con los más devotos sentimientos, afmo. compañero.

José Carlos Mariátegui. |

Publicado en la revista *Textual*, Lima, n. 5-6, diciembre de 1972, p. 16. |



# 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*.

# PALABRAS INICIALES

Antes que una presentación de estos artículos —recopilados bajo el título de *Signos y Obras*— de José Carlos Mariátegui, que corresponden al capítulo de la crítica literaria, es este prólogo una vía del agradecimiento de una generación que irrumpió en 1931 a la Universidad, al periodismo, al arte, a la literatura —a la vida, en resumen—, bajo el signo de ese escritor en quien se sumaba la penetrante sabiduría con la sensibilidad social. Esa gratitud la hemos testimoniado en múltiples ocasiones, pero nunca como esta en que podemos abrir con nuestro reconocimiento un nuevo volumen de su vasta y nutricia obra. Proyectando la investigación, estudio y crítica de la realidad peruana hacia el mundo y realizando esa tarea con un criterio neohumanista en que el hombre es apreciado no solamente en sí mismo, sino en relación con los demás —en función de humanidad— los escritores del Perú entraron decididamente en la huella de Mariátegui. No es una influencia de escuela o de manera de escribir, sino una profunda y significativa marca en el pensamiento de las generaciones de los últimos 30 años; y muy particularmente en aquellos que recogieron su rica herencia intelectual al filo de su muerte.

Dos volúmenes dejó al morir José Carlos Mariátegui: *Escena Contemporánea* y *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*.

Y a su alrededor han germinado algunos otros nacidos de «esos proyectos de libros» que «visitaban» su «vigilia». Se han realizado en continuación «del impulso vital» que originara los artículos que les son base y en los que puso su sentimiento a más de su pensamiento; o como él mismo dijera: donde «metió» toda «su sangre en sus ideas». También todos estos libros póstumos —publicados con amoroso celo familiar— siguen el criterio de aquellos otros editados en vida del autor: se desenvuelven espontáneamente, recogiendo e hilvanando artículos y ensayos que pueden formar un todo, que de hecho corresponden a una estación o campo de la obra de Mariátegui, como ya lo reiteraran —con sus propias palabras— los editores de *El Alma Matinal* y *Otras Estaciones del Hombre de Hoy*.

Esos campos del pensamiento de Mariátegui giran en dos órbitas: la de su preocupación por la sociedad occidental contemporánea y la de su amor por el Perú y sus problemas. Ambas están, sin embargo, unidas, como es fácil entender y apreciar, por un ancho contacto: «Creo que no hay salvación para Indo-América —dijo en *Siete Ensayos*— sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales». Y más allá de este enunciado, estaba afirmando —además— a través de toda su obra, que la solución de los debates nacionales era subsidiaria, en la época actual, a la del problema humano en la amplia redondez de la tierra.

Dentro de la órbita mundial, y en el aspecto de su estudio de la literatura contemporánea, es que se suceden los artículos de este libro, ya publicados en las revistas *Variedades* y *Mundial*, mayormente entre los años 1925 y 1930, aunque hay algunas excepciones, como «El Crepúsculo de la Civilización», que data de diciembre de 1922, y el artículo «Los Amantes de Venecia», reproducido del diario *El Tiempo*, 11 de enero de 1921. En todos ellos está palpitando junto con su extraordinaria erudición de autodidacta, la emoción que Mariátegui sabía extraer de sus lecturas, sin ningún rígido molde, sin ningún estereotipado criterio de alarde científico; y, sin embargo, con una lógica adecuación a su posición de crítico sociologista. Como lo expresara el escritor José Antonio Portuondo, al referirse a los críticos literarios del Continente: «hay casos, como el ejemplar de José Carlos Mariátegui, en los que la crítica se une a una espléndida categoría de arte, sin perjuicio del enjuiciamiento certero, de pura raíz materialista».

Desde que se exhibe a dos generaciones de escritores franceses, representadas por Henri de Montherlant y por Andrés Chamsom —la primera, de los que han sobrevivido la Guerra del 14; y la segunda, de los que no llegaron a la trinchera— se plantea por Mariátegui dos manifestaciones de la actividad literaria contemporánea: mina decadente y sensual; y la otra activista, con una obligación moral y de meditación ante el drama planteado —otra vez: ser o no ser— en la sociedad actual. Pero es sorprendente cómo esa especie de clasificación no le pone una venda en los ojos para saber encontrar la calidad literaria o la verdadera capacidad creadora, al lado de la concepción del mundo que tengan unos u otros escritores y artistas.

Encuentra la relación entre los surrealistas y la renovación social e intelectual del 20, frente a la desesperanza que puede capitanear, en un momento, Soupault; pero a la vez perdona su monarquismo fascistizante a Charles Maurras —solo en ese instante— porque ha escrito un buen libro sobre George Sand y Alfredo de Musset, en que se establece, a base de documentación, el espíritu de sacrificio maternal de la primera. Sabe distinguir el impresionismo superficial de Gómez Carrillo, la novela con éxito fácil de Blasco Ibáñez, la desolación nihilista de Nicolás Arzibazchev, reconociendo ciertas virtudes de esos escritores colocados en el plano de la decadencia, del crepúsculo finisecular. Y asoma, entre sus páginas, el encendido tributo a Unamuno, individualista cien por ciento, pero en quien admira su sentido de la lucha; como también ofrece, en primicia, la presentación de la masa en el aliento joven, vitalista y trabajador de la nueva novela rusa de Fedin, de Luisa Reissner, de Fadeiev; y en la novela norteamericana —que comenzaba a influir en Europa y en América Latina— y en particular a través del *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos. Lo vertiginoso, «como la vida que traduce», —dice Mariátegui— seducía grandemente a este, que manifiesta entusiasmo ante todas las obras que expresen el aceleramiento y el progreso del mundo contemporáneo; pero no admiración, sino cuando reflejen al mismo tiempo un espíritu esperanzado, un optimismo en las finales consecuencias de la actividad del hombre, dentro de una sociedad donde se exalten las condiciones creadoras y heroicas, en beneficio de la humanidad. Le interesa la vida en su profundidad

y misterio, como en Waldo Frank, aunque sigue con ojos de artista la biografía de Maurois sobre *Shelley* o la de Guy de Portalés sobre Chopin. Y expresa su reconocimiento a los maestros de la revista *Europa*, órgano de la cultura internacional bajo la inspiración de Romain Rolland; así como a la actividad renovadora de *Monde*, en que se mezcla la actitud revolucionaria con una exigente manifestación literaria y artística. Esto, sin dejar de señalar la importantísima tarea de *Nueva Revista Francesa*, de André Gide.

De especialísimo interés es su artículo sobre el libro *Juana De Arco*, de Joseph Delteil. «Los personajes de la historia o de la fantasía humanas —dice Mariátegui— como los estilos o las escuelas artísticas o literarias no tienen la misma suerte, ni el mismo valor en todas las épocas. Cada época los entiende y los conoce desde su peculiar punto de vista, según su propio estado de ánimo. El pasado muere y renace en cada generación. Los valores de la historia, como los del comercio, tienen altas y bajas. Una época racionalista y positivista no podía amar a la doncella. Su concepción de Juana de Arco era la destilada, laboriosa y lentamente, por el maligno alambique de Anatole France. Pero en esta época —agregaba— sacudida por las fuertes corrientes de lo irracional y lo subconsciente, es lógico que el espíritu humano se sienta más cerca de Juana de Arco y más apto para comprenderla y estimarla. Juana de Arco ha venido a nosotros, en una ola de nuestra propia tormenta». Hay como una corriente de simpatía hacia ella, por lo que significa de pasión, de lucha, de fuerza misteriosa; más allá de la común realidad, pero realidad, también, al fin. La heroína brota de la tierra misma: campesina, saludable, ignorante y genial. Le satisface a Mariátegui que sea ella misma dotada de un *élan* vital; y no la figura intelectualizada por Bernard Shaw, puesta meramente en relación a sus jueces.

Merece citarse como manifestación de su intuición histórica aquel artículo que tituló *La Otra Europa*, por Luc Durtain, y que publicó *Variedades* en diciembre de 1928. En él copia las siguientes frases de Durtain: «Los protagonistas de otro tiempo, el genio latino, germánico o anglo-sajón, retrocediendo a modo de comparsas hacia el fondo de la escena, en tanto que —viniendo de los lados opuestos de esta, derecha e izquierda— actores inesperados, Moscú y Washington, avanzan a las condilejas; tal es la peripecia de los nuevos tiempos». Y luego, glosa Mariátegui: «El conflicto implacable, el choque eliminatorio entre estos dos órdenes, no parece, por lo demás, indispensable a corto plazo. Comunismo y capitalismo pueden coexistir mucho tiempo, como han coexistido y coexisten catolicismo y protestantismo. Porque para Luc Durtain la mejor analogía a este respecto es siempre la que puede encontrarse en el paralelo de dos religiones». Esto fue escrito mucho antes de la Segunda Guerra Mundial.

Forman también un nudo central del libro los tres artículos en torno de Gorki: «El Crepúsculo de la Civilización» (*Variedades*, 16-XII-22), «La Última Novela de Máximo Gorki» (*Mundial*, 20-VIII-28) y «Máximo Gorki, Rusia y Cristóbal de Castro» (*Mundial*, 3-VIII-28). En el primero recoge el pensamiento de aquel novelista sobre el «fin de Europa» uniéndolo al pensamiento de Spengler acerca de la «decadencia de Occidente», considerando la quiebra de

la sociedad europea, donde está —sin embargo— el embrión de la sociedad nueva. En el segundo nos ofrece, a manera de sugestiva entrada, el recuerdo de una entrevista que le concediera Gorki en el Sanatorio de Saarow Ost, donde se ilumina el reportaje con el talento literario de Mariátegui, acentuando el contraste entre el espíritu rudo, estepario, del escritor ruso y el paisaje ganadero y paradisíaco del pueblo germano, donde hasta el crepúsculo —«espectáculo sentimental y voluptuoso»— estaba prohibido para bienestar de los pacientes. Pero el tema central de este artículo, al que el lector es llevado a través de ese cuadro de confrontaciones entre el hombre y el paisaje, es la novela *Los Artamonov*, donde se desarrolla el proceso histórico de Rusia en 55 años anteriores a la Revolución Bolchevique. Es la etapa de fermentación de una burguesía que no llega a tomar el control del país; desde el siervo emancipado hasta los descendientes capitalistas y los angustiados espectadores del cataclismo social. Mariátegui sostiene que el realismo de Gorki es un neorrealismo mucho más efectivo que el anterior del siglo XIX, que considera pleno «de resabios románticos y de modelos clásicos». «El superrealismo es una etapa de preparación para el realismo verdadero» sostiene; y añade, siguiendo en esto a René Arcos: «Había que soltar la fantasía, libertar la ficción de todas sus viejas amarras, para descubrir la realidad». En el tercero, vemos a Gorki de regreso a Rusia después de haber concluido *Los Artamonov*, novela de la burguesía, para, según se pensaba, escribir la del trabajador. Pero a la vez Mariátegui se lanza a la polémica contra Cristóbal de Castro, fustigando en él a los que critican sin conocer las obras, sino a través de terceros y en general al periodismo ligero, irresponsable o malevolente.

El crecimiento de un nuevo realismo, que aparecía tras el surrealismo y en torno de la gran crisis que se perfilaba angustiante en aquella década de la postguerra mundial, se destaca, asimismo, en las novelas de Sigrid Undset, ganadora del Premio Nobel de 1926. Los atributos de la nueva literatura los halla Mariátegui en ella. Y así el artículo pertinente (*Variedades*, 19-VI-29) reafirma lo que él pedía a la literatura de la época: «la potencia de un arte realista», «humano» y sin embargo «poético», con una expresión «fuerte y sincera».

Mariátegui fue un escritor de su presente. La literatura que él leía y criticaba estaba viva, humeante. No era la tarea mayormente reflexiva, de los críticos peruanos anteriores a él, sino que ponía sobre el tapete el último libro, el reciente ensayo, las corrientes aún en pleno vigor, no cuando perdidas las fuerzas se estacan o forman los remansos que son ya un pasado y del que pueden encontrarse más fácilmente modernos y fríos resultados. Quién sabe si nadie como él, hasta entonces, nos puso en contacto directo con Europa, con su cultura, con su literatura, con el trajín sofocante de unos pueblos que salían de una catástrofe y que caminaban hacia otra. En aquellos años que corrían entre 1920 y 1930 los artículos de Mariátegui en *El Tiempo*, en *Variedades*, en *Mundial*, en *Amauta*, transmitieron —con la vibración inmediata del cable, pero con la envidia profunda del libro leído, de la revista sabiamente digerida— el pensamiento de la cultura occidental. Cultura que, decadente o no, se constituía en base de las esperanzas del mañana, del reverdecimiento de su propia y vieja raíz trasmutada en nuevos y nuevos valores, de los que

Mariátegui quería extraer la entraña y presentárnosla con el cuidado anatómico del cirujano, pero con la pasión del poeta, que sabe hablar afectivamente al pueblo.

Augusto Tamayo Vargas. |

**FRANCIA**

# DOS GENERACIONES Y DOS HOMBRES: HENRI DE MONTHERLANT Y ANDRÉ CHAMSON <sup>[1]</sup>

André Chamson, el escritor de *L'Homme contre l'histoire* [2] y de *La Revolución del 19* (Europa, Nos. 70 y 71), habla en nombre de la generación que cumplió diez y ocho a veinte años en 1918. La adolescencia de esta generación transcurrió bajo el régimen —disciplina y desorden— de la guerra. Raymond Radiguet decía, con coquetería infantil, que para esta generación la guerra había sido unas vacaciones demasiado largos. *Le Diable au Corps* [3] corresponde, como documento, a esta apreciación. Pero otros testigos, otros documentos, no consienten atenerse a esta frase de joven y precoz literato, parisinamente pronto a *la rigolade* [4]. André Chamson, por ejemplo, en su reciente versión del estado de ánimo, de la experiencia espiritual de esta generación que no llegó a las trincheras, y que por esto no conoció su intoxicación, nos persuade de que en la conciencia de esa juventud la guerra planteó esos problemas de la concepción misma de la vida y el mundo que a pocas generaciones toca afrontar. Para esta generación la guerra fue, dice Chamson, «una obligación moral de trabajo y de meditación». La verdad profunda de esta adolescencia singular y dramática dista mucho de la pueril imagen escolar registrada por Radiguet [5].

Esta generación se siente, ante todo, una generación de mayores. Los que pasaron los primeros años de su juventud en las trincheras ingresaban en la vida con una distinta preparación psíquica y conceptual. No les había sido dado este tremendo y patético esfuerzo de revisar desde sus bases las ideas en curso normal, obligatorio, antes de la guerra. Pertenecían, quizá, al pasado, mucho más que sus inmediatos predecesores. «La guerra los alejó de nosotros —escribe Chamson— e hizo de ellos Otros hombres. ¿Qué clase de hombres? No nos corresponde decirlo. Pero cuando, restablecida la paz, se comprimieron las generaciones disminuidas y ellos vinieron a ocupar sus puestos a nuestro lado y entraron en la vida con nosotros, tuvimos la impresión de habernos tornado sus mayores o, al menos, de haber roto los lazos que debían unirnos a ellos. La generación que nos precedía devino nuestra hermana menor. Había guardado, ante la muerte posible, ese espíritu de juego que nosotros habíamos perdido a hora temprana. Los ocios y los estudios, las más simples necesidades de la vida nos parecían contener más elementos de madurez que las batallas: el guerrero seguía siendo un niño o se transformaba en otro hombre. Una separación moral sobrevivía así a la separación material».

Montherlant, que acaba de causar tanta curiosidad y comentario con la publicación de *Aux Fontaines du Desir* [6], es un representante extremo de esa generación que «pasó sus primeros años en las trincheras y que guardó ante la muerte posible, un espíritu de juego». Apologista del deporte y del torneo, deportista y toreador, toda su fuerza, todo su arte, no lo libran de la clasificación de decadente. Su decadentismo es mucho menos retórico y bizantino que el decadentismo d'annunziano —no hay que olvidar los años que los separan—; pero ni su tono ni su brío agresivos, disimulan su fondo finisecular. La pasión con que Montherlant busca el placer, el goce, se alimenta todavía de los sentimientos del combatiente, mejor, del sobreviviente. Después de la gran prueba, en medio de un mundo que no se muestra muy seguro, y que por un largo momento ha dado la impresión de derrumbarse, el ansia instintiva de su generación es un ansia irrefrenada de gozar. Montherlant profesa un hedonismo y un egotismo absolutos. Su actitud puede valer para el artista de talento, capaz de sacar partido de las más extremas aserciones. En el hombre vulgar, en el hombre mediocre, sería insoportable y ridícula.

El autor de *Aux Fontaines du Desir* desprecia la inteligencia. Le bastan los sentidos y el instinto. Se siente un fuerte y joven animal de presa. El resto no tiene importancia. «Realizando sus deseos —afirma— dicho de otro modo, realizándose a sí mismo, el hombre realiza el absoluto». «No es menester dejar una obra. No es menester haber sido un gran espíritu ni un gran corazón; menos todavía haber obrado (lo que llaman «obrar»). No es menester salvar la patria, ni la humanidad que aparecerá un día, un ideal tan decaído como Dios, ni una idea, pues no hay idea que valga ser salvada, ni el alma, pues el alma no lo necesita. Si yo cumpliera estas nobles tareas, me dejarían torturado de desesperación, cruelmente cierto de haber perdido mi vida y de haber sido burlado. Estoy obsesionado por la locura que representa el esfuerzo de los hombres. No hay sino un fin, que es el de ser dichoso. Noblemente o no. Con o sin la admiración de los hombres. Con o sin el consentimiento de los hombres».

Así hablaría D'Annunzio si tuviese hoy la edad de Henri de Montherlant. Porque esta profesión de fe, esta religión del placer y del instinto, como el propio Montherlant lo reconoce, no sin desesperación —y esta es la nota dramática de su actitud— no tiene valor sino en la juventud victoriosa. «Lo trágico es —dice— que no teniendo fe sino en mis sentidos (siempre el monstruo Sociedad que acecha), no me quedarán sino cosas en las cuales no tengo fe. Si el placer se me escapa, entonces, ¿qué? Hacer de gran hombre durante treinta años. Alzar el mentón en un cuello almidonado. Presidir ligas de patriotas (quiero decir de «europeos» seamos 1928)». Montherlant sabe bien a qué atenerse respecto a los que a la mitad de su vida «eligen una disciplina». No puede ser, según él, sino «a consecuencia de la quiebra de sus sentidos, de la quiebra de su tentativa de vivir una vida abundante y ardiente».

La entonación ultraísta de estas afirmaciones, se explica, en parte, por el carácter polémico de las páginas a que pertenecen: un epílogo en las *Fontaines du Desir*, en que Montherlant responde a aquellos que, entre los jóvenes y a propósito de este libro, lo han interpelado quejosos. Y, sin duda, al replicar a este auditorio descontento, decepcionado de no encontrar el guía que espe-

raba, Montherlant contesta en su mejor y más propio acento: «Cuando yo tenía vuestra edad, he seguido a muchos de mis mayores, como es natural. No me habría venido la idea, sin embargo, el anhelar que fuesen otra cosa que ellos mismos y no se apartasen de su ruta para mostrarme la mía. Habría tenido vergüenza por mí de pedírselos, y por ellos si me hubieran obedecido».

Por ser un gesto de juventud exuberante —y a la vez algo enfermiza— el hedonismo y el egotismo absolutos de Montherlant no ofrecen sino un interés literario, cuya estimación depende del valor del artista que los profesa. Como las de D'Annunzio, todas estas explosiones acaban por ceder a un razonable acatamiento de la ética tradicional, del orden burgués, Montherlant no será, probablemente, una excepción de esta regla.

# «CALIBAN PARLE» [7]

## POR JEAN GUÉHENNO [8]

He aquí otro libro que da fe de la insuficiencia de todos los vaniloquios del «idealismo» novecentista para descartar de las tareas del pensamiento y la literatura la preocupación de lo temporal y de lo histórico. La inteligencia ha inventado en los últimos años una serie de maneras de eludir o ignorar el problema de la revolución. Ninguna le sirve al intelectual rigurosamente fiel a los deberes del espíritu para discurrir y meditar como si el socialismo y el proletariado no existieran. En esto se reconoce una de las pruebas de la inutilidad de todo intento de restauración del principio de la inteligencia pura o ahistórica.

Jean Guéhenno es un escritor que procede del proletariado y que no reniega su origen; pero que, en la imposibilidad de encontrar una respuesta a sus interrogaciones en la filosofía clasista del obrero, busca en el arsenal de la más moderna y exigente cultura las razones de una convicción revolucionaria o, por lo menos, no conformista. *Caliban parle* es una requisitoria contra la hipocresía intelectual y contra los compromisos del pensamiento, cuyos ecos se confunden hoy un poco con los de *Morte de la pensée bourgeoise* [9], de Emmanuel Berl.

Guéhenno, humorista, se rebela contra el juego de una compósita legión de intelectuales y artistas que, en el nombre de un refinado novecentismo, querrían sacrificar la humanidad a las humanidades. El crítico y el hombre están demasiado vigilantes y vivos en él. Le es imposible no entender y denunciar el cinismo de este pensamiento de Barrés: «Que los pobres tengan el sentimiento de su impotencia, he ahí una condición primaria de la paz social». El fari-seísmo del intelectual ante el proletariado, empuja a Guéhenno, deferente y atento, pero no por esto menos nauseado, a tomar abiertamente el partido de Calibán. En la clase que lucha por un orden nuevo, están todos los valores morales de la civilización. Al innoble razonamiento de Barres, opone este juicio ciertamente más filosófico y verdadero: «La rebelión es la nobleza del pobre».

Guéhenno presta estas palabras a Calibán: «En un mundo de egoísmo y de lucro, me ocurre ser la sola potencia desinteresada. Se ha visto a los míos renunciar al éxito, a las sinecuras, a los puestos, fuertes y puros. Algunos que se vendieron fueron pagados a alto precio: obtuvieron los primeros cargos en los Estados. Pero la masa de los Calibanes fue apenas quebrantada por esto. Continúa diciendo no a un mundo en el cual no reconoce la belleza de sus sueños. Y toda nobleza viene a Europa de este movimiento que pone en ella los gestos de Calibán, las multitudes obreras que, en el instante en que reclaman pan, piensan todavía en organizar el mundo». «Entre la Bolsa de Trabajo y el Insti-

tuto, quién sabe, después de todo, dónde se hace el menester más humano? Si los secretarios de sindicatos y sabios de academias consintieran un instante en mirarse, no se despreciarían tanto. Yo los veo a unos aplicados al trabajo de deshacer y desatar, un hilo después de otro, la red que la obstinada fatalidad no cesa de tejer alrededor nuestro, vencer esas leyes de bronce a las que nos somete la pesada economía del mundo. En el más fatal de los siglos, buscan los medios de tornarse amos de las cosas, nuestras duras dominadoras, e intentan, con un maravilloso coraje, restituir al corazón y a la razón la supervigilancia y el control del universo». «Nuestro verdadero mérito al fin del último siglo habrá sido el organizar la insumisión y la batalla».

El autor de *Calibán Parle* no se ha formado en esta lucha. A la meditación del sentido moral y humano de las reivindicaciones de las masas, ha llegado por la vía cara a M. Julien Benda, por la vía del *clerc* [10]. Su libro de nada está tan distante como de ser el resultado de una crítica de inspiración marxista. Guéhenno es un intelectual puro, en el sentido de que no obedece sino a la lógica de su especulación. No proviene de ningún equipo marxista ni de ninguna Casa del Pueblo. Ha hecho su aprendizaje de pensador, meditando a autores tan diversos como Michelet, Taine, Renán, Proudhon, Jaurés, Barrés, Peguy, etc. En el segundo capítulo de su libro, al hablar de la «difícil fidelidad», Guéhenno expone su propio drama. «El obrero que se transforma en un intelectual, pierde su fe, su sentimiento de clase. Usando el término de Barrés podría decirse que *se deraciné*, se desarraiga. El espíritu engaña, la belleza seduce, la felicidad descasta. Y yo sentía una suerte de felicidad. Era un blando abandono, animación todavía, pero en la paz; después de meses de tensión apasionada, una embriaguez indulgente. No se lee impunemente los libros. La única luz que me guiaba, antes de que los hubiese leído, no se dejaba ver ya en el juego de sus mil pequeñas flamas. Yo adoraba antes un solo ídolo: los dioses se habían multiplicado. La cultura tiene a veces al principio este efecto de destruir el carácter. Nos hace parecer a esos actores que, a fuerza de ensayar todas las transformaciones, terminan por perder toda personalidad». Así habla Calibán, o mejor, así habla Guéhenno después de un largo trato con las ideas.

Guéhenno ha descubierto el pragmatismo de las ideas, la servidumbre del pensamiento. «La cultura —tal como la conciben los <pedantes autoritarios> con quienes polemiza— no tiene otro objeto que el de hacer jefes y el de justificarlos a la vez. A la ciencia que determinaba lo que debe ser y que descubría mundos más generosos, ellos no le demandan más que legitimar lo que es. Una extraña y monstruosa connivencia asocia la cultura así sofisticada y la autoridad social, el saber y la riqueza, y es la característica más eminente de lo que ellos llaman civilización». No es distinto, fundamentalmente, el lenguaje de los marxistas. Pero lo que confiere especial valor al testimonio de Guéhenno es, precisamente, su no marxismo. Todas sus meditaciones revelan una rigurosa preocupación de no traicionar al Espíritu, de no emplear sino razonamientos de humanista.

Las páginas más eficaces de su libro son, acaso, aquellas en que denuncia el bizantinismo y el, diletantismo de la Ciencia y el Arte de la decadencia.

Guéhenno conoce de cerca a esta gente y podría describirnos minuciosamente a cada uno de sus especímenes. ¿Cuál es la imagen más exacta que de ellos nos ofrece? «Me los represento siempre —dice— en una cámara rodeada de espejos. Cada uno mima delante de su innumerable imagen un drama patético, se pone sucesivamente las máscaras del cínico, del epicúreo, del estoico y declama a veces con florido lenguaje. Viene el aburrimiento y el drama se interrumpe por el tiempo necesario para hacer una nueva provisión de máscaras y de imágenes».

¿En qué época de la historia, se encuentra a la «inteligencia» y al «espíritu» entregados al mismo juego banal y elegante? La respuesta de Guéhenno coincide con la de otros pensadores sagaces: *Graeculi esurientes*. «Es así como pequeños griegos hambrientos, que habían tenido la misión de mezclar el espíritu a la pesada masa romana, se cansaron un día. No escucharon más al genio liberador que largo tiempo les había hablado. Tenían hambre y no se preocuparon, para comer y vivir, más que de divertir a sus amos y de fortificar laboriosamente los prejuicios que aseguraban su dominación. El espíritu carecía de coraje y la sabiduría de atención. Entonces hombres innumerables de quienes nunca se hubiera pensado que tenían también un alma destruyeron este mundo fútil. La ciudad, que la razón caduca les negaba, se derrumbó. Ellos buscaron en una fe nueva la comunión humana».

Testimonio de intelectual, requisitoria de humanista, el hermoso libro de Jean Guéhenno convida a las más actuales y fecundas reflexiones. Es un enérgico estimulante del juicio histórico, del examen de conciencia de una generación que oscila entre la desesperanza y la traición.

# PHILIPPE SOUPAULT [11]

## I

En Philippe Soupault, hasta ahora, me interesa más el artista que la obra. Esto no quiere decir absolutamente que la obra sea negligible. Los libros de Soupault nos ofrecen siempre un gesto original e impávido de su espíritu. Tiene un puesto distinguido e individual en la mejor literatura francesa de este tiempo. Pero el artista honrado, inquieto, nervioso, que lo ha escrito, ocupa un puesto más alto y singular aún.

Soupault pertenece a la combativa falange suprarrealista que reúne en sus cuadros a los mejores valores de vanguardia de las letras francesas: Louis Aragon, André Bretón, Paul Eluard. Sobre la generosa batalla y la iluminada esperanza de este manípulo he dicho ya algo a propósito de su acercamiento al equipo de *Clarté*.

El suprarrealismo que tiene en Soupault uno de sus agonistas representativos no se presenta solo como una escuela o un movimiento de la vanguardia francesa sino, más bien, como una corriente primaria, como un fenómeno sustantivo de la literatura contemporánea. El norteamericano Waldo Frank, el rumano Panait Istrati —para citar dos nombres nuevos, pero notorios a nuestro público— acusan en su arte una definida orientación suprarrealista. La obra de Pirandello en sus calidades esenciales es también suprarrealista, aunque —como por lo demás ocurre siempre al genio— no se haya incubado en la atmósfera de la escuela suprarrealista y, antes bien, la haya precedido y anticipado.

Los suprarrealistas restauran en el arte el imperio de la imaginación. Pero no renuncian a ninguna de las adquisiciones del realismo: las superan. Su trabajo coincide absolutamente con el impulso y el rumbo actuales del arte. La fantasía, como ya una vez lo he dicho, recupera sus fueros y sus posiciones. Oscar Wilde, hasta cierto punto, resulta un maestro de la estética contemporánea. Sus paradojas cobran actualidad. Pero no es, absolutamente, una paradoja decir hoy que el realismo nos aleja de la realidad. Porque no la captaba en su esencia viviente. Y la experiencia ha demostrado que con el vuelo de la fantasía es como mejor se puede abarcar todas las profundidades de la realidad. No, por supuesto, falsificándola o inventándola. La fantasía no surge de la nada. Y no tiene valor, sino cuando crea algo real.

Esta revalorización del rol de la fantasía ha impreso un fecundo impulso a la literatura actual. La flaqueza de esta no está en su exceso de ficciones, sino en la falta de una gran ficción, de una gran esperanza.

Philippe Soupault siente bien este drama. El libro que tengo ahora delante de los ojos *En Joue* (Bernard Grasset. París), es la novela de un hombre moderno, escritor y deportista, que sufre la angustia y la tortura terrible de tener vacía el alma. Julián, el protagonista de Soupault, carece ante todo, de una meta. Su *elán* [12] se agota, se destruye en un vuelo sin objeto.

Como apunta uno de sus críticos, *En Joue* es a la vez un *carácter* de La Bruyère y la confesión de un hijo del siglo (todos los epítetos que se han acostumbrado a aplicar a nuestra época: febril, sensible, múltiple, inquieta, etc., convienen a Julián) filmados y proyectados ante nosotros al ritmo atropellado de *Entr'acte* [13] de René Clair. Y estas imágenes sucesivas, incisivas, que terminan en un *aceleré* [14] patético, deslumbran casi dolorosamente nuestro espíritu, sugestionan nuestra atención y retienen nuestros sentimientos tan perfectamente como cualquier historia lógicamente conducida.

Este juicio me parece exacto. Como también la constatación de que con sus nuevas novelas, que sigue tan de cerca a *Les frères D'Urandeau* [15] Soupault ha dado plenamente en el blanco. Soupault ha escrito un hermoso libro que reafirma todas las calidades esenciales de su arte; del cual puede decirse que es suprarrealista porque es trágica y dolorosamente humano.

## II

Los suprarrealistas, según Emmanuel Berl, han fundado «un club de la desesperanza, una literatura de la desesperanza». Ni Berl acierta, en general, en su juicio, sobre los suprarrealistas que, mejor que él, han hallado el camino de la Revolución, ni Soupault milita ya en el grupo que capitanean, por turno caprichoso, Bretón, Aragón y Eluard. Pero, excluido de este grupo por su colaboración en *900*, la revista de Máximo Bontempelli, Philippe Soupault continúa siendo en sus obras, un novelista de la desesperanza. Bajo este aspecto, la filiación de su literatura sigue siendo suprarrealista, dentro de la definición de Emmanuel Berl.

La atmósfera, el clima de *Les Dernières Nuits de Paris* [16], son, ante todo, la atmósfera y el clima de la desesperanza. La desesperanza alcanza en Soupault un lirismo patético, una tensión misteriosa que solo los elementos de ternura y de sueño que tiene siempre la poesía de Soupault nos consienten sentir sin malestar ni fiebre.

Los personajes de *Les Dernières Nuits de Paris* vagan por los parajes nocturnos de un París intemporal, pero verdadero, con algo del automatismo de los sonámbulos. Son personajes de la noche, criaturas de la noche, con un destino, un itinerario y una realidad rigurosamente nocturnos. Y estas últimas noches de París no tienen nada de común con las noches galantes, exóticas, suntuosas, venéreas de Paul Morand. De las noches de Soupault están pros-

critos el placer, el lujo, la riqueza, el *jazz-band*, la iluminación excesiva. Sus protagonistas no encuentran su ambiente sino en un París algo sombrío, estrictamente nocturno. Por las avenidas y las callejas de este París, no pasan ya los convidados del Conde d'Orgel ni de la duquesa de Guermantes. Estamos lejos de Marcel Proust. Y de Raymond Radiguet como de Morand y Giraudoux. Philippe Soupault inaugura la noche absoluta. Su novela es, hasta cierto punto, un retorno a la noche baudelairiana, la «noche amiga del criminal».

Pero la noche de Soupault no llega a lo más dramáticamente nocturno sin visiones de aquelarre, de hospital, de taberna. Soupault la exonera de todo lo que la literatura le había anexado: en sus noches los ayes y los espasmos pierden su antiguo carácter de atributos sustantivos; en sus noches no hay fantasmas. Baudelaire continuaba la antigua mitología de la noche; Soupault preludia su mitología moderna, urbana, novecentista. Mitología que se quedará trunca, larvada, inconclusa: elaboración tardía de la mala vida nocturna de la urbe burguesa.

La noche de Soupault no es ya sensual, voluptuosa, pecadora, mórbida. Soupault no puede prescindir del amor ni del crimen. Pero el amor carece, en su novela, de representación pagana y venérea y de simbolización epitalámica. El amor, en *Les Dernières Nuits de Paris* es al mismo tiempo más lírico y material. En su descripción, Soupault lo obliga a una economía casi ascética de deseo, de goce y de espasmo. El acto sexual es un hecho mecánico que abomina y escapa a toda morosa especulación descriptiva y que solo así, fugitivo, secreto, adquiere su plenitud poética. La explicación le resta intensidad.

Georgette, la protagonista de la novela, es una encarnación extraña y femenina de la noche de París. Su misterio es su carencia de misterio: la naturalidad con que atraviesa un escenario terrorífico e incomprensible para el espectador; la indiferencia con que obedece su destino de buscona nocturna; la ignorancia del vicio, del amor, de la perversidad, en su existencia de ramera, como las estrellas, exacta siempre en el recorrido de su órbita. Soupault la crea con los elementos de una fantasía noctámbula. Su retrato es, además, un esquema trazado con líneas de sueño y de ternura. «Mirándola atentamente no se podía imaginarla viviente durante el día. Ella era la noche misma y su belleza era nocturna. Lo mismo que se repite con una perfecta inconsciencia: claro como el día, no era posible impedirse encontrar a Georgette bella como la noche. Pienso en sus ojos, en sus dientes, en sus manos, en esa palidez que la cubría toda entera. Y no olvido esa frescura que la acompañaba. Me parece que Georgette se tornaba más deseable cuando avanzaba la noche, que cada hora la despojaba de un vestido y volvía su desnudez más visible. Todo esto son recuerdos que se extravían y se encienden, todo esto son deseos de la noche, mas Georgette había comprendido que, para ser bella y deseada, tenía que identificarse con la noche, con el misterio cotidiano». Georgette no es sino una pobre chica que se prostituye, que en todas las callejuelas de su recorrido conoce hoteles minúsculos y oscuros, que en sus cuartos vulgares y anónimos se desnuda ligera y ausente para seguir un minuto después su vuelo, graciosa y menuda como un pájaro; pero es también, en su banalidad y en su miseria, una criatura genuina y exclusivamente parisina; que es la pá-

lida paseante nocturna que roza los más trágicos secretos de París, que en el ambiente hosco, en las logias canallas del vicio, conserva la señorilidad de una musa; última representante de la tradición de una capital refinada hasta en su galantería bohemia y callejera. Volpe, el jefe del pequeño mundo de ladrones y *souteneurs* [17] de *Les Dernières Nuits de Paris* la define a su modo en estas palabras: «Georgette, vive fuera de lo que nosotros, vos como yo, creemos que ella sea. No he podido admitir jamás que ella no fuese sino la que pasa, la que obedece. Georgette es una mujer. Esto es lo que puedo decir. Ella vive, he ahí todo. Vos no sabéis el rol que juega entre las gentes que habéis encontrado en mi compañía. Se le podría comparar al de un fetiche o al de una mascota». Es todo, sin duda, lo que sobre ella puede pensar Volpe, explotador de mujeres y de ladrones. Pero su interlocutor siente que Georgette es, con su misterio pueril, la única poesía supérstite en la noche de París.

Hastío, desesperanza, locura: el incendio que devasta a medianoche un sector de París nace de la fantasía de su hampa, y no de un César como en Roma; fermentan, en la noche de París, deseos lívidos y deformes como los cadáveres varados en las riberas del Sena por las corrientes del crimen y el suicidio. Soupault nos comunica, en imágenes suprarrealistas, la emoción de la decadencia de una ciudad donde prosperan clubes de la desesperanza y una literatura de la desesperanza.

«París se hinchaba de fastidio, después dormitaba como para digerirlo». «El alba se anunciaba y yo asistía al despertar de esta *banlieue* [18] lamentable como un moribundo pudriéndose al borde del Sena». «Como la Tierra, París se enfriaba y devenía simplemente una idea. ¿Por cuántos años todavía conservaría esta potencia de ilusión?». La noche galante, gozosa, iluminada, artificial, termina. Y comienza, en la literatura francesa, la noche absoluta.

# ANDRÉ GIDE Y LA «NOUVELLE REVUE FRANÇAISE» [19]

No es posible hablar de la *Nouvelle Revue Française* [20] sin hablar de André Gide. La *N. R. F.* fue fundada por Gide y sus amigos hace 16 años. En breve plazo, bajo la égida de Gide, se colocó a la cabeza de las revistas de letras de Francia. Su tendencia y su estilo correspondían plenamente al humor de la época. Pero en la actualidad Gide no dirige la *N. R. F.* Y esta revista, por otra parte, no continúa acaparando la representación de la modernidad y sus grandes nombres. Otras revistas, *Europe*, verbigracia, muy moderna y muy europea, empiezan a reemplazarla en el favor del público. La *N. R. F.*, más que una gran revista es una gran casa editora. Es la Librería Gallimard. En la historia de la *N. R. F.* ha terminado el capítulo André Gide. El protagonista del nuevo capítulo no es un literato sino un librero, Gastón Gallimard. Sin embargo, André Gide sigue siendo para todo el mundo el caudillo, el verbo y el ánimo de la *N. R. F.*

Ni la revista ni las ediciones de Gastón Gallimard pueden ser declaradas propiedad de una escuela o una capilla. Como dice François Mauriac, la *N. R. F.* ha hecho en cierta forma un trust de todos los valores franceses de hoy. Gallimard edita libros de escritores tan diversos como Paul Claudel y Marcel Proust, André Gide y Charles Louis Philippe, Georges Duhamel y Paul Morand. La *N. R. F.* es, presentemente, por su elenco de autores y de obras, la primera casa de ediciones de Francia. Y en la misma revista la disparidad y la pluralidad de credos y de géneros es el secreto del éxito. En la *Nouvelle Revue Française* se juntan el dandismo de los decadentes y el misticismo de los revolucionarios. La *N. R. F.* aloja el nacionalismo de Montherlant, el tradicionalismo de Gheon, el cosmopolitismo de Mac Orlan y Valery Larbaud, el clasicismo de Paul Valéry, el revolucionarismo de Jean Richard Bloch, el surrealismo de Delteil y de Eluard, etc. La *N. R. F.* edita, de otro lado, la *Revue Juive* [21], demasiado internacional para que se le dirija una acusación específica de gidismo. Sus primeros números nos han descubierto algunos escritos inéditos de Proust, pero también nos han descubierto escritos inéditos de Henri Frank. (Revelar algún inédito de Proust es, por otra parte, un número obligado de toda nueva revista francesa).

Pero en la conciencia de sus críticos y del público nada de esto consigue separar a la *N. R. F.* de André Gide. Aunque las ediciones de Gallimard son una consecuencia de la revista que les presta su nombre, críticos y público distinguen a esta de aquellas. La editorial es una cosa, la revista es otra, por mucho que la editorial franquee preferentemente sus puertas a los escritores de la revista. Y en la *Nouvelle Revue Française* el gidismo, en diversas dosis, imprime a la revista su carácter. La *N.R.F.* reúne en sus páginas a muchos y muy

diversos escritores. Mas los que dan el tono son Gide y sus discípulos. Jacques Rivière —muerto hace poco—, sucesor de Gide en la dirección de la revista, era un caso genuino de gidismo. Se puede decir que a través de Rivière, Gide continuó dirigiendo la *N.R.F.* En la casa de la *Nouvelle Revue Française* se adora como a los dioses penates a Gide y a Proust, en quienes reconoce la crítica dos fenómenos solidarios y consanguíneos de la moderna literatura francesa.

Existe —al menos según sus críticos— un espíritu *N. R. F.* vale decir un espíritu André Gide. ¿Cuáles son sus características? El gordo Henri Béraud, autor de *El Martirio del Obeso*, lo califica de esnobismo hugonote. Otro escritor lo designa con el término más o menos equivalente de «calvinismo intelectual». Pero estas expresiones, si bien sugieren algo, no definen nada. Más categóricos, más precisos son Roland Dorgelés, novelista, Henri Massis, polemista, católicos ambos. Dorgelés condena a André Gide, no solo en nombre del espíritu católico, «sino en nombre de su salud moral». «Nosotros somos por lo menos tónicos —explica; él es por el veneno. Él cree iluminar las almas. Qué error. Él las turba. No son las virtudes lo que le interesa; son las taras. El mal tiene más atracción que el bien y por esto tantos jóvenes van a Gide. Pero yo estoy tranquilo: lo dejarán. Su moda pasará como tantas otras». Massis considera «el desorden de la joven literatura» como una consecuencia del subjetivismo filosófico. Observa Massis que para los escritores de la *N. R. F.* no parecen existir sino realidades psicológicas. «El yo, he aquí el único objeto, la sola realidad cognoscible. Estos escribanos son, ante todo, críticos, no son creadores. En sus obras no hay acontecimientos, no hay personajes; no pasa nada. ¿Pueden aspirar estas obras a enriquecer nuestra humanidad? Pues es esto lo que hace una obra verdaderamente clásica. Pero hace falta una sociedad; y ahora bien, desde la revolución romántica, no existe en Francia un espíritu público que contrapesa el individualismo del artista; este se hunde más y más en la singularidad: el arte está cada vez menos en contacto con el medio social».

