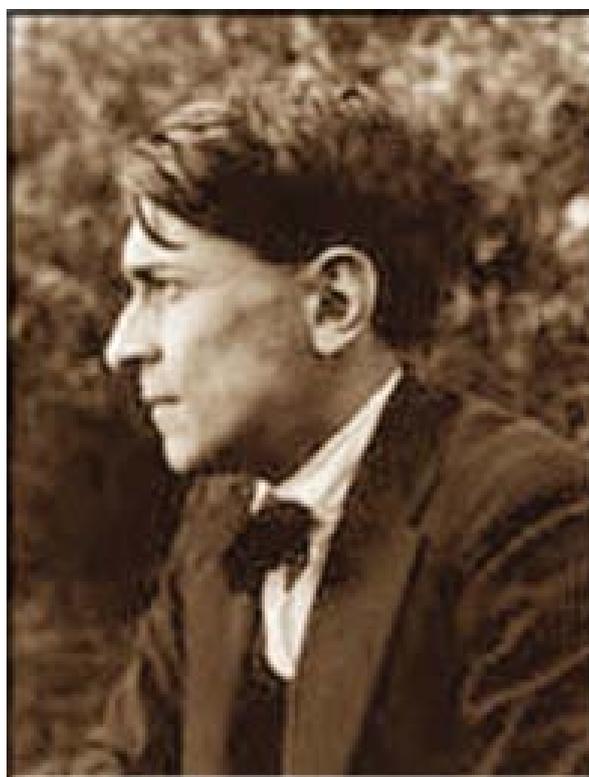


José Carlos Mariátegui La Chira
Obras Completas Cronológicas
Volumen 15



El Alma Matinal
y otras estaciones del hombre de hoy
(1930)

[Introducción y ordenamiento general de las O.O.C por
Octavio Obando Morán]

EL ARTISTA Y LA EPOCA

I. El Artista y la época

- I, II, III, IV, V
- Arte, Revolución y Decadencia
- La Realidad y la Ficción
- La Torre de Marfil
- ¿Existe una Inquietud Propia de Nuestra Epoca?
- Populismo Literario y Estabilización Capitalista
- El "Freudismo" en la Literatura Contemporánea
- El Grupo Suprarrealista y «Clarté»
- El Balance del Suprarrealismo
- El Suprarrealismo y el Amor
- Aspectos Viejos y Nuevos del Futurismo

II. EL ALMA MATINAL

- El Alma Matinal

III. LA EMOCION DE NUESTRO TIEMPO

- Dos Concepciones de la Vida
- El Hombre y el Mito
- La Lucha Final
- Pesimismo de la Realidad y Optimismo del Ideal
- La Crisis de la Democracia

- La Imaginación y el Progreso
- El Problema de las Elites
- La Urbe y el Campo
- Nacionalismo e Internacionalismo

IV. ESQUEMA DE UNA EXPLICACION DE CHAPLIN

- Esquema de una explicación de Chaplin

V. EL PAISAJE ITALIANO

- El Paisaje Italiano

VI. INTERPRETACION DE ROMA

- Las Tres Romas
- Roma y el Arte Gótico
- Roma, Polis Moderna
- Guillermo Ferrero y la Terza Roma
- El Sumo Cicerone del Foro Romano

VII. VALORES DE LA CULTURA ITALIANA MODERNA

- La Cultura Italiana
- El Caso Pirandello
- Giovanni Papini
- I. Piero Gobetti
- II. La Economía y Piero Gobetti
- III. Piero Gobetti y el Risorgimento
- Divagaciones sobre el Tema de la Latinidad
- La Influencia de Italia en la Cultura Hispano-Americana

VIII. SIGNOS Y OBRAS

- Romain Rolland
- Bernard Shaw
- James Joyce
- Waldo Frank
- Elogio de "El Cemento" y del Realismo Proletario
- La Novela de la Guerra:
- Los Libros de Guerra en Alemania
- Novedad en el Frente", por Erich Maria Remarque
- Las Novelas de Leonhard Frank

- "Los que teníamos doce años", por Ernest Glaesser
- "El Sargento Grischa", por Arnold Zweig
- "Un Libertino", por Hermann Kesten

I. EL ARTISTA Y LA EPOCA*

I

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

De este trato injusto se venga el artista detractando genéricamente a la burguesía. En oposición a su escualidez, o por una limitación de su fantasía, el artista se representa al burgués invariablemente gordo, sensual,

porcino. En la grasa real o imaginaria de este ser, el artista busca los rabiosos agujeros de sus sátiras y sus ironías.