En estos términos exponen su posición ante la *N. R. F.* los representantes de la tradición. En la polémica entre la *N. R. F.* y sus impugnadores se quiere ver el conflicto entre el clasicismo y el romanticismo. Maurras define la nueva poesía francesa como «la cola de la cola del simbolismo». Para los escritores de *L'Action Française*, en la política y en la literatura todos los males vienen de la Revolución. Basta volver a la escuela clásica y a la tradición monárquica para que las letras recobren su equilibrio. Esta obsesión los empuja a la repudiación integral y absoluta de más de un siglo de historia humana. O sea, al más radical y bizarro de todos los romanticismos. Pero, en su crítica del espíritu de la literatura de Gide, sientan a veces principios que, aunque parezca absurdo, pueden ser aceptados por una crítica revolucionaria. La literatura moderna sufre, realmente, una crisis de individualismo y subjetivismo. Gide es un signo de esta crisis. A este respecto, los revolucionarios no tienen dificultad para declararse de acuerdo con los tradicionalistas. El acuerdo se acaba violentamente cuando del diagnóstico se pasa al tratamiento. Los tradicionalistas creen que Santo Tomás y la Iglesia pueden imponer a las almas inquietas y turbadas de los artistas su disciplina. Los revolucionarios se sonríen ante este antirromanticismo romántico. Piensan y sienten que solo de una nueva

fe puede nacer una disciplina nueva. Mucho se ha escrito, en los últimos tiempos, en revistas y periódicos franceses contra Gide y la *N. R. F.* Henri Béraud ha contestado el derecho de Gide a clasificarse entre los mantenedores de la lengua francesa. Expurgando la obra de Gide, ha hallado el terrible Béraud algunas deficiencias gramaticales. Pero estos y otros ataques del mismo género no tienen sino un valor anecdótico. La obra de Gide no puede ser asesinada desde una encrucijada de la gramática y de la academia. Los juicios dignos de ser tomados en consideración son los que parten de puntos de vista políticos y filosóficos.

Es absurdo y grosero empeñarse en demostrar que Gide escribe mal. O, por lo menos, que Gide no escribe bien. A despecho de cualquiera negligencia gramatical de una que otra de sus páginas, su obra es técnica y estéticamente la de un maestro de la literatura francesa contemporánea. Los reparos que pueden y deben hacérsele son de otro orden. Una crítica penetrante tiene que clasificarla, por ejemplo, como una obra de influencia disolvente. Gide representa en Francia, espiritual e intelectualmente, una fuerza de disolución y de anarquía. Un hombre de alma apasionada y de inteligencia constructiva no encuentra en sus libros nada que alimente su fe ni estimule su *elán*. Gide enerva y afloja los nervios como un baño tibio. No sale nunca de un libro de Gide sino un poco de laxitud voluptuosa. El autor de *L'Enfant Prodigue* [22] y *La Pastoral* contagia una especie de desgano elegante.

No es prematuro predecir el próximo tramonto de su influencia. Dorgelés tiene razón. La moda de Gide pasará como tantas otras. En parte no es más que un reflejo del éxito de Proust y del apogeo de la novela psicológica. La *N. R. F.* si quiere sobrevivir al gidismo, no tendrá más remedio que renovarse. La muerte de Jacques Rivière facilita probablemente su evolución. Una gran casa de ediciones está obligada a ser un poco oportunista. Y ya hemos visto cómo, en la actualidad, la *N. R. F.* más que una revista es una editorial. La primera editorial francesa.

# «EUROPE» REVISTA DE LA CULTURA INTERNACIONAL [23]

Entre las revistas francesas de mayor autoridad y mayor prestigio se cuenta, desde hace algún tiempo, la revista *Europe*, que cumple en diciembre su tercer año de vida. El rápido éxito de *Europe* se explica perfectamente. Fundada por tres escritores de la calidad de Albert Gremieux, Paul Colin y René Arcos, *Europe* es un órgano de la inteligencia europea. Detrás de esta revista está una gran casa de ediciones: F. Rieder et Cie. Y, sobre todo, en la plana mayor de colaboradores de *Europe* figuran varios grandes europeos: Unamuno, Sternheim, Gorki, Boris Pilniak, Sigrid Undset, Kasimir Edschmidt, Pirandello, Tilgher, etc. *Europe* se presenta como una «revista francesa de cultura internacional». Se reconoce claramente en su programa la inspiración de Romain Rolland, preocupado en toda su obra por el servicio de la unidad moral de la civilización. *Europe*, como Romain Rolland, se coloca *au dessus de la mêlée* [24].

Y así como se defiende de todo nacionalismo, *Europe* se defiende también de toda escuela literaria y de toda doctrina política. En su elenco se juntan los nombres de Henri Barbusse y de Henri de Montherlant. Tiene, sin embargo, una personalidad. La personalidad que le imprime el rollandismo. Romain Rolland y sus amigos, Georges Duhamel, René Arcos, Paul Colin, Charles Vildrac, Pierre Hamp, etc., dan el tono a la revista.

Uno de los sucesos más resonantes de la vida de *Europe* fue, hace cerca de un año, la sensacional publicación de un extracto del diario del fallecido diplomático Georges Louis. Las notas de Georges Louis —Director de Negocios Políticos del Ministerio del Exterior, durante mucho tiempo Embajador de Francia en San Petersburgo [25], hasta la ascensión de Poincaré a la Presidencia de la República— constituyeron una gravísima revelación respecto a las responsabilidades de la guerra. Georges Louis, diplomático de fina inteligencia y de espíritu pacifista, había anotado en su carnet, día a día, sus conversaciones con estadistas y diplomáticos de Francia, Inglaterra, Rusia, Italia, etc. Estas conversaciones, anteriores casi todas a la guerra, desnudaban de toda hipocresía la política prebélica de Poincaré. Proyectaban, sobre todo, una luz muy viva en la sombría interioridad de la política intrigante de la Rusia de los Zares, descubriendo las maquinaciones y los maquiavelismos de sus dos más conspicuos agentes: Sazonof e Isvolsky. Poincaré, defendiéndose de los cargos categóricos de Georges Louis, pretendió insinuar que sus carnets, antes de ser publicados en Francia, habían sufrido una esencial manipulación en Alemania. Pero la viuda de Georges Louis desmintió netamente esta especie, declarando que los papeles del exembajador no habían salido jamás de Francia ni habían estado en otro poder que en el suyo. *Europe*, publicó de otro lado

una fotografía de una página del carnet y demostró que este estaba escrito de puño y letra de Georges Louis. El estruendo de la revelación —que siguió al documentado y vigoroso libro de Alfred Fabre Luce, *La Victoire* [26]— atrajo sobre *Europe* la atención mundial.

Las ediciones de F. Rieder et Cie. coinciden con el programa y el espíritu de *Europe*. En su valiosa colección *Cristianismo*, la Casa Rieder ha publicado en francés el último libro de don Miguel de Unamuno *La Agonía del Cristianismo*. En su colección de «prosadores extranjeros modernos» ha editado obras de los norteamericanos Henri Thoreau, Waldo Frank y Teodoro Dreiser, de los alemanes Gottfried Keller y René Sehikelé, etc. Rieder y *Europe* han revelado a Francia y al mundo al desconcertante rumano Panait Istrati. Los tres libros de Istrati han aparecido en una selestísima biblioteca de Rieder dirigida por uno de los más puros y altos representantes de la nueva literatura francesa: Jean Richard Bloch. A este J. R. Bloch lo hemos encontrado ya en la *N.R.F.*, editora de todos o casi todos sus libros. Lo volveremos a encontrar cuando visitemos la casa y revisemos la historia y la colección de *Clarté*. Su obra reclama, por otra parte, un artículo especial.

## PAUL MORAND [27]

El rasgo más notorio de la literatura de Paul Morand es su cosmopolitismo. Hija del siglo de la geografía y de la «Compañía de los Grandes Expresos Europeos», esta literatura tiene la composición pluricolor y un poco licenciosa de un helado napolitano. Paul Morand no es internacionalista, pero sí internacional. Es un producto de diversos climas, diversas latitudes, diversas lenguas. El proceso de su cosmopolitismo empieza en sus antepasados. Morand procede de una familia de franceses de Rusia. En un reportaje de Frederic Lefevre, hablándonos de su estirpe y de su formación, Morand nos dice que la familia de su padre era una familia de franceses de Rusia desde 1846. Su abuelo dirigió la Fundición Imperial de Bronces de Petrogrado. En esta ciudad nació su padre. En París, la infancia de Paul Morand se desarrolló dentro de un *entourage* [28] de ingleses y un ambiente de anglofilia. Por consejo de Lord Alfred Douglas, Morand fue enviado a estudiar a Oxford. Más tarde, la carrera diplomática confirmó su sino.

Pero este cosmopolitismo no borra en Paul Morand al francés. El acento de sus libros es un acento inconfundible de parisién. Morand piensa que la vida en el extranjero pone al hombre en un plano superior que lo revela más completamente a sí mismo. «Todos los que han marcado una época —observa refiriéndose a las letras francesas— son nobles desertores: Chateaubriand para el principio del siglo diecinueve; Stendhal para 1880; Claudel para 1900; en nuestros días Gobineau, Lautreamont, Rimbaud».

El cosmopolitismo de su literatura nace del internacionalismo de su vida. Paul Morand no es una «rana viajera» del género de Julio Camba. De la rana, tiene el espíritu noctívago y lunar. Pero, para ser una rana perfecta le sobra *dandismo*. Morand es demasiado elegante y diplomático. En su literatura, se descubre siempre, más o menos disimulado, al adjunto de embajada. Tampoco se le puede llamar vagabundo. El vagabundo viaja al azar y con fatiga. Su vida es una sucesión de partidas y de andanzas. El hombre cosmopolita como Paul Morand, en cambio, no da casi ninguna impresión de movimiento. Se desplaza con tanta velocidad que no parece que se moviera de su sitio. (La obra de Paul Morand, entre otras cosas, es algo así como una prueba de la relatividad del espacio). Además, el hombre cosmopolita no es en ninguna parte un extranjero. Tiene todas las nacionalidades.

Paul Morand ha escrito los siguientes libros:

*Lampes a arc* (Au Sans Pareil, 1919)

*Feuille de Temperature* (Au Sans Pareil, 1920)

*Tendres Stocks* (N.R.F., 1921)

*Ouvert la Nuit* (N.R.F., 1922)

*Fermé la nuit* (N.R.F., 1923)

*Lewis et Irene* (Bernard Grasset, 1924)

*L'Europe galante* (Bernard Grasset, 1925).

Los primeros poemas de Paul Morand descubrieron a un poeta de espíritu y técnica ultramodernos. En la poesía de *Lampes a arc* estaban ya embozados el *dandismo* y el cosmopolitismo que debían constituir después los elementos fundamentales de la literatura de Morand. Pero en esa poesía había, al mismo tiempo que un exquisito imaginismo, un lirismo muy puro. No solo valían los versos por esas metáforas visuales y esas imágenes fotogénicas de que tan buen gustador es Guillermo de Torre.

En uno de los poemas de *Lampes a arc*, después de ofrecernos un cuadro cabal y vivo del hotel de lujo, a la hora del *dinner* [29], Paul Morand tiene esta honda nota lírica:

«*Mais voici qu'inmobiles aux fenêtres maintenant obscures  
laissant choir leur fatigue et leur dégoût  
parmi le unge fripé et les écrins vides,  
les domestiques  
comme un bétail noir,  
viennent poser leur joues  
contre l'acier de la nuit*» [30].

Pero la poesía pura no bastaba a este coleccionista de noches, de paisajes y de ciudades. Paul Morand no se conformaba con dar su miel a unos pocos elegidos. Quería ofrecerse al público, no en una preciosa edición de *Au Sans Pareil* sino en centenares de ediciones de la *Nouvelle Revue Française* o de Bernard Grasset. El diablo lo ayudó en esta empresa. En las novelas de *Ouvert la Nuit*, Paul Morand descubrió el secreto de aderezar con sus imágenes un manjar del gusto del público. *Ouvert la Nuit* colocó a Paul Morand entre los primeros escritores de su generación. (Es incontestable que Paul Morand reúne para ocupar un puesto entre los mejores, grandes dotes de estilo, de imaginación, de sensibilidad, etc.). La primera serie de «noches» pasó en poco tiempo de la edición centésima; y la segunda serie —*Fermé la Nuit*— no se hizo esperar mucho tiempo ni alcanzó menos fortuna.

Vino después de estos libros de cuentos, una novela: *Lewis et Irene*. Esta vez, Paul Morand, no dio en el blanco. El público encontró el plato un poco insípido. La historia del matrimonio de Lewis e Irene, diluida en varios episodios cinematográficos, del mismo porte de las «noches» carecía de tensión. El estilo y la técnica Morand se prestan más a la novela corta.

Y, tal vez por esto, en su último libro, *L'Europe galante*, Paul Morand vuelve al cuento. En *L'Europe galante*, nos pasea, como en sus noches, por un mundo fatigado, hiperestésico, mórbido. Pero los aciertos de psicología y de estilo han desminuido. Los defectos de *Ouvert la Nuit* y de *Fermé la Nuit*, en cambio, se han acentuado. Morand sufre la embriaguez del éxito editorial. El primer cuento del volumen, *La glace a trois faces* [31], es un cuento de tema pirandelliano. Tres mujeres, amantes de un mismo hombre, nos dan tres versiones absolutamente diversas de él. El personaje es uno solo; el espejo de tres lunas

refleja tres personalidades distintas. Como en Pirandello: negación del carácter, negación de la personalidad. Pero mientras Pirandello es todo fuerza, Morand es todo languidez. En *Les Plaisirs Rhenans* [32], Morand nos sirve algunos finos atisbos de psicología femenina. Los tres personajes de la aventura están muy bien diseñados. Mas no es esto todo lo que se quiere y se exige de un literato famoso.

Esta literatura es, inequívocamente, una literatura de decadencia. Paul Morand se complace en presentarnos, uno tras otro, sus casos de neurosis; la fauna de sus novelas es una fauna elegante y mundanamente, teratológica. Como los artistas del circo, los personajes de Morand han menester de la luz de las lámparas de arco. Su escenario es la noche. Paul Morand los hace vivir en la temperatura tibia de sus noches, como se hace vivir a los cultivos de gérmenes en la estufa de los laboratorios.

El propio Paul Morand siente que su obra, su arte y su alma, corresponden a una decadencia, a un crepúsculo. En uno de los cuentos de *L'Europe galante* nos habla de «la familia capitalista, a la cual no está ya orgulloso, pero, a pesar de todo, sí bastante feliz de pertenecer».

# LA «JUANA DE ARCO» DE JOSEPH DELTEIL <sup>[33]</sup>

*Jeanne d'Arc*, de Joseph Delteil, ha ganado el premio Fémina. Pero me complazco en declarar que no es por esto que lo pongo aquí. Una consagración académica no me parece un motivo para leer un libro. Me parece, más bien, un motivo para no leerlo. El premio Fémina no quita ni agrega nada al mérito del romance de Joseph Delteil.

El interés de este libro está, sobre todo, en el interés actual del tema. Juana de Arco es un tema de la época. En la obra de Joseph Delteil, en la obra de Bernard Shaw, no se puede ver fundamentalmente una criatura de la fantasía y de la voluntad, han aprehendido una emoción del espíritu contemporáneo.

Cualquier tiempo puede producir una vida de Juana de Arco más o menos profana. Pero no una interpretación viva ni una imagen nueva de la Doncella y de su mundo. Y el deseo de lograr esta interpretación, esta imagen, es, precisamente, el sentimiento que inspira así el libro de Delteil, como el de Shaw.

Los personajes de la historia o de las fantasías humanas, como los estilos y las escuelas artísticas o literarias, no tienen la misma suerte ni el mismo valor en todas las épocas. Cada época los entiende y los conoce desde su peculiar punto de vista, según su propio estado de ánimo. El pasado muere y renace en cada generación. Los valores de la historia, como los del comercio, tienen altas y bajas. Una época racionalista y positivista no podía amar a la Doncella. Su concepción de Juana de Arco era la destilada, laboriosa y lentamente, por el maligno alambique de Anatole France. Pero, en esta época, sacudida por las fuertes corrientes de lo irracional y lo subconsciente, es lógico que el espíritu humano se sienta más cerca de Juana de Arco y más apto para comprenderla y estimarla. Juana de Arco ha venido a nosotros en una ola de nuestra propia tormenta.

Joseph Delteil, con su bizarra vehemencia, cree ser hoy el solo hombre capaz de comprender a esta criatura. *Elle m'est aussi naturelle que une soeur* <sup>[34]</sup>, escribe Delteil en el prefacio de su libro. Pero no le hagamos caso. De la misma manera pretenden acaparar a Juana de Arco todos los que la declaran suya. Y, en particular, aquellos de quienes el espíritu de la Doncella —espíritu esencialmente revolucionario— está más distante. Los monarquistas de *L'Action Française*, verbigracia.

Más se debe reconocer a Delteil el mérito literario de ofrecernos la más fresca y viva imagen moderna de la Doncella. Su Juana de Arco brota de la tierra. Delteil no intenta explicar lo inexplicable. En su romance, la Doncella dialoga con Santa Catalina y Santa Margarita, como dos muchachas de la campiña. No hay *pathos*, no hay éxtasis, lo maravilloso es presentado con toda ingenuidad,

con toda sencillez, como en las fábulas de los niños. Lo inverosímil no pretende ser verosímil. Conserva intacto y virginal su candor. Pero no reside en esta combinación de lo maravilloso y lo natural el acierto del novelista. Reside, más bien, en el simple y fuerte realismo de la imagen. La *Jeanne d'Arc* de Delteil, es ante todo, humana, muy humana. Es una sencilla y robusta criatura, sana de cuerpo y alma, sin complejidades y sin sombras. Es una lozana hija del pueblo, nacida para la vida, el amor y la creación.

En un capítulo de su romance, Delteil traza un «pequeño retrato a gruesas líneas» de su agonista.

Empieza por fijar su propia posición filosófica: «Toda acción verdaderamente grande comporta una parte de desconocido, de divino. El fenómeno no admite explicación humana. Lo maravilloso rompe la razón. La actitud racionalista es absolutamente mezquina ante una Juana de Arco. Las fuerzas de la naturaleza, el genio, la felicidad, el arte, escapan al razonamiento».

Delteil sitúa a la Doncella en un plano divino. «No hay asimilación posible entre Juana y Napoleón. La una es del dominio de Dios, el otro del dominio del Genio. (Y cuando yo digo Dios, ruego a los no creyentes reemplazar a su guisa esta palabra por otra: Pan, Ser Supremo, Gran Todo, etc.)».

Pero, en seguida, Delteil desciende de la abstracción. «Y sin embargo — escribe— Juana de Arco no es un puro milagro. Esta flor tiene raíces. Las apariencias razonables, racionales (digo apariencias) están hasta cierto punto salvaguardadas. En Juana los planos divino y humano coinciden. Juana poseía todas las cualidades humanas capaces de hacer una Juana de Arco». La criatura que Delteil nos muestra es una perfecta y viviente criatura de carne y hueso. «Juana es toda salud. ¡Qué tontería hablar de histeria! Es una bella campesina de Francia, nutrida de alimentos simples, carnes indígenas, legumbres frescas, bien plantada sobre sus fuertes muslos, los sólidos pies sobre la tierra. El sistema respiratorio y circulatorio intactos. Un poco sanguínea, tal vez, con sangre espesa en sus grandes venas, una carne tranquila de franco animal, la piel elástica y profunda. Su cuerpo es un templo antiguo, sin florituras, pero construido sobre bases eternas. Todo en ella es síntesis, densidad y proporción».

Este es el barro. Esto es lo físico, lo material. ¿Cómo es lo espiritual, lo síquico? Delteil encuentra para su definición fórmulas breves y justas. «Al servicio de este amplio cuerpo, un temperamento de fuego. La salud física es un elemento estático. El temperamento es el principio dinámico. La salud tiene un sentido quieto. El temperamento tiene un tono revolucionario. En Juana las dos potencias se alían y se compenentran. Es impulsiva, impetuosa. Si su carne es toda salud, su alma es toda pasión. Respira, come, quiere, ama, odia, con vehemencia».

He ahí la mujer. La heroína, la santa, no se dejan captar tan esquemáticamente. Delteil nos invita a admirar, ante todo, su magnífica audacia, hija de su juventud. «Solo la juventud — escribe Delteil— puede salvar al mundo. La experiencia y la vejez son los más temibles microbios del hombre». Luego sostiene que la suprema virtud de Juana es su ignorancia. Juana desconoce la duda, desconoce la teoría. «Infalible como una paloma mensajera, Juana de

Arco es la glorificación del Instinto». Joseph Delteil se complace en constatar que «todas sus victorias son irregulares» y que «a una bella derrota, conforme con las reglas, prefiere una victoria defectuosa». Pero esta ignorancia y esta ingenuidad son las del genio. En el fondo de tanto transparente candor, rutila la malicia de la campesina. La doncella de Donremy es aguda, alegre, lista. «Como todos los seres fundamentalmente buenos tenía en el alma un ápice de burla». Todas sus decisiones están llenas de buen sentido.

Bernard Shaw ha escrito una obra relativista. Joseph Delteil, una obra apologética. El dramaturgo británico se pone en el punto de vista de Juana y de sus jueces. El novelista francés no conoce ni admite otro punto de vista que el de Juana de Arco. *La Pucelle* [35] combate el Mal, el Error, el Pecado. La obra de Shaw, más que una defensa de Juana, es una defensa del Obispo Cauchón. Delteil no se ocupa de Cauchón sino para maldecirlo y vituperarlo. Lo llama «el obispo de alma de asno, el bastardo de Judas, el cerdo de la Historia».

El romance de Delteil es una apología fervorosa de la Santa. Delteil ha escrito su romance con amor, con pasión. La prensa ortodoxa, sin embargo, lo ha condenado. ¿Por qué? El naturalismo de ciertas páginas le parece sacrílego. La Iglesia no puede admitir que se hable de una santa como de una mujer.

Los nacionalistas de *L'Action Française* se han mostrado, en cambio, inclinados a adoptar esta *Jeanne d'Arc*, si Delteil consiente en la supresión de algunas frases irreverentes. Y tenemos así a Delteil en *flirt* con la extrema derecha orleanista, en el mismo momento en que el grupo surrealista, siguiendo la trayectoria lógica de su pensamiento y aceptando las últimas consecuencias de su protesta, se fusiona con el grupo *clartista* [36], bajo la bandera de la revolución.

Joseph Delteil se declara «casi» católico. Hasta hace poco teníamos derecho para considerarlo, además, casi surrealista. O sea casi revolucionario. Y aquí está el lado flaco de su personalidad y de su obra. Esta palabra que él mismo ha buscado para calificarse, sin comprometerse demasiado, explica y define todo Delteil: *Presque*, casi. Su *Jeanne d'Arc*, que encierra tantas bellezas y define tantos aciertos, podría, tal vez, haber sido una obra maestra. Pero después de leerla, se siente que algo ha fallado en ella. También en su libro, Joseph Delteil se ha detenido en el casi.

## «JESÚS», DE HENRI BARBUSSE [37]

Los libros de Henri Barbusse se cuentan entre los que más pronto y solícitamente son traducidos al español. Y aunque no esté motivada por una valoración austera del mérito de Barbusse, hay que anotar esta solicitud editorial en el haber de los libreros de España. En Barbusse se reconoce la estirpe de Zola hasta en el hecho de que sus libros conquistan el gran público sin renunciar jamás a un alto apostolado humano ni a una noble calidad artística.

La obra de Barbusse constituye una de las obras literarias contemporáneas que contradicen la discutida tesis de la deshumanización. Es, en las letras francesas de hoy, el más legítimo vástago de la tradición racionalista de la Francia del setecientos y del ochocientos. Si alguna exageración lo separa un poco de nuestro siglo es, sin duda, la de su racionalismo. Supérstite espiritual de la Enciclopedia y la Convención, Barbusse persigue el ideal de la racionalización del arte y de la vida. Su doctrina, en postrero análisis, es la de la soberanía de la razón y la inteligencia. Este racionalismo, que llega a ser a veces asaz antihistórico y abstractista, singulariza a Barbusse en el campo ideológico revolucionario. El socialismo marxista se caracteriza por su fondo hegeliano y su método dialéctico que faltan, evidentemente, en Barbusse, quien no admite lo real como racional. Pero, malgrado este racionalismo a ultranza, Barbusse se distingue también, y sobre todo, por su piedad humana, por su emoción humana. El autor de Jesús piensa que no existe nada fuera del hombre. Que lo divino está en lo humano. Que la divinidad reside en los hombres. En Jesús vigila, alerta siempre, este pensamiento. «El reino de los cielos está dentro de nosotros y aquel que se conoce a sí mismo, lo encuentra». «El cielo no es un objeto que se gana alzando los brazos en el aire. Tened el cielo en vosotros mismos». «Y la Revolución no irá del cielo a la tierra sino de la tierra al cielo».

Jesús es una valiente tentativa de artista y de pensador. Barbusse se propone ofrecernos en este libro una nueva imagen de Cristo que él reivindica, ante todo, como suyo. La obra se resiente de este subjetivismo. Todos los que antes y después de Renán han pretendido explorar el misterio de Jesús, con método de historiador, han confesado ya la imposibilidad de asir netamente al personaje histórico. En Jesús, lo divino asume una realidad más contrastable que lo humano. Jesús Dios es más evidente que Jesús Hombre. Barbusse ha querido recrear a Jesús Hombre. Y no ha logrado su intento. Su versión nos coloca ante un Jesús demasiado racionalista, demasiado barbussiano. La historia es a veces poesía; pero en el libro de Barbusse hay más poesía que historia. El milagro no se deja explicar. Es accesible solo a los que renuncian a analizarlo.

Parte Barbusse de un sentimiento profundo del destino y del deber de los hombres. «Es necesario —escribe— que cada uno se recree siempre todo entero: su fe, sus certidumbres. Y su confianza en otro. Su confianza a saber: la

gran riqueza que se tiene cuando no se tiene nada». De su agonía cristiana, ha nacido este Cristo que trae a los hombres de nuestro tiempo su verbo de caridad, de protesta y de esperanza. El empeño de comunicar a Jesús con estos hombres, identificando la lucha de hace veinte siglos con la lucha de ahora, es al mismo tiempo el mérito y el defecto de la obra.

Barbusse siente a Jesús deformado y mistificado por el cristianismo. Esta actitud no es, ciertamente, original. Jesús renace en cada cristiano auténtico. Todos los hombres que lo llevan en su pecho, lo disputan como Barbusse a los demás. La eternidad de Jesús se manifiesta acaso en la posibilidad inagotable de reivindicación de su verbo. Pero esta reivindicación rebasa sus límites cuando conduce a una condena en bloque del cristianismo de veinte siglos. El mensaje de Jesús nos arriba a través de estos veinte siglos. Concebir la cristiandad simplemente como una larga sucesión de mistificaciones es incurrir en un romanticismo y un mesianismo que no se avienen con la definición del «idealista práctico» sugerida a Barbusse por las vidas de Lenin y Gandhi. Barbusse dice que hay que tomar a los hombres como son. Lo mismo debería pensar de la historia. No es posible históricamente ver en San Pablo un gran mistificador de la idea de Cristo sino el primero y más grande de sus realizadores.

A este respecto, están indudablemente en lo cierto las críticas encontradas ya por el último libro de Barbusse en una parte del sector marxista. Pierre Maville en *Clarté* escribe agudamente: «Por qué Pablo eligió a Jesús como ejemplo y por qué Jesús tuvo necesidad de Barbusse veinte siglos después de su muerte, más bien que de Pablo, su contemporáneo, para predicar su verdadera doctrina y restablecer el sentido de su acción, es algo que no se sabrá jamás».

«Cada uno reconstruye a cada hora el mundo a su imagen». Barbusse nos habla en este libro con un contagioso lirismo. Cuando evoca la figura de José, el padre de Jesús, nos dice: «Fue a tal punto carpintero que sus manos eran de madera».

Cualesquiera que sean las reservas posibles sobre su romanticismo, es indiscutible que Barbusse ha escrito una vez más un libro hermoso y humano. Si este libro no tiene sino el valor de una tentativa, hay que reconocerle a esta tentativa toda su grandeza.

## «MONDE» [38]

Con su gran hebdomadario *Monde* [39], Henri Barbusse reanuda, en cierto modo, el experimento de *Clarté*, primera época. El comité director de *Monde* está compuesto por Einstein, Gorki, Upton Sinclair, Manuel Ugarte, Unamuno, León Bazalgette, M. Morhardt y León Werth. No es, pues, un comité de partido. Pero tampoco es un comité heterogéneo. Todos los grandes escritores que lo constituyen, tienen ante los problemas de hoy un gesto más o menos semejante, dentro de sus diferencias de temperamento y disciplina. Todos son hombres de izquierda, en la acepción general de esta clasificación quizás un poco abstracta.

*Monde* no habría sido posible sin la serie de ensayos que significó la existencia de *Clarté*, desde su aparición como órgano de una Internacional del Pensamiento, hasta su transformación en una revista doctrinaria de extrema izquierda: *La lutte de classes* [40]. El experimento *Clarté*, como el de la frustrada Internacional de la Inteligencia, han probado la imposibilidad de obtener de la cooperación de un sector muy amplio, y por tanto fuertemente matizado, de intelectuales de izquierda, una acción doctrinal bien concertada. Unamuno no podría suscribir, en muchos puntos, el pensamiento de Barbusse, militante del comunismo, del mismo modo que a Morhardt, no sería sensato exigirle una adhesión rigurosa a las ideas de Upton Sinclair en *El libro de la Revolución*. Pero Morhardt, que ha aportado al proceso de las responsabilidades de la gran guerra un testimonio documentado y vigoroso, tiene por este lado un estrecho contacto con sus colegas del comité director, parecidamente al sabio Einstein que si, consagrado a otras disciplinas intelectuales, no milita en los rangos del marxismo, colabora en cambio abiertamente con los revolucionarios en la lucha contra el imperialismo. La línea doctrinal es función de partido. Los intelectuales, en cuanto intelectuales, no pueden asociarse para establecerla. Su misión, a este respecto, debe contentarse con la aportación de elementos de crítica, de investigación y debate.

Mas, si se ha demostrado imposible, sobre estas bases demasiado extensas, una revista de doctrina, no está en el mismo caso una revista de información. Y este es el carácter de *Monde*, que se presenta como hebdomadario de información literaria, artística, científica, económica y social. Periódico de combate, periódico con filiación, porque lucha contra todas las fuerzas y tendencias reaccionarias; pero no de partido, porque representa la cooperación de muchos escritores y artistas, solidarios solo en la oposición a las corrientes regresivas y, con menor intensidad y eficacia, en la adhesión a los esfuerzos por crear un orden nuevo.

El periódico de partido tiene una limitación inevitable: la de un público y un elenco propios. Para los lectores extraños a su política, no tiene generalmen-

te sino un interés polémico. Este hecho favorece a una prensa industrial que mientras se titula prensa de información y, por ende, neutral, en realidad es la más eficaz e insidiosa propagandista de las ideas y hechos conservadores y la más irresponsable mistificadora de las ideas y hechos revolucionarios.

Hace absoluta falta, por esto, dar vida a periódicos de información, dirigidos a un público muy vasto, que asuman la defensa de la civilidad y del nuevo orden, que denuncien implacablemente la reacción y sus métodos y que agrupen, en una labor metódica, al mayor número de escritores y artistas avanzados. Estos periódicos son susceptibles de adaptación progresiva al tipo industrial, si el criterio administrativo se impone al criterio docente, y de desviación reformista, si los absorbe gradualmente la corriente democrática con sus resquemores y prejuicios antirrevolucionarios. Pero, de toda suerte, constituyen una empresa que es necesario acometer, sin preocuparse excesivamente de sus riesgos.

La presencia de Henri Barbusse, revolucionario honrado de gran corazón e inteligencia, en la dirección de *Monde* es una garantía de que esta revista, no obstante la liberalidad que se permite en la elección de sus colaboradores, sabrá mantenerse en su línea inicial. Barbusse encuentra, por sus antecedentes, por su talento, por su obra, un largo crédito de confianza en todos los sectores revolucionarios. La extrema izquierda de sus compañeros de *Clarté* —bajo cuya dirección y responsabilidad se cumplió la segunda etapa de este experimento— le reprocha su insuficiente marxismo. Pero esta es una cuestión juzgada ya, con incontestable competencia, por la crítica rusa. La formación intelectual de Barbusse aumenta el valor de su adhesión a la causa revolucionaria, acrecienta el alcance de su ruptura con el viejo orden social.

La encuesta que *Monde* ha abierto sobre la literatura proletaria, suscitando un extenso debate internacional, debe la amplitud, que desde el primer momento ha alcanzado, al carácter no sectario, no partidarista de este periódico. En esta encuesta participa una gama intelectual que va de André Bretón y la revolución *surréaliste* a Paul Souday, crítico del *Temps* [41]. *Monde* no admite que la literatura proletaria sea una palabra vana. Tiene sus puntos de vista propios. Pero esto no le impide desear y provocar un debate exhaustivo, consultando las más variadas opiniones. Solo así es dable a un periódico interesar a grandes sectores de público.

Hispano-América tiene una representación autorizada y prestigiosa en el comité de *Monde*. Así el nombre de Manuel Ugarte, como el del gran don Miguel de Unamuno, que da tan edificante y magnífico ejemplo de fidelidad a los deberes de la Inteligencia, no encuentra, sino simpatía y respeto en los pueblos de idioma español. *Monde* está destinado a conseguir un eco fecundo en la conciencia del continente hispánico.

## «CHOPIN OÙ LE POÈTE», POR GUY DE PORTALES <sup>[42]</sup>

Hermético, recatado, tímido, casi en el gesto, la palabra y el acto, Chopin no está elocuente y entero sino en su obra artística. «Jamás pudo expresar nada sino en la música». He aquí la frase más feliz del comentario biográfico que le ha dedicado Guy de Portalés, en un volumen de *La vida de los hombres ilustres* de la *N.R.F.* Un personaje tan pudoroso y huraño se presta poco a la biografía. La novela de Chopin sería el análisis de una serie de estados psíquicos más que el relato de una acción, más que la crónica de una existencia. Y para esto los datos biográficos, el rigor objetivo, no bastan. Por momentos, al contrario, estorban. El biógrafo tendría que reinventar a Chopin con libertad de novelista, buscando, en todo caso, los datos más exactos de su drama, de su espíritu, en las «polonesas», preludios, mazurkas, nocturnos, etc. El novelista, el psiquiatra, debe carecer de pudor en la indagación. Su arte, por esto, está precisamente a las antípodas del arte de Guy de Portalés.

Portalés no se permitiría, por nada del mundo, ninguna audacia imaginativa, en un asunto tan serio como la vida de Chopin. Su relato quiere ser severo, seguro, puntual. Portalés tiene un gusto suizo de la biografía; en su trabajo se reconoce y aprecia las cualidades de un pueblo que a la construcción de rascacielos, zepelines y máquinas monstruosas, prefiere su producción, lo genuino o lo exacto, chocolates, relojes, quesos, objetivos fotográficos. Pueblo pulcro, aseado, estricto, por pudoroso. Virtudes que vigila el libro de Portalés, vedándole toda inspección indiscreta en la intimidad de Chopin, todo psicoanálisis descortés de sus actos fallidos, de sus sueños musicales.

Por su objetividad respetuosa, por su mesura imaginativa, esta vida de Chopin, entre otros méritos, tiene el de reivindicar, en cierto grado a George Sand y Chopin, antes que el de vituperio de la novelista, fácilmente descrita como una vampiresa que atormentó sádicamente los últimos años de su amante. El honrado relato de Portalés justifica a George Sand, contra esta barata leyenda. George Sand y Chopin eran indiferentes, antagónicos, incompatibles. La duración de su amor primero, de su amistad después, es una prueba de que George Sand hizo por su parte todo lo posible por atenuar este conflicto; Chopin, hesitante, susceptible, esquivo, no podía hacer mucho. George Sand tuvo, al lado de Chopin, un oficio algo maternal. Si esta imagen de madre les parece a muchos excesiva, a algunos tal vez sacrílega, puede escogerse entre la de nodriza y la de enfermera. George Sand combinó sabiamente en la terapéutica sentimental y síquica —de Chopin— los estimulantes intelectuales y estéticos del amor, con las solicitudes materiales del cuidado materno y médico. Ella

era para él excitante y sedativo; erotismo creativo y orden doméstico; vigilia y reposo; exaltación y método; fiebre pasional y tratamiento reconstituyente.

Ella le garantizaba, con su sagaz instinto, la temperatura de la pasión en un clima sanitario, en un horario higiénico.

Las mas interesantes páginas de esta biografía son las de George Sand. Portalés copia dos cartas de George Sand al conde Albert Gerzmalda, amigo íntimo de Chopin. George, como es sabido, sobresalía en este género, que exige acaso cualidades femeninas. Puede olvidársele por sus novelas; pero para todo el que haya leído la carta al doctor Pagelo, que Maurras transcribe en su libro *Les Amants de Venise* [43], George será siempre inolvidable. En la carta de Gerzmalda, correspondiente a los primeros tiempos de su amor por Chopin, una delicada preocupación por la felicidad de este, se une a una sincera y a la vez inteligente confesión de sus verdaderos sentimientos sobre el amor. Ella explica así su experiencia amorosa: «Me he fiado mucho en mis instintos que han sido siempre nobles; me he engañado algunas veces sobre las personas, jamás sobre mí misma. Tengo muchas tonterías que reprocharme, mas no vulgaridades ni maldades. He de decir muchas cosas sobre las cuestiones de la moral humana, de pudor y de virtud social. Todo esto no es todavía claro para mí».

«Jamás he llegado a una conclusión al respecto. No soy sin embargo indiferente a estas preocupaciones; os confieso que el deseo de acordar una teoría cualquiera con mis sentimientos ha sido siempre más fuerte que los razonamientos, y los límites que yo he querido ponerme no me han servido nunca para nada. He cambiado veinte veces de idea. He creído por encima de todo en la fidelidad, la he predicado, la he exigido. Los otros han faltado a ella y yo también. Y, con todo, no he sentido remordimientos porque había siempre sufrido en mis infidelidades una especie de fatalidad, un instinto del ideal, que me empujaba a dejar lo imperfecto por lo que me parecía acercarse a lo perfecto. Amor de artista, amor de mujer, amor de religiosa, amor de poeta, qué se yo. Los ha habido que han nacido y muerto en mí el mismo día, sin haberse revelado al objeto que los inspiraba. Los ha habido que han martirizado mi vida y me han llevado a la desesperación, casi a la locura. Los ha habido que me han tenido clausurada, durante años, en un espiritualismo excesivo. Todo esto ha sido perfectamente sincero. Mi ser entraba en estas fases diversas, como el sol, decía Saint Beuve, entra en los signos del zodiaco. A quien me hubiese seguido superficialmente, yo habría parecido loca o hipócrita; a quien me ha seguido, leyendo en el fondo de mí misma, he parecido lo que soy en efecto, entusiasta de lo bello, hambrienta de verdad, muy sensible de corazón, muy débil de juicio, frecuentemente absurda, de buena fe siempre, jamás pequeña ni vengativa, bastante colérica, y, gracias a Dios, perfectamente pronta a olvidar las malas cosas y. las malas gentes». Hipócrita es el calificativo que esta misma carta merecerá a quien la lea de prisa, sin ahondar en el secreto de sus contradicciones. George Sand no era sino una romántica.

A propósito de otra biografía [44], he escrito que en el amor, como en la literatura, solo hay dos grandes categorías: clásicos y románticos. Para los clásicos, el amor es eterno; su arquetipo son las parejas históricas: Romeo y Julieta.

Para los románticos, el amor es algo menos individualizado y permanente: no existe el amor sino el estado amoroso. George Sand es quizá la protagonista por antonomasia del amor romántico. Musset, en el amor, tendía al ideal clásico. Constance Gladkowska, Delfina Potokca, María Wodzinska, cualquiera de estas mujeres pudo haber sido el amor de toda su vida. En su amor con George Sand, hay la nostalgia del amor clásico.

Pero a este amor debe Chopin una parte rica y vasta de su obra. Los ocho años de su amor con George Sand, son acaso los de su producción más intensa. Y en su biografía, este capítulo de su vida, es el que llena más páginas. La de Guy de Portalés en gran parte, es la historia del amor de George Sand.

## «UN HOMME SE PENCHE SUR SON PASSÉ», POR CONSTANTIN-WEYER <sup>[45]</sup>

Aun sin la consagración del premio Goncourt, este libro de M. Constantin-Weyer, «tan extraño al gusto del día como un traje de *cow-boy* en la Avenida de la Ópera», tal vez por esto mismo no se confundiría en los densos rasgos de la producción francesa de 1928, con las novelas de éxito común. Constantin-Weyer tiene desde su novela *Manitoba* un sitio destacado y propio entre los novelistas franceses contemporáneos. *Un homme se penche sur son passé* <sup>[46]</sup> confirma cualidades de narrador potente que ya nos había revelado. La Academia Goncourt no se ha anticipado, en este caso, al veredicto del más atento público y de la más justiciera y vigilante crítica.

Constantin-Weyer es un hombre que ha invertido el itinerario de Arthur Rimbaud. El poeta extraordinario de *Illuminations* dejó la literatura por la colonización. Constantin-Weyer escribe sus novelas, de regreso de su aventurosa existencia de domador de la pradera canadiense y de explorador del *Gran Nord* <sup>[47]</sup>. Es un *pioneer* <sup>[48]</sup> que escribe y que, por este hecho, cesa quizá de ser *pioneer*. El itinerario de Constantin-Weyer es, necesariamente, más moderno, más actual, y en esto se conforma al principio rimbaudiano —*il faut être absolument moderne* <sup>[49]</sup>—; pero había más grandeza en el destino de Rimbaud. La literatura de Constantin-Weyer se alimenta de su rica y fuerte experiencia de hombre. Por sus libros circula la sangre de su existencia que en la plenitud ha encontrado un sano equilibrio vital. Pero el hombre que se agita y vive en esta literatura ha terminado. ¿Qué es hoy M. Constantin-Weyer? El título de su libro nos da la respuesta. Por independiente que sea de su protagonista, él mismo es también *un hombre que se inclina sobre su pasado*.