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

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

II

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

III

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

Primera. La elite de la sociedad aristocrática tenía más educación artística y más aptitud estética que la elite de la sociedad burguesa. Su función, sus hábitos, sus gustos, la acercaban mucho más al arte. Los Papas y los príncipes se complacían en rodearse de pintores, escultores y literatos. En su tertulia se escuchaban elegantes discursos sobre el arte y las letras. La creación artística constituía uno de los fundamentales fines humanos, en la teoría y en la práctica de la época. Ante un cuadro de Rafael, un señor del Renacimiento no se comportaba como un burgués de nuestros días, ante

una estatua de Archipenko o un cuadro de Franz Marc. La elite aristocrática se componía de finos gustadores y amantes del arte y las letras. La elite burguesa se compone de banqueros, de industriales, de técnicos. La actividad práctica excluye de la vida de esta gente toda actividad estética.

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

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

IV

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

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

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

La publicidad, el réclame, en general, son en nuestro tiempo omnipotentes. La fortuna de un artista depende, por consiguiente, muchas veces, sólo de

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

V

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

Mas estas cosas de la realidad presente no deben ser constatadas por el artista moderno con romántica nostalgia de la realidad pretérita. La posición justa, en este tema, es la de Oscar Wilde quien, en su ensayo sobre El alma humana bajo el socialismo, en la liberación del trabajo veía la liberación del arte. La imagen de una aristocracia pródiga y magnífica con los artistas constituye un miraje, una ilusión. No es cierto absolutamente que la sociedad aristocrática fuese una sociedad de dulces mecenas. Basta recordar la vida atormentada de tantas nobles figuras del arte de ese tiempo. Tampoco es verdad que el mérito de los grandes artistas fuese entonces reconocido y recompensado mucho mejor que ahora. También entonces prosperaron exorbitantemente artistas ramplones. (Ejemplo: el mediocrísimo Cavalier d'Arpino gozó de honores y favores que su tiempo rehusó o escatimó a Caravaggio). El arte depende hoy del dinero; pero ayer dependió de una casta. El artista de hoy es un cortesano de la burguesía; pero el de ayer fue un cortesano de la aristocracia. Y, en todo caso, una servidumbre vale lo que la otra.

- ARTE, REVOLUCION Y DECADENCIA *

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

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva

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

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

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

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

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no, -esto es lo de menos- del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto. Pero así, sólo se puede hacer unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es patinar sur place.* El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es, generalmente, el que tiene más desesperada necesidad de un mito. [*Patinar sobre el mismo sitio. (Trad. lit.)].

Los futuristas rusos se han adherido al comunismo: los futuristas italianos se han adherido al fascismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de

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

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

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

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

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

l'ordre.* [* Llamado al orden]

Conviene esclarecer la cuestión, hasta desvanecer el último equívoco. La empresa es difícil. Cuesta trabajo entenderse sobre muchos puntos. Es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia, hasta cuando, superando el subjetivismo, que a veces lo enferma, se propone metas realmente revolucionarias. Hidalgo, ubicando a Lenin, en un poema de varias dimensiones, dice que los "senos salomé" y la "peluca a la gargonne"* son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el jazz-band es un heraldo de la revolución. [*Muchacho, en francés. También estilo femenino de corte de pelo muy de moda en los años 20]