La epopeya del Canadá, como episodio espiritual del mundo capitalista, ha concluido. La pradera, limitada, conquistada, industrializada, hace ya mucho tiempo que no ofrece al ímpetu nomade, al galope libérrimo del colonizador del Canadá, perspectivas infinitas y salvajes. El protagonista de Constantin-Weyer que en esto se identifica con Constantin-Weyer, llega tarde al Canadá, para participar en esta etapa, heroica y absolutamente individualista de la epopeya canadiense. Tiene la nostalgia del tiempo de los *scalp* <sup>[50]</sup>, que él no había jamás conocido. Pero la pradera, colonizada, dispone aún para retorno de la fuerza cautivante de toda creación, de toda conquista. «La marisma, el bosque y el clima mismo, estos humildes labradores, los O'Molley, los Mac Pherson, los Grant, los Campbell, los Jones, los Atkins, los Lavallés, los Brosseault. Irlandeses, escoceses, ingleses, canadienses, franceses, todos los ver-

daderos obreros del Imperio trabajan aquí por la prosperidad y el desarrollo de la gigantesca empresa bajo el signo de la Unión. Hermoso espectáculo todavía, propio para ocupar algunos años de mi vida».

El protagonista de Constantin-Weyer, demasiado propenso a la aventura, a la andanza, es incapaz, sin embargo, de contentarse indefinidamente con este destino sedentario. La gracia lozana, la atracción fresca de Hannah O'Molloy, prometida de un irlandés, pero pronta a sonreír a un *frenchy* [51] gallardo, diestro en la doma de potros, dueño de esa extraña seducción del extranjero, lo fijan temporalmente en una colonia de irlandeses perezosos y escoceses puritanos. Mas el ritmo de la novela no se acordaría con una existencia agrícola. *Frenchy* es un ser fundamentalmente viajero, vagabundo. Su objeto no es mostrarnos un retazo colonizado y productivo de la pradera. Ya que la pradera ha perdido los encantos bárbaros de su primitividad americana, nos llevará lejos, a la región de las nieves y de los lobos *Frenchy* sabe ser alternativamente *cow-boy*, cazador, colono. Carece del apego al agro del campesino francés. Tiene, más bien, un instinto bohemio, andariego, inmigrante. No ha venido al Canadá para presidir patriarcalmente las veladas de una familia numerosa en una alquería próspera. Este instinto lo ha conducido otras veces al Norte donde ha aprendido como ninguno a guiar una brava y veterana jauría. No son las ganancias de un buen acopio de pieles las que lo mueven a amar las largas y duras andanzas del cazador; es su gusto por la aventura, por el riesgo, por el empleo total, pleno, victorioso de sus sentidos y sus energías. Lo acompaña un compatriota, Paul Durand, que morirá en el viaje. El relato de este viaje es quizá la parte más bella de la novela. Constantin-Weyer logra admirablemente la expresión del esfuerzo gozoso y tremendo del explorador. Hay algo como una poesía bárbara y darwiniana en la victoria del hombre que atraviesa la estepa inmensa, en la voluntad sana del cazador que bebe a grandes sorbos la sangre caliente y tónica del lobo que acaba de matar, en la herida borbotante.

Montherlant se esmeraría narrando estas cosas, en la apología exultante del instinto, en la exaltación pagana de los sentidos. Contra su intención incuriría en un exceso decadente y literario. Constantin-Weyer es bíblicamente sano y simple en la aversión de la lucha, de la pena y de la alegría del explorador. La conquista de la estepa, la caza del lobo no son posibles como deporte mórbido. Un descendiente espiritual de Barrés puede buscar su placer en el diletantismo del toreo; pero le serían siempre inasequibles los goces severos y difíciles de Constantin-Weyer en su posesión del Canadá.

Y el destino de *Frenchy*, en el tercer tiempo de la novela, continúa reacio a la domesticidad agrícola. El *pioneer* desposa a Hannah; pero algo tendrá que arrancarlo de su tierra y de su hogar de colonizador. La floresta, la caza, bastan por el momento a su apetencia de viaje, a su hábito de lucha. Mas *Frenchy* sentirá otra vez una necesidad absoluta de partir de nuevo. El drama lo liberta de esta paz monótona, sedentaria, agrícola. *Frenchy* vuelve a ser corredor intrépido de tierras del Norte montaraces y primitivas. Vuelve a serlo más plena y patéticamente que nunca cuando persigue con instinto de cazador al hombre, al rival que huye con su mujer y su hija. Y solo el drama puede detenerlo:

la cruz de pino clavada por los culpables sobre la tierra donde reposa la niña muerta en la penosa marcha.

La novela termina con esta nota de piedad. Porque el dolor también en esta vida que, sin dolor, sería menos humana, menos fuerte y menos verdadera. Y la más pura excelencia del arte de Constantin-Weyer es que sabe ser siempre fuerte, humano y verdadero.

## LEÓN BAZALGETTE [52]

*Europe* consagra uno de sus últimos números a León Bazalgette, muerto hace siete meses. Homenaje justiciero a la memoria de su admirable redactor en jefe y generoso animador. Ya *Monde*, de cuyo comité director formaba también parte Bazalgette, lo había iniciado en tres números en que despidieron al biógrafo de Henry Thoreau, al traductor de Walt Withman, las voces fraternas de Barbusse, de Jean Richard Bloch, de Jean Guéhenno, de René Arcos, de Georges Duhamel, de Franz Masereel, de Miguel de Unamuno. Varios de estos escritores y artistas participan en el homenaje de *Europe* que preside Romain Rolland. En este homenaje están presentes cuatro norteamericanos: Waldo Frank, Max Eastman, John dos Pasos, Sherwood Anderson. Presencia que no se explica solo por el carácter internacional de *Europe*, revista más internacional que europea, como su nombre quiere significarlo. La más pura y moderna literatura norteamericana tiene especiales razones de reconocimiento y de devoción a Bazalgette. Pocos franceses conocían y amaban esa literatura como este magro y fervoroso puritano de París. Bazalgette reveló a Francia a Walt Withman y Henry Thoreau. Como director de la magnífica y selecta colección de prosadores extranjeros de Rieder, contribuyó a la divulgación de algunos de los mejores valores de la literatura yanqui: Sherwood Anderson, Carl Sandburg, Waldo Frank, John dos Pasos. Si Walt Withman, a través de los unanimistas, ha influido en un sector de la poesía francesa, el mérito toca en parte a Bazalgette que puso su arte escrupuloso y severo de artesano medioeval, y su gusto perfecto de crítico moderno, en el trabajo de verter al francés los versos del gran americano.

Singularmente justas y seguras son estas palabras de Romain Rolland que rinden homenaje a la verdadera Francia tanto como a Bazalgette: «Era uno de los últimos representantes de una gran generación francesa, en quien el desinterés era el pan cotidiano. La especie no ha desaparecido y no desaparecerá jamás aunque la «feria en la plaza» de hoy, en la cual participan los más ilustres de nuestros jóvenes, haga ostentación de apetitos que nos escandalizan menos de lo que nos hacen sonreír. (¡Se contentan con poco!). Bajo la eterna agitación de esta carrera tras la fortuna, la verdadera Francia continúa su labor eterna, silenciosa, pobre, proba, serena. Así fue ayer, así será mañana». Stefan Zweig dice que «el alma misma de Walt Withman ha revivido en Bazalgette». A tal punto juzga maravillosa su obra de traductor. Waldo Frank evoca su admirativa sorpresa al descubrir en Francia un hombre que tan profunda y sagazmente comprendía el espíritu norteamericano. Bazalgette no adquirió este conocimiento de Norteamérica en ninguna aventurera, diplomática y *reclamística* indagación a lo Paul Morand. «*Europe* —dice Frank— nos envía analistas, observadores penetrantes; y bien, se les siente siempre huraños al

cuadro que trazan de la vida americana. Escriben en hombres de ciencia, en caricaturistas, en críticos o en apologistas; pero siempre de fuera. Solo este hombre, que no había venido en persona, llevaba en el fondo de sí mismo el soplo, las palpitaciones de una realidad viva». John dos Pasos elogia en Bazalgette el mismo extraordinario don: «Por Withman y Thoreau, ha conocido — escribe—, una América diversamente vasta y más fundamental que este país de jazz, de rascacielos y de rudos negros tan a la moda en la Francia de nuestros días». Sherwood Anderson lo estima un cosmopolita.

Le debo una eficaz invitación al conocimiento y a la meditación de Henry Thoreau, a quien empecé a amar en su libro. Le debo mi primer fuerte contacto con la más acendrada y entrañable Norteamérica. Sin ser francés, en un tiempo en que la orientación de mi cultura dependía en gran parte de mi suerte en la elección de guías, experimenté su sana influencia. Lo seguí en *Clarté*, en *Europe*, en *Monde*. Y, sin haberlo visto nunca, me lo imaginaba tal como lo describen los que tuvieron la fortuna de ser sus familiares; obstinado, generoso, alacre, paciente heredero y continuador de la más noble tradición francesa.

## «ALLEN», POR VALÉRY LARBAUD [53]

Si Francia estuviera bajo un régimen fascista, con León Daudet y Charles Maurras como mentores, este libro de Valéry Larbaud habría tal vez originado la repetición, en otra escena y con otros actores, del diálogo sobre *Strapaese* [54] y *Stracittá* que en Italia dividió en dos campos, a raíz de la aparición de 900 en la literatura fascista. Ninguna duda es posible, respecto a la posición que en este diálogo, menos amical y académico que el de Allen, habría tenido Valéry Larbaud. No obstante su amor por el Ducado, el autor de *A. O. Barnabooth* habría estado obligado por su gusto y comercio cosmopolitas a tomar la posición de Bontempelli.

En la propia elección del título de la obra entra la preocupación cosmopolita. Allen, este elogio de la provincia natal, el Bourbonnais, no es una palabra francesa. Es la divisa escogida por el Duque Luis II de Borbón para los Caballeros del Escudo de Oro, a quienes arengó, al condecorarlos por haber liberado de los ingleses doce plazas de su Ducado, con estas palabras: «*Allons nous ensemble au service de Dieu et soyons tous en la défense de nos pays et la où nous pourrons trover et conquerer honneur par fait de chevaliere*» [55]. La palabra *afilen*, todos, condensa este lema. Pero Valéry Larbaud nos dice que ha «elegido *Allen* sin hesitación, a causa de su carácter a la vez enigmático y preciso, de la bella anécdota histórica con que se relaciona, del discurso caballeresco de Luis II y del sonido que, pronunciado a la francesa, produce la palabra; y también porque su aspecto y su etimología la enlazan a la vida europea: *Allen*, dice algo a un tercio de los habitantes de nuestro continente y de las Américas; es un pasaporte para Alemania, un carta de introducción para la Gran Bretaña, los Estados Unidos y Australia». Y no menos que el elogio del Bourbonnais, el tema del libro es la cuestión de la provincia. ¿Cuál es el sentido de la oposición entre la capital y la provincia? ¿En el conjunto de cosas que constituye la provincia, a cuál se debe acordar la primacía? ¿Hay que creer más en la provincia sórdida e indolente que en la provincia poética y sabia? Valéry Larbaud ha escrito un diálogo en el que, recorriendo en automóvil la carretera que conduce de París al Bourbonnais, se voltea alrededor de estos tópicos. Cinco amigos, el autor, el poeta, el editor, el bibliófilo, el *amateur*, discurren elegante y sutilmente sobre la provincia, en viaje por una Francia añeja y tradicional, en el automóvil del último de los interlocutores, el que lo es menos, tal vez porque en sus manos está la responsabilidad del volante. Para que sus amigos discutan y contemplen beatamente el problema y el paisaje, el *amateur* modera el tren de la carrera. En automóvil, a cuarenta kilómetros por hora se puede conversar con la misma fluidez y acompasamiento que en el salón inmóvil de un hotel o en el salón viajero de un trasatlántico. Hay ideas que no toleran una

velocidad mayor en el diálogo. Y casi todas, a más de cien kilómetros, prefieren el monólogo.

Y Valéry Larbaud no quería monologar en esta carrera suave y cómoda a la provincia ideal. Tenía que admitir en este examen de la cuestión: «capital y provincia», ideas cuya responsabilidad necesitaba abandonar a sus interlocutores. Para esto le convenía admirablemente el diálogo, el diálogo a la manera de Fontenelle, W. S. Landor y Luciano, pero modernizado, adecuada a la movilidad de los tiempos, de los espíritus, arreglado a la velocidad del automóvil. Bajo este aspecto, su obra comprueba que ningún género literario ha envejecido lo bastante para no ser susceptible de feliz manejo, de acertada y natural inserción en la modernidad. El diálogo, instrumentalmente, como elemento de la novela o del teatro, no había podido decaer nunca; pero específicamente, en su autonomía de forma artística, había sufrido cierto relegamiento. El pensamiento, el discurso moderno son, sin embargo, absolutamente dialécticos, polémicos. Y el diálogo, en su tipo clásico, encuentra razones de subsistir y prosperar. El diálogo, sobre todo, logra mejor su desarrollo y su atmósfera con el excitante de la velocidad. El mismo diálogo clásico es siempre algo peripatético.

Las ideas de la provincia se esclerosan y endurecen por sedentarias. Las ideas de la ciudad o, mejor de la capital, son activas, operosas, viajeras. El secreto de la expansión y del poder de la urbe, está en su función de eje de un sistema de movimiento. Valéry Larbaud, «con vieja ciudadanía en la capital, no puede ya restituirse íntegramente a la provincia. La visita y la restaura algo en turista, con amigos de París, desilusionados respecto a la poesía de la vida provincial, convictos de estar y moverse más a su gusto, de sentirse más en su casa, en cualquiera capital del extranjero, que en una ciudad de provincia. Los libros, la prensa, la cultura y su estilo, marcan en Londres, París, Berlín, Roma, etc., la misma temperatura, señalan la misma hora. En la ciudad provinciana se siente que todos los relojes están atrasados». «Casi a las puertas de París, la literatura, la pintura y la música francesas contemporáneas son menos conocidas que en Barcelona, Varsovia, Buenos Aires o Salzburgo». La provincia se apropia de la gente que se le reintegra aun después de una larga y perfecta educación citadina y metropolitana. Le impone su yugo, su horario, sus límites, sus hábitos. Uno de los interlocutores de *Allen* cuenta un caso: «He visto hace tiempo la rápida provincialización de una pareja de buenos burgueses parisienses, primos míos, que se habían ido a vivir a una pequeña ciudad del Centro-Oeste. Verdaderamente, un descenso, una decadencia como la que producen las drogas o el abuso de somníferos. Nuestro parentesco, razones de conveniencia, me obligaban a hacerles una visita anual; y he visto cómo se dejaban invadir por la rusticidad de su nuevo medio; cómo locuciones y pronunciacines viciosas, al principio adoptadas por ellas por burla y que empleaban como entre comillas, se les hicieron naturales; y cómo sus maneras se modificaron a tal punto que era penoso comer con ellos en su mesa. El marido luchó durante algún tiempo; él fue, los dos primeros años, el parisién de Saint-Machin-sur-Chose y sostuvo la idea que ahí se guardaba como un parisién. Pero la mujer se dejó en seguida arrastrar. Se descuidaba; pronto me costó

trabajo reconocer en ella a la mujer joven y elegante que había acompañado a conciertos y a exposiciones. Caía en una especie de puritanismo horrible, sin motivos religiosos, sin otra razón de ser que el temor de una opinión pública extraviada por la hipocresía y la envidia... Al cabo de cuatro años los hallé a los dos al mismo nivel: rudos, hoscos, embebidos de un fastidio contagioso».

El debate de estas cosas anima un diálogo que se propone ser un elogio del país natal del autor. Porque en este diálogo, como advierte Valéry Larbaud, hay una tesis debatida, no sostenida. «En realidad —escribe— hay tesis, antítesis y síntesis, esta última dejada en parte al juicio y a la imaginación del lector». Valéry Larbaud, como muchos espíritus de su tiempo, que enamorados de la modernidad, rehúsan aceptarla con todas sus consecuencias, siente en nuestro tiempo cierta vaga y elegante nostalgia de una feudalidad en que la unidad de Europa estaba hecha de la individualidad de sus regiones, de sus comarcas. El Bourbonnais, en su sentimiento, más bien que una provincia es un pequeño Estado. La nación ha sacrificado quizá excesivamente a un principio, a una medida algo abstractos, la personalidad y los matices de sus partes. Asistimos a un crepúsculo suave del nacionalismo en un espíritu cosmopolita, viajero, con muchas relaciones internacionales, con amigos en Londres, Buenos Aires, Melbourne, Florencia, Madrid. *Allen* es el reflejo de esta crisis sin sacudidas y sin estremecimientos, a cuarenta kilómetros de velocidad, en un auto último modelo. Crisis que apacigua el optimismo burgués de una esperanza de moda en el ideal de Briand: los Estados Unidos de Europa.

## «ARIEL OÙ LA VIE DE SHELLEY», POR ANDRÉ MAUROIS <sup>[56]</sup>

Al renacimiento de la biografía como género literario, señalado ya por muchas pequeñas obras maestras, André Maurois novelista, aporta con su *Ariel où la Vie de Shelley* <sup>[57]</sup> una feliz contribución. La biografía resurge porque se acerca a la poesía y a la novela. Abandona el plano árido y frígido de la cronología, del documento inerte. Las «vidas» de los personajes ganan así, a medida que devienen novelescas, en realidad y en belleza. Romain Rolland preludia acaso con su *Beethoven*, su *Miguel Ángel*, su *Tolstoy* y su *Mahatma Gandhi*, este renacimiento. ¿Retorno a Plutarco, en estos tiempos en que Jean Pierre-feu, con su experiencia personal de redactor de los comunicados del frente francés en la gran guerra, nos afirma que Plutarco ha mentado? No. ¿Por qué hemos de tener siempre la preocupación del retorno? En la biografía contemporánea, se prescinde generalmente del tono apologético del estilo épico. No busquemos su tipo en el *Dux* de Margarita Sarfatti —obra de partido a pesar de su autora— sino más bien en este *Shelley* de André Maurois. La manera novelesca restituye al personaje aquello de que la fastidiosa biografía erudita lo privaba: movimiento y atmósfera. Tratados por el novelista, los personajes históricos se nos ofrecen más reales y vivientes. Y estas vidas modernas se distinguen de las vidas clásicas —«paralelas» o solitarias— en que el interés por el hombre prima sobre el interés por el héroe. El héroe no nos escamotea ya al hombre.

Maurois nos presenta, en esta vida de Shelley, al hombre, no al poeta. Y por este sencillo camino llegamos al poeta, mejor que por ningún otro. Percy Bysshe Shelley queda explicado psicológica y estéticamente. Lo que en el genio hay de misterioso y de inefable se nos escapa siempre; pero el novelista toca y arriba a un grado de comprensión que el biógrafo puntual no puede, entrever ni sospechar.

Este libro nos guía amigablemente en la intimidad del gran poeta. Qué distante está André Maurois de esos puritanos regañones que, con la Biblia en la mano, reprochan a Shelley de sus infidelidades conyugales, aunque, menos severos que sus maestros de Oxford, le hayan perdonado el ateísmo exaltado de su juventud. Maurois ha logrado enamorarse de su personaje. Su retrato es amoroso. En algunos momentos, sin embargo, su temperamento conspira demasiado visiblemente contra su intención. Entre Shelley y Maurois se interpone la distancia que fatalmente separa a un romántico de un moderno. Para sentir absoluta, íntegramente, a Shelley, sin ápice de ironía, le falta a Maurois lirismo, le falta donquijotismo. No puede evitar en algunas páginas su acento de francés escéptico. En estas páginas, nos deleita al principio la

gracia del novelista; pero en seguida echamos de menos, con un poco de disgusto, la emoción, el *pathos* [58] de una vida heroica.

El encuentro de Shelley con Byron, el contraste entre los dos grandes ingleses pone a prueba la penetración de Maurois. Hay quizá un excesivo *parti pris* [59] en el retrato de Lord Byron. «Arrojado del gran mundo —piensa Maurois de Byron— no amaba, sino los éxitos mundanos. Mal marido, no respetaba sino el amor legítimo. Decía cosas cínicas, pero por represalias, no por convicción. Entre la depravación y el matrimonio, no concebía estado medio. Intentaba terrorificar a Inglaterra jugando un rol audaz, pero era por desesperación de no haber podido conquistarla en un empleo tradicional. Shelley buscaba en las mujeres una fuente de exaltación, Byron una fuente de reposo. Shelley angélico, demasiado angélico, las veneraba; Byron humano, demasiado humano, las deseaba y tenía sobre ellas los discursos más despreciantes». La oposición, la diversidad, mejor, entre Shelley y Byron, me parece admirablemente establecida; pero sus conclusiones no tratan a ambos artistas con la misma equidad. Maurois acierta, sin duda, cuando en el constante *pathos* amoroso de Shelley, encuentra uno de los elementos de su obra artística. Evidentemente, el amor era un estímulo indispensable, un resorte esencial del donquijotismo sentimental, de la fuerza creadora de Shelley quien, como dice Maurois «conservaba siempre en el segundo plano de su sensibilidad esta imagen de perfecta belleza física unida a la belleza moral, este mito de una mujer encantadora y oprimida de la cual sería el caballero, Andrómeda de este Perseo, princesa de este San Jorge, mito que estaba en el fondo de todos los sentimientos amorosos que había conocido, que le había hecho raptar a Harriet para sustraerla a su padre, amar a Mary porque era desdichada, mezcla en proporciones desconocidas por él mismo, de sensualidad y de piedad, sentimiento tal vez oscuro en su origen, pero que él había sabido purificar y que exaltaba al más alto punto su potencia de creación poética». Pero si la emoción erótica tenía esta función en Shelley, ¿por qué, diversamente buscada y sentida, no la tenía también en Byron? Que en Byron la sensualidad prevaleciera sobre el mito, no significa que al amor, o al placer, no lo empujaban análogos impulsos, más sublimados sin duda en Shelley a causa de su misticismo. ¿Por qué negar al amor, en el arte de Byron, el oficio que se le reconoce en el de Shelley? La voluptuosa veneciana Fornarina podía muy bien ser, en la vida de Byron, el equivalente del amor platónico de la dulcísima y pura Emilia Viviani, en la vida de Shelley. El lord satánico no tenía el mismo temperamento, ni la misma pureza que el *baronet* [60] angélico.

Más certera es la crítica de Maurois a la hipocresía anglicana cuando interpreta la diversa acogida que hallaron Byron y Shelley en Pisa, entre los ingleses. «Los más puritanos no podían usar largo tiempo de rigor con un Lord auténtico que les aportaba en suelo extranjero un compendio tan delicioso de Vanidades Británicas. Su deseo de escandalizar, ¿no demostraba, por otra parte, el respeto más ortodoxo? Si la indiferencia es una ofensa, ¿el desafío no es al contrario una forma de la humildad? ¿No se veía que él no podía vivir sin salones que visitar, mujeres que cortejar, comidas que retornar? Se fue con él muy indulgente. Pero cuando quiso imponer a Shelley, la resistencia fue obs-

tinada. Shelley, en sociedad, se aburría y lo dejaba ver. En moral, se adivinaba que prefería el Espíritu a la Letra, que creía en la redención de mejor gana que en el pecado original. La fe en la perfectibilidad del hombre es la más imperdonable: obligaría a querer. La frivolidad, que la husmea de lejos, persigue siempre su destrucción; las mujeres verdaderamente distinguidas trataron a los Shelley como sospechosos».

Aquí, como casi siempre, Maurois ha sabido asir muy bien los sentimientos por su raíz. Qué bien está esa otra observación de que: «Los enamorados creen siempre, muy equivocados, que el encuentro de un ser excepcional ha hecho nacer su amor. La verdad es más bien que el amor preexistente busca en el mundo su objeto y lo crea si no lo halla». Maurois, novelista de la más pura estirpe francesa, alcanza toda su estatura cuando indaga y expresa estas cosas.

## «LA VIDA DE DISRAELI» POR ANDRÉ MAUROIS <sup>[61]</sup>

El método biográfico de André Maurois ofrece, al lado de muchas ventajas del dominio solo del escritor de fina y diestra técnica psicológica, un riesgo que estas mismas dotes no consienten evitar. La biografía novelada, en su afán de explicarnos al hombre, no al héroe, al ser interior e íntimo, no al exterior e histórico, tiende inexorablemente a sacrificar, a disminuir esta parte de la personalidad del biografiado. Las exquisitas biografías que han dado tanto renombre a André Maurois —*Shelley* y *Disraeli*— son la mejor confirmación de este aserto. En *Ariel o la vida de Shelley*, Maurois reconstruye deliciosamente, con un poco de sorna francesa, el mecanismo de la existencia del poeta, pero se le escapa del todo la clave de su poesía; la biografía de Maurois se preocupa del hombre hasta olvidar al poeta. ¿Y cuál de los dos es el personaje más real e histórico? La realidad de Shelley está más en su pensamiento y en su arte que en las vicisitudes sentimentales y pecuniarias que el biógrafo puede narrarnos con arte prolijo y dejo escéptico e irónico. A la misma reflexión invita la *Vida de Disraeli*. Está ahí expresada con arte cautivador la existencia del *dandy*, más setecentista que byroniano; pero no está propiamente la existencia del político, del estadista. Disraeli era, probablemente, el judío mimetista y aristocrático, extraordinariamente próximo al gusto francés, que Maurois nos presenta; pero era, al mismo tiempo, y seguramente, algo más que Maurois descuida. Y ese «algo más» es, sin duda, lo más disraeliano, lo más individual de Disraeli, la esencia misma de su personalidad política e histórica.

El retrato de Disraeli está hecho con más adhesión que el de Shelley: Se siente a André Maurois, en esta biografía, más enamorado de su personaje. El primer ministro conservador setecentista y victoriano del Imperio británico, es necesariamente, para Maurois, un personaje de mayor sugestión que un gran poeta romántico. Shelley, nacido aristócrata, vive y piensa como un *declassé* <sup>[62]</sup>; su liberación intelectual, su creación artística le exigen el desprecio de sus privilegios y sentimientos de clase. Disraeli, salido de una familia de burgueses judíos, emplea toda su sagacidad y su tacto mundanos en elevarse a la clase desertada voluntaria y bizarramente por Shelley y en adoptar su estilo y sus prejuicios.

Mas, la complacencia con que Maurois diseña la figura de Disraeli tiene paradójicamente un efecto opuesto al *humour* con que trata el romanticismo de Shelley. El retrato es de un gusto perfecto. Pero Disraeli, después de habernos encantado con la elegancia displicente de sus peripecias, nos parece disminuido. Y esta no era, evidentemente, la intención de Maurois, absolutamente interesado en obtener el más gentil y nítido Disraeli.

Disraeli se apasiona por la política como por el deporte. La política no es para él sino el medio de triunfar más pomposamente. No le interesan las ideas que servirá como político. Adoptará las que entonen más con su temperamento de mundano, con su escepticismo de *dandy*, en la era victoriana. ¿Conservador, liberal, radical? ¿Qué partido conviene más a la ambición de un hebreo elegante y sarcástico, bienquisto a las mas penas y graciosas *ladies* [63], ávido de gloria fastuosa, lleno de deudas? *That is the question* [64]. Disraeli no habría podido ser sino conservador o radical. Entre estos dos extremos osciló desgana y práctica su fantasía. El liberalismo exigía cierta seriedad calvinista, cierta convicción manchesteriana, cierto fondo burgués, industrial y puritano, de que carecía este hebreo humanista, enamorado de la aristocracia inglesa, respetuoso por hedonismo y sensualidad de la tradición y las castas, reacio a la abstracción y a la doctrina. En la Inglaterra imperial del siglo XIX, el conservantismo podía ser descreído, el liberalismo no. La política liberal no era concebida sin hombres como Gladstone, severos, macizos, teológicos, dotados de una energía física de guardabosques a lo Thoreau y de un rigor moral y protestante de fabricantes de Manchester.

La juventud de Disraeli es una serie de aleccionadores fracasos. Disraeli tenía excesiva fantasía para ser un hombre de negocios. No pudo ser un Rotschild. Participó del interés de la Inglaterra de su época por la América Española; pero perdió siempre en las especulaciones sobre valores hispano-americanos. Jugó a la baja, cuando aun no era tiempo; jugó al alza, cuando ya no era el momento. Pero esta fantasía resultaba insuficiente en la novela. Disraeli escribía novelas porque las circunstancias no lo dejaban actuar. Su temperamento lo empujaba de preferencia a la acción, y únicamente después de haber perdido un negocio o una elección, intentó en su juventud buscar la inmortalidad en la literatura. Si Disraeli, en su juventud, hubiese ganado especulando con valores sudamericanos, una fabulosa fortuna, ¿habría escrito novelas y poemas? Y, si sus novelas hubiesen merecido clasificarse al lado de las de Sir Walter Scott, ¿habría llegado a ser diputado y líder *tory*? [65]. La biografía de André Maurois nos impone estas preguntas, a fuerza de insistir en el *dandyismo*, en la inseguridad, en la *nonchalance* [66] de Disraeli político.

La subconciencia política de esta biografía, como la de otras, en las que no por aprensión se descubre el empeño de rebajar al héroe, tiende a presentar la obra del hombre de Estado, como algo que se puede hacer casi por azar, sin convicción, sin principios. Del mismo modo que se intenta la teorización de un arte deportivo, se ensaya el elogio de una política deportiva. Quizá en la Inglaterra victoriana y ochocentista, no se podía ya actuar con una política conservadora sino con una íntima indiferencia por los principios torios. Esto podría explicar el éxito de Disraeli, Primer Ministro de la Reina Victoria. Pero, sin duda, lo que André Maurois se propone vagamente es, más bien, la apología de una escuela o de un estilo que la interpretación de un hecho.

Disraeli pone en boca de un personaje de una de sus novelas palabras que no permiten suponerlo tan escéptico como Maurois se obstina en verlo. «El destino es nuestra voluntad y nuestra voluntad es la naturaleza. Todo es misterio, pero solo un esclavo se niega a luchar para penetrar en el misterio». El

espíritu de su estirpe, la filosofía de su raza se expresa en esta frase con demasiada elocuencia, para que, después de meditarla, Disraeli no nos parezca más disminuido que exaltado por esta biografía apologética y reverente.

## LOS AMANTES DE VENECIA [67]

Sobre el amor de Alfredo de Musset y Jorge Sand [68] se han escrito muchos libros. Los primeros fueron, naturalmente, uno de Alfredo de Musset y otro de Jorge Sand. Pero ni estos, por razones obvias, ni los demás que los han seguido, por razones abstrusas, son una historia completa y verídica del famoso amor. El único libro que parece serlo es *Los Amantes de Venecia* de Charles Maurras, que acaba de ser reeditado.

En una estancia de un hotel del Lido, con las ventanas abiertas al panorama de Venecia y a la música de góndolas de la Laguna, he leído esta novísima edición de la obra de Maurras. Ha sido esta una lectura casual. Pero yo he resuelto imaginármela intencionada. Porque es absolutamente necesario que, en estos días de septiembre, en que Venecia está poblada de gentes que vienen a veranear a la playa del Lido, y que no se preocupan de la historia de la república de los *Dux* [69], algún peregrino más o menos sentimental se acuerde de los pobres amantes que aquí vivieron los capítulos más intensos de su novela.

El autor de *Los Amantes de Venecia* es el mismo Charles Maurras que dirige *L'Action Française*, el mismo escritor mancomunado con el insoportable chauvinista León Daudet en la literaria empresa de predicar a los franceses la vuelta a la monarquía. Es, por ende, un tipo a quien habitualmente detesto. Pero esta vez me resulta simpático. Su libro es agradable. Tan agradable que, leyéndole, se olvida uno del editorialista de la absurda *L'Action Française*.

Los otros biógrafos de *Los Amantes de Venecia* no han sabido ser imparciales. Charles Maurras sabe serlo en su libro. No defiende ni detracta a ninguno de los amantes. Su justicia, al hablar de uno y otro, es tal que los mussetistas lo acusan de admirador de Jorge Sand y los sandistas de partidario de Musset.

La historia del amor de Musset y Jorge Sand apasiona todavía a mucha gente de Francia. Y en otros tiempos, como es sabido, apasionaba a más gente aún. Tiempos ha habido en que se polemizaba calurosamente sobre los más íntimos particulares del ilustre *ménage*; de un lado se sostenía, por ejemplo, cosas como esta: que Musset y Jorge Sand no debían ser llamados los amantes de Venecia, porque en Venecia, si bien habían estado juntos, no habían sido efectivamente amantes. Y de otro lado, como es natural, se sostenía lo contrario. Y se citaba testimonios que acreditaban que, en Venecia, Musset y la Sand habían compartido el mismo lecho más de una noche. Charles Maurras, precisamente, habla de una carta de Jorge Sand, en que se alude al día «en que fue cerrada la puerta que comunicaba su dormitorio con el de Musset», para demostrar que esa puerta había estado abierta en un principio.

El libro de Maurras, lo repito, relata con mucha imparcialidad los diversos episodios del célebre amor. Pero el autor no puede evitar que su obra pruebe que Musset hizo lamentablemente el ridículo. Y que, mientras Jorge Sand

aparece en su obra como una mujer inteligente y simpática, al par que pérfida y aviesa, Alfredo de Musset aparezca como un adolescente candeléjón y tonto.

La novela de Alfredo de Musset y Jorge Sand puede sintetizarse así:

Jorge Sand fue amante de Musset antes de separarse oficialmente de su marido, el barón de Dudevant. Había sido ya amante de Jules Sandeau y de Merimée. Esta pluralidad de amantes no quiere decir, por supuesto, que Jorge Sand fuese una hetaira. Quiere decir que Jorge Sand tenía el corazón demasiado grande, generoso y hospitalario, esto es «casi incapaz del sentimiento que la generalidad de las gentes llaman amor». «Dos clases de personas — escribe Maurras— parecen ser inadaptadas al amor, las primeras, por una falta de sensibilidad, las segundas por un exceso de este don de sentir y de seguir el sentimiento».

Desde el primer capítulo aparecieron en la novela de amor de Musset y *madame* Dudevant las querellas y los pleitos. Cuando se dirigieron a Venecia —después de haber saboreado el amor metropolitanamente en París y geórgicamente en Fontainebleau—, no fue en viaje de luna de miel ni mucho menos. Como que hay quienes aseguran que habían ya dejado de ser amantes y que no eran sino dos buenos amigos. Venecia, como se sabe, ejercitó todo su encanto en el espíritu de Jorge Sand. Su inquieto corazón estaba, pues, muy propenso a palpar por el primer veneciano plácido que se le aproximase. Este veneciano fue el doctor Pagello, llamado a asistir a Alfredo de Musset, atacado por una impertinente enfermedad. El doctor Pagello era un vigoroso y joven ejemplar de la fauna de Venecia. Jorge Sand, aunque sinceramente preocupada por la mala salud de su amante y fatigada por las vigiliadas pasadas al pie de su lecho, no podía dejar de apreciar estas cualidades. Y, como tampoco podía limitarse a apreciarlas, se enamoró de ellas. Fue así cómo Jorge Sand, al mismo tiempo que moría de ansiedad por Musset, moría de amor por el doctor Pagello. El pobre Musset, delirante en su cama, no estaba en aptitud de advertirlo: Ni aun el doctor Pagello, cuya temperatura y clarividencia eran normales, supo advertirlo oportunamente. Jorge Sand tuvo que declarársele en la forma más explícita posible. Su declaración no fue verbal sino escrita. No por ser la declaración de una escritora, sino por ser la declaración de una mujer que apenas hablaba el idioma del hombre amado.

Hay que felicitarse de que esta carta de Jorge Sand haya sido dada a luz, porque constituye, sin duda alguna, su página más maravillosa. «Tú eres extranjero —dice en sustancia Jorge Sand a Pagello—, tú no entiendes mi lengua y yo sé demasiado mal la tuya para que podamos comprendernos. Y, siendo de patria, de razas, de costumbres diferentes, aunque pudiésemos comunicar nuestro pensamiento por el lenguaje, nuestros corazones continuarían siempre distantes el uno del otro». Luego ella le interroga con vehemencia: «¿Quién eres tú? ¿Qué puedes ser para mí? Se te ha educado quizá en la convicción de que las mujeres no tienen corazón. ¿Sabes tú que tienen también uno? ¿Eres tú, cristiano, musulmán, civilizado, bárbaro? ¿Eres tú un hombre? ¿Qué hay en ese pecho masculino, en ese ojo de león, en esa frente soberbia?». El cuestionario se hace después más concreto. Jorge Sand pregunta a Pagello si es idealista o carnal en amor, bruto o poeta; si, cuando su amante se duer-

me entre sus brazos, sabe quedar despierto para mirarla, rogar a Dios y llorar; si los placeres del amor lo dejan jadeante y embrutecido o si lo arrojan en un éxtasis divino. Enseguida ella le agrega: «Yo no sé de tu vida pasada, de tu carácter, ni lo que los hombres que te conocen piensan de ti. No importa. Yo te amo sin saber si yo podré estimarte, y yo te amo porque tú me gustas».

Pero donde están encerradas toda la belleza, toda la poesía, toda la emoción inmensas de la carta, es en las frases siguientes: «Si tú fueses un hombre de mi patria, yo te interrogaría y tú me responderías, pero yo sería tal vez más desventurada todavía, porque entonces tú podrías engañarme. Tú, tú, como eres, no me mentirás, no me harás vanas promesas ni falsos juramentos. Tú me amarás como tú puedes amar. Lo que yo he buscado en vano en los otros, no lo encontraré quizá en ti, pero podré creer que tú lo posees. Las miradas y las caricias de amor, que me han mentido siempre, tú me las dejarás explicar como yo quiera, sin añadir a ellas palabras mentirosas. Yo podré interpretar tu ensueño y hacer hablar elocuentemente tu silencio. Yo atribuiré a tus acciones la intención que yo te desearé. Yo no quisiera saber tu nombre. ¡Escóndeme tu alma! ¡Que yo pueda creerla siempre bella!». Esta carta fue escrita por Jorge Sand en presencia de Pagello. Pagello la miraba escribir nerviosa y apasionadamente sin comprender. Y cuando ella metió las hojas dentro de un sobre en blanco, y sin decirle una palabra, puso el sobre en sus manos, Pagello preguntó a quién debía entregarlo. Entonces Jorge Sand le quitó el sobre de las manos para escribir encima: «Al estúpido de Pagello».

Consecuencia natural de esta carta fue que Jorge Sand y el médico de Venecia se entendieron no solo en el terreno sentimental sino en otros terrenos limítrofes. Musset, en tanto, mejoraba, lo que, probablemente, eliminaba de la conciencia de Madame Dudevant y de Pagello todo remordimiento. Después de todo —pensaban acaso— sea cierto que traicionaban a Musset; pero era no menos cierto que lo traicionaban después de haberle salvado la vida con su amor y desvelos. Pero, con la salud, Musset recuperó la facultad de darse cuenta de lo que pasaba a su alrededor. Un día notó que al pasar tras un biombo Jorge Sand y Pagello se demoraban, el tiempo necesario a dos amantes, para abrazarse furtivamente. Otro día sorprendió a Jorge Sand escribiendo a escondidas una carta. Otro día se fijó que en el saloncito donde Jorge Sand y Pagello habían tomado té, la noche anterior, solo había una taza. Lo que indicaba, inequívocamente, que habían bebido amarteladamente de una misma taza de té. Estas cosas pusieron terriblemente furioso al convaleciente poeta. Pero Jorge Sand se dio maña para convencerlo de que ella era una mujer adorable y de que él era un loco y un miserable al dudar de su lealtad. Y de que debía pedirle perdón de rodillas. Jorge Sand consiguió finalmente que Alfredo de Musset se marchase solo a Francia y la dejase gustar libremente la virilidad de Pagello. Más todavía, parece que Alfredo de Musset, alma cándida y buena, en una escena preparada por Jorge Sand con refinada astucia, unió antes de partir las manos de su ex amante y de su médico, diciéndoles: «Ustedes se aman. Sean felices». Lo cierto es que, después de su regreso a Francia, Musset mantuvo tierna correspondencia con Jorge Sand, quien le encargó que le mandase de París un frasco de Patchouli, su perfume preferido. Muy tarde compren-

dió Musset el rol que Jorge Sand le había hecho jugar. Antes, los amantes de Venecia cambiaron muchas cartas de recíprocas y románticas acusaciones. En las suyas Jorge Sand negó siempre haberse entregado a Pagello primero que Musset partiese. Se empeñó, además, en presentar a Musset como el que había arrancado a Pagello la confesión de su amor a ella. Y sostuvo, especialmente, que fue muy dueña de hacer lo que hizo, porque había dejado de pertenecer a Musset cuando abrió los brazos a Pagello. En una de sus cartas se encuentra esta pregunta: «¿Era yo tuya entonces?».

Yo creo que las gentes ilustres tienen, sin duda alguna, el mismo derecho de las gentes anónimas para que se respete la puerta de su corazón y de su dormitorio. Yo creo que no basta para descubrir así las intimidades espirituales y físicas de dos amantes la excusa de que se trata de dos escritores famosos. Pero carezco de la austeridad necesaria para abstenerme, por mi parte, de contribuir con un artículo de periódico a la notoriedad de esas intimidades.

**RUSIA**

## «LA OTRA EUROPA», POR LUC DURTAIN <sup>[70]</sup>

De su viaje a Moscú, Luc Durtain y Georges Duhamel han dado al público una versión en que la mesura y la *sagesse* [71] francesas se combinan estrictamente con una sinceridad y una honradez intelectuales rigurosas. Ni Luc Durtain ni Georges Duhamel son hombres de partido. No son tampoco revolucionarios. Pertenecen a esa línea de artistas y escritores apasionadamente preocupados por la defensa de la civilización que reconoce su más alto líder en Romain Rolland. Sus nombres están inscritos en primer término en el escalafón de *Europe*. Pero ni siquiera en un «rollandismo» puro o rígido cabe situarlos, no solo porque el «rollandismo» no existe como conducta de grupo — no es una actitud egregia y absolutamente personal— sino porque así Durtain como Duhamel, sobre todo el primero, tienen una curiosidad y un eclecticismo de artistas y muestran un goce un poco sensual en la indagación psicológica, en la «posesión del mundo» que no se avienen del todo con la manera un poco ascética del autor de *Jean Christophe* [72].

Duhamel y Durtain se distinguen de casi la totalidad de los escritores que han visitado la Rusia soviética, en que no han ido a Moscú y Petrogrado a interrogar a los jefes del bolchevismo, ni a los contrarrevolucionarios de derecha e izquierda, ni a las cifras de la estadística —que desde fuera es posible obtener y comprobar— sino a interrogar directamente, con sus lúcidos sentidos, con su segura intuición de artistas, a la vida, a la calle, a las almas, a la multitud. ¿Cómo ha trascendido la revolución a las cosas, a las costumbres? ¿Cuál es su poder de elevación moral e intelectual? De este género son las preocupaciones que Durtain y Duhamel manifiestan en sus insospechables testimonios, tan distantes, tan diversos del «reportaje» truculento y vulgar con que nos obsequió hace dos años el escandalismo de Henri Béraud.