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

* Inicialmente publicado en Amauta: N° 3, pp. 3-4; Lima, noviembre de 1926. Reproducido en Bolívar: N9 7, p. 12; Madrid, 19 de mayo de 1930. Y en La Nueva Era: N° 2, pp. 23-24; Barcelona, noviembre de 1930. También fue publicado en Variedades: Lima, 19 de marzo de 1927. Pero con un título diverso (Tópicos de arte moderno) y sustituyendo la categórica declaración que lo inicia, con unas frases en las cuales se menciona episodios circunstanciales del debate en torno al arte. Se lee: «El debate sobre lo formal y lo esencial en el arte moderno gana, día a día, en profundidad y en extensión. La deshumanización del arte ha encendido, por ejemplo, en el sector hispánico, animada polémica. Enrique Molina acaba de dedicarle en la revista Atenea un sustancioso estudio crítico. Leopoldo Lugones sostiene con la vanguardia argentina un diálogo intermitente. Pero no se aborda siempre el tema central de la cuestión. Este es mi juicio —y conmigo están de acuerdo a este respecto muchos artistas de vanguardia de Hispano-América».

- LA REALIDAD Y LA FICCION*

La fantasía recupera sus fueros y sus posiciones en la literatura occidental. Oscar Wilde resulta un maestro de la estética contemporánea. Su actual magisterio no depende de su obra ni de su vida sino de su concepción de las cosas y del arte. Vivimos en una época propicia a sus paradojas. Wilde afirmaba que la bruma de Londres había sido inventada por la pintura. No es cierto, decía, que el arte copia a la Naturaleza. Es la Naturaleza la que copia al arte. Massimo Bontempelli, en nuestros días, extrema esta tesis. Según una bizarra teoría bontempelliana, sacada de una meditación de verano en una aldea de montaña, la tierra en su primera edad era casi exclusivamente mineral. No existían sino el hombre y la piedra. El hombre se alimentaba de sustancias minerales. Pero su imaginación descubrió los otros dos reinos de la naturaleza. Los árboles, los animales fueron imaginados por los artistas. Seres y plantas, después de haber existido idealmente en el arte, empezaron a existir realmente en la naturaleza.

Amueblado así el planeta, la imaginación del hombre creó nuevas cosas. Aparecieron las máquinas. Nació la civilización mecánica. La tierra fue electrificada y mecanizada. Mas, después de que el maquinismo hubo alcanzado su plenitud, el proceso se repitió a la inversa. Minerales, vegetales, máquinas, etc., fueron reabsorbidos por la naturaleza. La tierra se petrificó, se mineralizó gradualmente hasta volver a su primitivo estado. Esta evolución se ha cumplido muchas veces. Hoy el mundo está una vez más en su período de mecánica y de maquinismo.

Bontempelli es uno de los literatos más en boga de la Italia contemporánea. Hace algunos años, cuando en la literatura italiana dominaba el verismo, su libro habría tenido una suerte distinta. Bontempelli, que en sus comienzos fue más o menos clasicista, no los habría escrito. Hoy es un pirandelliano; ayer habría sido un d'annunziano.

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

El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía. Y esto ha producido el suprarrealismo que no es sólo una escuela o un movimiento de la literatura francesa sino una tendencia, una vía de la literatura mundial. Suprarrealista es el italiano Pirandello. Suprarrealista es el norteamericano Waldo Frank, suprarrealista es el rumano Panait Istrati. Suprarrealista es el ruso Boris Pilniak. Nada importa que trabajen fuera y lejos del manípulo suprarrealista que acaudillan, en París, Aragón, Bretón, Eluard y Soupault.

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

La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conoci-

miento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil. En el abismo del alma humana cala más hondo una farsa inverosímil de Pirandello que una comedia verosímil del señor Capus. Y El Estupendo Cornudo del genial Fernando Crommelynck vale, ciertamente, más que todo el mediocre teatro francés de adulterios y divorcios a que pertenecen El Adversario y Ña Falena.

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

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

De este nuevo concepto de lo real extrae la literatura moderna una de sus mejores energías. Lo que la anarquiza no es la fantasía en sí misma.

Es esa exasperación del individuo y del subjetivismo que constituye uno de los síntomas de la crisis de la civilización occidental. La raíz de su mal no hay que buscarla en su exceso de ficciones, sino en la falta de una gran ficción que pueda ser su mito y su estrella.