Luc Durtain, novelista y poeta —y médico como Duhamel— tiene finamente entrenadas sus facultades de captación e interpretación de todo lo que hay que descubrir en un fenómeno de estas dimensiones históricas. Es uno de los escritores que, con más poderosa imaginación, a la vez que con más agudo análisis, ha explicado algunos profundos aspectos de la vida de Norteamérica. El éxito de *L'Autre Europe* [73] sigue al éxito de *Quarantième Étage* [74] y de *Hollywood dépassée* [75].

Y esta experiencia resulta particularmente útil al objeto de Luc Durtain, porque le permite medir la exacta distancia que separa a estos dos polos de un mundo moderno —Nueva York y Moscú, Estados Unidos y la U. R. S. S. al mismo tiempo que el extraño parecido paradójicamente anexo a una radical oposición. Su conversación con el director de una de las grandes empresas

del Estado ruso, le sugiere esta afirmación: «Hay más semejanza de la que se cree entre capitalismo y comunismo, que tienen la misma fecha y provienen del mismo año, iba a decir del mismo tonel. Estos hermanos siameses pueden aborrecerse: se encuentran ligados por el milésimo como por una membrana. El milésimo imparcial reina: el milésimo, es decir, el tanto de técnicas, de ideas, de pasiones, el tanto de necesidades idénticas que una misma época impone a los campos opuestos». La comparación o, al menos la confrontación entre Estados Unidos y Rusia reaparece en varios otros instantes del viaje de Durtain. En el capítulo que resume sus impresiones, el paralelo se precisa. «Los dos países —observa Durtain— se encuentran compuestos de Estados casi independientes los unos de los otros, en teoría, enérgicamente soldados ante el extranjero por el interés y el orgullo. De una y otra parte, desdén por el imperialismo militar: las fuerzas de conquista confiadas aquí al dólar, allá a las ideas. En el fondo, teocracia, en Boston como en Moscú». Fiel a su método de investigación psicológica Durtain busca la prueba de estas semejanzas, dentro de la oposición, en el hombre de la calle. «Mirad —dice— los rostros en las calles de Chicago; ved después los de Moscú. Escuchad, aquí y allá, hablar a los hombres. Buscad la cantidad de satisfacción real...». Sin duda, Norteamérica asegura a sus hombres un confort material mucho mayor. Pero Rusia, donde el Estado de nada se preocupa tanto como del bienestar físico, con medios más modestos mantiene a los suyos en un equilibrio moral de fundamentos más nobles y humanos.

Para llegar a estas conclusiones. Luc Durtain se atiene a los datos obtenidos en sus propias pruebas, en sus propios sondeos. Sus notas sobre las calles de Moscú, los tipos que circulan por ella, los mercados y los almacenes, el tránsito urbano, los bancos y las cooperativas, los restaurantes y los comestibles, la escuela, el libro y el teatro, las costumbres, la mujer y el niño, las fuerzas y los adversarios del régimen, constituyen un documento de gran valor informativo y artístico que por sí solos convidan al más reacio, al más hostil, a la lectura del libro. Luc Durtain se ha acercado a la vida rusa con la más pura simpatía humana; pero no sin cierta cautela de cirujano, no sin cierta ironía parisiense, no sin cierta desconfianza semiburguesa, que ponen a su objetividad a cubierto de todas las fallas a que podría exponerse un espíritu propenso al entusiasmo y a la admiración.

*Moscú y su Fe* se subtitula el libro. Porque la fuerza creadora, la virtud sobrenatural de esta nueva Europa, reside para Luc Durtain en su fe revolucionaria, en esa creencia y en esa esperanza, que dan tan extraordinario sentido histórico a los esfuerzos de la Rusia soviética. Durtain quiere comportarse con la *sagesse* de aquel cortesano que el 14 de julio del asalto a la Bastilla, decía a Luis XVI: «No es una revuelta, Sire, es una revolución». Hoy tal vez, hay que decir, según Durtain: «No es una revolución, es una religión nueva».

Su diagnóstico acepta la decadencia del Occidente europeo. «Los protagonistas de otro tiempo, el genio latino, germánico, o anglosajón, retrocediendo a modo de comparsas hacia el fondo de la escena, en tanto que —viniendo de los lados opuestos de esta, derecha e izquierda— actores inesperados, Moscú y Wáshington, avanzan a las candilejas: tal es la peripecia de los nuevos tiem-

pos». El conflicto implacable, el choque eliminatorio entre estos dos órdenes no parece, por lo demás, indispensable a corto plazo. Comunismo y capitalismo pueden coexistir mucho tiempo como han coexistido y coexisten catolicismo y protestantismo. Porque para Luc Durtain la mejor analogía, a este respecto, es siempre la que puede encontrarse en el paralelo de dos religiones.

# EL CREPÚSCULO DE LA CIVILIZACIÓN [76]

Máximo Gorki, en un emocionante artículo, nos hablaba hace poco del «fin de Europa». Y esta no es una frase de literato. Es una realidad histórica. Estamos asistiendo, verdaderamente, al fin de esta civilización. Y, como esta civilización es esencialmente europea, su fin es, en cierto modo, el fin de Europa.

Nuestra generación, impregnada todavía de la idea de un progreso siempre ascensional, sin soluciones de continuidad, no puede percibir ni comprender fácilmente esta realidad histórica. No puede alcanzársele que esta civilización, tan potente y tan maravillosa, no sea también infinita e imperecedera. Para ella, esta civilización no es «una civilización», Es «la Civilización» con letra mayúscula.

Pero la filosofía contemporánea roe activamente ese espejismo. Oswald Spengler, uno de los pensadores más originales y sólidos de la Alemania actual, en un libro notable, desarrolla la tesis de que «el fenómeno más importante de la historia humana es el nacer, florecer, declinar y morir de las Culturas». (Spengler no dice Civilizaciones, sino Culturas). Toda cultura ha tenido sus características económicas, políticas, estéticas y morales absolutamente propias. Toda cultura se ha alimentado de su propio pensamiento y de su propia fantasía. Toda Cultura, después de un período de apogeo, llena su misión, ha decaído y perecido. Y toda Cultura, sin embargo, ha tenido como la nuestra, la ilusión de su eternidad. Esta ilusión, por otra parte, ha constituido siempre un elemento moral indispensable de su desarrollo y de su vitalidad. Y, si empieza a flaquear en nuestra Civilización, socavada por el pensamiento relativista, es porque nuestra civilización se aproxima a su ocaso.

Ese es, precisamente, uno de los síntomas de decadencia de esta Cultura. Un síntoma sutil, pero trascendental. Un síntoma expresivo nada menos que de la crisis de las concepciones filosóficas sobre las cuales reposa esta civilización. Otros síntomas, más perceptibles y más inmediatos, son la crisis económica y la crisis política.

Política y económicamente, la sociedad europea ofrece el espectáculo de una sociedad en decadencia. Cada uno de los cuatro años posteriores al armisticio, en vez de aportar la solución de los problemas de la paz, se respiraba en Europa una atmósfera más optimista que ahora. No hay Estado europeo, vencedor o vencido, para el cual la situación no sea hoy peor que hace cuatro años.

Los países vencidos han caído en la ruina, en la postración, en el desorden que todo el mundo contempla. Austria, a consecuencia de la vivisección del antiguo Imperio austriaco, mutilada, empobrecida, desangrada, carece de

medios de vida. Su anexión a un Estado limítrofe es su única esperanza, su único camino. En Viena reina una miseria apocalíptica. Las gentes perecen de hambre en las calles. Yo he visto caer de inanición a una mujer consumida, espectral. Hungría y Bulgaria disponen de más recursos que Austria para alimentar a su población, pero tienen arruinada su economía y depreciada su moneda. En Budapest mismo, donde no se siente la miseria que en Viena, me han contado que hay gente que no come sino dos veces a la semana. Y Alemania, finalmente, parece amenazada de una miseria análoga. La población alemana ve empobrecerse más cada día su tenor de vida. El presupuesto de las familias de la clase media y de la clase proletaria es un presupuesto de hambre. Las industrias alemanas trabajan, producen y exportan abundantemente a costa de la miseria de sus empleados y obreros. Y la situación de los países vencedores, si no es igualmente desesperada, tampoco tiende a normalizarse. Inglaterra tiene paralizada una parte de su actividad industrial. El número de desocupados asciende casi a dos millones. La cuestión irlandesa sigue prácticamente sin solución. La victoria de los turcos sobre los griegos ha infligido un golpe a la dominación británica en Oriente. Y ha aumentado la amenaza de una insurrección islámica. Francia está agobiada por el déficit de su presupuesto que pasa de quince millones de francos. Como este déficit es cubierto con bonos del tesoro, o sea con créditos internos, la deuda pública francesa crece fantásticamente. El servicio de esta deuda reclamará sumas cada vez mayores que mantendrán el desequilibrio del presupuesto. Y, dentro de este caos hacendario, Francia es solicitada por Inglaterra para iniciar el pago de los intereses de sus deudas de guerra. Francia pretende extraer de Alemania los millares de millones necesarios para la reconstrucción de las provincias devastadas y el convallecimiento de su hacienda. Pero Alemania es insolvente. Su insolvencia aumentará a medida que se aumente la desvalorización del marco. Italia también está económicamente desequilibrada. Su déficit, no obstante las economías inauguradas, es de cinco mil millones de liras y no hay perspectivas de que disminuya. Al contrario, hay perspectivas de una nueva carga fiscal: el servicio de las acreencias de la guerra británicas y americanas. Además, Italia está devorada por la guerra civil. Fascistas y socialistas reviven en las ciudades italianas las luchas medioevales de güelfos y gibelinos. El fascismo se ha sustituido al Estado, en la acción contrarrevolucionaria, y ha acelerado así el desprestigio y la decadencia de este. Los viejos partidos democráticos hablan de reorganizarse y restaurar la maltrecha autoridad del Estado. Pero el fascismo reclama para sí el gobierno. Y la vieja democracia no puede prescindir de sus servicios. La desmovilización, el desarme del fascismo, traería una inmediata contraofensiva revolucionaria.

De otro lado, la situación de los países vencedores está vinculada a la situación de los países vencidos. La experiencia de los cuatro últimos años prueba que no es posible la coexistencia de una Europa occidental normalizada y restablecida y de una Europa central oprimida y famélica. La unidad económica de Europa se opone a la existencia sincrónica de la normalidad y del caos. El peligro de bancarrota alemana es, por esto, un peligro de bancarrota europea.

Algunos estadistas de la Europa vencedora comprenden esta verdad. Esos estadistas, Nitti, Caillaux, Keynes —en quienes el político prevalece sobre el hombre de estudio—, creen, naturalmente, que aún hay remedio para esta crisis. Pero, mientras sus páginas que describen la crisis son de una clarividencia y de una robustez máximas, sus páginas que señalan las soluciones son las menos seguras y persuasivas. Sus libros dejan la impresión de que tocan la realidad en su parte crítica, pero no en su parte constructiva.

Existe un programa de reconstrucción europea. Es un programa de colaboración y de compromiso, de una parte entre los Estados vencedores y los Estados vencidos y, de otra parte, entre las clases sociales antagónicas. Tiende, en suma, a establecer una transacción entre el viejo orden de cosas y el orden de cosas naciente. Y, en la intención de algunos de sus patrocinadores, tiende a evitar que una transición brusca de un régimen a otro destruya la riqueza material, el progreso técnico, creados por la sociedad capitalista. A tal programa, se adhieren no solo los elementos más iluminados de la burguesía sino también los elementos más templados del socialismo, cuya colaboración gubernamental sería necesaria para actuarlo.

Pero solo en Inglaterra, que es por excelencia el país de las transformaciones graduales y pacíficas, este programa tiene probabilidades de ser actuado. Francia está todavía muy lejos de él. Lo demuestra claramente el hecho de que el político que lo preconiza, Caillaux, sea aún un político exilado de la política y hasta del territorio francés. Italia está más cercana a esa política. Nitti conserva alguna influencia en el parlamento italiano. Alrededor de un gobierno suyo podrían conjuncionarse los populares y los socialistas de derecha. Pero un gobierno de esta naturaleza tendría que ser un gobierno antifascista. Un gobierno que provocaría la insurrección del fascismo. Y que, por tanto, no es un gobierno probable. Más *chance* de influencia en el gobierno tienen por ahora los fascistas, cuyo predominio en la política italiana multiplicaría, evidentemente, los gérmenes de guerra y de desorden en Europa. El fascismo, que aspira a apoderarse del gobierno de Italia, es un movimiento ultranacionalista. Su doctrina política no se diferencia de la vieja doctrina liberal, sino por su delirante literatura nacionalista.

Y acontece, sobre todo, algo más grave. Que Francia, puesta a elegir entre una hipotética ruina europea y una segura reconstrucción alemana, opta por la primera. Y es que, como he escrito en un artículo reciente, los estadistas franceses tienen una mentalidad demasiado reaccionaria para aceptar que, por culpa de su política, la civilización capitalista corre peligro de muerte.

Y, en el fondo, tienen razón. No es el imperialismo francés lo que hace vacilar a Europa. El imperialismo francés es generado por la decadencia europea. Es un síntoma de la crisis. Y lo es también la imposibilidad en que se hallan las potencias vencedoras de concertarse alrededor de un programa común. Considerando aislada y superficialmente esas dificultades, se piensa que eliminándolas la crisis se solucionaría con facilidad. Pero, experimentalmente se constata que no es posible eliminarla porque son las expresiones, los efectos de la crisis mundial y no las causas de esta.

El «fin de Europa» aparece, pues, ineluctable. Esta civilización contiene el embrión de una civilización nueva. Y, como todas las civilizaciones, está destinada a extinguirse. El programa de los reformistas —reformistas de la burguesía y reformistas del socialismo— es detener su ruina mediante un compromiso entre la sociedad vieja y la sociedad nueva. (Esta es otra manifestación de la decadencia y de la decrepitud de la sociedad vieja. Un régimen que pacta con la revolución es un régimen que se siente vencido por ella).

Pero antes de que la sociedad nueva se organice, la quiebra de la sociedad actual precipitará a la humanidad en una era oscura y caótica. Así como se ha apagado Viena, festiva luz de la Europa de *avant-guerre*, se apagará más tarde Berlín. Se apagarán Milán, París y Londres. Y, último y grande foco de esta civilización, se apagará Nueva York. La antorcha de la estatua de la Libertad será la última luz de la civilización capitalista, de la civilización de los rascacielos, de las usinas, de los *trusts*, de los bancos, de los *cabarets* y del *jazz band*.

# «LOS ARTAMONOV», NOVELA DE MÁXIMO GORKI [77]

## I

Esta tarde plúmbea, sorda, opaca, se parece extrañamente a la tarde en que descendí de un tren alemán, hace cinco años, en la estación de Saarow Ost, para visitar a Máximo Gorki. El paisaje de cartón de Saarow Ost era esa tarde igual a los paisajes que los niños iluminan con lápices de colores en sus cuadernos germanos. Paisajes que yo había gustado por primera vez en mi infancia con un alpestre y ladino sabor de leche *Nestlé*. Paisaje seguro, para niños convalecientes, donde uno no podría nunca extraviarse, porque sus caminos lo toman en seguida de la mano para guiarlo. Paisaje que le prescribe a uno dieta, apetito, sueño a las ocho, leche al pie de la vaca. No se concibe en este lugar menús indigestos, con langostas, caviar, *gänseleobepastte* [78]. Berlín no dista sino cinco horas; pero para llegar aquí hay que pasar por un bosque de pinos y tomar en Furstenwalde un trencito vecinal que corre solo dos veces al día. En los pinos del camino, el viajero deja sus ideas ciudadanas, sus hábitos urbanos. Todas las figuras se dejarían recortar con una tijera. Las rutas tienen postes con letreros y flechas que conducen al lago, al bosque, al sanatorio, a la estación. Es imposible perderse, aunque se quiera.

Máximo Gorki convalecía en Saarow Ost de las jornadas de la Revolución rusa. Yo me preguntaba, mientras caminaba de la estación al *Neue Sanatorium* [79], cómo podía trabajar en este pueblo de convalecencia, infantil, albo y lacteado, un rudo vagabundo de la estepa. Saarow Ost no es un pueblo sino un sanatorio. Un sanatorio encantado, con bosques, jardines, lagunas, chalets, tiendas, un café, gente sana y un ambiente sedante, esterilizado, higiénico. Las excitaciones están rigurosamente proscritas. El crepúsculo —espectáculo sentimental y voluptuoso— severamente prohibido. La población parece administrada por una *nurse* [80], la naturaleza tiene un delantal blanco y no ha proferido jamás una mala palabra. ¿Qué podía escribir Gorki en esta aldea industrial, bacteriológicamente pura, de cuento de Navidad? Fue la primera cosa que le pregunté, después de estrechar su mano huraña. Gorki había escrito en Saarow Ost el relato de su infancia. Estaba contando a los hombres su historia. Quería contar la de otros hombres. Todos sus recuerdos eran matinales. La serie de sus grandes novelas realistas estaba interrumpida. Saarow Ost: en cada convalecencia me visitan tus imágenes.

Ahora que acabo de leer *Los Artamonov*, siento que Gorki no podía volver a escribir así bajo los tilos y los pinos del *Neue Sanatorium*. Esta novela ha sido escrita probablemente en Italia, donde Gorki ha pasado los últimos años. Los italianos son, generalmente, malos novelistas; pero Italia es propicia para la novela. Los enfermos se curan; pero el clima, la naturaleza, nos rodean de las mismas garantías científicas e higiénicas de la convalecencia. Todas las excitaciones operan libremente. Y aunque la novela italiana es escasa, toda la evolución de la novela moderna cabe entre Manzoni y Pirandello: Muchas de las novelas de Gorki han sido escritas en Italia, en el clima especial, tónico, pagano, de Capri, Amalfi o Frascati. La fantasía de Gorki recupera, ratifica, disciplina, en contacto con la naturaleza excesiva, teatral, patética de Italia, sus dotes de sobriedad y concisión. *Los Artamonov*; en las 332 páginas de la traducción italiana (Milano, Fratelli Treves) caben holgadamente tres generaciones, 55 años, la historia de la Rusia campesina y provinciana, desde la abolición de la servidumbre hasta la Revolución Bolchevique. Zola no habría podido narrar todo esto sino en una serie como la de los *Rougon Macquart* [81], con muchos raptos románticos y mucho diletantismo sociológico entre etapa y etapa de su biografía. Gorki desmiente con esta novela que haya muerto el realismo. ¿No tendrá razón René Arcos cuando nos dice que el realismo está ahora naciendo? Ciertamente, la tiene. La literatura de la burguesía no podía ser realista, del mismo modo que no ha podido serlo la política, la filosofía. (La primera teoría y práctica de *realpolitik* [82] es el marxismo). La burguesía no ha logrado nunca liberarse de resabios románticos ni de modelos clásicos. El superrealismo es una etapa de preparación para el realismo verdadero. Llámemosle, más bien, adoptando el término de René Arcos, infrarrealismo. Había que soltar la fantasía, libertar la ficción de todas sus viejas amarras, para descubrir la realidad.

La burguesía larvada, frustrada, incompleta de Rusia nos enseña su alma y su carne en *Los Artamonov*. La última novela de Gorki es una biografía. *Los Artamonov* son una familia burguesa: espécimen de una burguesía retardada, provinciana, alcohólica, cuya existencia histórica empezó en 1861 con la abolición de la servidumbre y que no alcanzó jamás a imponer a Rusia su doctrina ni su régimen. Sus comerciantes, sus industriales, no supieron superponerse al zarismo ni a la monarquía.

Para que el zarismo concediera a Rusia una constitución y un parlamento fue menester que amenazara la revolución socialista, la marejada proletaria y campesina. La burguesía rusa se agitó siempre en la impotencia. Entró en su etapa de decadencia sin conocer una etapa de plenitud. Miliukoff, su *leader* específico, no tuvo propiamente su hora de poder, ni aun cuando se derrumbó el absolutismo. Cuando sonó esa hora, un pequeño burgués socialista, Kerenski, ocupó su puesto. Las obras de los grandes novelistas rusos, son la historia clínica de una neurosis: la neurosis de una burguesía, que no pudo construir un Estado democrático y capitalista. Esta burguesía produjo, desde su segunda generación, toda suerte de renegados, de nihilistas y de utopistas. No pudiendo realizarse en la sociedad capitalista, sus hijos soñaban vagamente con realizarse en la sociedad obrera. El fundador de la familia Artamonov es

un siervo emancipado. Carece de esa cultura, de esa tradición que los burgueses occidentales adquirieron en un largo proceso de ascensión. Es fuerte, brutal, instintivo. Funda una familia burguesa y una empresa capitalista que se disolverían antes de que muriese el último de sus hijos. Nikita Artamonov no consigue ser un monje; Pedro Artamonov no logra ser un industrial. En la primera generación, se agota un impulso histórico, apenas definido. Nikita se evade del monasterio. Pedro no sabe de qué evadirse: ¿de la fábrica, de la ciudad provinciana de Driomov, de su casa, de su mujer? ¿Cuál de estas cosas es su cárcel? No obtendrá una respuesta ni cuando, viejo demente, lo sorprende imprevista, inconcebible, la Revolución. No entiende el mundo que lo rodea. Se embriaga sin convicción. Termina sin comprender nada.

El epilogo de este drama absurdo lo están viviendo todavía algunos dispersos sobrevivientes que acaso no encontraremos en la próxima novela de Gorki. Porque la próxima novela de Gorki será, probablemente, una novela de la Revolución.

## II

El júbilo, la emoción, el clamor con que el pueblo ruso ha saludado el retorno de Gorki a su patria, refrendan plebiscitariamente el homenaje tributado por los Soviets al genial novelista en su sexagésimo cumpleaños. Este homenaje no fue un seco homenaje oficial o académico. Tuvo evidente calor popular. Pero la muchedumbre ha estado más visible y espectacularmente presente en la estruendosa bienvenida. El abrazo que ha esperado a Gorki en la estación de regreso ha sido el abrazo multitudinario de la Revolución.

Y Gorki ha vuelto a Rusia, solicitado por un irresistible y espontáneo impulso interior. Es, como escribe Víctor Serge, el «testigo» de la Revolución, el testigo lúcido, alerta, ferviente. Serge define con certeras palabras este papel: «Gorki sabía, veía, juzgaba, comprendía todo. Veía lejos, veía justo, de una manera que le era propia (y que además no era la nuestra). Otros, que hacían la revolución velan infinitamente mejor que él, que no aspiraba a este rol, lo que se debía hacer, los fines y los caminos. Estos no tenían la aptitud de ahondar en el contenido humano de sus propios actos, de comprender al enemigo de otro modo que como enemigo, de ver la Revolución diversamente que como una grande y ruda tarea por proseguir sin debilidad. Gorki era su igual y su hermano; pero un hermano diferente. La historia es hecha por las masas; pero las masas se encarnan en hombres en las horas críticas de la historia. En esta hora de la Revolución, había un hombre que era el cerebro de la República, otro que era su voluntad de vivir y su espada, un tercero inflexible y probo que era el Terror. Gorki era el «testigo». Me parece difícil precisar mejor la misión, el sino de Gorki frente a la Revolución rusa».

El testimonio del gran escritor no acepta tergiversaciones. Ningún testimonio ha sido, sin embargo, tan tenazmente invocado y mistificado por los enemigos de los Soviets. Cuando Gorki, urgido por su campaña a favor de las

víctimas del hambre, más que por su estado de salud, salió de Rusia en 1921, la prensa burguesa propagó las más insidiosas conjeturas sobre las relaciones entre el novelista y los Soviets. En diciembre de 1922, visité a Gorki en Saarow Ost. Le escuché entonces un terminante desmentido de los juicios que se le atribuían. Gorki, de incógnito en Saarow Ost, se negaba a todo reportaje. Esto no obstaba para que las agencias telegráficas difundiesen entrevistas a las que jamás se había, prestado. Su posición no había cambiado: su admiración a Lenin, de la cual dio fe en páginas archinotorias, se mantenía intacta. Volvería a Rusia apenas su salud lo consintiese y su trabajo lo reclamase. Así ha sucedido: convalecidas sus fuerzas en Saarow Ost y Capri, Gorki ha regresado a Rusia, nostálgico de su gente, para escribir una novela de la vida obrera. *Los Artamonov*, su última obra, es una novela de la vida burguesa. La historia de los Artamonov concluye cuando la Revolución empieza. Para su nuevo trabajo, Gorki necesitaba documentarse en la misma Rusia.

No faltan hoy mismos periodistas bastante inescrupulosos para mentir en torno de esto. El señor Cristóbal de Castro, en un artículo de *La Libertad* de Madrid, desahoga una vez más su odio inepto y mezquino a la Revolución rusa, exhumando las más mendaces versiones acerca de la actitud de Gorki ante los Soviets. Al revés de Gorki novelista, el señor Cristóbal de Castro no ha menester de documentarse para tratar un tema. Tiene la osadía irresponsable del gacetillero para afirmar cualquier cosa, sin ningún temor de engañarse. Le bastan los recuerdos dispersos de sus lecturas apresuradas y vulgares para escribir la historia. Puede trazar la biografía de Gorki, sin haberse jamás acercado a su obra ni a su vida. *El hombre y los ex-hombres* se titula el lamentable artículo de este lamentable Cristóbal que no descubrirá ninguna América, porque su autor tiene la curiosa sospecha de que el de los ex-hombres es el asunto central de la obra de Gorki. Escribe que «al estallar la revolución bolchevique, Máximo Gorki culminaba su apostolado por los ex-hombres», confundiendo probablemente a los ex-hombres con el pueblo ruso. Esta afirmación nos persuade de que el señor de Castro no conoce la obra de Gorki sino de oídas, por lo que se conversa sobre ella en las cafés. De otra manera no se habría formado un juicio tan sumario y grosero.

Haré gracia al público de los demás truculentos lugares comunes de que el cronista de *La Libertad* se vale para explicar a su modo la posición de Gorki ante los Soviets. Me interesa denunciar su más flagrante y original mentira, que constituye precisamente el motivo central de su divagación. No obstante su costumbre de servir a la glotonería de su público cualquiera vulgaridad, el señor Cristóbal de Castro no habría escrito este artículo si no hubiese tenido algo que decir de la reciente novela de Gorki, aún no traducida al español, si no me equivoco. He aquí lo que dice: «En Capri, junto al mar azul, el apóstol de los ex-hombres fue metodizando sus cóleras por la reflexión y sus juicios por el documento hasta dar en su libro *Los Artamonov*, un robusto resumen del comunismo al través de tres generaciones: el *mujik* [83], de la época de los siervos, el industrial dilapidador de la época zarista y el revolucionario bolchevique. Generación aldeana y crédula. Generación industrial y ambiciosa. Generación revolucionaria y tiránica. Las tres generaciones de Artamonov no

solo se dañaron a sí mismas, sino que quitaron la fe y la paz a los siervos, a los *mujiks*, a los obreros de toda Rusia». Guardo muy frescos y precisos mis recuerdos de este libro, sobre el cual he escrito [84]. (Me diferencia del señor de Castro el hábito de no comentar o resumir sino libros que he leído). Y me siento en grado de suponer que el señor Cristóbal de Castro no conoce *Los Artamonov* sino a través de uno de esos retazos de crónica, recogidos sin ningún discernimiento crítico, de que se sirve generalmente para su trabajo periodístico. Porque en caso de haber leído *Los Artamonov*, su absurda interpretación lo dejaría en muy mala postura. Resultaría que el escritor de *La Libertad* no solo está mal informado por gacetilleros presurosos y confusos, sino que es incapaz de informarse mejor por su cuenta. Habrá leído *Los Artamonov*, pero sin entender una palabra del asunto ni de los personajes. Remito a los lectores a mi anterior artículo. Les será fácil enterarse de que ni el asunto ni los personajes de *Los Artamonov* tienen algo que ver con el comunismo. Las tres generaciones de la familia Artamonov que nos presenta Gorki son tres generaciones burguesas. El fundador de esta precaria dinastía de burgueses de provincia, procede del servicio de un príncipe expropiado. Es un siervo emancipado, como los que se encuentran en los orígenes de la burguesía de otros países. Es un campesino, pero no es un *mujik*. Proviene quizá de una generación aldeana y crédula, pero él mismo no lo es. En él se reconoce, más bien, el impulso creador que mueve el surgimiento de toda burguesía. Toda la obra de la familia Artamonov —una fábrica y su provecho—, es del viejo ex-doméstico. De sus hijos, uno lo sucede en el comando de la fábrica, el otro, un jorobado, se refugia en un monasterio. Su sobrino, hijo natural de un noble, se prolonga en un industrial de cierta facundia y presunción, contagiado de ideas reformadoras y progresistas, que miran al afianzamiento del poder de la burguesía contra el poder supérstite de la aristocracia. Uno de los Artamonov de la tercera generación repudia la fábrica y la familia. Los repudia por adhesión intelectual al socialismo; pero escapa por este mismo acto al argumento de la novela. Es un personaje ausente, desertor. La ruina de los Artamonov tiene un testigo implacable, el viejo portero Tikhon. Cuando la revolución sobreviene, habla por sus labios. Pero tampoco Tikhon es comunista ni es obrero. No es sino un testigo rencoroso y desilusionado del drama al que le toca asistir.

Don Cristóbal de Castro concluye su artículo atribuyendo a Gorki una niña de pocos años. He visto en *Crítica de Buenos Aires* la fotografía en que aparece Gorki con esta niña y su madre. Y he reconocido en la última a la nuera de Gorki, la esposa de su hijo, precisamente la intérprete de mi entrevista. Es una lástima que desde un rincón de Sudamérica se pueda sorprender en tan grosero error a un periodista de Madrid, trotamundos y experimentado.

## «CAMINANTES», POR LIDIA SEIFULINA <sup>[85]</sup>

Empieza a ser vertida al español la nueva literatura rusa. (Ya se sabe que la nueva literatura rusa no es la de los «emigrados» sino la de la Revolución. La que se alimenta de la savia, la emoción, el impulso, el sentimiento del orden nuevo). La Biblioteca de *La Revista de Occidente* ha publicado el *Tren blindado* de Vsevolod Ivanov y *Caminantes* de Lidia Seifulina. Esto, claro está, es todavía muy poco. Solo después de conocer a Pilniak, Babel, Mayakovski, Essenin, Fedin, Zamiatín, Lunts, Pasternak, Tikhonov, Leonov, Ehrenburg, etc., podrá el lector hispano enjuiciar panorámicamente la literatura rusa de la Revolución. De los propios literatos del período anterior a la Revolución, tal vez los más representativos permanecen aun inéditos en español. Mencionaré a Blok, Briussov, Remisov y Biely. Y su conocimiento es necesario como introducción en la literatura postrevolucionaria, a la cual Blok, Briussov y Biely han dado su aporte, mientras Remisov, hostil al bolchevismo, ha extraído, sin embargo, de la nueva vida rusa, los temas de sus últimos trabajos.

Lidia Seifulina es, presentemente, la más interesante de las mujeres de letras de Rusia. La poetisa Ana Achmatova, cuyo nombre está más difundido fuera de Rusia, pertenece a la época prerrevolucionaria. La Seifulina, en cambio, procede absolutamente de la Revolución. En este período convulsivo se ha formado su personalidad y su obra. Los libros que lleva publicados son señalados entre los mejores documentos de la literatura revolucionaria.

La Seifulina nos presenta, sobre todo, la vida de la provincia, de la campiña, bajo el nuevo régimen. El fondo de su obra, como el de la obra de Pilniak y Babel, es totalmente campesino, aldeano. El campo, la aldea, aparecen en sus novelas como el cimiento y el humus de la nación. La ciudad es artificial, inestable, un poco inhumana. Las raíces de Rusia están en la campiña. El vaho mórbido de la ciudad disgusta a su recia naturaleza de aldeana. La Seifulina siente que el contacto de la ciudad excita y corrompe al campo.

Esta actitud de la Seifulina mueve a varios de sus críticos a considerarla íntimamente adversa a la Revolución comunista por ser el comunismo en nuestro tiempo un fenómeno de origen y fermento esencialmente urbanos. Aunque comunista militante en los primeros años de la Revolución, la Seifulina no acusa, ciertamente, una inspiración ortodoxamente bolchevique. Es de los literatos que los bolcheviques denominan sagazmente «compañeros de viaje». Pero no es posible pedirle una literatura de rigurosa trama socialista. La Seifulina no es una teorizante, ni una funcionaria, sino una artista. (Trotsky ha planteado ya, en sus justos términos, la cuestión del arte proletario).

Me parece erróneo y ligero el juicio de la Melnikova cuando escribe que «en la Seifulina, la revolución es solamente el fondo sobre el cual se desenvuelven estos o aquellos acontecimientos de la vida campesina ya arrancada a su antiguo eje por obra de la guerra». Precisamente esta novela de *Caminantes*, que acaba de aparecer en la Biblioteca de *La Revista de Occidente* prueba lo contrario. La presencia de la Revolución con todos sus reflejos domina en *Caminantes* los episodios de la ciudad de provincia donde la novela se desarrolla. La novelista presenta en esta obra, con un vigoroso realismo, a una colección viviente de personajes, cuya vida está estremecida hasta lo más hondo por el huracán de la Revolución. Y la Seifulina no se detiene en la anécdota. Aborda el conflicto central del alma rusa de nuestra época: el conflicto entre el romanticismo «socialista revolucionario», nutrido de supersticiones humanitarias, intelectuales y pequeño burguesas, y el realismo bolchevique, forjado en la lucha social y purgado de hamletianismos neuróticos. El intelectual «socialista revolucionario» que la Seifulina presenta, nos delata el sentido íntimamente reaccionario de su resistencia a la dictadura revolucionaria cuando, prófugo de la ciudad, encuentra el terror blanco y, confortado por el roce de una banda de cosacos en son de avance, se siente a su turno triunfador. El gesto que le descubre entonces la Seifulina es la prueba plena que el lector juez, momentáneamente conmovido por su declamación idealista, necesita para condenarlo.

*Caminantes* adquiere, por esto, una entonación revolucionaria. Hay en esta novela algo más que un documento objetivo de la revolución. El testimonio de Lidia Seifulina añade una pieza más, de irrecusable sinceridad, a la requisitoria contra el socialismo kerenskyano, apodado en Rusia «Socialismo revolucionario».

Otras novelas de Lidia Seifulina —como *Humus*, que he leído en la excelente traducción italiana de Ettore Lo Gatto— que describen más específica y localizadamente los efectos de la Revolución en la vida campesina, son sin duda las que inducen a una parte de la crítica a sospechar en la Seifulina una secreta hostilidad aldeana al comunismo. Pero *Caminantes* resulta mucho más categórica y explícita que *Humus*.

De la Seifulina, como literata, hay muchas cosas más que decir. Su rasgo principal, sin embargo —el sentimiento, rural, aldeano— está ya apuntado. Agregaré que, en cuanto a forma o tendencia, la Seifulina se clasifica como una neorrealista. Como una de sus características esenciales, conviene destacar también su extraordinaria aptitud para crear tipos de mujeres. La obra de Lidia Seifulina está fuertemente impregnada de emoción femenina.

## MIGUEL ARZIBACHEV [86]

El autor de *Sanin* y *El Límite* —que hace un mes se extinguió en Varsovia— era desde hacía varios años un sobreviviente de su época, de su obra y de sí mismo. La crónica registrará, entre los datos particulares de su defunción, que muere en el exilio. Pero el ostracismo de Arzibachev era, en verdad, mucho más absoluto, mucho más total que aquel a que podía condenarlo la Revolución Bolchevique. Arzibachev no muere solo exilado de la tierra rusa, sino de la historia, de las letras y de la vida rusas. De la literatura rusa contemporánea, su nombre estaba ausente hace tiempo. No se le citaba casi ni entre los nombres de los «emigrados». Arzibachev debe haber sentido que lo trágico no es vivir —como pensaban sus neuróticos personajes— sino sobrevivir.

Arzibachev señaló en sus dos novelas célebres un momento no solo de la literatura rusa sino de la vida rusa. *Sanin* y *El Límite* debieron su difusión mundial a su valor de documentos psicológicos más que a su valor de creaciones artísticas. Arzibachev gozaba fuera de Rusia de un renombre desproporcionado, si se le compara con el de sus más significativos contemporáneos Feodor Sogolub, por ejemplo, es apenas conocido en español, a pesar de que en la literatura rusa del novecientos ocupa un puesto diez veces más conspicuo que Arzibachev.

El mundo de Arzibachev es generalmente menos atormentado y patético que el de Andreyev, pero tiene la misma filiación histórica. Su sensibilidad se emparenta asimismo bajo algunos aspectos, con la de Andreyev. Escéptico, nihilista, Arzibachev resume y expresa un estado de ánimo desolado y negativo. Sus personajes parecen invariablemente condenados al suicidio. Suicidas larvados y suicidas latentes, hasta los del coro mismo de sus obras. El destino del hombre es, en este mundo lívido, ineluctablemente igual. El símbolo de la Rusia agoniosa, una horca.

Esta literatura reflejaba la Rusia de la reacción sombría que siguió a la derrota de la Revolución de 1905. Estudiantes tuberculosos, judíos alucinados, intelectuales deprimidos, componían la escuálida y monótona teoría que desfila por las noveias de Arzibachev bajo la sonrisa sarcástica de algún nietzschano de similor que acabará también suicidándose.

Se dice que *Sanin*, que extremaba y exasperaba la tragedia rusa hasta lo indecible, produjo una reacción oportuna. Muchos jóvenes revolucionarios se reconocieron estremecidos en los retratos de Arzibachev. Después de sentirse impulsadas enfermizamente hacia la muerte y la nada, las almas volvieron a sentirse impulsadas hacia la vida y el mito.

La Rusia lívida de las dos novelas de Arzibachev no era, además, toda la Rusia de ese tiempo. El movimiento de 1905 no había sido solo una derrota; había sido, también, una extraordinaria experiencia. La derrota había des-

hecho muchos espíritus débiles y hesitantes, pero había templado al mismo tiempo muchos espíritus fuertes y seguros. Precisamente los que, años más tarde, en 1917, debían desplegar victoriosa, sobre el Kremlin, la bandera de la Revolución.

Pero este otro lado, esta otra faz de Rusia, no podía ser conocida ni entendida por Arzibachev. Cuando pretendió crear un héroe, su imaginación de pequeño burgués individualista inventó a *Sanin*, un super-hombre de provincia que no sostiene ninguna lucha —ni siquiera una auténtica agonía interior— y que exhibe como única prueba de su superioridad las victorias de su instinto fuerte y de su cuerpo lozano de animal de presa.

Las obras de Arzibachev, posteriores a estas novelas, no tuvieron la misma fortuna en el mercado mundial de las letras. El instante asido por los nervios de Arzibachev había pasado. Se estaba incubando un mundo nuevo cuyo mensaje le era ininteligible. Escribió Arzibachev, en su nueva jornada, tres obras de teatro, en las que se concretó casi a su tema predilecto: la cuestión sexual. Por la tesis aparente de estos dramas fue procesado sensacionalmente. Este proceso, que tuvo una vocinglera galería femenina, prolongó por algún tiempo su popularidad. Las novelas que escribió después, no son casi señaladas por la crítica de este período de la literatura rusa.

Arzibachev era un representante de la *intelligentsia*, como se llama en Rusia, más que a una élite [87] o una generación, a un ciclo o una época de la literatura nacional. La *intelligenisia* era confusa y anárquicamente subversiva más bien que revolucionaria. Se nutría de ideales humanitarios, de utopías filantrópicas y de quimeras nihilistas. Cuando la Revolución vino, la *intelligentsia* no fue capaz de comprenderla. No era la revolución vagamente soñada en los salones de Madame Zenaida Zippius entre la musitación exquisita de un poeta simbolista y las fantasías helenizantes de un humanista erudito.

El pobre Arzibachev, como otros representantes de la *intelligentsia*, se apresuró a protestar. Con un ardimiento de pequeño burgués desencantado, combatió la Revolución que llegaba armada de dos fuerzas que Arzibachev no conoció nunca y negó siempre: la ilusión y la esperanza. Por esto, sobreviviente de sí mismo, exilado de la historia, le ha tocado morir melancólicamente en Varsovia. Sobre la estepa rusa no se dibuja ya como antes el perfil de siete horcas.

# «LOS MUJIKS», POR CONSTANTINO FEDIN <sup>[88]</sup>

Fedin es, desde la aparición en español de *Las Ciudades y Los Años*, uno de los novelistas de la nueva Rusia más apreciados por el público hispano-americano. Cotización justa, estricta, que no debe nada al azar ni a la moda, la de Constantino Fedin reposa en valores de circulación universal: originalidad, gusto, potencia, penetración. *Las Ciudades y los Años* —acabada realización artística— tiene esa atmósfera mixta de sueño y realidad de las novelas de Leonhard Frank y transcurre en ese tiempo cinematográfico inaugurado en la novela por los relojes del surrealismo y el expresionismo. Sin perder ninguna de las sólidas cualidades del relato ruso, Fedin evita todos los tonos de laxitud y vaguedad en que se complace el preciosismo occidental, después de haberse adueñado de su técnica psicoanalítica y de sus recursos poéticos.

*Los Mujics* y *El Molinero*, las dos novelas cortas que, bajo el primer título, nos ofrecen en un reciente volumen las Ediciones Oriente —magnífica empresa de cultura, nacida de la inquietud creadora de una España joven, sensible y alerta— nos muestran a Fedin en otra estación de su arte. Están las dos más dentro de la línea de la novelística rusa, no solo porque el autor no necesita ya, como en *Las Ciudades y los Años* mover una compleja maquinaria escenográfica, sino porque —consecuencia del bloqueo— retorna a asuntos de clima puro y campesinamente rusos, en que el decorado se reduce a los elementos más simples.

De las dos novelas, *El Molinero* conocida en otras traducciones con el título de *Transval*, es la de más interés documental y artístico. *Los Mujics* es un buen relato; pero demasiado intemporal para el gusto del lector contemporáneo que en la nueva novela campesina quiere encontrar siempre un rasgo de la aldea soviética del mujic revolucionario. La personalidad de Fedin no está ahí marcada con trazo propio y singular. ¿Qué mujiks son estos? —pregunta el lector— ¿los de ayer, los de hoy? Probablemente un poco escéptico, Fedin contestará: —Los de siempre.