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

- LA TORRE DE MARFIL*

En una tierra de gente melancólica, negativa y pasadista, es posible que la Torre de Marfil tenga todavía algunos amadores. Es posible que a algunos

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

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

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

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

Edad Media, en cambio, no podían prescindir de la torre y, por esto, bajo el dominio de la iglesia y de la aristocracia, Europa se pobló de torres. El hombre medioeval vivía acorazado. Las ciudades vivían amuralladas y almenadas. En la Edad Media todos sentían una aguda sed de clausura, de aislamiento y de incomunicación. Sobre una muchedumbre férrea y pétrea de murallas y corazas no cabía sino la autoridad de la torre. Sólo Florencia poseía más de cien torres. Torres de la feudalidad y torres de la Iglesia. [*En griego significa pueblo y se le emplea para referirse a la ciudadanía]

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

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

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

La torre de marfil no puede ser confundida, no puede ser identificada con la soledad. La soledad es grande, ascética, religiosa; la torre de marfil es pequeña, femenina, enfermiza. Y la soledad misma puede ser un episodio, una estación de la vida; pero no la vida toda. Los actos solitarios son fatalmente estériles. Artistas tan aristocráticos e individualistas como Oscar Wilde han condenado la soledad. «El hombre -ha escrito Oscar Wilde- es sociable por naturaleza. La Tebaida misma termina por poblarse y aunque

el cenobita realice su personalidad, la que realiza es frecuentemente una personalidad empobrecida». Baudelaire quería, para componer castamente sus églogas, *coucher aupres du ciel comete les astrologues*.* Mas toda la obra de Baudelaire está llena del dolor de los pobres y de los miserables. Late en sus versos una gran emoción humana. Y a estos resultados no puede arribar ningún artista clausurado y benedictino. El "torremarfilismo" no ha sido, por consiguiente, sino un episodio precario, decadente y morboso de la literatura y del arte. La protesta contra la civilización capitalista es en nuestro tiempo revolucionaria y no reaccionaria. Los artistas y los intelectuales descienden de la torre orgullosa e impotente a la llanura innumerable y fecunda. Comprenden que la torre de marfil era una laguna tediosa, monótona, enferma, orlada de una flora palúdica o malsana. [*Acostarse cerca del cielo como los astrólogos]

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

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

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

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

- ¿EXISTE UNA INQUIETUD PROPIA DE NUESTRA EPOCA*

La inquietud contemporánea es un fenómeno del que forman parte las más opuestas actitudes. El término se presta necesariamente, por tanto, a la especulación y al equívoco. Se agitan dentro de la "inquietud contemporánea" los que profesan una fe como los que andan en su búsqueda. El catolicismo de Max Jacob figura entre los signos de esta inquietud, al mismo título que el marxismo, de André Bretón y sus compañeros de La Revolution Surréaliste.* El fascismo pretende representar un "espíritu nuevo", exactamente como el bolchevismo. [*La Revolución Suprarrealista, revista que desde 1924, dirigía en Paris André Breton]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

 *Publicado en Mundial: Lima, 29 de Marzo de 1930. Uno de los últimos artículos de José Carlos Mariátegui, publicado 18 días antes de su muerte, respondiendo a un cuestionario de la revista francesa Cahiers de l'Etoile. Se han suprimido los primeros párrafos, por su carácter circunstancial, que decían así: «La redacción de Cahiers de l'Etoile de París me ha incluido entre los escritores consultados en su gran encuesta internacional sobre la "inquietud contemporánea". Estoy en deuda con esta revista desde hace algunos meses: y creería llegar con excesivo retardo a su cita, si no encontrase en los últimos números de algunas revistas de América las primeras respuestas del mundo hispánico, entre ellas, la de Juan Marinello que tan deferente y elogiosamente me menciona. La demora de otros justifica o atenúa la mía.

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

A) ¿Existe una inquietud propia de nuestra época?

B) ¿La constata usted en su mundo?

1.-¿Qué formas toma?

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

3.-¿Y dentro de la vida sexual?

4.-¿Y dentro de la fe?