Pero no es solo el testimonio riguroso y aristotélico de un católico italiano, como Guido Miglioli el que nos documenta la existencia de una «aldea soviética», en la que el mujic no es ya el viejo mujic, y en la que el mismo viejo mujic aspira a ser rehabilitado, exigiéndonos el reconocimiento de su rol en el proceso revolucionario. El norteamericano Williams, autor de *Grandeza y Decadencia* de Vasili el Patrak, nos persuade, por medios puramente novelísticos, de que la vida campesina tiene hoy en Rusia dramas nuevos, problemas insólitos.

Y *El Molinero* o *Transval* de Fedin afirma el mismo hecho, aunque, acaso con la intención subconsciente de negar al mujic, como mujic, la capacidad de transformar la aldea y su vida. Bajo la Revolución, el agente de los cambios más visibles en la existencia de la aldea, es William Swaaker, un extranjero, un aventurero, llegado de muy lejos. Swaaker, entra antes de la Revolución en posesión de un molino «conocido en el distrito más por haber sufrido muchas reparaciones que por haber funcionado normalmente. Se ausenta luego, misteriosamente, para ir a la ciudad. Regresa con la Revolución. Los mujiks no se dan cuenta de lo que la Revolución significa. William Swaaker lo explica en su lenguaje confuso de forastero: todo el poder al pueblo. Es el único en el distrito que sabe lo que hay que hacer. Está por la Revolución y, con la mayor naturalidad, asume la presidencia del soviet local. Toma de nuevo posesión del molino, pero esta vez en nombre de la comunidad. El impulso de este hombre extraño y grotesco imprime al molino una actividad insólita. La molienda es activa, el trigo y la harina abundan, las aves se multiplican. Una sorpresa aguarda, sin embargo, a William Swaaker. Cuando llega al pueblo una comisión inspectora, desaprueba la socialización del molino; la línea adoptada por el Estado respecto a la pequeña propiedad en el campo es diversa. Los molinos rurales están expresamente excluidos de la nacionalización. Entonces Swaaker exhibe sus títulos de propiedad. Si el molino debe ser devuelto a su propietario, pierde sus derechos políticos: no puede ser diputado del soviet, ni mucho menos presidente. Swaaker no se apura. Está pronto para todos los cambios. Con la misma prestancia, algo taumatúrgica con que desempeñó antes el cargo de presidente del soviet local, reasume su papel de propietario. El molino es bautizado con una palabra incomprensible para los mujiks: *Transval*. Mas los milagros de Swaaker no han terminado. De no se sabe dónde llega su mujer: una vieja enorme y callada. Swaaker visita la casa de los burgueses Burmakin, arruinados por la Revolución. Primero a título de presidente del soviet local, luego de amigo y propietario de *Transval*, interviene en su vida para evitarles el hambre. Los socorre con patos, pichones, harina y palabras de amistad y esperanza. El profesor Burmakin, su mujer Ana Plaflovna y su hija Nadejna Ivanovna, aunque ruborizados, confundidos no tienen más remedio que aceptar los favores de esta providencia estrafalaria y chusca. William Swaaker tiene su plan. Un día su mujer parte para siempre de *Transval*. Swaaker, poco después desposa a Nadejna Ivanovna que se instala con sus padres en el molino. La carestía y el hambre proporcionan a Swaaker la ocasión de asombrar más aun al pueblo. El molino está bien provisto de trigo y harina. Swaaker compró piedras a los campesinos, con su trigo. Más tarde, estas piedras le sirvieron de material para la fabricación de muelas del molino. Swaaker, además de un molino y una granja, empezó a explotar una fábrica. Temeroso de disgustos políticos por la presencia del profesor Burmakin en su casa, lo despidió, como antes a su vieja mujer, aunque con mas provisiones y cortesía. Muerto el suegro, lo enterró piadosamente; pero despidió pronto a la suegra. Swaaker prosperaba, mientras el distrito con sus muros cubiertos de carteles de las cooperativas, la instrucción y la industria soviéticas, se transformaba también como a su impulso. El exótico propietario del molino *Transval* era el mago de su ameri-

canización. En su escritorio, una dactilógrafa, llegada de la ciudad, tenía delante una máquina de escribir y una de calcular. Conversando con su mujer, Swaaker, le hablaba ahora de sus planes de electrificación de todas las aldeas vecinas. Y Nadejna no se maravillaba: —Creo, Williams, que tú lo puedes todo.

Transval es un cuadro más humorístico que dramático de una aldea bajo la revolución. Fedin nos presenta un personaje y un caso excepcionales. William Swaaker, el boér tuerto de la historia, tiene algo de *pioneer* de la americanización de la Rusia campesina. Y, bajo este aspecto, no obstante su intención irónica, adquiere cierta fisonomía de símbolo. Ha sido necesaria la revolución comunista para llevar a la aldea rusa el espíritu y los instrumentos del capitalismo. El soviét no es el retorno a la horda como se imaginan sociólogos baratos. Hasta cuando más extravagante y paradójicamente realiza su trabajo, el soviét apela, como a sus medios instintivos y naturales, a la máquina, a la electricidad, a los afiches de propaganda.

## «HOMBRES Y MÁQUINAS», POR LARISA REISSNER [89]

Álvarez del Vayo habla en dos de sus libros —*Rusia a los doce años* y *La Senda Roja*— de esta extraordinaria figura de mujer que un libro editado en español por la Editorial Cenit nos revela íntegra e impresionantemente: Larisa Reissner.

Las agencias telegráficas, la gran prensa, no han señalado acaso nunca este nombre al público internacional. Larisa Reissner es, sin embargo, una figura histórica, una de las más grandes y admirables mujeres de nuestra época. Muerta en 1925, en plena juventud, en gozosa creación, no ha dejado sino dos libros: el que acaba de publicar la Editorial Cenit, *Hombres y Máquinas*, y otro de impresiones y escenas de la guerra civil en Rusia, *El Frente*. Pero, heroína de la revolución social, gran artista, gran escritora, Larisa Reissner no necesitaba escribir sino estas páginas vivientes, densas, logradas, de *Hombres y Máquinas* para que su mensaje llegase a toda la humanidad.

El prólogo que Karl Radek ha escrito para la obra de Larisa Reissner, es una magnífica presentación de la revolucionaria y la autora. Larisa nació en una ciudad de la Polonia oriental el 19 de Mayo de 1895. Su padre fue un profesor de estirpe báltica que en sus estudios y exilios en Europa occidental, sustituyó su vago idealismo de intelectual burgués por las sólidas concepciones del intelectual marxista. En Alemania, disfrutó del trato de hombres como Bebel y Liebknecht, mientras la pequeña Larisa se familiarizaba en la escuela con esos niños obreros a los que años más tarde debía reencontrar en las jornadas de la insurrección comunista. En la cátedra de Derecho de la Universidad de Petrogrado, persiguieron al profesor Reissner —fautor de la doctrina que, predicada por un manípulo heroico, ganaría en Octubre de 1917 el poder— las sórdidas ojerizas de los profesores que en esa Universidad representaban la ideología liberal o kadete. En esta lucha, librada con voluntad y convicción inquebrantables, se formó el espíritu de Larisa que a los dieciocho años, en 1913, acometió ambiciosamente su primera empresa literaria. Pero la verdadera iniciación de Larisa como escritora se cumplió bajo el signo de la guerra. La familia Reissner, con ese ingente y asombroso espíritu de sacrificio y de combate, de que se alimenta la historia de la Revolución de 1917 y que explica todas sus victorias, publicó bajo la guerra una revista que denunciaba la traición de los revolucionarios que en Rusia, como en los otros países, hallaron razones para justificar su consentimiento a la matanza. La Revolución tuvo en Larisa a uno de sus intrépidos combatientes. Su instinto revolucionario no le permitía ninguna ilusión respecto al régimen de Kerensky. La preservó, luego, de la hostilidad y la incompreensión de la Inteligencia ante el advenimiento al poder

de los consejos de obreros y soldados. «Esta mujer, profundamente creadora —explica Radek— penetró en el sentido creador de la Revolución y por eso la abrazó en cuerpo y almas». En los primeros meses de la República Soviética, Larisa colaboró en la obra de Lunatcharsky, encargado de salvar de la tormenta revolucionaria los tesoros artísticos de Rusia, guardados en gran parte en las mansiones de la aristocracia caída. Pero Larisa, ansiosa de batallas más activas, no podía contentarse con este rol modesto de experta en materia histórica y artística.

Cuando la reacción, subsidiada y excitada por los exaliados de Rusia, amenazó a los Soviets, Larisa marchó a ocupar un puesto en el frente. El brío de sus veintitrés años no se avenía con un trabajo de conservador de museo. Larisa peleó por los Soviets como un soldado. Fue una Juana de Arco proletaria, que milagrosamente escapó muchas veces a la muerte en manos de los enemigos de su fe. *El Frente* es el libro que recoge su testimonio de esta lucha.

En 1920, Larisa Reissner acompañó a Cabul a su marido Raskolnikow, nombrado Embajador de los Soviets en Afganistán. En la corte del Emir, la diplomacia imprevista de los Soviets debía sostener difícil batalla con la diplomacia profesional y avezada de la Entente [90]. Tenía, por fortuna, un aliado: el vigilante sentimiento de independencia nacional, de este sentimiento nacía el lenguaje de la amistad. Toda la primera parte de *Hombres y Máquinas* es una serie de apuntes del Afganistán que conoció Larisa en los días más tormentosos de la Revolución. La danza de las tribus campesinas, expresa a Larisa, mejor que ningún otro mensaje, el amor del pueblo afgano a su libertad. Occidental por su educación y su raza, Larisa Reissner descifra, sin más ayuda que la de su aguda intuición de mujer y de artista, la sonrisa y el ritmo de Oriente.

A fines de 1923, en los días álgidos de la ofensiva proletaria, que siguió a la ocupación del Ruhr y la bancarrota del marco, Larisa Reissner marchó a Alemania, a Dresden, frente más vasto y activo de la Revolución. En Rusia, bajo el comando de Lenin, el proletariado consagraba su esfuerzo a las jornadas sin romanticismo y sin alegría de la Nep [91]. Larisa amaba al proletariado alemán, desde los tiempos en que, durante un exilio de su padre, le tocó frecuentar la escuela de Zehlendorf.

La segunda parte de su libro está formada por sus escritos de esta etapa de agitadora «en el país de Hindenburg». Faltan las páginas de su folleto *Hamburgo en las barricadas* que la justicia alemana condenó al fuego. No es la batalla proletaria lo que se describe en esta crónica de un viaje por la República Alemana. Larisa se propone, más bien, ofrecernos una versión del país de Hindenburg. Las páginas que dedica a la casa Ullstein, son un finísimo ensayo de psico-fisiología de la gran prensa. A través de las publicaciones de Ullstein —*Berliner Morgenpost*, *La berlinesa práctica*, *B. Z. am Mittag*, *Illustrierte Zeitung Sport*—, Larisa analiza sagazmente los gustos del gran público y la técnica del periodismo que lo informa y orienta. Luego, sus cabales bocetos *Junkers y Krupp y Essen*, nos confirman su admirable y certero poder de representación de la Alemania de Hindenburg, mitad monárquica, mitad republicana. No hay en esos escritos una sola descripción de panfletaria. La buida mirada de Larisa ilumina todos los ángulos internos del caso Junkers y del caso Krupp. Y es

imposible decir si la escritora acierta más en las dos rápidas biografías de la Alemania industrial y militar o en los patéticos retratos de tipos vistos «en los campos de la pobreza».

El drama de la desocupación, de la miseria subvencionada por el Estado con un subsidio que «si es poco para vivir es demasiado para morir», de la pobreza alojada en los viejos cuarteles de los suburbios de Berlín, está entera y terriblemente expresado en estos breves relatos de Larisa.

Pero es la tercera parte del libro —*Carbón, hierro y hombres vivientes*— la que individualiza a la escritora. Solo las mejores páginas de *El Cemento* de Gladkov son comparables a esta descripción potente de la epopeya obrera en la Rusia de los Soviets. El escenario de los hechos que Larisa escruta es mucho más dramático que el de *El Cemento*. No es el proletariado de la usina, de la industria, el que Larisa nos muestra, sino el proletariado de las minas. La tremenda fatiga de las muchedumbres que trabajan en los yacimientos de platino o en las galerías de carbón, es el tema de sus relatos. La mina, en la descripción de Larisa, no es solo el averno negro y pétreo que la literatura corrientemente entrevé: el espíritu del hombre incansable en el descubrimiento de la belleza, sabe iluminarla también con su poesía. La lucha con una naturaleza mineral y violenta, consume aquí todas las energías de los hombres pero aun así, hasta estos oscuros y distantes cauces de la savia humana, llegan inflexibles la voluntad y el esfuerzo de crear un orden nuevo.

## RUSIA A LOS DOCE AÑOS [92]

Álvarez del Vayo es un maestro en el arte del reportaje. Pocos como él, en el periodismo hispánico, saben moverse tan expertamente en el escenario europeo, en torno de los más grandes debates y los más conspicuos temas, bien enterados de su historial y de su trastienda, habituados a interrogar a los protagonistas, dueños del secreto profesional de narrar sus incidentes al público y de interesarlo por su desarrollo como por el de una gran novela. Lo conocí, hace años, en la Conferencia de Génova, cuando poseía ya una admirable pericia en este género absolutamente postbélico de periodismo: seguir una tras otra las conferencias y asambleas internacionales para dar al público sobre cada una, observada en todos sus momentos, una versión animada, anecdótica e integral, anticipándose al convencional resumen de los comunicados oficiales, desbordándolos con la indagación de corrillo y de bastidores, situando el suceso en su clima y su atmósfera particulares. De entonces a hoy, Álvarez del Vayo no ha faltado a ninguna gran cita europea.

Pero este dominio y esta práctica magistrales del gran reportaje no explican totalmente su acierto insuperado en informar al mundo hispánico sobre los hombres y los hechos de la Rusia Soviética con una visión verista, sagaz, inteligente, atenta ante todo a la creación y a la vida. El primer libro de Álvarez del Vayo sobre la U. R. S. S. es todavía el más interesante testimonio español respecto a la Revolución y sus personajes. Antes se habían publicado los de dos hombres de izquierda y de partido —Fernando de los Ríos y Angel Pestaña—. Uno y otro malogrados por el doctrinarismo social-demócrata y anarco-sindical de los autores. El reformista se acercó a la Revolución con la desconfianza burguesa, la reticencia universitaria, del hombre de cátedra y de leyes. El anarquista no pudo reprimir, después de la visita, la explosión de sus atavismos de subversivo español, individualista, egocéntrico, negativo. Álvarez del Vayo no era ni es un hombre de partido. Pero tampoco era el crítico glacial, riguroso, pedantemente objetivo, ese raro, abstracto y monstruoso espécimen de neutralidad y exactitud agnósticas al que algunos reservan el derecho de entender y explicar la historia contemporánea. Hombre sin partido, exento de doctrinarismo, Álvarez del Vayo es un espíritu sensible a la sugestión de todo gran esfuerzo humano. La Revolución rusa se impone a su sinceridad de espectador bien documentado de la escena occidental, como el acontecimiento más grande, como el fenómeno más trascendental, como la más heroica batalla de la época. Álvarez del Vayo observa a Rusia con amistad y simpatía. Es un amigo veraz, severo, bastante inquisidor, que no cree sino en las cosas vistas y palpadas, que estudia la transformación revolucionaria en la calle, en las cosas, en los hombres; pero es, aunque pertenezca a la Europa occidental, y encuentre su atmósfera propia en la *Unterdenlinden* [93] más

que en la Plaza Roja, un amigo de la «otra Europa» y de sus creadores. Y a su amistad y a su simpatía debe precisamente su comprensión de los hechos, su capacidad de presentarlos al lector vivientes y plásticos.

El nuevo libro de Álvarez del Vayo, *Rusia a los doce años*, continúa el primero: *La Nueva Rusia*. Es un film, logrado con la más estricta técnica periodística, de la vida rusa a los doce años de la Revolución. En la elección certera del detalle sugerente, algo ha adquirido quizá el periodista en el trato de los grandes cineastas: Eisenstein, Pudovkin, etc.

El volumen se divide en tres partes: La batalla en el campo. Industria y defensa. Teatro, «cine» y literatura. El autor, acaso se interesa personalmente más por los temas del tercer capítulo. Pero de las cuestiones estudiadas en los dos primeros, su conocimiento general de las cosas rusas le consiente lograr una exposición eficaz.

Álvarez del Vayo advierte que la batalla por la socialización de la economía agraria domina la actualidad rusa. Las plataformas de la oposición trotskysta han tenido en gran parte su origen en la impresión de que la política soviética estaba perdiendo demasiado terreno en el campo. Hoy Stalin parece haber hecho suyas en parte, a este respecto, las proposiciones trotskystas. La lucha contra el *kulak* [94] es la acción en que los soviets han empleado en el año último su mejor energía. El *kulak* encarna un peligro al mismo tiempo económico y político: el surgimiento de una burguesía campesina y la repercusión de sus intereses y el influjo de su mentalidad en la práctica administrativa. Pero en la persecución del *kulak* se corre el riesgo de excederse, atacando una manifestación anexa a la resurrección de la campaña. El *kulak* puede ser un elemento de restauración capitalista; pero es también un síntoma y un factor de la prosperidad que la Nep ha querido promover. La solución del problema no está, por eso, en la ofensiva contra el *kulak*, categoría a la que se asimila a veces el campesino apenas acomodado, propietario de unas pocas vacas y un caballo, sino en el fomento de la explotación colectiva de la tierra, con máquinas y métodos que aumenten su rendimiento. En esta dirección, la política agraria de los Soviets ha hecho grandes progresos en los últimos tiempos. Está en aplicación un plan que prevé la transformación completa de las condiciones actuales de producción en el plazo de cinco años.

No esconde Álvarez del Vayo su admiración por la figura y la obra de Trotsky. Pero sus sentimientos y su juicio respecto al gran líder de la oposición no le impiden estimar en todo su valor al jefe de la mayoría y del gobierno. «La silueta completa de Stalin —escribe Álvarez del Vayo— está todavía por hacer. Es un luchador de extraordinarias condiciones, y el recordar que en sus manos se encuentra el mecanismo del poder no basta para definirlo. En cuanto a las otras versiones que lo presentan como el zar rojo rodeado de boato y sumido en la concupiscencia, ¿podrá uno a estas alturas hacer todavía a sus autores el honor de desmentirles? El cuarto de Stalin lo rechazaría por inconfortable cualquier empleado de Hacienda de los nuestros, y el vestido de la mujer del todopoderoso en poco se distingue del de una modesta obrera. Él, como los demás; así viven los gobernantes de la Rusia soviética». Y tampoco el homenaje a la capacidad y a la honradez de Stalin le estorba para el reconoci-

miento de las sólidas cualidades de Rykoff, cuyos puntos de vista sobre la política económica señalan el rumbo de la «desviación de derecha», severamente denunciada por Stalin después de la represión del trotskysmo o «desviación de izquierda».

Paralelamente al esfuerzo por colectivizar la explotación del campo los Soviets desarrollan un formidable esfuerzo por acrecentar la industria. La decepción sufrida por muchos industriales europeos, después de la reanudación de relaciones de sus países con Rusia, ante el desvanecimiento de su esperanza de invadir y saturar el mercado ruso con sus manufacturas, no es sino una consecuencia del cuidado que en proteger la industria nacional pone el monopolio soviético de las importaciones y exportaciones. Esta decepción ha influido en un recrudecimiento de la hostilidad de diversos países que complica no poco la situación internacional de la U.R.S.S. y la induce a considerar inminente un nuevo ataque de los Estados capitalistas, dirigidos por la Gran Bretaña. La política soviética tanto como a la creación de una poderosa industria, atiende al mantenimiento de las fuerzas de defensa nacional. Pero Rusia no se deja extenuar por una costosa paz armada. Más que del sostenimiento de gravosos efectivos, se cuida de cultivar esa inmensa reserva moral y material que constituye la juventud comunista de ambos sexos. El ejército en Rusia, por otra parte, al mismo tiempo que un factor de defensa nacional, es un instrumento de educación revolucionaria y de conquista espiritual y cultural del campesino. «En un cierto sentido —dice Álvarez del Vayo— el cuartel es en Rusia una especie de universidad popular, dentro de la cual la lucha contra el analfabetismo, cuya trascendencia anúnciase por sí sola, no constituye sino el primer escalón». «De que la labor cultural desarrollada en los cuarteles no se reduce a un par de exhibiciones instaladas en la Casa del Ejército Rojo con el fin de asombrar al visitante extranjero, dan idea las siguientes cifras recientes: 700 clubs militares; cerca de 6000 «coros de Lenin», 9500 bibliotecas, con un conjunto de siete millones y medio de libros; 700 «cines ambulantes»; quinientos grupos de radioescuchas; 20 periódicos, aparte del órgano central —*Krasnaya Svezda (La Estrella Roja)*—, con una circulación total de más de medio millón de ejemplares.

La tercera parte de este magnífico film de la Rusia actual —teatro, cine y literatura— reclamaría un artículo especial. Es un cuadro notable de la estu-penda actividad literaria y artística rusa. Álvarez del Vayo se siente a gusto entre artistas y autores. Y estos tópicos lo seducen como ningún otro. Pero, por ahora, bastan las citas ya apuntadas para dar una idea del interés y el valor de su último libro.

## «EL DIARIO DE KOSTIA RIABTZEV» [95]

Pocos libros rusos han logrado, en tan breve plazo, la resonancia internacional de *El Diario de Kostia Riabtzev* de G. Ognev, que Julio Álvarez del Vayo menciona como una de las más sugestivas obras de la última literatura soviética. Publicado en ruso en 1926, sus ediciones inglesa y francesa se han sucedido con gran éxito. Los públicos inglés y norteamericano, sobre todo, parecen haber reconocido en este diario uno de los más vivientes e interesantes documentos de la nueva Rusia. El niño, el escolar, en naciones que se preocupan tanto de la educación, interesa más que el adulto. Y Kostia Riabtzev, alumno de un gimnasio soviético, precoz hombre de partido, tiene a pesar de sus dieciséis años, o justamente por sus dieciséis años, todas las condiciones necesarias para ser, en la imaginación de las *girls* [96] y los *boys* [97] de Londres y Nueva York, el héroe por excelencia de la Revolución rusa. Se anuncia ya la traducción española de este diario. El interés hispánico por el diario del protagonista, aunque España, según la acusada versión de Waldo Frank, es algo matriarcal, se me antoja que va a ser menor. Matriarcado y pedagogía no son cosas coincidentes ni solidarias.

Kostia Riabtzev es un escolar de la Rusia de ahora, de la Rusia de la Nep y de Stalin. Los tiempos de hambre y de sangre de la Revolución han pasado, cuando él empieza a anotar, en un diario meticuloso y circunspecto de estudiante bolchevique, sus impresiones de la escuela y de la calle. El diario comienza, exactamente, el 15 de septiembre de 1923. El duelo de Rusia por la muerte de Lenin enluta las últimas páginas del primer cuaderno con su franja negra. Kostia Riabtzev ha adoptado el nombre de Vladlen (formado por las dos primeras sílabas de Vladimir Lenin). La muerte de Lenin; he ahí un suceso en cuya posibilidad él no había podido pensar nunca. «Me parece que es el fin del mundo y que espesas tinieblas han invadido la Tierra. Son ya las tres de la mañana... Sentado ante mi mesa, yo no puedo acordar mis ideas ni representarme lo que ha acontecido». Pero no son estas frases ni las que le siguen, la expresión más patética que logra en el diario de su emoción por este acontecimiento. Es más bien esta anotación en cursiva: «Las tres páginas siguientes del diario están totalmente borradas». Era así, con tres páginas escritas primero premurosamente y enseguida borradas, como Kostia Riabtzev tenía que registrar su duelo. Ocho días después, estas líneas agregan todo lo que era posible agregar: «Habría querido describir lo que he visto. Mas no lo puedo. Me harían falta palabras de que no dispongo. Todo lo que sé es que en estos días he envejecido diez años y que las palabras que un niño habría podido inventar, yo no las encuentro más».

La fidelidad con que están expresados los sentimientos de un estudiante de segunda enseñanza de la Rusia soviética, imprime al libro un acento verista

que en ningún instante suena falso, un timbre de verdad que percute argentinamente en la subconsciencia de la niñez lejana o próxima del lector. Mientras recorremos las páginas de este libro, tenemos siempre la impresión de comunicarnos directamente con Kostia Riabtzev, sin ninguna mediación de la literatura. *El Diario de Kostia Riabtzev*, no nos parece una obra literaria. La literatura decadente y «deshumanizada» nos ha habituado tanto al ruido de su tramoya que esta obra en la que funcionan silenciosamente las ruedas y las poleas del artificio, nos llega con la naturalidad de un mensaje directo de la vida. Y ahí está, precisamente, la prueba de su excelencia literaria. He apuntado comentando *Los Artamonov*, de Máximo Gorki, que solo el arte socialista o proletario podía ser verdaderamente realista. El cine, la novela, el teatro ruso de hoy sufragan unánimes y fehacientes esta tesis. El realismo burgués o pequeño burgués, no se ha desprendido nunca de una mitología, de una idealización, cuyo mecanismo secreto se le escapaba. Era un realismo a medias. El espíritu marxista exige que la base de toda concepción esté formada por hechos, por cosas. La fuerza del *film* ruso proviene de la severa y rigurosa elección de sus materiales. El valor de una creación no es asunto de técnica, de tema o de inspiración exclusivamente. El espíritu, el símbolo, la unidad de la obra se obtienen por la sabia armonía de sus elementos materiales —plásticos y dinámicos—. El creador debe pensar en imágenes vivientes y móviles.

Mantenedor ortodoxo de la fórmula heterodoxa de Oscar Wilde, André Gide diría que Kostia Riabtzev no ha existido nunca en la vida, y que solo ahora, creado ya por la literatura, empezará a ser en la vida, un tipo frecuente y real. El arte suministra sus modelos a la vida. La vida copia, en serie desigual, los personajes que el arte crea obedeciendo a no se sabe qué ignorado designio. Tesis wildeana que Bontempelli ha reelaborado, con menos rigor, para uso del novecentismo italiano y que el suprarrealismo, posterior a Freud y usufructuario de su experiencia, ha superado en la teoría y en la creación.

Volvamos a Kostia Riabtzev, desandando el fácil sendero de esta digresión. El diario del escolar soviético está a tal punto exento de todo vaniloquio apologético, a tal punto construido fuera de todo plan corriente de «idealización» que no han faltado quienes le han sospechado intenciones satíricas. «Desde el punto de vista de la información documentada —anota el editor francés— no hay ninguna reserva que formular sobre la exactitud con que las costumbres escolares de la Rusia roja son descritas en esta curiosa obra».

El colegio de Kostia Riabtzev adopta los métodos más científicos y perfectos de estudio e investigación, aunque los libros y materiales indispensables escaseen. Los maestros están trazados, con los rasgos, entre ingenuos y caricaturescos, de los dibujos infantiles. El matemático Almakfisch que, ante todos los problemas se ratifica en esta fórmula: «Cualitativamente, todas nuestras experiencias están más allá del bien y del mal y, cuantitativamente, prueban la riqueza de nuestra época»; Nikpetoje que en la teoría sigue siempre una línea exacta y, con su conducta, no puede impedirse la falla sentimental de excederse en la simpatía por una de sus discípulas, falta que encontrará inexorable el adolescente Kostia; Zenaída Pavlowna oscilante entre un larvado sentimiento maternal de solterona y una severa responsabilidad de pedagoga de

colegio mixto revolucionario, todos los adultos que actúan sobre la conciencia y los sentimientos de Kostia Riabtzev están pintados con el humor y verismo de la genuina novela rusa.

Pero, los pequeños fracasos, los grandes contrastes, las desproporciones grandes y pequeñas entre el ideal y la realidad, no sirven en el libro, sino para dar mayor relieve y gravedad a este hecho: la formación de una juventud nueva, que resuelve con más fecundo empleo de su propia energía sus crisis de la adolescencia, que se siente precozmente responsable de una tarea histórica y que asegura, con sus impávidos y gallardos equipos de *konzomolzen* [98] el vigoroso desenvolvimiento futuro de la nueva Rusia.

## «LA DERROTA», POR A. FADEIEV [99]

Las ediciones Europa-América, que nos han dado la mejor versión del extraordinario libro de John Reed *Diez días que estremecieron el mundo* y que anuncian una serie de escogidas traducciones, han publicado en español *La Derrota* de A. Fadeiev. Gorki decía no hace mucho en el primer Congreso de Escritores Campesinos: «En toda la historia de la humanidad no será posible encontrar una época parecida a estos últimos diez años, desde el punto de vista de resurgimiento creador de las grandes masas. ¿Quién no escribe entre nosotros? No hay profesión que no haya producido un escritor. Poseemos ya dos o tres docenas de escritores auténticos cuyas obras durarán y serán leídas durante muchos años. Tenemos obras maestras que no ceden en nada a las clásicas, aunque esta afirmación puede parecer atrevida». Nunca han seguido tan de cerca las editoriales españolas la producción literaria rusa. Por primera vez quizás una novela encuentra editor en español a los dos o tres años de su aparición en ruso. El remarcable muestrario de novelas de la nueva Rusia que tenemos traducidas al español no alcanza, sin embargo, a representar sino fragmentariamente algunos sectores de la literatura soviética. Al menos veinte de los autores citados en las crónicas de esta literatura como puntos imprescindibles de un buen itinerario, permanecen ignorados por el público hispano y también, en gran parte, por el público francés e italiano, a cuyas lenguas se traduce solícita y directamente las obras más importantes.

Fadeiev, el autor de *La Derrota*, pertenece a uno de los equipos jóvenes de novelistas. No procede de la literatura profesional. Tiene solo veintiocho años. Su juventud trascurrió en la Rusia oriental, donde Fadeiev, como milite de la Revolución, se batió contra Kolchak, contra los japoneses y contra el atamán Simoniov, de 1918 a 1920. En 1921 asistió como delegado al décimo Congreso del Partido Bolchevique en Moscú. Su primer relato es de 1922-23; *La Derrota* de 1925-26.

Esta novela es la historia de una de las patrullas revolucionarias que sostuvieron en Siberia la lucha contra la reacción. El heroísmo, la tenacidad de estos destacamentos explican la victoria de los Soviets en un territorio inmenso y primitivo sobre enemigos tan poderosos y abastecidos. La Revolución se apoyaba, en la Siberia, en las masas trabajadoras y, por eso, era invencible. Las masas carecían de una conciencia política clara. Pero de ella salieron estas partidas bizarras que mantuvieron a la Rusia oriental en armas y alerta contra Kolchak y la reacción. Nombres como Levinson, el caudillo de la montonera de *La Derrota*, representaban la fuerza y la inteligencia de esas masas; entendían y hablaban su lenguaje y les imprimían dirección y voluntad. La contrarrevolución reclutaba sus cuadros en un estrato social disgregado e inestable, ligado a la vieja Rusia en disolución. Su ejército de mercenarios y aventureros

estaba compuesto, en sus bases, de una soldadesca inconsciente. Mientras tanto, en las partidas revolucionarias, el caudillo y el soldado fraternizaban, animados por el mismo sentimiento. Cada montonera era una unidad orgánica, por cuyas venas circulaba la misma sangre. El soldado no se daba cuenta como el caudillo de los objetivos ni del sentido de la lucha. Pero reconocía en este a su jefe propio, al hombre que sintiendo y pensando como él no podía engañarlo ni traicionarlo. Y la misma relación de cuerpo, de clase, existía entre la montonera y las masas obreras y campesinas. Las montoneras eran simplemente la parte más activa, batalladora y dinámica de las masas.

Levinson, el admirable tipo de comandante rojo que Fadeiev nos presenta en su novela, es tal vez en toda la pequeña brigada el único hombre que con precisión comprendía la fuerza real de sus hombres y de su causa y que, por esto, podía tan eficazmente administrarla y dirigirla. «Tenía una fe profunda en la fuerza que los alentaba. Sabía que no era solo el instinto de conservación el que los conducía, sino otro instinto no menos importante que este, que pasaba desapercibido para una mirada superficial, y aun para la mayoría de ellos, pero por el cual todos los sufrimientos, hasta la misma muerte, se justificaban: era la meta final, sin la que ninguno de ellos hubiera ido voluntariamente a morir en las selvas de Ulajinsky. Pero sabía también que ese profundo instinto vivía en las personas bajo el peso de las innumerables necesidades de cada día, bajo las exigencias de cada personalidad pequeñita, pero viva». Levinson posee, como todo conductor, don espontáneo de psicólogo. No se preocupa de adoctrinar a su gente: sabe ser en todo instante su jefe, entrar hasta el fondo de sus almas con su mirada segura. Cuando en una aldea siberiana, se encuentra perdido entre el avance de los japoneses y las bandas de blancos, una orden del centro de relación de los destacamentos rojos se convierte en su única y decisiva norma: «hay que mantener unidades de combate». Esta frase resume para él toda la situación. Lo importante no es que su partida gane o pierda escaramuzas; lo importante es que dure. Su instinto certero se apropia de esta orden, la actúa, la sirve con energía milagrosa. Algunas decenas de unidades de combate como la de Levinson, castigadas, fugitivas, diezmadas, aseguran en la Siberia la victoria final sobre Kolchak, Simoniov y los japoneses. No hace falta sino resistir, persistir. La Revolución contaba en el territorio, temporalmente dominado por el terror blanco, con muchos Levinson.

La patrulla de Levinson resiste, persiste, en medio de la tormenta contrarrevolucionaria. Se abre paso, a través de las selvas y las estepas, hasta el valle de Tudo-Baku. Caen en los combates los mejores soldados. Mineros fuertes y duros, que se han aprestado instintivamente a defender la Revolución y en cada uno de los cuales está vivo aún el mujik. A Tudo-Baku llegan solo, con Levinson a la cabeza, dieciocho hombres. Y entonces, por primera vez, este hombre sin desfallecimientos ni vacilaciones, aunque de ingente ternura, llora como Varia, la mujer que ha acompañado en su anónima proeza, en su ignota epopeya a esta falange de mineros. Mas con el valle su mirada tocaba un horizonte de esperanza. Y Levinson se recupera. Él y sus 18 guerrilleros son la certidumbre de un recomienzo. En ellos la Revolución está. Levinson echó una vez más su mirada aún húmeda y brillante al cielo y a la tierra serena que

daba pan y descanso a ésa de la lejanía y dejó de llorar: había que vivir y cumplir con su deber.

**ESPAÑA**

## «LA AGONÍA DEL CRISTIANISMO» DE DON MIGUEL DE UNAMUNO [100]

Lo primero que nos recuerda este último libro de don Miguel de Unamuno es que su autor no es solo filósofo sino también filólogo. Unamuno es un maestro en el arte de animar o reanimar las palabras. La palabra *agonía*, en el ardiente y viviente lenguaje de Unamuno, recobra su acepción original. *Agonía* no es preludio de la muerte, no es conclusión de la vida. *Agonía* —como Unamuno escribe en la introducción de su libro— quiere decir lucha. Agoniza aquel que vive luchando; luchando contra la vida misma. Y contra la muerte.

El tema del libro de Unamuno no es el tramonto del cristianismo, sino su lucha. Tiene Unamuno una inteligencia demasiado apasionada, demasiado impetuosa, para oficiar hieráticamente la misa de requiem de una decadencia, de un crepúsculo. Unamuno no se sentirá nunca acabar en ningún *untergang* [101]. Para él la muerte es vida y la vida es muerte. Su alma, llena al mismo tiempo de esperanza y de desesperanza, es un alma que, como la de Santa Teresa, «muere de no morir». Es el propio Unamuno quien evoca la frase de la agonista de Ávila. La frase, no: la agonía. ¡Morir de no morir! ¿No es esta también la angustia de nuestra época, de nuestra civilización? ¿No es este también el drama de Occidente? ¿Por qué nos parece tan terriblemente actual este grito agónico, esta frase agónica, esta emoción agónica? Un poeta surrealista francés —poeta de la nueva generación— ha escrito últimamente un libro con este título: *Mourir de ne pes mourir* [102]. Otra alma agónica, como la de Unamuno, se agita en ese libro. Pero esta constatación nos mueve a otra: la de que el sabio sexagenario de Salamanca y el poeta surrealista de París coinciden en Santa Teresa. Y en esto no es posible no ver un signo. Unamuno tiene algo de iluminado, algo de profético. En su pensamiento se descubre siempre alguna vaga, pero cierta anticipación del porvenir. Varios años antes de la guerra, cuando el Occidente se mecía aún en sus ilusiones positivistas, cuando el espíritu de Sancho parecía regir la historia, Don Miguel de Unamuno predicó el evangelio de Don Quijote. Entonces el mundo se creía lejano de un retorno al donquijotismo, de una vuelta al romanticismo. Y el evangelio de Unamuno no fue entendido sino por unos cuantos alucinados, por unos cuantos creyentes. Mas hoy que por los caminos del mundo pasa de nuevo el Caballero de la Triste Figura, son muchos los que recuerdan que el filósofo de Salamanca anunció su venida. Que el maestro de Salamanca presintió y auguró una parte de esta tragedia de Europa, de este *Untergang des Abendlandes* [103], de esta agonía de la civilización occidental.

«Lo que yo te voy a exponer aquí, lector, —dice Unamuno en su libro— es mi agonía, mi lucha cristiana, la agonía del cristianismo en mí, su muerte y su re-

surrección en cada instante de mi vida». ¿Qué es el cristianismo, según Unamuno? Unamuno afirma que Cristo vino a traernos la agonía, la lucha y no la paz. Y nos remite a las palabras del Evangelio en que Jesús nos dice que no trae la paz, sino la espada y el fuego. Invocación en la que tampoco está solo. Nunca han parecido tan vivas como hoy estas palabras de Cristo. Giovanni Gentile, filósofo de la violencia, militante del fascismo, las ha arrojado como una tea en la batalla de su patria, en la agonía de su Italia: «*Non veni pacem mittere sed gladium. Ignem veni mittere in terram*» [104]. Voces que vienen de diferentes puntos del espíritu se encuentran sin buscarse, sin llamarse, combatiéndose, contrastándose.

Unamuno piensa, como es lógico, que «hay que definir al cristianismo agónicamente, polémicamente, en función de lucha». (Así es, sin duda, como hay que definir no solo al cristianismo sino toda religión, todo evangelio). «El cristianismo, la cristiandad —escribe Unamuno— desde que nació en San Pablo, no fue una doctrina aunque se expresase dialécticamente: fue vida, lucha, agonía. La doctrina era el Evangelio, la Buena Nueva. El cristianismo, la cristiandad, fue una preparación a la muerte y a la resurrección, a la vida eterna». Y, más adelante, agrega: «San Pablo, el judío fariseo espiritualista, buscó la resurrección de la carne en Cristo, la buscó en la inmortalidad del alma cristiana, de la historia». Y Unamuno, en este punto, nos advierte que por histórico no entiende lo real, sino lo ideal.

Explicándonos su pensamiento sobre la historia que, de «otra parte es realidad, tanto o más que la naturaleza», Unamuno recae en una interpretación equivocada del marxismo. «Las doctrinas personales de Karl Marx —escribe— el judío saduceo que creía que las cosas hacen a los hombres, han producido cosas. Entre otras la actual Revolución rusa». Lenin estaba mucho más cerca de la realidad histórica cuando, al observársele que se alejaba de la realidad replicó: «¡Tanto peor para la realidad!» Este mismo concepto sobre Marx había aflorado ya en otros escritos del autor de *La Agonía del Cristianismo*. Pero con menos precisión. En este nuevo libro reaparece en dos pasajes. Por consiguiente, urge contestarlo y rebatirlo.

La vehemencia política lleva aquí a Unamuno a una aserción arbitraria y excesiva. No; no es cierto que Karl Marx creyese que las cosas hacen a los hombres. Unamuno conoce mal el marxismo. La verdadera imagen de Marx no es la del monótono materialista que nos presentan sus discípulos. A Marx hace falta estudiarlo en Marx mismo. Las exégesis son generalmente falaces. Son exégesis de la letra, no del espíritu. ¿Y no es acaso Unamuno el más celoso en prevenirnos, a propósito del cristianismo, contra la inanidad y contra la falacia de la letra? En su libro, uno de los mejores capítulos es tal vez el que habla del verbo y la letra. «En San Pablo —dice Unamuno— el Verbo se hace letra, el Evangelio deviene libro, deviene Biblia. Y el protestantismo comienza la tiranía de la letra. «La letra —agrega luego— es muerta: en la letra no se puede buscar la vida». Marx no está presente, en espíritu, en todos sus supuestos discípulos y herederos. Los que lo han continuado no han sido los pedantes profesores tudescos de la teoría de la plusvalía, incapaces de agregar nada a la doctrina, dedicados solo a limitarla, a estereotiparla; han sido, más bien, los

revolucionarios, tachados de herejía, como Georges Sorel —otro agonizante diría Unamuno— que han osado enriquecer y desarrollar las consecuencias de la idea marxista. El «materialismo histórico» es mucho menos materialista de lo que comúnmente se piensa. Un filósofo liberal, un filósofo idealista, Benedetto Croce, le hace a este respecto plena justicia. «Es evidente —escribe Croce— que la idealidad o el absolutismo de la moral, en el sentido filosófico de tales palabras, es premisa necesaria del socialismo. El interés que nos mueve a construir un concepto de la plusvalía, ¿no es acaso un interés moral o social, como se quiera llamarlo? En pura economía, ¿se puede hablar de plusvalía? ¿No vende el proletario su fuerza de trabajo propia por lo que vale, dada su situación en la presente sociedad? Y, sin esta premisa moral, ¿cómo se explicaría junto con la acción política de Marx, el tono de violenta indignación y de sátira amarga que se advierte en cada página de *El Capital*?». Y Adriano Tilgher, que prologa una traducción de Unamuno al italiano —*La Sfinge sonza Edipo* [105]— en sus ensayos críticos de marxismo y socialismo dice: «Marx no es un puro economista, ni un puro sociólogo, ni un puro historicista: él no se contenta simplemente con describir la realidad social como era en sus tiempos y con extraer de la observación del presente las leyes empíricas de sus transformaciones por venir: él es esencialmente un revolucionario, cuya mirada está obstinadamente fija en lo que *debe ser*». Yo estoy seguro de que si Unamuno medita más hondamente en Marx descubrirá en el creador del materialismo histórico no un judío saduceo, materialista, sino, más bien, como un Dostoyevsky, un cristiano, un alma agónica, un espíritu polémico. Y que quizá le dará razón a Vasconcelos cuando afirma que el atormentado Marx está más cerca de Cristo que el doctor de Aquino.