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

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

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

- POPULISMO LITERARIO Y ESTABILIZACION CAPITALISTA*

No es raro que en un período de estabilización y de poincarismo -el ministerio de Tardieu, como lo remarcan sus más exactos críticos, no reniega absolutamente del espíritu poincarista sino lo continúa, insertando en él su técnica policial- aparezca en la literatura francesa una corriente o una moda como el populismo,* igualmente distante del esteticismo ultradecadente y de la desesperanza nihilista y anárquica. El populismo cuenta, para asegurar una buena cotización en la bolsa literaria, con la cooperación de ostensibles factores psicológicos y políticos. La descripción

naturalista del tendero, del conserje, del pequeño empleado, del artesano, del obrero mismo, observado en apresuradas visitas a los suburbios o en las horas más tormentosas del metro,** recobra su rol en la literatura de la Tercera República. [*Del italiano popolo, pueblo, es una tendencia política e ideológica que toma las aspiraciones del pueblo como elemento básico de su acción./ ** Ferrocarril subterráneo que atraviesa París]

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

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

Frente a una tentativa, o mejor frente a una especulación, de este género, la crítica revolucionaria no puede asumir sino una actitud de inexorable repudio. Excesivo y ultraísta, el suprarrealismo es una fuerza revolucionaria que exige y merece una evaluación bien distinta. Aceptando la validez del marxismo en el plano social y político, ha hecho el más honrado esfuerzo por imponerse, contra su impulso centrifugo y anárquico, una disciplina en la lucha contra el orden capitalista. El populismo, en tanto, no es sino la más especiosa maniobra por reconciliar las letras burguesas con una cuantiosa clientela de pequeñas gentes, con un ingente público que les habría enajenado el empleo exclusivo de los poncifs* de

trasguerra, el apogeo indefinido de las modas post-proustianas y post-gidianas. [** Suspensos]

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

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

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

literatura está en la más rigurosa -y escandalosa- sinceridad. Sobre la mesa de trabajo del crítico revolucionario, independientemente de toda consideración jerárquica, un libro de Joyce será en todo instante un documento más valioso que el de cualquier neo-Zola.

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

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

* Publicado en Amauta: N° 28, pp. 6-9; Lima, Enero de 1930. En Variedades: Lima, 12 de febrero de 1930. Y reproducido en Hora

del Hombre: N° 9, pp. 20-22, Lima, Abril de 1944.

- EL "FREUDISMO" EN LA LITERATURA CONTEMPORANEA*

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

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

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

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

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

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

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

Diego.- ¡Sí, sí!

Doro.- Me haces reír te digo.

Diego.- En el hervor de la discusión de anoche te ha salido a flote y te ha aturrido y te ha

hecho decir "cosas que no sabes". Claro. Crees no haberlas pensado jamás, y en tanto, las has pensado, las has pensado!

Doro.- ¿Cómo? ¿Cuándo?

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

Doro.- ¡Los tuyos si!

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

En el resto de la comedia no se razona ni se teoriza más. Pero, en cambio, la acción misma y el desarrollo mismo son patéticamente freudianos.

Pirandello ha adoptado a Freud con un entusiasmo que no se constata en los psicólogos y psiquiatras italianos, entre los cuales prevalece todavía una mentalidad positivista, que por lo demás se acuerda bastante con el temperamento italiano y latino. (Me referiré, a propósito, entre mis recientes lecturas, a una obra en dos gruesos volúmenes del profesor Enrico Morselli -La Psicanalisi,* 1926, Fratelli Bocca, Turín- para apuntar, marginalmente, que el eminente psi-quiatra italiano, cita con distinción los trabajos del profesor peruano Dr. Honorio Delgado, a quien señala como uno de los mejores expositores de la doctrina de Freud). [*El Psicoanálisis]