En este libro, como en todos los suyos, Unamuno concibe la vida como lucha, como combate, como agonía. Esta concepción de la vida que contiene más espíritu revolucionario que muchas toneladas de literatura socialista nos hará siempre amar al maestro de Salamanca. «Yo siento —escribe Unamuno— a la vez la política elevada a la altura de la religión y a la religión elevada a la altura de la política». Con la misma pasión hablan y sienten los marxistas, los revolucionarios. Aquellos en quienes el marxismo es espíritu, es verbo. Aquellos en quienes el marxismo es lucha, es agonía.

# DON MIGUEL DE UNAMUNO Y EL DIRECTORIO <sup>[106]</sup>

Los intelectuales españoles han contribuido activamente al socavamiento del viejo régimen, a la descalificación de sus métodos y al descrédito de sus políticos. Se les atribuye, por esto, una participación sustantiva en la génesis de la actual dictadura. Y se juzga el advenimiento del Directorio como un suceso incubado al calor de sus conceptos.

¿Cómo es posible, entonces, que el Directorio libre contra esos intelectuales su más encarnizada batalla? La explicación es clara. Entre esos intelectuales y los generales del Directorio no existe ningún parentesco espiritual. Los intelectuales españoles denunciaron la incapacidad del régimen viejo y la corrupción de los partidos turnantes. Y propugnaron un régimen nuevo. Su actividad, voluntariamente o no, fue una actividad revolucionaria. El Directorio, en tanto, es un fenómeno inconfundible e inequívocamente reaccionario. Su objeto preciso es impedir que la revolución se actúe: su función es sustituir, en la defensa del viejo orden social, la complicada y desgastada autoridad del gobierno representativo y democrático con la autoridad tundente del gobierno absoluto y autocrático.

Los intelectuales y los militares españoles no han coincidido, en suma, sino en la constatación de la ineptitud del antiguo sistema. El móvil de esa constatación ha sido diverso. Los intelectuales han juzgado a la antigua clase gobernante inepta para adaptarse a la nueva realidad histórica: los militares la han juzgado inepta para defenderse de ella. El malestar de España era diagnosticado por unos y por otros desde puntos de vista inconciliables y enemigos. Los intelectuales condenaban a las averiadas facciones liberales; pero no propugnaban la exhumación de las facciones absolutistas, tradicionalistas. Se declaraban descontentos y quejosos del presente; pero no sentían ninguna nostalgia del pasado.

La propaganda y la crítica de los intelectuales han aportado, a lo más, un elemento negativo, pasivo, a la formación del movimiento de septiembre. Y, luego, los intelectuales no han saludado a los generales del Directorio como a los representantes de una clase política vital sino como a los sepultores de una clase política decrepita.

El conflicto entre los intelectuales y el Directorio no ha tardado, por todo esto, en manifestarse. Además, el programa, la actitud y la fisonomía del nuevo gobierno han disgustado particularmente a los intelectuales desde que se han empezado a bosquejar. La composición de la clientela del Directorio ha desvanecido rápidamente en los menos perspicaces toda ilusión sobre el verdadero carácter de esta dictadura de generales. Exhumando a los más rancios

y manidos personajes tradicionalistas, recurriendo a su asistencia y consejo, complaciéndose de su adhesión y de su amistad, el Directorio ha descubierto a toda España su estructura y su misión reaccionarias. Se ha inhabilitado para merecer o recibir la adhesión de la gente sin filiación y propensa a enamorarse de la primera novedad, estruendosa y afortunada.

Los intelectuales se han visto empujados a un disgusto creciente. El Directorio se ha defendido de su crítica sometiendo a la prensa a una censura estricta. Pero la prensa no es la única ni la más pura tribuna del pensamiento. Desterrada de los periódicos y las revistas, la crítica de los intelectuales se ha refugiado en la Universidad y en el Ateneo. Y, no obstante la limitación de estos escenarios, su resonancia ha sido tan extensa, ha encontrado un ambiente tan favorable a su propagación que el Directorio ha sentido la necesidad de perseguirla y reprimirla extremadamente. Así han desembocado el Directorio y sus opositores en el conflicto contemporáneo.

Los actuales ataques del Directorio a la libertad de pensamiento, de prensa, de cátedra, etc., aparecen como una consecuencia de su política y de su función reaccionarias. No son medios ni resortes extraños a su praxis y a su ideario: sino congruentes y propios de este y de aquella. La reacción no ha usado en otros países coacciones y persecuciones tan violentas contra la libre actividad de la inteligencia porque no ha chocado con tanta resistencia de esta. Más aún, en otros países la reacción ha sabido crear estados de ánimo populares, ha sabido representar una pasión multitudinaria. En Italia, por ejemplo, el fascismo ha sido un movimiento de muchedumbres intoxicadas de sentimientos chauvinistas e imperialistas, y sagazmente excitadas contra el socialismo y el proletariado. Timoneado por expertos demagogos y diestros agitadores, el fascismo ha movilizó contra la revolución a la clase media, cuyas pasiones y sentimientos ha explotado redomadamente. Ahí, por tanto, la reacción ha dispuesto de los recursos morales precisos para contar con una numerosa clientela intelectual. En Francia ha acontecido otro tanto. La victoria ha generado una atmósfera favorable al desarrollo de un ánimo y una conciencia reaccionarias. Consiguientemente, una numerosa categoría intelectual ha tomado abiertamente partido contra la revolución. La reacción en estos y otros países ha conseguido captarse la adhesión o la neutralidad de una extensa zona intelectual. No se ha visto, por tanto, urgida a atacar los fueros de la inteligencia. En España, en cambio, el gobierno reaccionario no ha brotado de una corriente organizada de opinión ciudadana. Ha sido obra exclusiva de las juntas militares, progresivamente rebeladas contra el poder civil. Los somatenes no han tenido como los *fasci* [107] la virtud de atraerse masas fanáticas y delirantes de voluntarios. La reacción española, en suma, ha carecido de los elementos psicológicos y políticos necesarios para formarse un séquito intelectual importante.

Pero estas consideraciones sobre la posición del pensamiento español ante el Directorio no definen, no contienen totalmente el caso de Unamuno. Unamuno no cabe dentro de un juicio global, panorámico, sobre la generación española a que pertenece. Una de las características de su inteligencia es la de tener un perfil muy personal, muy propio. A Unamuno no se le puede

clasificar, no se le puede catalogar fácilmente como a un escritor de tal género y de tal familia. El pensamiento de Unamuno no solo tiene mucho de individualista sino, sobre todo, de individual. Unamuno, de otro lado, no es una de las grandes inteligencias de España sino de Europa, de Occidente. Su obra no es nacional sino europea, mundial. A ningún escritor español contemporáneo se conoce y se aprecia tanto en Europa como a Unamuno. Y este hecho no carece de significación. Indica, antes bien, que la obra de Unamuno refleja inquietudes, preocupaciones y actitudes actuales del pensamiento mundial. La literatura de otros escritores españoles —de Azorín, verbigracia— que encuentra en Sudamérica un ambiente tan favorable, no logra interesar seriamente a la crítica y a las investigaciones europeas. Apenas si la conoce y la explora uno que otro erudito. Aparece construida con elementos demasiado locales. Es, fuera de España, una literatura inactual y secundaria. Sus filtraciones europeas no han sido, pues, abundantes. Recuerdo la opinión de un crítico francés que ve en la obra de Azorín y de otros nada más que una prolongación y un apéndice de la obra de Larra. Larra, Azorín, etc., traducen una España malhumorada, malcontenta, melancólica, aislada de las corrientes espirituales del resto de Europa. Unamuno, en tanto, asume ante la vida una actitud original y nueva. Sus puntos de vista tienen una señalada afinidad espiritual con los puntos de vista de otros actualísimos escritores europeos. Su filosofía paradójica y subjetiva es una filosofía esencialmente relativista. Su arte tiende a la creación libre de la ficción; no se dirige a la traducción objetiva y patética de la realidad, como quería el decaído y superado gusto realista y naturalista. Unamuno, afirmando su orientación subjetivista, ha dicho alguna vez que Balzac no pasaba su tiempo anotando lo que veía o escuchaba de los otros, sino que llevaba el mundo dentro de sí. Y bien, esta manera de pensar y de sentir es muy siglo veinte y es «muy moderna, audaz, cosmopolita».

Unamuno no es ortodoxamente revolucionario, entre otras cosas porque no es ortodoxamente nada. No se compadece con su agreste individualismo el ideario más o menos rígido de un partido ni de una agrupación. Hace poco, respondiendo a una carta de Rivas Cherif que lo invitaba precisamente a presidir la acción de la intelectualidad joven, Unamuno escribía, entre otros conceptos, que «recababa la absoluta independencia de sus actos». Estas razones psicológicas han alejado a Unamuno de las muchedumbres y de sus reivindicaciones. Pero el pensamiento de Unamuno ha tenido siempre un sentido revolucionario. Su influencia, sobre todo, ha sido hondamente revolucionaria. Últimamente, la política del Directorio había empujado a Unamuno más marcadamente aún hacia la Revolución. Su repugnancia intelectual y espiritual a la reacción y a su despotismo opresor de la Inteligencia, lo había aproximado al proletariado y al socialismo. Una de sus más recientes actitudes ha sido socialista o, al menos, filosocialista. En este punto de su trayectoria lo han detenido el ultraje y la agresión brutales del Directorio.

José Ortega y Gasset, a propósito de la muerte de Mauricio Barrés, dice que la entrada de un literato en la política acusa escrúpulos de conciencia estéticos. El argumento está muy seductoramente sostenido —como están siempre los argumentos de Ortega y Gasset— en un artículo ágil y elegante. Pero

no es verdadero ni aun respecto de los literatos y artistas específicos. En los períodos tempestuosos de la historia, ningún espíritu sensible a la vida puede colocarse al margen de la política. La política en esos períodos no es una menuda actividad burocrática, sino la gestación y el parto de un nuevo orden social. Así como nadie puede ser indiferente al espectáculo de una tempestad, nadie tampoco puede ser indiferente al espectáculo de una Revolución. La infidelidad al arte no es en estos casos una cuestión de flaqueza estética sino una cuestión de sensibilidad histórica. Dante intervino ardorosamente en la política y esa intervención no disminuyó, por cierto, el caudal ni la prestancia de su poesía. A los casos en que Ortega y Gasset apoya capciosamente su tesis se podría oponer innumerables casos que válidamente la aniquilan. ¿El contenido de la obra de Wagner no es, acaso, eminentemente político? ¿Y el pintor Courbet comprometió acaso, con su participación en la Comuna de París, algo de su calidad estética? Actualmente, la trama del teatro de Bernard Shaw es una trama política. La Inteligencia y el Sentimiento no pueden ser apolíticos. No pueden serlo sobre todo en una época principalmente política. La gran emoción contemporánea es la emoción revolucionaria. ¿Cómo puede entonces, un artista, un pensador, ser insensible a ella? ¡Pobres almas ramplonas, impotentes, femeninas, aquellas que se duelen de que don Miguel de Unamuno haya abandonado la solemne austeridad de su cátedra de Salamanca para intervenir, batalladora y gallardamente, en la política de su pueblo! Nunca la personalidad de Unamuno ha sido tan admirable, tan mundial, tan contemporánea y tan fecunda.

## GÓMEZ CARRILLO [108]

Un entero capítulo del periodismo hispanoamericano, el del apogeo del cronista, principia y termina con Enrique Gómez Carrillo. Capítulo concluido con la guerra, que desalojó de la primera plana de los diarios los tópicos de miscelánea, a favor de los tópicos de historia. Con su fin vino un período de decadencia, no precisamente de la crónica, sino del cronista. La crónica ha pasado a manos más graves, o más finas: Araquistain o Gómez de la Serna. El cronista tiene ahora un lugar subsidiario.

La opinión pública, «emperatriz nómada» como la llama Lucien Romier, condecoró a Gómez Carrillo con el título de «príncipe de los cronistas». Coronación honoraria, parisiense, democrática, efímera, con algo de la de reina de carnaval. Gómez Carrillo ejerció su principado con la alegría bohemia de una griseta. Tenía para todo, la maleabilidad y el mimetismo del criollo, su pasta blanca del mundano innato.

Pertenecía literariamente a una época en que el alma de la América española se prendó de un París finisecular y en que la prosa y la poesía hispano-americanas se afrancesaron algo versallescamente. Rubén Darío, hijo del trópico como Gómez Carrillo, aunque como gran poeta más americano, menos *deraciné* [109], condensa, reúne y preside este fenómeno a través del cual nuestra América no asimiló tanto a la Sorbona como al *boulevard*. *Boulevard* arriba, *boulevard* abajo, caminaba todavía Fray Candil, cuando, en 1919, me instalé yo por primera vez en la terraza de un Café de París a pocos pasos del Café Napolitano, donde Gómez Carrillo completaba una peña inestable y compósita. Pero ya ni el *boulevard* ni Fray Candil interesaban como antes. Por el *boulevard* habían pasado la guerra, el armisticio, la victoria. Y a la América española le había nacido un alma nueva.

A las generaciones postbélicas, Europa le sirve para descubrir y entender a América. Tramonta, cada día más, esa literatura de «emigrados» que, en la crónica, representa Gómez Carrillo. El cosmopolitismo —que puede parecer a algunos un rasgo común de una y otra época literaria— nos conduce al autotocionismo. Además el cosmopolitismo de ahora es distinto del de ayer también cosa de *boulevard*, emoción de París. Gómez Carrillo visitó Jerusalén y el Japón, sin abandonar sentimental ni literariamente su café parisiense. Con él viajaban siempre sus recuerdos literarios, sus clichés sentimentales. No nos dio nunca por esto una visión directa y profunda de las ciudades, de los pueblos. Amó y sintió a los paisajes según su literatura. No descubrió jamás un tópico origen, un sentimiento inédito. Por esto, ignoró siempre a América. Su nomadismo intelectual prefería el último exotismo de moda en un París más Henri Bataille que Paul Bourget. *Jerusalén la Tierra Santa*, *El Japón Heroico y Galante*, *Flores de Penitencia* son otras tantas estaciones de itinerario

sentimental de un burgués parisiense de su tiempo. Tiempo de voluptuoso y crepuscular esnobismo que se enamoraba versátil lo mismo de Mata Hari que de San Francisco. Anatole France, Gabriel D'Annunzio, diversos, pero no contrarios, resumen su espíritu: culto galante de la «mujer fatal» sobre todas las mujeres, epicureísmo, humanismo y donjuanismo burgueses; helenismo de biblioteca y misticismo de menopausia; libidine fatigada y lujo industrial y rastacuero; *La Falena* y *El Martirio de San Sebastián*. Una decadencia no es siquiera la exasperada y frenética de *La noche de Charlotemburgo*. Porque no es todavía la noche sino el crepúsculo.

Gómez Carrillo, partía de un cabaret a la Tebaida. De su viaje libresco —literatura— no imaginación, regresaba con sus artificiales «flores de penitencia». Sabía que un público de gustos inestables se serviría sus morosos y ficticios éxtasis cristianos con la misma gana que su última crónica sobre un escándalo del *demimonde* [110].

Cortesano de los gustos de su clientela, Gómez Carrillo, esquivó lo difícil, se movió siempre sobre la superficie de las cosas que era casi siempre lisa y brillante como un azulejo. La forma en Gómez Carrillo no era estructura ni volumen; no era sino superficie, y a lo sumo esmalte. El rasgo de la «crónica» de su tiempo era la facilidad. Rasgo característico. Nuestro tiempo ama y busca lo difícil; no lo raro. La literatura difícil, como lo observa Thibaudet, conquista por primera vez la popularidad, el mercado.

El «cronista» típico carece de opiniones. Reemplaza el pensamiento con impresiones que casi siempre coinciden con las del público. Gómez Carrillo era sobre todo un impresionista. Esto era lo que en él había de característicamente tropical y criollo. Impresionismo, he allí el rasgo más peculiar de la América española o mestiza. Impresionismo: color, esmalte, superficie.

# VICENTE BLASCO IBÁÑEZ [111]

En oposición con su pasado imperialista y ecuménico, España es, dentro de Europa, como todos sabemos, un país bastante clausurado y doméstico. Le falta en su presente lo que le sobró en su pasado: universalismo, internacionalismo. Sin la fidelidad y el vasallaje literarios de las antiguas colonias de América, la literatura española de los últimos tiempos habría viajado muy poco. Intelectualmente, España no es una nación exportadora, sino en muy modesta escala.

Por esto, el primer aspecto que conviene destacar en la obra de Blasco Ibáñez es su carácter de artículo de exportación. La literatura de Blasco Ibáñez —y Blasco Ibáñez mismo— constituyen una de las principales exportaciones intelectuales de España en el primer cuarto del 900 como, con gusto italianísimo, se llama ahora al siglo xx. Unamuno y Blasco Ibáñez eran los escritores españoles más conocidos en la Europa que yo visité del 19 al 23. Pero el renombre de Unamuno crecía en profundidad, mientras el de Blasco Ibáñez crecía en extensión. De suerte que este era mucho más visible. Unamuno disfrutaba de una estimación cualitativa; Blasco Ibáñez gozaba de una popularidad cuantitativa. Unamuno debía su difusión a su donquijotismo señero, a su genio castizo, a su individualismo áspero y, en general, a los elementos esenciales, permanentes, intrínsecos de su obra; Blasco Ibáñez debía su difusión a su ambulante mediterráneo, inmigrante, a su buena gracia de valenciano andariego, a su afinidad con los sentimientos de un mundo liberal, democrático y republicano; y en general a los elementos contingentes, temporales, extrínsecos de su literatura. Blasco Ibáñez era el escritor español más notorio no solo al público sino a los editores, a los periódicos, a los críticos, a los novelistas. Profesaba ideales estandarizados que le permitían estar de acuerdo con toda una Europa genéricamente progresista, humanitaria y democrática; escribía novelas de propaganda aliadófila, ampliamente vulgarizadas por la prensa más numerosa y potente del mundo y por la cinematografía mejor financiada y más industrializada; poseía una villa magnífica en Mentón, tres bibliotecas con cuarenta mil volúmenes, autógrafos de todos los divos del arte y de la política, retratos de todos los monarcas, capotes de todos los toreros; se alojaba en París en el Hotel Lutecia y en Madrid en el Ritz; había visitado la Argentina con Anatole France, de quien lo distinguía, aunque no fuera, sino aparentemente, un optimismo radical de valenciano rico, boyante; se le suponía, entre otras propiedades cuantiosas, cotos valencianos, estancias en la Argentina, minas en Patagonia, acciones en el Congo, bonos de los empréstitos chinos.

Blasco Ibáñez jugó siempre a las cartas más seguras: la democracia, el capitalismo, la Entente, la victoria de la Justicia y el Derecho, la novela realista.

No podía fallarle ninguna de estas cartas, a menos que viniese la revolución, perspectiva absurda para un hombre tan optimista, casi *panglossiano* [112].

¿Cómo llegó a ser el novelista más famoso de España? Es evidente, incontestablemente, que escribió algunas buenas novelas; pero también las ha escrito, mejores por cierto, Pío Baroja, quien permanece, sin embargo, casi confinado dentro de las fronteras literarias de su patria, prisionero de sus rústicas costumbres de médico aldeano, solterón y malhumorado. Según una sumaria autobiografía reciente, Blasco Ibáñez quiso ser, de primera intención, marino. Una contumaz aversión a las matemáticas, que persistió en él hasta la vejez —y que lo coloca radicalmente fuera de la línea de Pascal y Descartes—, lo apartó de este destino. Buscó entonces una profesión *standard* —él mismo lo confesaba— y recordando que, como reza el refrán, «todo español es abogado, mientras no pruebe lo contrario», optó por la carrera del Derecho. La vida de estudiante lo condujo a la política. Su intuición de capitalista larvado, de negociante en embrión, aunque inepto para las matemáticas, lo predisponía contra una institución monárquica llena de resabios absolutistas. Era aún el tiempo en que el republicanismo español conservaba su prestigio intelectual. Blasco Ibáñez llegó a la demagogia más exaltada y turbulenta. Este republicanismo le valió el destierro; pero le valió también a la larga un puesto en el Parlamento. El republicanismo español se revelaba ya como un movimiento malogrado y estéril, al cual el socialismo desposeía poco a poco de sus fuerzas populares. Blasco Ibáñez era un hombre nacido para el poder en una España republicana, capitalista, pingüe, democrática, exportadora al por mayor de vinos, carbón, anchoas, naranjas, alpargatas, hierro, etc., no para envejecerse en la oposición como diputado republicano, en un parlamento inexorablemente condenado a ser disuelto por un Primo de Rivera, dictador badulaque y jarañero. «Yo pensé —decía Blasco— que había veinte mil españoles que podían ser diputados y llenar su rol tan bien, si no mejor que yo, mientras había tal vez un poco menos de españoles capaces de escribir novelas pasables». La novela dio a Blasco Ibáñez lo que no podían dar la marina, la abogacía, ni la política: celebridad, dinero, poder, etc. Su nombre tiene derecho a un puesto preferente en un capítulo de la literatura española. Se le llamaba el Zola español. Para serlo de veras le faltaba, sin duda, pasión, romanticismo, originalidad. Ensayó en la novela diversos caminos, coqueteando con agudo sentido práctico, con las tendencias más propicias al éxito y la fama. *La Barraca*, *La Catedral*, *Sónica*, *la cortesana*, *Sangre y Arena*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nóstrum* [113], señalan las principales estaciones de su itinerario un poco versátil y oportunista. Entre los méritos artísticos de sus relatos, vale la pena recordar cierta alegría de naranjos en flor y de huerto valenciano, cierta claridad de Mar Mediterráneo, cierto vigor y concisión de novelista latino que representaron, acaso, las cualidades más resaltantes de su literatura. España, quizá por esto mismo, está mucho menos presente en su obra que en la de Pío Baroja.

El último capítulo de su vida —episodio de bizarra beligerancia contra Primo de Rivera—, le costó una parte de su fortuna, pero le ganó, en el espíritu hispano-americano, una parte de las simpatías que le enajenaron sus ata-

ques al México revolucionario. Blasco Ibáñez ha terminado su carrera como la comenzó: de combatiente republicano. Hay que reconocerle, entre otras cosas, que sus devociones fueron casi siempre las de un burgués honesto: la Revolución francesa, los Derechos del Hombre, la fraternidad universal. Me parece innecesario agregar que el poeta de su admiración era Víctor Hugo.

## «POLÍTICA, FIGURAS, PAISAJES», POR LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA [114]

Con tantos hombres de cátedra o de letras que, refugiándose en un cómodo y cobarde agnosticismo de la ciencia y el arte, se sienten exonerados de todo deber civil de combatir o resistir el retorno al despotismo, especialmente si tiene como *condotiere* [115] a un crudo e inculto pretor, Jiménez de Asúa habría podido clausurarse en su dominio técnico, sentirse penalista y catedrático puro, ignorar la suerte de su pueblo, eludir su responsabilidad de ciudadano y de intelectual. Pero Jiménez de Asúa, como don Miguel de Unamuno, tan presente y esencial en todo pensamiento que nos conduzca a España, como Gregorio Marañón, pertenece a un tipo de intelectuales que no entienden los deberes de la inteligencia restringidos a un plano profesional sino extendidos a la defensa de todos los valores de la civilización que no se reducen ciertamente a la ciencia, la cátedra, el arte. Hombres de sensibilidad exquisita, que reconocen en todo *ritorno all'antico* [116], en toda recaída en el absolutismo, en política, una agresión a la cultura, a la civilización, agresión que si no es rechazada victoriosamente comprometerá e insidiará el progreso de todas las actividades del espíritu, a comenzar por aquellas que algunos suponen más autónomas.

Jiménez de Asúa ha empezado a reflexionar y a ocuparse en la política de su patria, solicitado por la necesidad de resistir una reacción de este género, que ya ha trascendido a la vida intelectual de su pueblo, de la manera que en alguna parte de su libro comenta. «La vocación por las ciencias del delito — escribe en el prólogo— me hizo desentenderme, durante largos años, de preocupaciones políticas y sociales. A tiempo he comprendido que los técnicos que abjuran de su cualidad ciudadana merecen el más denso menosprecio. El universo íntimo de mi ser se ha colonizado por nuevos pobladores, a los que se deben las páginas de esta obra. El *Directorio* [117] y los que continúan ahora sus maneras no son ajenos a esta evolución de mi intimidad, que contemplo con extremo regocijos».

El pensamiento político de Jiménez de Asúa no está netamente formulado en su obra. Más que una doctrina, se dibuja en sus escritos una actitud. Una actitud que no es únicamente suya y que se podría tal vez definir con esta palabra: neoliberalismo, porque la palabra liberalismo sabe a cosa rancia, bastante desacreditada. Este liberalismo no se estima, doctrinal ni prácticamente, inconciliable con el socialismo. Por el contrario, descansa en la convicción de que la realización de la idea liberal, en lo que encierra de más esencial, es en nuestro tiempo misión del socialismo y de las clases obreras. Es, en sustancia, el liberalismo dinámico, dialéctico histórico, del cual ha sido siempre insig-

ne y austero maestro Benedetto Croce, quien exento como pocos pensadores de la misma escuela, de toda gazmoñería liberal, o pseudo liberal, condenaba desde 1907 inexorablemente a la reacción, con estas palabras: «La pretensión de destruir el movimiento obrero, nacido del seno mismo de la burguesía, sería como pretender cancelar la Revolución francesa, la cual creó el dominio de la burguesía. Más aún, al absolutismo iluminado del siglo décimo octavo, que prepara la revolución, y, de grado en grado, suspira por la restauración del feudalismo y del Sacro Imperio Romano y por añadidura el retorno de la historia a sus orígenes, donde no sé si encontraría el comunismo primitivo de los sociólogos (y la lengua única del profesor Trombetti, pero no se encontraría, por cierto, la civilización). Quien se pone a combatir al socialismo no ya en este o tal momento de la vida de un país, sino en general (digamos así en su exigencia), está constreñido a negar la civilización y el propio concepto moral sobre el cual la civilización se funda». Liberales de esta estirpe, aunque no acepten siempre la etiqueta liberal, son en Europa don Miguel de Unamuno y Bertrand Russell y, en la América Latina, Sanín Cano.

Mas esto indica que el liberalismo no tiene continuación y actualidad sino en un plano netamente intelectual y filosófico; y que si se desciende al terreno de la política práctica y concreta, el liberalismo está representado por conservadores, atentos solo a su técnica administrativa y económica y ausentes de su espíritu revolucionario, que se obstinan en la tarea reaccionaria de resistir al socialismo, al cual incumbe todo desarrollo posible y lógico de la idea liberal. Con penetrante percepción, un literato ajeno a teorizaciones políticas, como don Ramón del Valle Inclán, declara que el deber de todo liberalismo consciente es hacerse socialista. El liberalismo, por tanto, en cuanto quiere permanecer tal, carece de doctrina. Su programa económico es el del socialismo, que recibe todo su patrimonio histórico. Y, por consiguiente, no se ve cuál puede ser, en sentido revolucionario, el oficio de los partidos liberales. El liberal verdadero proclama que su función ha pasado a los partidos socialistas, a la clase trabajadora. El drama del liberalismo está en su obligación de reconocer que ha llegado la hora de su liquidación como programa económico y como partido político. Jiménez de Asúa constata que el neoliberalismo español no puede transigir con el regreso al antiguo régimen constitucional y a los hombres y métodos que lo representaron. «Con independencia de los añejos partidos republicanos, cuya única misión parecía la de dar ministros al monarca, se ha constituido ya un poderoso núcleo de acción republicana. España posee, en suma, hombres capaces de regir los destinos del país por rutas certeras y democráticas, pero esas juventudes intelectuales, que combaten contra el Directorio y que repudian sus procedimientos, no solo quieren luchar contra la episódica dictadura vigente, sino que desean derrotar al germen de futuros despotismos. No se contentan, pues, con un cambio de métodos de gobierno, pretenden la sustitución del régimen monárquico, por una república democrática que viva en estrecha alianza con los obreros. La empresa de derrotar al Directorio no hubiera sido difícil si la intelectualidad liberal quisiera convivir con la monarquía; pero como sus aspiraciones flechan más dilatados horizontes, aún deberá soportar España la opresión por algún tiempo».

El Partido Socialista Español, a su turno, en su último congreso, ha revelado, a través de los discursos de Indalecio Prieto y Teodomiro Menéndez, una acentuada preocupación respecto a la conveniencia de entonar su acción con las aspiraciones de la opinión liberal, hasta transformarse en el núcleo central de esta. Prieto y Menéndez son, sin duda, mucho más liberales que socialistas. Son dos liberales que se dan cuenta de que no hay nada que hacer en el liberalismo; pero en quienes los resabios de la política parlamentaria y electoral, operan todavía lo bastante para que el liberalismo les parezca, por algún tiempo, la mejor política socialista.

Hace falta en España una clarificación mayor de las ideas para que se arribe a una concentración decisiva de las fuerzas. Tanto las valuaciones de Jiménez de Asúa como las del socialismo oficial, dicen que esa clarificación está aún lejos. Las unas y las otras denuncian este hecho: que los liberales no se deciden a ser absoluta y efectivamente liberales, tanto como los socialistas no se deciden a ser efectivamente socialistas.

# LA CIENCIA Y LA POLÍTICA [118]

## I

El último libro del doctor Gregorio Marañón, (*Amor, Conveniencia y Eugenesia*. Ediciones «Historia Nueva», Madrid 1929), no trata tópicos específicamente políticos, pero tiene ostensiblemente el valor y la intención de una actitud política. Marañón continúa en este libro —sincrónico con otra actitud suya: su adhesión al socialismo— una labor pedagógica y ciudadana que, aunque circunscrita a sus meditaciones científicas, no trasciende menos, por esto, al campo del debate político. Ya desde los *Tres Ensayos sobre la Vida Sexual*, César Falcón había señalado, entre los primeros, al actualísimo significado político de la campaña de Marañón contra el donjuanismo y el flamenquismo españoles. Partiendo en guerra contra el concepto donjuanescos de la virilidad, Marañón atacaba a fondo la herencia mórbida en que tiene su origen la dictadura jactanciosa e inepta de Primo de Rivera.

En *Amor, Conveniencia y Eugenesia*, libro que toma su título del primero de los tres ensayos que lo componen, el propio Marañón confirma y precisa las conexiones estrechas de su prédica de hombre de ciencia con las obligaciones que le impone su sentido de la ciudadanía. La consecuencia más nociva de un régimen de censura y de absolutismo es, para Marañón, la disminución, la atrofia que sufre la conciencia civil de los ciudadanos. Esto hace más vivo el deber de los hombres de pensamiento influyente de actuar sobre la opinión como factores de inquietud. «Por ello —dice Marañón— me decido a entregar al público estas preocupaciones mías, no directamente políticas, sino ciudadanas; aunque por ello, tal vez, esencialmente políticas. Porque en estos tiempos de radical transformación de cosas viejas, cuando los pueblos se preparan para cambiar su ruta histórica —y es, por ventura, el caso de España— no hay más política posible que la formación de esa ciudadanía. Política, no teórica, sino inmediata y directa. Muchos se lamentan de que en estos años de régimen excepcional, no hayan surgido partidos nuevos e ideologías políticas, pero estas no se pueden inventar porque están ya hechas desde siempre. Lo que se precisa son los hombres que las encarnen. Y los hombres que exija el porvenir solo se edificarán sobre conductas austeras y definidas. Esta y no otra es la obra de la oposición: crear personalidades de conducta ejemplar. Los programas, los manifiestos, no tienen la menor importancia. Si los hombres se forjan en moldes rectos, de conducta impecable, todo lo demás, por sí solo, vendrá. Para que una dictadura sea útil, esencialmente útil, a un país,

basta con que a su sombra —a veces la sombra del destierro o de la cárcel— se forje esta minoría de gentes refractarias y tenaces, que serán mañana como el puñado de la semilla conservada con que se sembrarán las nuevas cosechas».

No se puede suscribir siempre, y menos aún en el nombre de los principios de la corriente política a la que Marañón se ha sumado, todos los conceptos del autor de *Amor, Conveniencia y Eugenesia*. Pero ninguna discrepancia, en cuanto a las conclusiones, compromete en lo más mínimo la estimación de la ejemplaridad de Marañón, del rigor con que busca su línea de conducta personal. Marañón es el más convencido y ardoroso asertor de que la política como ejercicio del gobierno requiere una consagración especial, una competencia específica. No cree, pues, que la autoridad científica de un investigador, de un maestro, deba elevarle a una función gobernante. Pero esto no exime, absolutamente, al investigador, al maestro, de sus deberes de ciudadano. Todo lo contrario. «El hombre de ciencia, como el artista —sostiene Marañón— cuando ha rebasado los límites del anónimo y tiene ante una masa más o menos vasta de sus conciudadanos —o de sus contemporáneos si su renombre avasalla las fronteras— lo que se llama «un prestigio», tiene una deuda permanente con esa masa que no valora su eficacia por el mérito de su obra misma, limitándose a poner en torno suyo una aureola de consideración indiferenciada, y en cierto modo mítica, cuya significación precisa es la de una suerte de ejemplaridad, representativa de sus contemporáneos. Para cada pueblo, la bandera efectiva —bajo los colores convencionales del pabellón nacional— la constituyen en cada momento de la Historia esos hombres que culminan sobre el nivel de sus conciudadanos. Sabe ese pueblo que, a la larga, los valores ligados a la actualidad política o anecdótica perecen y flotan solo en el gran naufragio del tiempo los nombres adscritos a los valores eternos del bien y de la belleza. El Dante, San Francisco de Asís, Pasteur o Edison caracterizan a un país y a una época histórica muchos años después de haber desaparecido de la memoria de los no eruditos los reyes y los generales que por entonces manejaban el mecanismo social. ¿Quién duda de nuestra España de ahora, Unamuno, perseguido y desterrado, sobrevivirá a los hombres que ocupan el Poder? La cabeza solitaria que asoma sus canas sobre las bardas de la frontera, prevalecerá ante los siglos venideros sobre el poder de los que tienen en sus manos la vida, la hacienda y el honor de todos los españoles. Pero ese prestigio que concede la muchedumbre ignara no es —como las condecoraciones oficiales— un acento de vanidad para que la familia del gran hombre lo disfrute y para que orne después su esquila de defunción. Sino, repitámoslo, una deuda que hay que pagar en vida —y con el sacrificio, si es necesario, del bienestar material— en forma de lealtad a las crisis que los pueblos sufren en su evolución».

## II

El Dr. Gregorio Marañón prosigue en su último libro —*Amor, Conveniencia y Eugenesia*— la tarea de educador y de adalid de una nueva España, comenzada con esa declaratoria de guerra al donjuanismo con que estrenó sus instrumentos de sociólogo. Tarea de extraordinaria y legítima resonancia en todos los pueblos hispánicos, herederos naturales de la concepción donjuanesca del amor y la virilidad, llevada a sus más mórbidos sentimentalismos y a sus más ojerosas sensualidades en la América palúdica y tropical. El «mito de don Juan» arribó a América con los conquistadores. Es en nuestros países tan antiguo como el castellano y la escolástica. La batalla de Marañón nos atañe como ninguna otra reacción de la España novecentista contra la herencia castiza.

Marañón ha establecido, con irrefutables argumentos de biólogo que, sobre todo en nuestro tiempo, el tipo de Don Juan no es, como se admitía erróneamente, un alto y alegórico tipo de virilidad. La medida de la virilidad no tiene nada que ver con un vasto repertorio de aventuras eróticas. El dominio, la creación, el poder, los atributos varoniles por excelencia, están por encima del seductor profesional. El Don Juan es, más bien, algo femenino. Un retardado imitador de Casanova no representaría, en nuestra época, en ningún pueblo, un espécimen de éxito viril más elevado que un gran industrial, un gran estadista, un gran líder. La civilización occidental es una creación de pueblos extraños y hostiles al mito de Don Juan.

El trabajo de Marañón interesa vitalmente a todo el mundo hispánico, tan reacio por educación a un planteamiento científico de los problemas de la sexualidad y a un esclarecimiento realista de los deberes de los sexos. El nuevo libro de Marañón no es una meditación exclusiva de estos temas. Toma su título del primero de los ensayos que lo forman. En los dos ensayos siguientes, Marañón estudia «El deber de las edades» y la acepción estricta de los términos «modernidad y vejez de los pueblos». «Juventud, modernidad, eternidad» titula Marañón este tercer ensayo. El breve prefacio, dedicando la obra a don Manuel B. Bossio, y estos dos últimos capítulos confieren al libro un valor de beligerancia política ciudadana, que ensancha grandemente el plano de la especulación del autor.

Las proposiciones del primer ensayo sobre «amor, conveniencia y eugenesia», sugestivas y valiosas, en cuanto continúan la ofensiva contra el donjuanismo, tienen una limitación: la de que se basan en la experiencia sexual, en el orden matrimonial de la sociedad burguesa y, más precisamente, de la sociedad burguesa de España. Marañón extrema, además, la tesis de la anti-eugenesia del instinto. Sus conclusiones al respecto son excesivas. Pero este mismo ensayo, que tan poco tiende a revolucionar la práctica española y del que están tan ausentes los nuevos factores de la vida sexual, no solo en el país que ha entrado en la vía del socialismo, sino aún en aquellos que se mantienen a la vanguardia del capitalismo, se cierra con palabras en las que reaparece el Marañón combatiente y edificante que amamos: «Atravesamos horas

difíciles, de forja de los cauces nuevos, y hay que empezar nuestra vida, cada mañana, con un temple heroico, renunciando a las mentiras agradables y cómodas como se renuncia al lujo y, a veces, al hogar y a la familia en tiempos de guerra».

La obra de Marañón es siempre una invitación a la seriedad y al esfuerzo; su actitud, un ejemplo de responsabilidad alerta y vigilante. Marañón no ahorra a su pueblo las críticas severas, los deberes difíciles. No busca popularidad ni consenso con fórmulas demagógicas. Por esto, poseen un gran valor sus reflexiones sobre la función de la juventud. «El joven —escribe— debe ser indócil, duro, fuerte y tenaz. Debe serlo, y si no lo es, será indigno de su partida de bautismo. Juventud no es una palabra hueca ni un tema de inspiración para los poetas líricos. Es una realidad orgánica, viva, palpitante, de contenido trascendental».

Averiguando lo que significan las varias estaciones de la vida del hombre obtiene esta conclusión: «Obediencia, rebeldía, austeridad, adaptación; he ahí la línea quebrada que la evolución del organismo marca a nuestro deber». La niñez e obediencia; no tiene, dice Marañón, sino deberes pasivos. La juventud es rebeldía. Es la estación en que se ejercitan y manifiestan nuestros impulsos. Todo el *élan* que luego nos moverá en la existencia es el que adquirimos, el que revelamos entonces. «La juventud —escribe acertadamente Marañón— es la época en que la personalidad se construye sobre moldes inmutables. Y además, la única ocasión en que esto puede realizarse. Toda la vida seremos lo que seamos capaces de ser desde jóvenes. Podrá llenarse o no de contenido eficaz el vaso cincelado en estos años de la santa rebeldía; podrá ese vaso llenarse pronta o tardíamente; pero el límite de nuestra eficacia está ya para siempre señalado por condiciones orgánicas inmodificables cuando lleguemos al alto de la cuesta juvenil y con el cuerpo y el espíritu equilibrados y las primeras canas en las sienes entremos en la planicie de la madurez. La madurez tiene deberes más arduos. Es la etapa de las realizaciones. La madurez exige austeridad. La vejez, finalmente, se reduce a un proceso de adaptación».

El individualismo de Marañón se rebela contra el espíritu y la práctica de gremio, de congregación, por temor de que limite o merme los impulsos juveniles. Con gesto de liberal clásico, Marañón denuncia el sindicalismo «plaga de nuestros días, infiltrado en todas las clases sociales», como «enemigo de la perfección individual y especialmente vulnerante para la juventud, que no puede llamarse sindicalista sin renegar de su sagrado deber de rebeldía». Este juicio se alimenta exclusivamente de prejuicios de profesor liberal. El sindicalismo es, como fácilmente se comprueba en la experiencia, una nueva escuela de la personalidad, como lo es en general el socialismo, al que Marañón se ha adherido obedeciendo a sus más activos y eficaces sentimientos de liberal. Del mismo modo que Marañón no ha perdido ni disminuido su independencia y su beligerancia políticas enrolándose en el socialismo, sino por el contrario las ha afirmado y acrecentado, el joven que entra al sindicato y acepta sus tareas no renuncia a su rebeldía sino la disciplina, asignándole una responsabilidad.

Y en el tercer ensayo, que contiene oportunas admoniciones a los que se atienen demasiado mesiánicamente al destino revolucionario de la «nueva generación», Marañón demuestra que «juventud y vejez son conceptos biológicos; modernidad y antigüedad, son conceptos históricos o de biología histórica». Los jóvenes pueden poner su fuerza al servicio de un programa retrógrado; los viejos pueden sentir «de un modo entrañable los ideales más avanzados y profusivos».

Lo más sugestivo y cautivante en este libro de Marañón es, tal vez, la energía con que reacciona contra la tesis de la ciencia pura. Porque ha sabido rebasar los límites del científico de laboratorio o de cátedra, Marañón ha suscrito las páginas y ha tomado las actitudes que más lo incorporan en el movimiento creativo, en el proceso social de su época. «Mientras haya millones de hombres que ganan su pan con tanto dolor, y millones de hombres que sufren del dolor aún más agudo de no poder ganarlo; y con el pan el mínimo de fruiciones materiales que podemos exigir a la vida; mientras esto ocurra, todas las preocupaciones que nos entretienen, nos apasionan y aun nos ponen en trance de matarnos por ellas los unos a los otros, son meros divertimientos egoístas que debían avergonzarnos como algo que sustraemos a la preocupación del bien general». Al plantearse este problema, el liberal, el humanista que hay en Marañón, ha advertido, sin duda, que quienes en nuestra época luchan, concretamente, por resolverlo no son los liberales, sino los socialistas.

# LOS MÉDICOS Y EL SOCIALISMO [119]

La larga y magna secuencia que ha tenido en el gremio médico español la adhesión del doctor Marañón al Partido Socialista, convida a enfocar el tópico de las profesiones liberales y el socialismo. No cabe duda acerca de que si Marañón y otros ases de la Medicina han pedido su inscripción en los registros del Partido Socialista español, es porque previamente los había ganado ya la política. Tampoco cabe duda respecto a que han entrado en el Partido Socialista, no por razones de expresa y excluyente suscripción del programa proletario, sino porque solo podían enrolarse en un partido viviente. Los partidos españoles están muertos. Lo que rechaza en ellos a los intelectuales activos e inquietos, sensibles y atentos a la vitalidad, no es tanto su ideología como su inanidad. El Partido Socialista español, en fin, más que una función revolucionaria clasista tiene una función liberal.

Pero todo esto deja intacta la cuestión central: la permeabilidad de la medicina, entre las profesiones liberales, a las ideas socialistas. Desde Marx y Engels está constatada la resistencia reaccionaria de los hombres de leyes a estas ideas. El abogado es, ante todo, un funcionario al servicio de la propiedad. Y la abogacía, por razones pragmáticas, se comporta como una profesión conservadora. Este es un hecho que se observa a partir de la Universidad. Los estudiantes de Derecho son, generalmente, los más reaccionarios. Los de Pedagogía constituyen el sector más avanzado. Los de Medicina, menos proclives, por su práctica científica, a la meditación política, no tienen otros motivos de reserva o abstención que los sentimientos heredados de su ambiente familiar. Mas la Medicina como la Pedagogía no temen absolutamente al socialismo. Quienes las ejercen, saben que un régimen socialista, si algo supone respecto al porvenir de estas profesiones, es su utilización más intensa y extensa. El Estado socialista no ha menester, para su funcionamiento, de muchos hombres de leyes; pero, en cambio, ha menester de muchos médicos y de muchos educadores. Los ingenieros, por las mismas razones, cuentan igualmente con su favor.

Lo más sugestivo en el caso de Marañón y sus colegas de la Medicina española es que estos intelectuales eminentes y célebres se incorporan, sin hesitación, en un partido fundado hace años por un obrero oscuro, por un tipógrafo, con otros hombres previdentes y abnegados del proletariado. El Partido Socialista español ha hecho solo y exiguo muchas largas jornadas antes de atraer a sus rangos a los magnates de la inteligencia. Marañón y sus colegas se dan cuenta de que sería absurda por su parte la tentativa de crear un partido nuevo. Los partidos no nacen de un conciliábulo académico. El diagnóstico de la situación política española a que han llegado esos médicos insignes es bastante sagaz para comprenderlo.

**SUECIA**

## «L'AGE HEUREUX» Y «SIMONSEN», POR SIGRID UNDSET <sup>[120]</sup>

El Premio Nobel de 1926 ha puesto en circulación en el mundo a uno de los grandes valores actuales de la literatura escandinava. Sigrid Undset es, ciertamente, una de las mejores novelistas de la época, quizá la de obra más sólida y lograda. Entre las novelas de mujeres que he leído en los últimos años, solo las de Lidia Seifulina me parecen de la categoría artística de *L'Age Heureux* y *Simonsen*, las dos novelas de Sigrid Undset que acabo de conocer en francés en las Ediciones Krá.

Diez años de su juventud, pasados en un almacén de Oslo, no malograron la vocación literaria, el don creativo de Sigrid Undset. Le sirvieron, más bien, para el laborioso allegamiento de los materiales de sus novelas. Alguno de sus críticos la estima como la más notable intérprete del alma femenina. Pero esto no es exacto sino a condición de que se defina y precise los límites históricos, temporales, de la interpretación. Sigrid Undset es una novelista de la pequeña burguesía. Sus diez años de empleada de comercio, gravitan potentemente en su trabajo artístico.

Los personajes de *L'Age Heureux* pertenecen todos al mundo familiar a Sigrid Undset empleada. Uni, Charlotte, Birgit, Christian, representan a la clase media de una ciudad un poco provinciana todavía en su estilo. Pequeña burguesía operosa, a la que solo un camino se ofrece: el difícil ascenso a burguesía. Clase social de la que procede, por esto mismo, el mayor número de desclasados. El bovarismo <sup>[121]</sup> no se propaga en ningún estrato social con tanta facilidad. La falta de equilibrio interno, la ausencia de destino propio es su tragedia.

Uni y Charlotte, inteligentes y sensitivas, sufren por la limitación y la monotonía de la atmósfera social en que han nacido. Uni cree encontrar la vía de su liberación en el teatro. Pero los comienzos en la escena son morosos y pesados. No se deviene estrella en un día. Uni, sobre todo, es una muchacha de algún talento, pero sin superiores dotes escénicas. Tiene un novio, Christian, al que ama ardientemente, pero que, empleado, también, gana aún muy poco para casarse. La boda se presenta distante. Sobre los dos pesa el fardo triste de una pobreza que hace insoportable el común anhelo de ser burguesamente felices. Christian necesitaría conquistar una fortuna en pocos años. En Cristianía <sup>[122]</sup>, para un empleado, la cosa es imposible. El viaje a América es la única empresa que puede reportarle la felicidad deseada. De otro lado, la espera le parecerá insufrible. «¿Crees tú que no veo que todo esto no puede bastarte, no puede contentarte? Permanecer siempre pobres, sin amigos, pasar la vida con la mirada puesta en un pequeño punto luminoso a lo lejos,

el porvenir... ». Los dos prometidos están solos: tienen a su alcance, al menos, concreta, inmediata, la ventura que su juventud y su pasión son capaces de darles. Ella más intrépida, más espontánea, no escuchará en ese instante otra voz que la de su deseo. Pero él no sabe pasar encima de ninguno de los tabús de su clase. Confiesa que alguna vez lo visita la idea de que todo iría mejor si en secreto se concediesen un poco de felicidad. «Pero no sirve de nada razonar y decirse que uno es dueño de sí mismo. Hay un sentimiento en el fondo de nosotros mismos, contrario a todo buen sentido, a todas las mejores razones. Los jóvenes, los de la burguesía al menos, son así... Hay prejuicios innatos que se han vuelto para nosotros un dogma intangible. Y a los matrimonios forzados, por decir así, no son las dificultades pecuniarias lo que los hace desgraciados, sino el que un joven burgués tiene siempre vergüenza de haber tomado a su novia como amante. Siento piedad por aquellos que deben vivir en esas condiciones. Raros son los hombres que pueden amar a una mujer con la cual han pecado...» Uni y Christian, no padecen la tutela ni la vigilancia de nadie. No tienen familia en Cristianía y viven de su propio esfuerzo. Son jóvenes y pobres, como dice Uni, pensando sin duda en que son, sobre todo, jóvenes. Ningún reproche, fuera del que ellos mismos pueden dirigirse les aguarda, pero les es imposible disponer de sí mismos. Christian piensa como deben pensar su clase, su mundo; no sabe ajustar su conducta a otras normas que las de los jóvenes de su condición social.

La pequeña burguesía de París ha puesto de lado estos tabús demasiado imperiosos aun en el espíritu de la clase media de Cristianía y Oslo. En general, las grandes urbes han creado hábitos de libertad sexual; pero, en particular, Francia, como lo observa sagazmente Luc Durtain, a propósito de las costumbres de la Rusia soviética, ha encontrado un tono sagaz, una licencia discreta, en su conducta erótica. A la pequeña burguesía protestante de las ciudades escandinavas, no cabe exigirle la misma flexibilidad. Las muchachas de la clase media saben que su destino es el matrimonio, el hogar, la maternidad; pero cuando tienen el gusto de las cosas finas y elegantes, el demonio de la ambición y la personalidad, se contrasta con la angustia, la perspectiva gris, aburrida de una existencia conyugal oscura y pobre; duras fatigas cotidianas, presupuesto mezquino, apetitos insatisfechos, sociedad mediocre y fastidiosa, decencia miserable. Más acremente que Uni y Christian, Charlotte siente la fatalidad de este ambiente. No se ha enamorado todavía; vive con su familia. Su amiga Birgit que trabaja en la ciudad, lejana de los suyos, puede al menos pensar en su hogar como en un pequeño distante paraíso de provincia. Pero ella no: sin ausencia, esta dulce idealización es imposible. «A nuestra edad — dice a Uni— se quiere partir para luchar sola, fiándose a sus propias fuerzas. Entonces, yo podría confiar todo a mi madre, aun si fuera menos inteligente, menos instruida. Ella podría ser una vieja. Como cualquier otra que zurciese calcetines y se rascase con la aguja de *crochet* detrás de la oreja diciéndose que el Buen Dios arreglaría las cosas. Pero ver cada día los mismos ojos que conocen todas mis penas es un suplicio. Obligada a vivir con los míos años y años... ¡Estar lejos de su familia y pensar en el sitio de la más pequeña cosa, saber que los días transcurren dulcemente, pensar en las palabras indiferentes

pronunciadas allá, en los actos que se repiten indefinidamente!... ¡Pero vivir así, como yo, todo el tiempo! Se odia a veces cada silla, cada mesa, cada objeto que nos ha mirado durante toda nuestra vida, confidentes de nuestras penas y de nuestras derrotas más secretas. Despertarse en la mañana y saber de antemano todas las pequeñas palabras, todos los pequeños hechos que vendrán cada uno a su hora habitual». Charlotte acaba suicidándose; Uni encuentra su dicha y su destino en el matrimonio con Christian, después de un período de ruptura, que habría sido definitiva si el teatro halagándola con las satisfacciones de una victoria completa hubiese podido retenerla. Pero, fracasada en un rol, Uni piensa que es más cierta, más vital, más verdadera la felicidad que el amor de su Christian le reserva. Su instinto y su pasión le aconsejan. Es aún tiempo de recuperar a Christian, propenso quizá a pensar de nuevo en el viaje a América. Uni va a buscarle a su oficina. Cenar juntos con *champagne*, en un café elegante. No se separarán esta vez sino después de haber aceptado, en el cuarto de Uni, sin gazmoñería, las consecuencias de su juventud, de su soledad y de su amor.

En *Simonsen*, el cuadro de los prejuicios, los egoísmos, los intereses de la pequeña burguesía arribista, estrecha, es aún más sombrío y tedioso. En *L'Age Heureux*, el amor de dos jóvenes ilumina las cosas, ahuyenta las sombras. En *Simonsen* el drama es sórdido.

Pero en las dos novelas se reconoce, igualmente, la potencia de un arte realista, humano, poético, y de una narradora fuerte, sincera, admirable.

**ITALIA**

# ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ITALIANA

[123]

Difícil oficio el de antologista. Es raro que la antología salga indemne de la crítica. La antología no puede aspirar, razonablemente, sino a ser un muestrario aproximado de la poesía o la prosa de un pueblo o de una época. Pero se le exigen, habitualmente, cualidades absolutas: se quiere que sean completas, imparciales, exactas, perfectas. Este tipo de antología ideal está todavía por realizar; carece de antecedentes; no hay ningún motivo para creerlo posible; pero se le reclama siempre que aparece una antología cualquiera.

En francés (ediciones de *Les Écrivains Réunis* [124]), Lionello Fiume y Armand Henneuse han publicado una *Antología de la Poesía Italiana Contemporánea*. El material de esta selección es la «maravillosa floración lírica» italiana posterior a D'Annunzio. Lionello Fiume, poeta de acendrado sentido estético, precede el mejor equipo de vanguardia adusta. Tiene las condiciones de juventud y sensibilidad necesarias para enfocar con justeza el panorama de la poesía italiana de su época. Es un hombre de gusto, bastante lejano de las actuales querellas de grupo o de partido, para apreciar el valor de sus contemporáneos.

No resistiría, sin embargo, esta antología, como todas, la dura prueba de una crítica aferrada al canon abstracto de la antología perfecta. Por ella, el lector se puede formar una idea aproximada del repertorio poético de la Italia postd'annunziana. Si, relativamente, se contenta con esta idea aproximada, reconocerá en Fiume y Henneuse dos discretos cicerones.

La selección parte de los crepusculares —Govani, Corazzno, Moretti, F. M. Martini —«esos poetas» —comentan los antologistas— que fueron los primeros en aportar, a la poesía italiana del nuevo siglo, la simplicidad de estilo, la humildad de tono, el estremecimiento de la emoción profundamente sentida, cuya necesidad se advertía tan grandemente después de las orgías oratorias y verbales de D'Annunzio. Continúa con los poetas futuristas: Marinetti, Buzzi, Palazzeschi, Folgore, etc., con los de la *Voce*: Ungaretti, Jahier, Saba Moscardelli; con los del «vanguardismo», capitaneado precisamente por Fiume. Concluye con los de la *Ronda* y *900* sin olvidar a los independientes de la calidad de Ada Negri y Sibila Alxeramo, que escapan a toda clasificación de capilla o de movimiento. (Este es el itinerario de la labor previa de agrupación y compilación, porque en el volumen se observa, regularmente, el orden alfabético).

Se constatan, desde la primera lectura, algunas gruesas omisiones, de las que no son responsables quizá siempre los compiladores. Estos piden en el prólogo que se tenga en cuenta, en su descargo «las omisiones debidas a la hostilidad inexplicable encontrada al demandar la autorización ritual». Auto-

rización que en nuestros países, nada rigurosos todavía en materia de propiedad literaria, no embaraza ni estorba, por cierto, a los antologistas.

Pero la explicación no basta para que no se eche de menos entre otros, en esta tabla postd'annunziana, a valores tan significativos como Papini y Soffici.

**ESTADOS UNIDOS**

## «MANHATTAN TRANSFER», DE JOHN DOS PASOS [125]

### I

John dos Pasos es como Waldo Frank, un norteamericano que ha vivido en España y que ha estudiado amorosamente su psicología y sus costumbres. Pero aunque después de sus hermosas novelas *La iniciación de un hombre* y *Tres soldados*, John dos Pasos se cuenta entre los valores más altamente cotizados de la nueva literatura norteamericana, solo hoy comienza a ser traducido al español. La Editorial Cenit acaba de publicar su *Manhattan Transfer*, libro en el que las cualidades de novelista de John dos Pasos alcanzan su plenitud. *La iniciación de un hombre* y *Tres soldados* son dos libros de la guerra, asunto en el que dos Pasos sobresale, pero que, quizás, han perdido su atracción de hace algunos años. *Manhattan Transfer*, además de corresponder a un período de maduración del arte y espíritu de John dos Pasos, refleja a Nueva York, la urbe gigante y cosmopolita, la más monumental creación norteamericana. Es un documento de la vida yanqui de mérito análogo, quizá, al de *El Cemento* de Gladkov como documento de la vida rusa.

En *Manhattan Transfer* no hay una vida, morosamente analizada, sino una muchedumbre de vidas que se mezclan, se rozan, se ignoran, se agolpan. Los que gustan de la novela de argumento, no se sentirán felices en este mundo heterogéneo y tumultuoso, antípoda del de Proust y de Giraudoux. Ninguna transición tan violenta tal vez para un lector de hoy como de *Eglantine* a *Manhattan Transfer*. Es la transición del baño tibio y largo a la ducha enérgica y rápida. La técnica novelística, bajo la conminatoria del tema, se hace cinematográfica. Las escenas se suceden con una velocidad extrema; pero no por esto son menos vivas y plásticas. El traductor español, que se ha permitido una libertad indispensable en la versión del diálogo, escribe lo siguiente en el prefacio: «Como en la pantalla del cine la acción que abarca veintitantos años, cambia bruscamente de lugar. Los personajes, más de ciento, andan de acá para allá, subiendo y bajando en los ascensores, yendo y viniendo en el metro, entrando y saliendo en los hoteles, en los vapores, en las tiendas, en los *music-halls* [126], en las peluquerías, en los teatros, en los rascacielos, en los teléfonos, en los bancos. Y todas estas personas y personillas que bullen por las páginas de la novela, como por las aceras de la gran metrópoli, aparecen sin la convencional presentación y se despiden del lector «a la france-

sa». Cada cual tiene su personalidad bien marcada, pero todos se asemejan en la falta de escrúpulos. Son gente materialista, dominada por el sexo y por el estómago, cuyo fin único parece ser la prosperidad económica. A unos los sorprendemos emborrachándose discretamente; a otros, cohabitando detrás de las cortinas; a otros estafando al prójimo sin salir de la ley. Los abogados viven de chanchullos, los banqueros seducen a sus secretarias, los policías se dejan sobornar y los médicos hacen abortar a las actrices. Los más decentes son los que atracan las tiendas con pistola de pega. Entre toda esta gentuza, se destaca Jimmy Herf, tipo de burgués idealista, repetido en otras obras de Dos Pasos. Pero el verdadero protagonista no es Jimmy, sino Manhattan mismo, con sus viejas iglesias empotradas entre geométricos rascacielos, con sus *cabarets* resplandecientes, con sus puertos brumosos y humeantes y con sus carteles luminosos que parpadean de noche en las avenidas donde la gente se atropella ensordecida por el trepidar de los trenes elevados». Estas líneas dan, en apretado esquema, una idea de la novela.

John dos Pasos continúa y renueva, con todos los elementos de una sensibilidad rigurosamente actual, la tradición realista. *Manhattan Transfer* es una nueva prueba de que el realismo no ha muerto sino en las rapsodias retardadas de los viejos realistas que nunca fueron realistas de veras. También, bajo este aspecto, hace pensar en *El Cemento*. Pero mientras *El Cemento*, en su realismo, tiene el acento de una nueva épica, en *Manhattan Transfer*, reflejo de un magnífico e imponente escenario de una vida cuyos impulsos ideales se han corrompido y degenerado, carece de esta contagiosa exaltación de masas creadoras y heroicas.

El decorado de *Manhattan Transfer* es simple y esquemático como en el teatro de vanguardia. La descripción, sumaria y elemental, es sostenida a grandes trazos. John dos Pasos emplea imágenes certeras y rápidas. Tiene algo del expresionismo y del suprarrealismo. Pero, vertiginoso como la vida que traduce, no se detiene en ninguna de las estaciones de su itinerario.

## II

Esta novela, en apariencia incongruente, desordenada, tumultuaria, en verdad tiene una estructura sólida de *block-house* [127]. «Es un rascacielos», me sopla al lado J. Eugenio Garro, traductor de Waldo Frank, algo familiarizado ya con esta arquitectura de hierro y cemento armado. John dos Pasos ha construido su novela, desde sus cimientos, con arte de ingeniero yanqui. La estética de su trabajo obedece a las líneas y los materiales de su estructura. Todo es geoméricamente cubista en *Manhattan Transfer*, sin barroquismo y sin arabescos. Por su puerta giratoria, que no se detiene un segundo, entran y salen los habitantes de una urbe mecanizada y vertiginosa. Las estancias monótonamente iguales de este rascacielos alojan dramas distintos; pero todos estos dramas son elementos de una sola balzaciana expresión de Nueva York.

La primera escena de *Manhattan Transfer* es una anónima y muda escena de maternidad. Una enfermera deposita una cesta con un recién nacido al lado de otras, en una sala recalentada, con olor de alcohol y desinfectante. Minutos después que otras criaturas, de las que en esta novela no volveremos a encontrar el rastro ignoto, llega al mundo Ellen Thatcher. La primera nota de *Manhattan Transfer* es un vagido. Joyce en Ulyses, con ritmo lento, nos lleva también a una clínica de partos; pero en *Manhattan* todo transcurre en tiempo cinematográfico. Ed. Thatcher, contador, sueña con un porvenir apacible para su primera hija. No es un hombre ambicioso, en esta feria de codicia y de deseos. Le gustaría retirarse del trabajo con algunos ahorros, a una casita a orillas del Hudson, cuyo jardín cuidaría en las tardes. Ellen sería una muchacha casera y tranquila. Honesto y tímido programa de clase media, acariciado horas después del alumbramiento en un bar de Manhattan, delante de un vaso de cerveza. Nueva York no es todavía sino un informe y confuso embrión de la urbe futura. Este día se firma el proyecto de ensanche que hará de Nueva York la segunda metrópoli del mundo. Ellen, Nueva York, crecen ignorantes de su destino.

Los personajes de la novela aparecen, uno tras otro, ligados al destino de la urbe. El inmigrante que desembarca en este puerto, porque solo en él podían vararse su desesperanza y su incertidumbre; el homicida, fugitivo del campo, que ingresa con paso torpe y temeroso en esta babilonia que digerirá sin dificultad su remordimiento. George Baldwin, abogado novel y pobre, espía la ocasión de debutar con fortuna, ganando un pleito de cuantía; Augustus Mc Niel, repartidor de una lechería, arrollado y mal herido por un tren de mercancías, que le ofrece la oportunidad buscada, gana con este accidente una indemnización y una cojera que lo jubilan en tan pobre oficio, para hacer más tarde de él un equívoco capataz de huelgas y uniones obreras, capaces de jugar un rol en el mercado de valores. Los dos obtienen de este azar lo que les hacía falta. Nellie, la mujer del lechero, es joven y bonita, y Baldwin, ayuno de placeres, hace presa en ella con el mismo apetito que en la compañía ferroviaria. Jimmy Herf, otro protagonista, arriba a Nueva York con su madre en el *Harabic*. No es sino un niño, que viene de Europa. El lector sigue las etapas de su desarrollo; pero, lo mismo que en Ellen Thatcher: en esos instantes en que las almas de los niños tienen ya un par de alas nuevas o un par de alas menos. John dos Pasos necesita prescindir de todo moroso proceso narrativo. La técnica y el tiempo de su novela son los del cinema. Entre las escenas de Ellen y Jimmy infantiles, dos Pasos nos presentan muchos personajes, nos descubre muchas vidas. Todos, como Ellen recién nacida en el cesto de la Maternidad, parecen «retorcerse débilmente entre algodones como un hervidero de gusanos». Ellen, en un nuevo capítulo, no es ya una niña. Tiene excesiva belleza, juventud y dinamismo para corresponder a la ambición dulce y avara del contador Thatcher. Se ha casado, por lo pronto, con John Oglethorpe; pero se siente que esta boda no es sino la primera etapa, la iniciación de una muchacha neoyorkina. Ellen, actriz afortunada, dejará a Oglethorpe. La sitian muchas tentaciones; ella se enamora de Stan, joven, rico, alcohólico, en quien no ama sino la juventud; pero Stan, durante una borrachera, se casa en *Niagara Falls*

[128] con Pearlline, una rubia anodina e insignificante, con «un par de ojos azules como leche aguada». Stan y Pearlline amanecen un día quemados entre los escombros de un incendio como otro día amanecieron casados en *Niagara Falls*. Y una noche en que el empresario Harry Goldweiser, elegante y rendido, le habla de su arte, de la Bernhardt, de la Duse, Ellen mordida por su derrota, en vez de discurrir sobre estas cosas, que no consiguen ahora, sino irritarla, le dice: «¿Puede Ud. comprender que una mujer quiera a veces ser una prostituta, una vulgar zorra?». Más tarde, nauseada de esta vida, Ellen no ambicionará sino una maternidad honrada, un amor sereno. Dejará el teatro, para marchar a Europa a servir en la Cruz Roja americana. Se casará en Europa con Jimmy Herf. Los dos regresarán a Nueva York, con un niño, felices y esperanzados todavía. Pero Nueva York devorará implacablemente los restos de su ilusión y de su dicha. Jimmy Herf, idealista, atormentado, revolucionario, es extraño al destino de esta mujer que se reintegrará, fatalmente, al mundo brillante e inmoral del que la guerra y el amor temporalmente la arrancaron. Ellen deja a Jimmy por el abogado Baldwin, rico, poderoso, que la ha asediado y la ha deseado siempre. George Baldwin, que ha llegado a donde ha querido, que se ha pagado el lujo de amantes espléndidas, personifica una burguesía victoriosa a la que únicamente el placer puede hacer tolerable una existencia desierta, fallida, triste. Espera a Ellen, sonriendo «como una celebridad en la sección de rotograbados de un periódico». Pero le confiesa fatigado: «¡Si supiera usted cuán vacía ha sido mi vida durante años y años! He sido una especie de juguete mecánico, todo hueco por dentro». Y Herf, conversando con Congo, el inmigrante francés, anarquista y aventurero, que se enriquece traficando en champaña y licores, hace este inventario de su existencia: «La diferencia entre usted y yo, Armand, es que usted va subiendo en la escala social y yo voy bajando... Cuando usted era pinche en un vapor yo era un niño bien, con cara de papel mascado, que vivía en el Ritz. A mis padres les dio por el mármol de Vermont, por el nogal oscuro, la casa era un bazar babilónico. Yo no puedo hacer nada más. Las mujeres son como ratas: abandonan el barco que se hunde. Va a casarse con ese Baldwin, que acaba de ser nombrado fiscal del distrito... Se dice que le apadrinan para alcalde en una candidatura fusionada... La ilusión del poder, eso es lo que le come. Todas las mujeres se mueren por eso. Si creyera que me servía de algo, le juro que tendría energía bastante para amasar un millón de dólares... Pero ya todo me da lo mismo. Necesito algo nuevo, diferente. Sus hijos serán así, Congo. Si me hubieran dado una educación decente y si hubiera empezado a tiempo, ahora sería quizá un gran sabio. Si hubiera tenido un temperamento más sexual sería artista o tal vez religioso... Pero aquí estoy, Cristo, con casi treinta años y ansioso de vivir. Si fuera lo bastante romántico supongo que me hubiera matado hace ya tiempo, solo para que la gente hablara de mí. Ya ni siquiera tengo la esperanza de llegar a ser un perfecto borracho».

El estilo de John dos Pasos, en esta novela, se identifica con la escena y el asunto. El autor extrae de la cantera de Nueva York el material de sus imágenes. Sus metáforas son siempre las que puedan pensarse en un bar de Broadway o en el muelle de Down Town. El estilo de dos Pasos se alimenta

directamente de la prosa callejera de Nueva York. Sus imágenes son visuales, auditivas, olfativas, cuantitativas, mecánicas. Citaré, al azar, algunas: «Bajo la presión cada vez más fuerte de la noche, las ventanas escurren chorros de luz, los arcos voltaicos derraman leche brillante. La noche comprime los sombríos bloques de casas hasta hacerles gotear luces rojas, amarillas, verdes, en las calles donde resuenan millones de pisadas. La luz chorrea de los letreros que hay entre las ruedas, colorea toneladas de cielo». «La oficina olía a engrudo, a manifiestos y a hombres en mangas de camisa». «Burbujas luminosas en un sandwich de mar y negrura». «El crepúsculo de plomo pesa sobre los secos miembros de un viejo que marcha hacia Broadway. Al doblar la esquina, ocupada por un puesto de Nedik, algo salta en su ojos como un muelle. Muñeco roto entre las filas de muñecos barnizados, articulados, se lanza cabizbajo al horno palpitante, a la incandescencia de los letreros luminosos». «Recuerdo cuando todo esto era campo», murmura al pequeño. «La octava Avenida estaba llena de una niebla que se les agarraba a la garganta. Las luces brillaban mortecinas a través de ella, las caras se esfumaban, se perfilaban en silueta y desaparecían como peces en un acuario turbio». «En la noche de hierro colado el viento soplaba más frío». «Se instalan refunfuñando en el fondo de sus limosinas y se dejan llevar rápidamente hacia la calle cuarenta y tantas, calles sonoras, inundadas de luces blancas como gin, amarillas como whisky, efervescentes como sidra». «Rojo crepúsculo que perfora la niebla de *Gulf Stream* [129]. Vibrante garganta de cobre que brama por las calles de dedos ateridos. Atisbadores ojos vidriados de los rascacielos. Salpicaduras de minio sobre los férreos muslos de los cinco puentes. Irritantes maullidos de remolcadores coléricos bajo los árboles de humo que vacilan en el puerto». «En su interior efervescencia como gaseosa en dulces jarabes abrialeños de fresa, de zarzaparrilla, de chocolate, de cereza, de vainilla, goteando espuma en el aire tenue, azul como gasolina».

Epopeya prosaica y desolante de un Nueva York sin esperanza. En esta urbe, no hay sino gente que sufre, goza, cae, codicia, trabaja desesperadamente. Jimmy Herf y su impotente idealismo, perdidos en esta babilonia, no son por fortuna el único fermento de un Nueva York nuevo, futuro. El himno que cantan los extranjeros *undesirables* [130], al dejar Nueva York en los barcos que los deportan, es en *Manhattan Transfer*, la única voz de esta esperanza: *International shall be the human race* [131].

## «RAHAB», DE WALDO FRANK [132]

El más fino retrato de mujer que he encontrado, en una novela contemporánea, no pertenece a Paul Morand, ese donjuanesco coleccionista de noches cosmopolitas, de placeres internacionales y de mujeres finiseculares y neuróticas. No pertenece siquiera a la literatura francesa que desde los tiempos del gran Balzac hasta los del pequeño Bourget, debe una parte de su fama a su galería de psicologías femeninas. Está en una novela de Waldo Frank. Es el retrato de esta Fanny Luve, sobre cuya vida Waldo Frank, escribe el nombre de «Rahab», la dulce prostituta de Jericó que albergó en su morada a los emisarios de Israel, porque su sencilla e ingenua ánima reconoció en ellos a un designio del Señor.

*Rahab* reúne las condiciones superiores de la novela psicológica; pero clasificarla sobre esta etiqueta sería tal vez rebajarla al nivel de un género en el que se admite una pornografía, más o menos disfrazada o mundana, que reemplaza en el gusto de las burguesitas a un romanticismo de similar. Fanny Luve es una adúltera que, repudiada, se extravía por los malos caminos de la ciudad tentacular. Pero ni su adulterio ni su caída son en sí mismos el tema, el fondo del romance. El de Fanny Luve es el drama de una mujer que, en su adulterio y en su caída, busca su salud y su salvación. No se reduce a una aventura sexual; se eleva a la altura de una aventura religiosa. En el pecado y en la expiación, Fanny Luve no tiene otra meta que Dios y la verdad.

Fanny Luve podía haberse conformado con la mediocridad de una existencia ensombrecida por la mentira. Su pecado podía haber quedado ignorado. Pero esta criatura mística se sentía capaz de cualquier renunciamento, pero no de la verdad. Quería la dicha, pero la quería en la verdad. Fanny sabe bien qué cosa la diferencia de las demás. «Se puede vivir sin formular preguntas. Pero tú no. Se puede tejer entre el corazón y el pensamiento una placa de acero. Pero tú no puedes hacerlo. Señor, sí, yo pensaré. Yo te prometo, Señor. Yo me acordaré de que he sufrido, de que muero, de que estoy aquí a fin de pensar...».

Esta angustia, esta tortura, tal vez solo son posibles en una mujer sajona. La latina vive con más prudencia, con menos pasión. No tiene esta ansia de verdad. La española, sobre todo, es muy cauta y muy práctica. Waldo Frank, precisamente, la ha definido con precisión admirable. «La mujer española —ha escrito— es pragmatista en amor. Considera el amor como el medio de criar hijos para el cielo. No existe en Europa mujer menos sensual, menos amorosa. De muchacha es bonita; fresca esperanza colorea su tez y agranda sus negros ojos. Para ella, el matrimonio es el estado más alto a que puede aspirar. Una vez casada desaparece en ella, cual una estación, la innata coquetería de la primavera: al momento se torna juiciosa, gruesa, maternal. ¡Es

poderosa esta hembra llena de cordura en una tierra de furiosos soñadores!». En los Estados Unidos —en el prosaico país industrial del que los latinos ven la potencia material, sin suponerla una creación del espíritu— la religiosidad, la exaltación, el misticismo de Fanny son, en cambio, un producto típico de la tradición espiritual. El judío, el puritano no han muerto.

Es la propia Fanny la que, en el último episodio de su miseria, nos cuenta su historia. Joven, fuerte, intacta, se casó con un hombre joven y fuerte también. Sus cuerpos se atrajeron; sus almas se ignoraban. Se ignoraban no solo la una a la otra; se ignoraban a sí mismas. El alma, madura, despierta, conoce después que el cuerpo. La pareja tuvo un hijo. Luego el esposo como se había dado a la hembra, se dio al vicio. El alcohol separó al hombre de la mujer y del hijo. Fanny sufrió a su lado al esposo ausente y extraño. Luego la pérdida del esposo fue más completa. El esposo partió. Fanny en su soledad, empujada hacia la vida, se entregó a un hombre al que no amaba. Este hombre era un judío. Había en él algo que atrajo irresistiblemente a Fanny. Algo que, después de la posesión, cesó de atraerla, porque a partir de ese momento, Fanny empezó a sentir ese algo en ella misma. La posesión del judío le reveló su propio ser. Fanny no encontró un amante; se encontró a sí misma. En el fondo de sí misma, encontró a su esposo, al ausente, al distante. El pecado la salvaba, la purificaba. Fanny se reconoció salvada. Al conocer a un judío, a un hombre de esa raza enigmática que lleva en el alma y en los ojos un mensaje misterioso, Fanny se conoció a sí misma como era en verdad. El judío pasó por su vida; la posesión perduró. Pero no como abandono a un desconocido, a un pasajero de la ruta, sino como recuperación de su propia alma y, por ende, de su propio amor. El beso del judío había despertado su yo profundo.

El esposo, en tanto, también se había recuperado. Y volvía al lado de la mujer y del hijo. Tornaba para desagraciarlos. Para restituirse a ellos. Fanny lo recibió llena de amor, de ternura, de deseo. Nunca se había sentido tan suya como desde el instante que se entregó al judío, sin poder sentirse de él. El retorno del esposo la sorprendió tan exaltada por esta experiencia que Fanny no quiso ni supo callarla. Fanny no podía ya concebir su vida sino en la verdad y para la verdad. El esposo en su ausencia, había sido tocado por la gracia del evangelio. Traía en los labios sus palabras. Sin embargo, no la comprendió ni la creyó. Le creyó que había pecado; pero no le creyó que, al pecar, se había salvado. Y la repudió y la arrojó.

Pero Fanny había adquirido una fuerza que no podía abandonarla: la fuerza de marchar en demanda de la verdad y de Dios. Podía sacrificar todo. Menos Dios. Menos la verdad. La pobreza, la soledad, la acechaban. Pero Fanny supo salir victoriosa de sus celadas. ¿Victoriosa, a pesar de sus derrotas, de sus caídas? Sí, porque, en su desgracia, conservó la gracia de la verdad. Cuando la solicitó la felicidad mediocre de una unión sin amor, la rechazó, no obstante su necesidad de ternura y de apoyo. Se negó a ser una matrona doméstica, maternal, burguesa. Prefirió una caída mayor. Enferma, vencida, aceptó el socorro de una amiga. Aceptó luego su vida y su sociedad. Su amiga era la barragana de un judío. Fanny devino su compañera. Conoció un mundo loco y equívoco. Un mundo de funcionarios prevaricadores y negociantes oscuros. Casi

todos judíos. Fue indulgente con los otros, pero no consigo misma. En medio de su miseria, su misticismo creció. Era tal vez una criatura perdida: pero era sin embargo y sobre todo una criatura que buscaba su salud y su salvación. En la más turbia de sus horas, leía a Pascal.

Frank, como artista, está dentro del suprarrealismo. El procedimiento es moderno. Como lo remarca Armand Lunel, Frank «se guarda de subordinar los momentos múltiples y diversos de un alma a las exigencias de la cronología objetiva. Presenta los acontecimientos en ese orden subjetivo de la experiencia íntima en la cual los aportes casi ininterrumpidos de la memoria amalgaman, como en Proust, el pasado al presente».

Pero lo que interesa fundamentalmente en Frank no es el procedimiento. Es la vida traducida en su profundidad y en su misterio.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

*Álvarez del Vayo, Julio* (1885). Político español republicano. Embajador en México (1933-1935). Al advenimiento del régimen franquista fue embajador de la España Republicana (en el exilio) ante la Sociedad de las Naciones. Su obra de escritor y periodista es abundante y polémica.

*Anderson, Sherwood* (1876-1941). Escritor norteamericano. Por su temática, por ser autodidacto e impenitente viajero, se le ha comparado con Gorki. Su obra, sin embargo, ha tenido gran aceptación entre las esferas académicas. Murió en Panamá. Entre sus libros se citan: *El hombre mujer*, *El cuento del cuentista*, *Muchos casamientos*, su autobiografía, etc.

*Aragón, Luis* (1897). 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. Durante la ocupación alemana sus libros fueron prohibidos, pero, pese a ello, alcanzaron gran popularidad. Pertenecen a esta etapa: *Cantos a Elsa*, *Lo enojoso* y *Los ojos de Elsa*. Ya en la postguerra ha publicado una novela de cuatro tomos: *Los Comunistas, Historia de Francia desde 1939 hasta 1945*.

*Arcos, René* (1880). Escritor francés. Fue uno de los cinco integrantes del grupo de la *Abbaye* que postulaba un humanismo no carente de preocupaciones pedagógicas. Entre sus obras más leídas se hallan *El bien común* y *Paya du soir*.

*Azorín* (1874). Seudónimo del escritor español José Martínez Ruiz. Perteneció a la llamada «generación del 98» y se distingue por su estilo diáfano, sencillo, breve y elegante que lo ha convertido en uno de los grandes prosistas del idioma. Entre sus obras más notables tenemos: *La ruta de Don Quijote*, *Al margen de los clásicos*, *Visión española*, *La cabeza de Castilla*, etc.

*Babel, Isaac* (1894). Escritor ruso.

*Balzac, Honorato de* (1799-1850). Fecundo novelista francés. Ningún autor ha creado un número tan grande de personajes. Su obra, de dispares temas, refleja con genial penetración el ascenso y el sedimento social de la burguesía; constituye un gran mural de la vida francesa de su tiempo y todo un estadio de la novelística. Agobiado permanentemente por preocupaciones económicas, trató de solucionarlas a base de su titánica capacidad creadora. En su vasta y valiosa producción sobresalen: *Piel de zapa*, *Papá Goriot*, *Eugenia Grandet*, *El cura de Tonta*, etc.

*Barbusse, Henri* (1873-1935). Novelista francés. En la contienda bélica europea (1914-1918) obtuvo dos veces la Cruz de guerra, escribiendo, con su experiencia de soldado, su libro *El Fuego*, ganador de altos premios literarios. Militante del Partido Comunista. Otras novelas suyas son: *El Infierno* y *Con el cuchillo entre los dientes*. Fue gran admirador de José Carlos Mariátegui.

*Barres, Maurice* (1862-1923). Literato y político francés de ideas derechistas. Entre sus producciones más apreciadas se citan: *Los desarraigados* (su obra fundamental, en 3 tomos), *El Greco y los secretos de Toledo* (profundo análisis de la psicología española) y *La colina inspirada*.

*Baudelaire, Charles* (1821-1867). Poeta francés catalogado entre «los malditos». Su delicada salud, su proclividad a los estímulos artificiales, el escaso éxito literario alcanzado en vida, explican su melancólico pesimismo. Fue Víc-

tor Hugo quien, muerto ya el poeta, señaló su talento, afirmando que su obra constituía «un nuevo temblor» en la lírica francesa. En efecto, de las páginas de Baudelaire nacieron el parnasianismo y el simbolismo y, más tarde, gran parte del humor surrealista. Admiró y tradujo a Edgar Allan Poe. Sus libros son: *Las flores del mal*, *Los paraísos artificiales*, *Pequeños poemas en prosa*. Este último título, así como su *Carnet* y su *Diario íntimo*, fueron publicados póstumamente.

*Beethoven, Ludwig van* (1170-1827). Genial músico alemán. Innovador del arte musical, se caracterizó por su dramatismo y su fuerza. Todas sus creaciones, en mayor o menor grado, son extraordinarias. Son famosos sus nuevas sinfonías, sus conciertos y sonatas.

*Renda, Jules* (1867). Literato francés. Ensayista notable, criticó las ideas de Bergson y predicó a favor de la intervención de los intelectuales en la vida social. Ha escrito numerosos libros y fundado prestigiosas y combativas revistas.

*Beraud, Henri* (1885). Escritor y periodista francés. Ganó el «Premio Goncourt».

*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.

*Block, Alejandro* (1880-1921). Gran poeta ruso. Se adhirió a la triunfante revolución comunista. Son célebres sus poemas: *Los Doce* y *Los Escitas*.

*Bontempelli, Massimo* (1878-1960). Escritor italiano. Aunque practica también la poesía, el teatro y el ensayo, es, fundamentalmente un novelista de gran humor. Entre sus obras 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.

*Bretón, André* (1896-1966). Poeta y polemista francés, principal fundador de la escuela surrealista, a cuyos postulados continúa fiel. 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*).

*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.

*Castro, Cristóbal de* (1879-1953). Periodista y escritor conservador español. Fue uno de los fundadores de la Academia de la Poesía Española y fundador de la Asociación de Publicistas españoles y americanos. Obras: *Los niños del registrador*, *Los insaciables* y *Rusia por dentro*.

*Clair, René* (1896-1981). El más celebrado de los directores cinematográficos franceses, dedicado en la primera etapa de su vida al periodismo y a la literatura. Entre sus películas figuran: *El sombrero de paja de Italia*, *El millón*, *Sucedió mañana*, *Diez negritos*, *Puerta de lilas*, etc.

*Claudél, Paul* (1868-1955). Poeta, dramaturgo y escritor francés, de acendrada profesión católica. Su poesía —trazada en versículos inventados por él— busca sus raíces en «el arte obscuro» anterior al Renacimiento. Durante un tiempo ejerció la diplomacia. Entre sus piezas teatrales sobresalen: *La Anunciación a María* y *Cristóbal Colón*; entre su obras en verso: *Cinco grandes odas*, *Corona Benignitatis Anni Dei* y *Poemas de guerra*; entre sus obras en prosa: *Figuras* y *Parábolas* y la correspondencia que sostuviera, principalmente, con Riviére y Gide.

*Croce, Benedetto* (1866-1952). Filósofo idealista italiano. Buscó identificar la filosofía con la historia. Son valiosos sus aportes a la Estética. Permaneció siempre en contra del fascismo y dirigió, hasta fines de 1947, el Partido Liberal italiano. (Ver *Figuras y aspectos de la vida mundial*).

*Chateaubriand, Francois René* (1768-1848). Literato y político francés. Se opuso a la Revolución francesa. Sus libros principales son *El genio del Cristianismo* y sus *Memorias de Ultratumba*, verdadero compendio de su época.

*Chopin, Federico* (1810-1849). Músico romántico polaco. Desde niño descolló como ejecutante de piano. Su viaje a París le fue de gran importancia; allí conoció a célebres músicos y a su gran amor: George Sand. Su vida fue una brega constante por la independencia de su patria.

*D'Annunzio, Gabriel* (1863-1938). Poeta y dramaturgo italiano. Su verdadero nombre es Gaetano Rapagneta. Tuvo su propio grupo de ideología fascista: los *arditi*. Destacan en su producción: *La ciudad muerta*, *El suplicio de San Sebastián*, *La hija de Iorio* y *La antorcha escondida*. (Ver *Figuras y Aspectos de la Vida Mundial*).

*Darío, Rubén* (1867-1916). Gran poeta y prosista nicaragüense, fundador de la corriente literaria modernista. Su verdadero nombre era Félix Rubén García y Sarmiento. Sus libros más connotados son: *Azul*, *Prosas profanas* y *otras poemas*, *Cantos de vida y esperanza*.