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

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

Esta corriente freudista, se extiende cada día más en todas las literaturas. El espíritu latino parece el menos apto para entender y aceptar las teorías psicoanalistas, a las cuales sus impugnadores italianos y franceses reprochan su fondo nórdico y teutón, cuando no su raíz judía. Ya hemos

visto, sin embargo, cómo los dos literatos más representativos de Francia y de Italia se caracterizan por su método freudiano y cómo la nueva generación de novelistas franceses se muestra sensiblemente influida por el Psicoanálisis. La propagación -y en algunos casos la exageración- del freudismo en las otras literaturas, no puede, por consiguiente, sorprendernos. Juzgándola por lo que conozco -mis otros estudios y lecturas no me consienten demasiada pesquisa literaria- señalaré a Waldo Frank, autor de la novela Rahab sobre la cual publiqué una rápida impresión, como el escritor que en la literatura norteamericana cala más hondamente en la subconciencia de sus personajes. Judío, Waldo Frank, pone en el mecanismo espiritual de éstos, al lado de un misticismo mesianista, un sexualismo que se podría llamar religioso. Y para no detenerme siempre en casos demasiado ilustres y notorios, escogeré, como última estación de mi itinerario, en la lejana ribera de la nueva literatura rusa, casi desconocida hasta ahora en español, el caso de Boris Pilniak.* El factor sexual tiene un rol primario en los personajes de este escritor. Y pertenece a uno de ellos -la camarada Xenia Ordynina- la siguiente tesis pansexualista: «Karl Marx ha debido cometer un error. No ha tenido en cuenta sino el hambre físico. No ha tenido en cuenta el otro factor: el amor, el amor rojo y fuerte como la sangre. El sexo, la familia, la raza: la humanidad no se ha equivocado adorando al sexo. Si, hay un hambre física y un hambre sexual. Pero esto no es exacto: se debe decir, más bien, hambre físico y religión del sexo, religión de la sangre. Yo siento a veces, hasta el sufrimiento físico, real, que el mundo entero, la civilización, la humanidad, todas las cosas, las sillas, las butacas, los vestidos, las cómodas, están penetrados de sexualidad -no, penetrados no es exacto...- y también el pueblo, la nación, el Estado, ese pañuelo, el pan, el cinturón. Yo no soy la única que pienso así. La cabeza me da vueltas a veces y yo siento que la Revolución está impregnada de sexualidad».

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

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

- EL GRUPO SUPRARREALISTA Y «CLARTE»*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[*El paso perdido]

[*Publicado en Variedades: Lima, 24 de Julio de 1926]

EL BALANCE DEL SUPRARREALISMO*

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

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

Fundador del "futurismo" literario. / ** Nuevas presentaciones]

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

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

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

pequeño número de intimaciones brutales, frente a las cuales se ha hallado el suprarrealismo avanzando en su camino: marxismo o antimarxismo, por ejemplo».[*Apodo que los parisinos aplican a los policías].

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

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

Antes de comentar este manifiesto* he querido fijar, en algunos acápites, el alcance y el valor del suprarrealismo, movimiento que he seguido con una atención que se ha reflejado más de una vez, y no sólo episódicamente, en mis artículos. Esta atención, nutrida de simpatía y esperanza, garantiza la lealtad de lo que escribiré, polemizando con los textos e intenciones suprarrealistas. A propósito del número XII agregaré que su texto y su tono confirman el carácter de la experiencia suprarrealista y de la revista que la exhibe y traduce. Un número de La Revolution Surréaliste representa casi siempre un examen de conciencia, una interrogación nueva, una tentativa arriesgada. Cada número acusa un nuevo reagrupamiento de fuerzas. La misma dirección de la revista, en su sentido funcional o personal, ha variado algunas veces, hasta que la ha asumido, imprimiéndole continuidad, André Breton. Una revista de esta índole no podía tener una regularidad periódica, exacta, en su publicación. Todas sus expresiones deben ser fieles a la línea atormentada, peligrosa, desafiante de sus investigaciones y sus experimentos. [*Hemos suprimido del texto una frase circunstancial, en armonía con una práctica seguida por el propio José Carlos Mariátegui, cuando pudo revisar los artículos que escribía para revistas de actualidad: «Prometo a los lectores de **Variedades** un comentario de este manifiesto y de una **Introducción a 1930**, publicada en el mismo número por Louis Aragón». El comentario del mani-fiesto forma la segunda parte del presente ensayo; pero la muerte frustró el que debió ser consagrado al artículo de Louis Aragón]