*Daudet, León* (1867-1942). Literato y periodista, 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 repu-

blicanismo. Sus obras constan de más de 70 volúmenes, sobresaliendo entre ellas: *El avance de la guerra* y *El estúpido siglo XX*.

*Delteil, Joseph* (1895) —Escritor francés. Autor de varias novelas. La mejor de ellas es *Juana de Arco*, donde humaniza la leyenda de la Doncella. (Ver *Temas de Educación*).

*Descartes, René* (1596-1650). Filósofo y matemático francés, considerado el iniciador de la filosofía espiritualista moderna. Su adhesión al racionalismo lo lleva a formular su propio sistema, fundado sobre el principio de la «duda metódica», que consiste en dudar anticipadamente de todo y aceptar solo como real lo que resiste los embates de la duda; y consiste, también, en aceptar que únicamente hay algo indudable: la existencia del hombre pensante, o, dicho en otras palabras, «el pensamiento». De ahí su célebre aforismo: *Cogito, ergo sum*, o sea, «pienso, luego existo». Su obra básica se llama *Discurso sobre el Método*.

*Disraeli, Benjamín* (1804-1881). Estadista inglés. Elegido diputado por los radicales, se pasó al año siguiente al Partido Conservador, iniciando una famosa carrera política que lo llevó a desempeñarse varias veces como Ministro de Hacienda y a gobernar con poderes casi absolutos, entre los años 1874 y 1880. Pise uno de los fundadores del Imperio inglés. La historia le considera un estadista terco y sagaz, un orador brillante, un maestro del epigrama y la sátira, un literato mediocre y un gigante del género epistolar.

*Dorgelès, Roland* (1886-1973). Novelista francés. Sus experiencias como soldado en la primera guerra mundial las volcó en su libro *Les Croix de Sois*, que le significó su consagración literaria. Miembro de la Academia Goncourt. Otras obras suyas son: *El cabaret de la bella mujer*, *Saint-Magliori*, *Carnet de identidad*, *El horizonte azul*, etc.

*Dreisser, Theodore* (1871-1945). Escritor norteamericano preocupado por denunciar los conflictos del desnivel social de su patria. Su primera obra, impresa por él, y vendida por él mismo en las calles, *Hermana Carrie*, fue prohibida por las autoridades. Pero su novela, *Una tragedia americana* —desvirtuada en el cine con el título de *Ambiciones que matan*— constituyó un triunfo inocultable. Otras grandes novelas suyas son: *El financista*, *El titán*, *El genio*, *El estoico*.

*Duhamel, Georges* (1884-1966). Novelista, crítico y poeta francés. Fundó, junto con Romain Rolland, Vildrac y otros, el grupo «unanimista». Entre su vasta obra han alcanzado mayor acogida: *Civilización*, *Los hombres abandonados*, *Escenas de la vida futura*, *Diario de un aspirante a santo*, etc.

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

*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*.

*Einstein, Alberto* (1879-1951). Eminente sabio alemán. Fundador de la Física moderna. Premio Nobel de Física en 1921. Autor de la *Teoría de la Relatividad*. Sus postulados sirven de base para la ciencia del átomo de nuestra época.

*Eisenstein, Sergio* (1885-1948). Director cinematográfico ruso. Su película *El acorazado Potemkin*, señala un hito en la historia del cine y los técnicos la consideran la mejor del séptimo arte. Otras grandes cintas son: *Alejandro Nevski* e *Iván el Terrible*. Su grandioso film *Viva México* continúa inconcluso por razones políticas.

*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*, *Phenix*, etc.

*Essenin, Sergio* (1895-1925). Poeta lírico ruso. Recorrió toda Rusia y viajó por América y Europa. Se casó con la famosa bailarina Isadora Duncan, y después, en segundas nupcias, con una nieta de Tolstoy. Su poesía se inspiró en la vida campesina y popular, con un marcado dejo místico. Se le considera el mejor poeta de su generación. A los 30 años se suicidó. El gobierno soviético ha dado el nombre de Esenino a Constantinovo: ciudad natal del poeta.

*Fadeiev, Alexander* (1901). Novelista ruso de tendencia realista. Perteneció a los grupos revolucionarios bolcheviques e hizo de su afición literaria una bandera de vanguardia social. Sostuvo ardientemente que la novela solo se explica como género si traduce el estado de un pueblo conmovido hasta sus cimientos por una revolución liberadora. Dentro de este ordenamiento, el novelista es el pintor de un gran cuadro humano en que la hazaña del hombre es la lucha por su libertad y por su justicia. «La Derrota» es la novela que más divulgó su nombre en los ambientes literarios occidentales.

*France, Anatole* (1844-1924). Escritor francés, cuyo verdadero nombre es Anatole Francois Thibault. Premio Nobel de Literatura en 1921. Se caracteriza por su perfección de forma y su Irónico escepticismo. En su copiosa obra sobresalen: *El jardín de Epicuro*, *La azucena roja*, *La isla de los pingüinos* (novelas) y *El Genio Latino* (reunión de sus ensayos).

*Frank, Waldo* (1889-1967). Escritor norteamericano. Lo fundamental de su tarea literaria versa sobre la América Latina 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*, etc.

*Freud, Sigmund* (1856-1939). Médico y neurólogo austriaco. Creador del psicoanálisis, teoría basada en la sexualidad del ser humano y sus represiones y deformaciones. Sus estudios sentaron las bases para la moderna ciencia que se ocupa de los trastornos mentales y nerviosos. Escribió numerosas obras en las cuales expuso su pensamiento. (Ver *Defensa del Marxismo* y *El Artista y la Época*).

*Ghandi, Mahatma* (1869-1948). Jefe del nacionalismo hindú. Contribuyó como nadie a la independencia de la India. Murió asesinado por un fanático en Nueva Delhi. Predicaba la política de «no violencia».

*Gentile, Giovanni* (1875-1944). Filósofo italiano. Aplicó sus ideas al campo educativo durante el régimen fascista.

*Gheon, Henri* (1815-1944). Dramaturgo francés. Durante la Primera Guerra Mundial dejó la medicina y el ateísmo para escribir y representar teatro religioso. Sus obras reviviendo modas medioevales, fueron de preferencia «misterios» y «moralidades». Fundó el grupo de comediantes *Los compañeros de Notre-Dame*.

*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 *Signos y Obras*).

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

*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.

*Gladstone, William* (1809-1898). Estadista inglés. Actuó en política durante 60 años, muchos de ellos como Ministro de Hacienda y de Colonias. Sus presupuestos estatales constituyen un ejemplo clásico de buenas finanzas. En política exterior, se esforzó por conciliar los intereses imperiales de Inglaterra con sus personales principios de justicia. Su gestión como Jefe de Gobierno se caracterizó por medidas de tipo liberal. Escribió un libro: *El Estado y sus relaciones con la Iglesia*.

*Gobineau, Arthur Conde de* (1816-1882). Escritor y diplomático francés. Sus libros, como *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, trataron de demostrar la superioridad de la raza aria y la decadencia de la cultura por culpa del mestizaje racial, dando origen al gobinismo, tendencia que alimentó la literatura nazi.

*Gómez Carrillo, Enrique* (1873-1927). Escritor guatemalteco. Fue considerado «el príncipe de los cronistas». Su libro *En el corazón de la tragedia* obtuvo el primer premio de la Academia Francesa en 1917. Dejó numerosos libros de viaje y ágiles ensayos.

*Gorki, Máximo* (1869-1936). Seudónimo de Alexei Maximovich 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 *Signos y Obras*).

*Guéhenno, Jean* (1890-1978). Escritor francés. Es autor de una biografía de Rousseau, cuyo título es *Jean Jacques: 1758-78* y de un *Diario* sobre la resistencia francesa durante la ocupación alemana de la última guerra.

*Hamp, Pierre* (1876-1962). Seudónimo del novelista francés Pierre Bourillon. Sus libros retratan la vida y penurias de la clase obrera francesa en los

comienzos de nuestro siglo. Entre ellos destacan: *La victoria mecanizada y Mademoiselle Moloch*.

*Hindenburg, Paul van* (1817-1934). Militar y político alemán. Establecida la República, una fuerte corriente de opinión lo llevó a la Presidencia en 1921. Cumplido su período constitucional postuló su reelección, venciendo a Adolfo Hitler por escaso margen de votos: 1928. La creciente fuerza del nazismo lo obligó a nombrar a Hitler Canciller, muriendo al poco tiempo, vencido por los años y las enfermedades.

*Hugo, Víctor* (1802-1885). Escritor francés. En 1827 publica *Cromwell*, cuyo prefacio constituye todo un manifiesto del romanticismo, escuela de la que llegó a ser una especie de pontífice. Al llevar a escena su *Hernani*, desata una polémica en contra del clasicismo, cuyos ecos resuenan a lo largo del siglo 19. Su popularidad lo lleva a la política, terreno en el cual sus ideas republicanas le ganan el destierro por orden del Emperador Luis Napoleón, contra quien escribiera su candente *Napoleón, el pequeño*. Aunque fuera esencialmente un poeta, su fama se acrecienta por sus novelas, principalmente por *Los Miserables*, donde se dibujan ideas de un socialismo romántico.

*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 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.

*Jiménez De Asúa, Luis* (1889-1970). Político y penalista republicano español. El franquismo triunfante le abrió proceso y le condenó a penas diversas. Viajó a América, donde le abrió sus puertas la Universidad de la Plata. He desarrollado brillantes conferencias en las principales universidades americanas. Entre sus importantes obras figuran: *Derecho penal, El Estado peligroso, Libertad de amar y derecho a morir*, etc.

*Keller, Gottfried* (1819-1890). Novelista suizo de mísera infancia, adolescencia consagrada a la pintura y tendencia conservadora. Literato ya, fue enviado a estudiar a Alemania, país en el cual se arraiga al extremo de convertirse en uno de los grandes prosadores de su lengua. Sus principales obras son: *Der grane Heinrich, Martín Salander y Die Lente von Seldwyla*.

*Kerenski, Aleksandr* (1881-1970). Político ruso. Al triunfar la revuelta contra el zar fue nombrado Presidente del Consejo de Ministros del Estado Revolucionario. Derrocado por la Revolución Comunista huyó al extranjero. Vive actualmente en Londres. Ha escrito un libro de memorias: *La catástrofe*.

*Larbaud, Valery* (1881-1957). Escritor francés contemporáneo. Obra: *Fermina Márquez, A. O. Barnabooth, Juanita, azul, blanco, París de Francia y Sous l'invocation de Saint Jérôme*.

*La Bruyère, Jean de* (1645-1696). Escritor francés. Su formación clásica se revela en el cultivo de las máximas y sentencias, tal como sucede en su obra básica: *Los Caracteres*. Gran mérito de su obra reside en sus cuadros sociales,

en la grácil Ironía con la que pinta al rey, a la nobleza y a la ascendente clase burguesa. De él se ha dicho que escribió con un alfiler.

*Lautreamont, Conde de* (1848-1870). Poeta francés, aunque nacido en Uruguay, considerado entre los «poetas malditos». Su único libro, *Los cantos de Maldoror*, pasó casi desapercibido en su tiempo; pero la fiebre surrealista lo rescató del olvido, convirtiéndolo en una suerte de *Evangelio negro*.

*Lenin* (1870-1924). Político ruso. Su verdadero nombre fue Vladimir Ilich Ulianov. Jefe del comunismo ruso. Fundador del Partido Comunista bolchevique. Jefe de la Revolución que llevó al poder a su partido. Fundador de la III Internacional. Desarrolló el marxismo, aplicándolo a la etapa imperialista. Dejó gran número de libros, entre ellos: *¿Qué hacer?*, *Materialismo y Empiriocriticismo*, *El imperialismo: etapa superior del capitalismo*, etc. Junto con Marx y Engels, constituye la autoridad máxima en la filosofía del materialismo histórico.

*Leonov, Leonid* (1899-1994). Novelista ruso. Su reconocida cultura clásica la ha empleado en reflejar, principalmente, el efecto de la Revolución Bolchevique en la vida del campesino. En 1946 se le otorgó el Premio Lenin: Sus obras principales son: *Bassuki*, traducida al castellano con el título de *Tejones*; *Vos*, traducida al castellano como *El ladrón y Doroga'na Otean*, traducida al castellano como *El camino hacia el Océano*.

*Liebenecht, Karl* (1811-1919). Jefe del Partido Comunista alemán. Diputado al *Reichstag*, apoyó abiertamente la revolución comunista en Rusia. Estuvo preso varios años. Sus partidarios se llamaban «espartaquistas» y combatían al socialismo moderado. Murió durante una insurrección popular.

*Mac Orlan, Pierre* (1883-1970). Escritor francés. En 1950 fue elegido miembro de la Academia Goncourt. Sus libros, bastante numerosos, pueden considerarse como novelas de aventuras. Destacan: *Margarita de la noche*, *Villa*, *La Bandera*, *Verdún*, *Montmartre*, etc.

*Maiakovski, Vladimiro* (1894-1930). Poeta ruso. Cantor de la Revolución Comunista, renovó la estética tradicional. En su primera etapa fue futurista y a ella pertenece su célebre poema *La nube en pantalones*. Sus obras completas se han publicado en castellano. Su poema más difundido es *Formidable*. Cultivó el drama y el ensayo.

*Marañón, Gregorio* (1887-1960). Médico y escritor español. Su facilidad para el ensayo y su manejo del psicoanálisis, le han permitido escribir libros tan resonantes como: *Amor, conveniencia y eugenesia*, *Los estados intersexuales en la especie humana* y principalmente, *Vida e historia*, donde analiza a personalidades y personajes, tales como Amiel, Leonardo de Vinci o Don Juan. Como médico endocrínico no es menos brillante: «el signo de Marañón» es un aporte suyo en el campo de las enfermedades nerviosas de origen glandular.

*Marinetti, Filippo* (1876-1944). Poeta italiano, fundó el Movimiento Futurista, cuyo Manifiesto primigenio apareció en el *Figaro* 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 ilímite, 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*.

*Marx, Karl* (1818-1883). Filósofo alemán. Fundador del socialismo científico: base ideológica del movimiento comunista actual. Vivió perseguido por varios años. Redactó el primer *Manifiesto Comunista*, ayudado por Engels. Su obra básica, en tres tomos, es *El Capital*.

*Mauriac, François* (1885-1970). 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* (1885-1967). 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* (18688-1953). Político francés de ideas monárquicas y fascistas. 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 *Signos y Obras*).

*Michelet, Karl Ludwig* (1801-1893). Filósofo alemán. Profesor de la Universidad de Berlín. Perteneció al ala izquierda del hegelianismo, contribuyendo con sus críticas a la revisión de Hegel que emprendió Marx. Sus libros no se han traducido al castellano.

*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*.

*Montherlant, Henri de* (1896-1972). Novelista francés. Su obra se halla muy ligada a España por libros como *Las bestias* —referente a los toros—, *La pequeña infanta de Castilla* y otras notables páginas. Por el año 1930, su literatura solar y deportiva se la opuso a la «crepuscular» de Gide, en base a sus libros *Vida y muerte* y *Olímpicas*. Durante la ocupación alemana (Segunda Guerra Mundial), el autor de *Canto fúnebre a los muertos de Verdín*, colaboró abiertamente con los alemanes. Tiene el Gran Premio de Literatura de la Academia Francesa.

*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 *Cerrada de noche* obtuvo universal renombre, pues logró expresar la Europa tras 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.

*Musset, Alfredo de* (1810-1857). Poeta romántico, francés. Desde uno de sus libros iniciales, *Canto de Espada y de Italia*, avanza cada vez más a *Un romanticismo doloroso e íntimo* que constituye la esencia de su serie poética (varios tomos escritos en diversos años), *Noches*, cuya culminación se produce en *Recuerdo*. En tal desarrollo ejerció gran influencia su compartido y luego roto

amor por George Sand. Su obra, *Confesiones de un hijo del siglo*, es uno de los grandes documentos del romanticismo.

*Ortega Y Gasset, José* (1883-1955). Filósofo y escritor español, cuyo pensamiento discurrió 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 *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, como: *Memorias de Dios*, *Historia de Cristo* y *Lo que el demonio me dijo*.

*Pascal* (1623-1662). Pensador, escritor y hombre de ciencia francés. A los 18 años había escrito su primer ensayo e inventado una máquina calculadora: *la pascalina*. Como físico, sus experimentos sobre el vacío, la gravedad del aire y el equilibrio de los líquidos, son esenciales en la historia de la Física, considerándosele uno de los fundadores de la hidrodinámica, junto con Galileo y Torricelli. Como pensador, se sintió íntimamente unido al «jansenismo» —doctrina que da preeminencia a la voluntad divina sobre la humana en la práctica del bien—; pero, en el fondo, fue un analista, un místico donde el naciente racionalismo de la época abría fuertes brechas, un espíritu en permanente debate entre la duda y la fe. Todo esto se refleja en su obra *Pensamientos*.

*Passos, John dos* (1898-1970). Novelista norteamericano. La protesta social implícita en sus primeros libros, se ha ido evaporando en el desarrollo de su carrera literaria. Asimismo, su estilo, originariamente personal y cinematográfico, ha derivado a lo corriente y clásico. Sus más famosas novelas son: *Manhattan Transfer* (1925), *Paralelo 42* (1930), *El Gran Dinero* (1936), *Número uno* (1943) y *El gran designio* (1949).

*Pasternak, Boris* (1890-1960). Escritor ruso. A los 14 años publicó su primer libro, iniciando la carrera literaria que llegó a convertirlo en uno de los grandes poetas de su patria. Durante muchos años se dedicó a traducir al ruso a Shakespeare, Jonson, Swinburne, etc. El año 1957 publicó su novela *El doctor Zhívago* y al año siguiente se le otorgó el Premio Nobel de Literatura, el cual rechazó; por consideraciones personales y políticas.

*Péguy, Charles* (1873-1914). Escritor y publicista francés. Discípulo de Bergson, encarnó durante su vida un socialismo cristiano, progresista y nacional. La mayor parte de su obra y muchas de sus contemporáneos, apareció en los *Cuadernos* que él fundara y dirigiera. Murió en la batalla de Verdún. Entre sus obras más difundidas están: *Juana de Arco*, *De la ciudad socialista*, *El misterio de los Santos Inocentes*, *Eva*, etc.

*Philippe, Charles Louis* (1874-1909). Novelista francés. Su obra nos entrega el *París trágico*, pero vestido con la tierna piedad del autor. Su prestigio parece acrecentarse con el correr de los años. Son famosas sus novelas: *Buba de Montparnase* y *Charles Blancard*, así como su libro, en cierta medida autobiográfico: *La madre y el niño*.

*Pilniak, Boris* (1894-1938). Novelista ruso, cuyo verdadero nombre es Boris Andíeievich. 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. Otras leídas obras suyas son: *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.

*Plutarco De Queronea* (46-120). Escritor e historiador griego. Obra: *Vidas paralelas* y *Moralia*.

*Poincaré, Raymond* (1860-1934). Presidente de la República Francesa durante la Primera Guerra Mundial. (Ver *Figuras y Aspectos de la Vida Mundial*).

*Prevost, Marcel* (1862-1941). Fecundo novelista francés. Su literatura, pretendidamente psicológica, es más bien, dueña de un elegante erotismo. Obras suyas son: *La confesión de un amante*, *Cartas de mujeres*, *El jardín secreto*, *Manón*, etc.

*Proudhon, Pierre Joseph* (1809-1865). Economista y político francés. Su libro en el que sostiene que la propiedad privada es un robo, inicia esa larga lucha que fue su vida. Por sus ataques a Napoleón III fue encarcelado (1849-1825) y enviado luego al destierro. Su obra, *Sistema de Contradicciones Económicas*, ejerció una gran influencia en el movimiento sindical de su época. Proudhon fue el primero en exponer la idea de la «lucha de clases». Sus seguidores se llamaron «mutualistas».

*Radiguet, Raymond* (1903-1924). Escritor francés. Su novela más lograda es *El diablo en el cuerpo*.

*Reed, John*. Escritor y periodista norteamericano. Testigo de la Revolución Bolchevique, escribió su famoso libro *Diez días que conmovieron al mundo*. Amigo personal de Lenin. Radicado un tiempo en México, escribió *México bárbaro*, un gran documento sobre la dictadura de Porfirio Díaz.

*Renán, Ernesto* (1823-1892). Brillante y profundo escritor, filólogo e historiador francés. En 1862 obtuvo la cátedra de lenguas orientales en el Colegio de Francia, que perdió al publicar *Vida de Jesús*, su obra más importante y que constituye la primera parte de su *Historia de los orígenes del Cristianismo*.

*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.

*Primo De Rivera, Miguel* (1870-1930). General español. Dio un golpe de Estado en 1923. Su dictadura duró hasta 1930. Se llamó *El Directorio*. (Ver *Figuras y Aspectos de la Vida Mundial*).

*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, ganó el Premio Nobel de Literatura en 1915. Gran humanista y apóstol del pacifismo, ejerció gran influencia espiritual entre los escritores de su tiempo. Dejó, entre otros libros notables, dos obras básicas: *Juan Cristóbal* y *La fuente encantada*.

*Russell, Bertrand* (1872-1970). Científico y escritor británico, encarcelado por pacifista durante la Primera Guerra Mundial. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1950. Eminente lógico, matemático, ensayista y filósofo.

*Saint Beuve, Charles Agustín* (1804-1869). Escritor y ensayista francés, considerado el mejor crítico literario de la primera mitad del siglo XIX. 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, cuyo nombre verdadero fue Amandine Aurore Lucie Dupin. Se recortó el nombre y el cabello y usó, durante la mayoría de su vida, indumentaria y modos masculinos, sin sacrificio de su exquisita femineidad. Amante de Musset, escribió, al romper con él, un patético libro de versos; amante de Chopin, escribió sus días más venturosos en el libro *Un viaje a Mallorca: la isla encantada de sus amores*; amante, ante todo, de la literatura, creó novelas tan perdurables como *Indiana*, *La marca del Diablo*, *El Marqués de Villemer* y *Jean de la Roche*.

*Sandburg, Carl* (1878-1967). Poeta norteamericano. Ganador dos veces del Premio Pulitzer de Poesía, los años 1919 y 1925, y una vez del Premio Pulitzer de Historia, por su obra biográfica: *Abraham Lincoln: Los Años de la Guerra*. Su poesía incorpora giros populares, al lenguaje lírico y se muestra solidaria con el dolor de los oprimidos. Con motivo de conmemorarse el 150º aniversario de la muerte de Lincoln, el año 1959, dijo, en el Congreso de Estados Unidos, una admirable oración en su memoria.

*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*.

*Scott, Walter* (1771-1832). Poeta y novelista escocés, figura principal del Romanticismo en Gran Bretaña y uno de los fundadores de la novela histórica. En su obra renacen temas y modos de la Edad Media. Entre sus novelas sobresalen: *El anticuario*, *Bob Roy* e *Ivanhoe*: las dos últimas llevadas al cine. Escribió también, en su estilo novelesco, una visión del antiguo Perú.

*Shaw, Bernard* (1856-1950). Dramaturgo inglés. Premio Nobel de Literatura en 1952. Entre sus piezas más difundidas figuran: *Pigmalión*, *Santa Juana*, *La*

*Comandante Bárbara, Retorno a Matusalén, La otra Isla de John Bull, Hombre y Superhombre*, etc. Gran propulsor del teatro realista y de problemática social. Fue un socialista moderado pero intransigente.

*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*.

*Sinclair, Upton* (1878-1968). Novelista norteamericano. Empezó a escribir desde muy joven; pero solo en 1906 alcanzó pleno éxito con su novela *Los envenenadores de Chicago*. Desde entonces sus obras constituyen un cálido alegato contra la plutocracia de su país. Francamente socialista, ha invertido el dinero ganado con sus libros en empresas de bien común. El año 1943 obtuvo el Premio Pulitzer de Novela. Sus libros con mayor eco son: *Los amores de Pilgrimage, Dragon's Teeth, Agente Presidencial* y su novela en diez volúmenes *El fin del Mundo*.

*Sorel, George* (1847-1922). Sociólogo francés. Defensor del sindicalismo revolucionario. Su obra más importante es *Reflexiones sobre la violencia*. (Ver *Defensa del Marxismo*).

*Souday, Paul* (1869-1929). Literato y crítico francés. Obra: *Livres du temps, Marcel Pronst, 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, Phillipe* (1897-1990). Escritor surrealista francés. Principales obras en verso: *Los campos magnéticos, Georgia, El arma secreta*. Principales novelas: *La acera y Los moribundos*. Es también muy difundida su biografía sobre Baudelaire.

*Stalin* (1879-1953). Político comunista ruso, cuyo nombre verdadero es Iósif Vissarionovich Dzhughashvili. Su adolescencia es una cadena de prisiones, destierros y fugas. Triunfante la Revolución, es elegido miembro del Comité Central del Partido Comunista y, muerto Lenin, su Secretario General. Governa 29 años, durante los cuales el P. C. se enfrenta victoriosamente al trotskismo, convierte a la Unión Soviética en un país socialista, vence a la Alemania hitlerista y echa las bases de un comunismo moderado. Después de su fallecimiento, su figura fue muy discutida, acusándosele de «culto a la personalidad», con detrimento de la «legalidad soviética» y la práctica del «centralismo democrático». Entre sus numerosos libros sobresalen: *Cuestiones del leninismo y La cuestión nacional y los pueblos coloniales*.

*Stendahl* (1783-1842). Su verdadero nombre es Henri Beyle. Notable novelista francés. Su libro más popularizado es *Rojo y Negro*.

*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*.

*Taine, Hipólito Adolfo* (1828-1893). Filósofo, crítico e historiador francés. Desató famosa polémica con su tesis doctoral sobre las fábulas de La Fontaine y por su libro sobre Tito Livio; por su oposición a Luis Napoleón, que le valió encarnizadas persecuciones; por el escándalo promovido al negarle la Academia Francesa el premio que obtuvo con su obra *Historia de la literatura ingles-*

sa, aduciendo su condición de ateo. La segunda etapa de su vida comprende su éxito literario y periodístico internacional, su retorno a Francia, su ingreso a la Academia Francesa y el aplauso a su labor por parte de los conservadores de su país. 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*.

*Thoreau, Henry* (1817-1862). Escritor norteamericano. Vivió largas temporadas en bosques desolados, creando una literatura donde alienta su amor a la naturaleza y su credo individualista. Obra: *Walden, or life in the Woods* (su diario en la soledad), *Un yanqui en Canadá* y *Poemas de la Naturaleza*.

*Tilgrer, Adriano* (1887-1941). Crítico y filósofo italiano. Gran defensor de Pirandello, a cuyo triunfo contribuyó. Entre sus libros más notables se cita *Relativismo contemporáneo*.

*Tolstoi, 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. (Ver *El Artista y la Época*).

*Torre, Guillermo de* (1902). Escritor español. Obra: *Manifiesto ultraísta vertical, Literaturas europeas de vanguardia, Examen de conciencia o problemas estéticos de la nueva generación, Valoración literaria del existencialismo*, etc.

*Trotsky, León* (1879-1940). Político y escritor ruso. Luego de una agitada juventud revolucionaria, tomó parte activa en la revolución comunista de 1917. Presidente del Soviet de Moscú. Ministro de Relaciones Exteriores y de Guerra. Principal forjador del Ejército Rojo. Sus antiguas discrepancias con Lenin se acentuaron con Stalin y creó su propia teoría política. Fundó la IV Internacional. Desterrado de Rusia, vivió en el extranjero la existencia de un doble perseguido político. Escribió numerosos libros y artículos. Fue asesinado en México. Sus obras más significativas son *La Revolución Rusa, La revolución permanente, La revolución traicionada, Vida de Lenin, El organizador de derrotas y su autobiografía*. (Ver *La Escena Contemporánea*).

*Ugarte, Manuel* (1878-1951). Escritor y publicista argentino. Destacó en el terreno sociológico. Entre su vasta producción sobresalen: *Cuentos de la pampa, La joven literatura hispanoamericana, El destino de un continente, América Latina para los latinoamericanos*, etc. (Ver *Peruanicemos al Perú*).

*Unamuno, Miguel de* (1864-1936). Literato y ensayista español, cuyo pensamiento brillante, contradictorio y poderoso, ejerció notable influencia entre sus contemporáneos y generaciones siguientes. Extraordinario conocedor de la lengua castellana, enriqueció la filología de nuestro idioma. Sus virajes religiosos y políticos fueron siempre motivo de violentísimas polémicas. En su erudita y copiosa producción sobresalen: *La agonía del Cristianismo, El sentimiento trágico de la vida, Vida de Don Quijote y Sancho* (libros de ensayo); *Nada menos que todo un hombre, Niebla* (novelas); *Fedra* (teatro); *Teresa, rimas de un poeta desconocido* (poesía).

*Undset, Sigrid* (1882-1949). Novelista noruega. Sus primeras novelas reflejan la influencia del naturalismo de Zola, como sucede en: *Jenny, Pobres seres, La primavera*, etc., pero suavizado por su hálito poético. Sin embargo, fueron sus novelas de carácter histórico — exaltación de la Edad Media y la Iglesia— las que le valieron el Premio Nobel de Literatura correspondiente a 1928. Considerase decisiva para su consagración, su trilogía novelística *Kristin Lavransdatter*. Empero, el gran público conoce de esta modalidad suya *La leyenda del Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda*. Al ser ocupado su país por los alemanes, durante la Segunda Guerra Mundial, huyó a los Estados Unidos donde, el año 1943, reverdeció sus viejos lauros al publicar su gran novela *Retorno al futuro*.

*Valéry, Paul* (1871-1945). Medular poeta y ensayista francés, se afilió muy joven al simbolismo, escuela literaria que ha llegado a representar. Casó con una hija de Mallarmé. Su obra maestra es *La jeune Parque*, a la cual pertenece su largo y famoso poema *El cementerio marino*. Ocupó en la Academia Francesa el sillón dejado por Anatole France y dio la bienvenida a esta al Mariscal Pétain. La poesía de Valéry es intelectual, oscura, pero muy brillante.

*Valle Inclán, Ramón del* (1870-1936). Escritor español, de magnífico estilo. Obra: *Sonatas, El Marqués de Bradomín, Tirano Banderas y El ruedo ibérico*.

*Vildrac, Charles* (1882-1971). Dramaturgo francés. Entre sus piezas sobresalen: *Michel Auclair, El indigente, El paquebote Tenacity, Madame Beliard y El jardín de Samos*.

*Wagner, Richard* (1813-1883). Compositor de música alemán. Aunque lentamente, y aún conociendo algunos sorprendentes fracasos, su genio se fue imponiendo hasta convertirse en la personalidad musical más representativa de su tiempo. Fue notorio su interés por vincular la literatura a la música, sin sacrificar la primacía de la última. Es famosa su amistad con Nietzsche. De su copiosa producción sobresalen: *Los Maestros Cantores, Lohegrin, Tannhauser, Tristán e Isolda, Parsifal*, etc.

*Werth, León* (1879-1949). Crítico de arte y novelista francés, se hizo conocer por los estudios que hiciera sobre la obra de pintores como Puvis de Chavannes, Bonnard y Monet. Fue uno de los colaboradores extranjeros del diario madrileño *El Sol*.

*Whitman, Walt* (1819-1892). Genial poeta norteamericano, 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, Óscar* (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, Balada de la cárcel de Reading* y bellos cuentos. Célebre por sus finas paradojas.

*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 grandemente a restablecer la inocencia del citado militar.

Entre sus obras más famosas se citan: *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, etc.

**NOTAS**

- [1] Publicado en *Variedades*: Lima. 2 de febrero de 1929.
- [2] El hombre contra la historia.
- [3] El Diablo en el cuerpo.
- [4] Broma.
- [5] Ver el ensayo sobre Raymond Radiguet, en *El Artista y la Época*.
- [6] A las fuentes del deseo.
- [7] Calibán habla.
- [8] Publicado en *Variedades*: Lima, 31 de julio de 1929.
- [9] Muerte del pensamiento burgués.
- [10] El Intelectual.
- [11] Las dos partes de que consta el ensayo sobre Philippe Soupault aparecieron en las ediciones de *Mundial* y *Variedades* correspondientes al 11 de diciembre de 1926 y al 29 de mayo de 1929, respectivamente. La primera, bajo el epígrafe de *Un libro de Philippe Soupault*; la segunda, con el título de *Les dernières nuits de Paris, por Philippe Soupault*.
- [12] Espíritu animador.
- [13] «Entreacto»
- [14] Aceleramiento.
- [15] Los hermanos D'Urdeau.
- [16] Las últimas noches de París.
- [17] Rufianes.
- [18] De las afueras, de extramuros.
- [19] Publicado en *Variedades*: Lima, 14 de noviembre de 1925.
- [20] La Nueva Revista Francesa. (Trad. lit.).
- [21] Revista judía.
- [22] «El hijo pródigo».
- [23] Publicado en *Variedades*: Lima, 21 de noviembre de 1925.
- [24] Por encima de la contienda.
- [25] Hoy Leningrado.
- [26] La Victoria.
- [27] Publicado en *Variedades*: Lima, 9 de enero de 1926.
- [28] Círculo, séquito.
- [29] Cena.
- [30] Pero, he aquí que inmóviles a las ventanas ahora oscuras / dejan caer su fatiga y su disgusto / entre la ropa ajada y los estuches vacíos / los domésticos / como ganado negro / vienen a posar sus mejillas / contra el acero de la noche. (Trad. lit.).
- [31] El espejo de tres lunas.
- [32] «Los placeres renales».
- [33] Publicado en *Variedades*: Lima, 6 de febrero de 1926. Desde el quinto párrafo apareció como una nota crítica a la citada obra en *Libros y Revistas*: N<sup>o</sup> 2. pp. 9-11; Lima, marzo y abril de 1926.
- [34] Ella me es tan natural como una hermana.
- [35] La Doncella.
- [36] *Clarté*, revista dirigida por Henri Barbusse.
- [37] Publicado en *Variedades*: Lima, 25 de junio de 1927.
- [38] Publicado en *Variedades*: Lima, 24 de noviembre de 1926.

- [39] El Mundo.
- [40] La lucha de clases.
- [41] Los Tiempos.
- [42] Publicado en *Variedades*: Lima, 10 de mayo de 1929.
- [43] Los Amantes de Venecia.
- [44] Se refiere a su obra *La Novela y la Vida, Siegfried y el Profesor Canella*.
- [45] Publicado en *Variedades*: Lima, 12 de junio de 1929.
- [46] «Un hombre que se inclina sobre su pasado». (Traducción literal).
- [47] Gran Norte.
- [48] Forjador, iniciador, pionero.
- [49] Hay que ser absolutamente moderno.
- [50] Arrancar la piel del cráneo.
- [51] Afrancesado.
- [52] Publicado en *Mundial*: Lima, 9 de agosto de 1929.
- [53] Publicado en *Variedades*: Lima, 20 de febrero de 1930.
- [54] Sobre el significado de los terminos *strapaese* y *stracittá*, véase, en *El Artista y la Época*, el ensayo titulado *Una polémica literaria*. No basta captar en ellos su equivalencia literal (extrapueblo y extraciudad, respectivamente), pues el debate literario les asignó un contenido sociológico y cultural que allí se explica.
- [55] Marchemos juntos al servicio de Dios y seamos uno en la defensa de nuestro país y ahí donde podamos encontrar y conquistar honor por actos de caballería.
- [56] Publicado en *Variedades*: Lima, 12 de enero de 1929.
- [57] Ariel o la vida de Shelley.
- [58] Pasión violenta.
- [59] Prejuicio.
- [60] Barón: título nobiliario.
- [61] Publicado en *Variedades*: Lima, 3 de julio de 1929.
- [62] Sin clase social, «desclasado».
- [63] Damas aristócratas.
- [64] Esa es la cuestión.
- [65] Ala derecha del Parlamento Inglés.
- [66] Indolencia.
- [67] Publicado en *El Tiempo*: Lima, 11 de enero de 1921.
- [68] Pseudónimo de la escritora francesa Aurora Dupin.
- [69] Príncipe magistrado supremo en las repúblicas de Génova y Venecia.
- [70] Publicado en *Variedades*: Lima, 8 de diciembre de 1928.
- [71] Prudencia. Sabiduría.
- [72] *Juan Cristóbal*, de Romain Rolland.
- [73] «La otra Europa».
- [74] «Cuadragésimo piso».
- [75] «Hollywood superado».
- [76] Publicado en *Variedades*: Lima, 16 de diciembre de 1922.
- [77] Bajo el epígrafe de *La última novela de Máximo Gorki*, la primera parte fue publicada en *Mundial*: Lima, 20 de julio de 1928. Y, con el título que aquí adoptamos, en *Repertorio Americano*: Tomo XVII, Nº 9, p. 142; San José de Costa Rica, 10 de septiembre de 1928.

La segunda parte, titulada *Máximo Gorki, Rusia y Cristóbal de Castro*, fue publicada en *Mundial*: Lima, 3 de agosto de 1928.

[78] Pasta alemana preparada con grasa de ganso; parecida al paté.

[79] Nuevo Sanatorio.

[80] Niñera.

[81] Nombre de una novela de Zola en 20 tomos.

[82] Política realista.

[83] Campesino pobre.

[84] De acuerdo con una práctica del autor, suprimimos del texto una frase circunstancial y, por lo tanto, con destino precario: «justamente para los lectores de *Mundial* hace dos semanas».

[85] Publicado en *Variedades*: Lima, 15 de enero de 1927.

[86] Publicado en *Variedades*: Lima, 11 de abril de 1927.

[87] Grupo selecto. Ver el ensayo de José Carlos Mariátegui «El problema de las élites», en *El Alma Matinal y Otras Estaciones del Hombre de Hoy*.

[88] Publicado en *Variedades*: Lima, 8 de mayo de 1929.

[89] Publicado en *Variedades*: Lima, 28 de agosto de 1929. Y en *Repertorio Americano*: Tomo XIX, N<sup>o</sup> 14, p. 215; San José de Costa Rica, 12 de octubre de 1929.

[90] Alianza militar entre Inglaterra, Francia y Rusia durante la Primera Guerra Mundial (1914-18).

[91] «Nueva política económica», adoptada en la Unión Soviética transitoriamente. Consistió en un conjunto de medidas que perseguían una menor intervención del Estado.

[92] Publicado en *Variedades*: Lima, 10 de Julio de 1929.

[93] Bajo los tilos, famosa avenida berlinesa.

[94] Campesino rico.

[95] Publicado en *Variedades*: Lima, 14 de agosto de 1929.

[96] Muchachas.

[97] Muchachos.

[98] Grupos de trabajo de la Juventud Comunista de la U.R.S.S.

[99] Publicado en *Variedades*: Lima, 25 de diciembre de 1929.

[100] Publicado en *Variedades*: Lima, 2 de enero de 1926. Y en *Amauta*: N<sup>o</sup> 1, pp. 35-36; Lima, septiembre de 1926.

[101] Ruina, decadencia.

[102] Morir de no morir.

[103] Decadencia de Occidente.

[104] No vine a traer la paz, sino una espada. Vine a poner fuego en la tierra.

[105] «La Esfinge sin Edipo».

[106] Publicado en *Variedades*: Lima, 19 de marzo de 1924.

[107] Fascistas.

[108] Publicado en *Variedades*: Lima, 3 de diciembre de 1927.

[109] Desarraigado.

[110] Mundo de la llamada «alta sociedad».

[111] Publicado en *Variedades*: Lima, 4 de febrero de 1928.

[112] Locuaz, charlatán, por alusión al Dr. Pangloss, personaje del «Cándido» de Voltaire: encarnación del optimismo.

[113] Mar Nuestro. Así denominaban los antiguos romanos al Mar Mediterráneo.

[114] Publicado en *Variedades*: Lima, 19 de septiembre de 1928. En armonía con una práctica del autor, y en atención a su carácter circunstancial, se ha suprimido del texto un párrafo inicial, que expresaba lo siguiente: «En las novísimas ediciones de *Historia Nueva* que constituyen la primera fase de una labor de «organización de la comunidad hispánica», ha aparecido un libro de Jiménez de Asúa, *Política, Figuras, Paisajes*, que inaugura un capítulo de la copiosa bibliografía del brillante profesor español. En este volumen, ha reunido Jiménez de Asúa sus recientes escritos sobre temas políticos, culturales y estéticos, reintegrando a los primeros cuanto les amputara y recortara la censura, en las planas de *La Libertad*, de Madrid. Tenemos aquí entero y vivo, sin mutilaciones inquisitoriales, el juicio de Jiménez de Asúa sobre los objetivos de la batalla liberal contra la dictadura de Primo de Rivera, sobre la amnistía y el indulto acordados por este gobierno para cancelar las responsabilidades militares de Marruecos, sobre el derecho penal militar tan entonado en España a los intereses y sentimientos de la burocracia marcial, etc. El libro es, ante todo, el alegato escrito de Jiménez de Asúa contra la dictadura rijosa y flamenca que impone temporalmente a España un regreso especioso a la monarquía absoluta».

[115] Conductor, caudillo.

[116] Retorno a lo antiguo

[117] Dictadura española impuesta por el General Primo de Rivera.

[118] Este ensayo fue publicado en dos partes: la primera con el mismo título en *Mundial*: Lima, 18 de enero de 1930; y la segunda, bajo el epígrafe de «Amor, Conveniencia y Eugenesia, por Gregorio Marañón» apareció en *Variedades* el 22 de febrero de 1930.

[119] Publicado en *Mundial*: Lima, 13 de diciembre de 1929.

[120] Publicado en *Variedades*: Lima, 19 de junio de 1929.

[121] Referencia a Madame Bovary, la célebre protagonista de Gustav Flaubert.

[122] Antiguo nombre de la Capital de Dinamarca.

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

[124] «Los escritores reunidos».

[125] Las dos partes de que consta el presente ensayo fueron publicadas en las ediciones de *Mundial* y *Variedades* correspondientes al 8 de agosto y 4 de septiembre de 1929, respectivamente.

[126] Salones donde se oye música.

[127] Conjunto de casas con unidad arquitectónica.

[128] Las Cataratas del Niágara.

[129] Corriente del Golfo.

[130] Indeseables.

[131] «La raza humana será internacional».

[132] Publicado en *Variedades*: Lima, 10 de abril de 1926.

## **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.

*Signos y Obras* es una recopilación hecha por el propio Mariátegui antes de morir de sus propios artículos escritos en *Variedades* y *Mundial* en los que analiza las obra de diferentes autores franceses, españoles, rusos, italianos, suecos y estadounidenses.

En el análisis de estas obras se puede ver no solo la opinión de esas obras, sino una reflexión del impacto de dichas obras en el Perú y en el marxismo, además de analizarlos en el contexto en el que aparecen.