* * *

André Breton hace, en el segundo manifiesto del suprarrealismo, el proceso de los escritores y artistas que habiendo participado en este movimiento, lo han renegado más o menos abiertamente. Bajo este aspecto, el manifiesto tiene algo de requisitoria y no ha tardado en provocar contra el autor y sus compañeros de equipo violentas reacciones. Pero en esta requisitoria hay lo menos posible de cuestión personal. El proceso a las apostasías y a las deserciones tiende, sobre todo, en esta pieza polémica, a insistir en la difícil

y valerosa disciplina espiritual y artística a que conduce la experiencia suprarrealista. «Es remarcable -escribe Breton- que abandonados a ellos mismos, y a ellos solos, los hombres que nos han puesto un día en la necesidad de prescindir de su compañía, han perdido pie en seguida y han debido, luego, recurrir a los expedientes más miserables para retornar en gracia cerca de los defensores del orden, grandes partidarios todos del nivelamiento por la cabeza. Es que la fidelidad sin desfallecimiento a los empeños del suprarrealismo supone un desinterés, un desprecio del riesgo, un rehusamiento a la conciliación, de los que, a la larga, pocos hombres se revelan capaces. Aunque no quedara ninguno de todos aquellos que primero han medido en él su chance* de significación y su deseo de verdad, el suprarrealismo viviría».[* Oportunidad]

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

Me parece que en Maville hay algo mucho más serio. Y no excluyo la posibilidad de que Breton se rectifique más tarde acerca de él -si Maville corresponde a mi propia esperanza- con la misma, nobleza con que, después de una larga querrela, ha reconocido a Tristán Tzara la persistencia en el empeño atrevido y en el trabajo severo.

La misma honradez, el mismo escrúpulo se constataba en apreciaciones como las que nos introducen en este balance del suprarrealismo, precisando que «no ha tendido a nada tanto como a provocar, desde el punto de vista intelectual o moral, una crisis de conciencia de la especie más general y más grave y que sólo la obtención o la no-obtención de este resultado puede decidir de su logro o de su fracaso histórico». «Desde el punto de vista intelectual -dice Breton- se trataba, se trata todavía de probar por todos los medios, y de hacer reco-nocer a todo precio, el carácter ficticio de las viejas antinomias destinadas hipócritamente, a prevenir toda agitación insólita de parte del hombre; aunque sea dándole una idea indigente de sus medios, desafiándolo a escapar en una medida válida a la coacción universal». No se puede aprobar -justamente por las razones por las que se

adhiera a esta definición, a este precisamiento del suprarrealismo como una experiencia- las frases que siguen: «Todo mueve a creer que existe un punto del espíritu, desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente. Y bien, en vano se buscaría a la actividad suprarrealista otro móvil que la esperanza de determinación de este punto».

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

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

*Publicado en Variedades: Lima, 19 de Febrero y 5 de Marzo de 1930. Después del título, la primera parte ostentaba la siguiente apostilla: «A propósito del último manifiesto de André Bretón». Y, denotando su clara secuencia, la segunda parte apareció bajo un epígrafe que recuerda esa apostilla: El segundo manifiesto del suprarrealismo.

- EL SUPERREALISMO Y EL AMOR *

Signo inequívoco de la filiación romántica o neo-romántica, como se prefiera, del superrealismo es la encuesta sobre el amor de La Révolution Surréaliste, ¿Se concibe en la Europa occidental, burguesa, decadente, una encuesta sobre el amor? El pensamiento más escéptico y nihilista sobre el amor, ¿no ha sido expresado acaso por una mujer y escritora de Francia («¿El amor? Dos seres que traicionan a otro»). Es menester el coraje de una falange vanguardista, su reto sistemático a las ideas corrientes, su desprecio

por los tabús* burgueses, para someter a la literatura francesa contemporánea a la prueba de una encuesta sobre el amor. Encuesta convocada sin neutralidad, sin agnosticismo, con un sentido lírico del amor, patente en los términos mismos del interrogatorio, que es interesante, por esto, transcribir:

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

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

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

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

No pocas respuestas son, en parte, una rectificación o una crítica de estas preguntas, de perfecta entonación romántica, y algunas de las cuales no serían concebibles ni excusables en gente que careciera de la juventud, de la solvencia poética y de la calidad artística de los superrealistas. Hace falta un gusto absoluto por el desafío y la provocación para reivindicar de un modo tan apasionado los fueros del amor, en un pueblo que, como alguien ha dicho, ha reducido el amor a la rigolada.* La Francia poincarista, de la estabilización del franco, es el pueblo menos romántico del mundo contemporáneo. Todo el teatro francés y burgués que ha explotado, metódicamente, en la alta comedia y en el bajo vaudeville,** el tema del adulterio, en crisis desde la genial sátira de Crommelynck, no tiende a otra cosa que a la depreciación sentimental e intelectual del amor. Expresador genuino de la burguesía, a cuyo divertimento se destinaba este arte de bulevar o de salón, es Clement Vautel, que responde con estas palabras a la encuesta de los suprarrealistas: «El amor no es, en realidad, sino una deformación del instinto de la reproducción. La naturaleza nos tiende el lazo del placer y el deseo es, en el fondo, puramente fisiológico. Digo

puramente, porque no es puro sino lo que es natural». Pasado el romanticismo, la literatura burguesa adoptó, en general, una concepción positivista del amor, que revela, en el orden sentimental, lo que vale el idealismo burgués, tan dispuesto siempre a escandalizarse, en el orden intelectual, del materialismo neto de las proposiciones marxistas. [* Broma]

[** Una manera de zarzuela]

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

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

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

¿Cómo responden a su propio cuestionario los adalides y animadores del surrealismo? Louis Aragón declara: «Me sé capaz de amar, no me creo capaz de esperar. Sin embargo, para evitar un equívoco que regocijaría a los puercos, diré que, en la medida en que queda esperanza es una idea-límite y en la medida en que, en el límite, la idea del amor se confunde con la del bien filosófico, coloco toda mi esperanza en el amor como en la revolución, de la cual en este mundo-límite donde todo se confunde no es de ningún modo diferenciable». A la segunda parte del cuestionario, Aragón contesta así: «El amor es la sola pérdida de libertad que nos da fuerzas", esta frase que yo tengo de quien me es más caro en el mundo, resume todo lo que yo sé del amor. Si el amor exige el sacrificio de todo lo que hace la dignidad de la vida, niego que esto sea el amor». André Bretón suscribe como suya

la respuesta de una mujer, Suzanne Muzard, que entre otras cosas dice: «No deseo ser libre, lo que no comporta ningún sacrificio de mi parte. El amor tal como yo lo concibo no tiene ni barrera que franquear ni causa que traicionar». Paul Eluard escribe: «He creído largo tiempo hacer al amor el doloroso sacrificio de mi libertad, pero todo ha cambiado; la mujer que yo amo no se muestra más ni inquieta ni celosa, me deja libre y yo tengo el valor de serlo. Demandada a un hombre honrado semejante prenda no puede sino destruir su amor o conducirlo a la muerte».

No escasean las observaciones finas y sagaces en las respuestas de escritores de otros campos. Luc Durtain reconoce en la tercera una "pregunta de amante" y envidia a quien la formula. No se podría ciertamente, pensar en la función exaltante de la ausencia a la edad de J. H. Rosny cuya respuesta comienza diciendo: "Ninguna esperanza, estoy en el ocaso de mi vida". Maurice Heine remarca: «La vida no es exclusivamente sórdida, ni el amor necesariamente admirable.

¿No se puede concebir una vida admirable por haber triunfado de un amor sórdido?». Y la respuesta que en otro tiempo habría pasado por ser la más superrealista, al menos como lenguaje, es la de Blaise Cendrars: «Yo pongo en el amor una sola esperanza: la esperanza de la desesperación. Todo el resto es literatura». ¿No pretende Emmanuel Berl que el superrealismo ha fundado un club de la desesperanza, una literatura de la desesperanza, una poesía de la desesperanza? Berl enjuicia todo un fenómeno, todo un proceso, por tan gesto y un síntoma. Es un mal clínico, a quien escapa, seguramente, la sutil y entrañable razón por la que Eluard es más lírico que Cendrars.

* Publicado en Mundial: Lima, 22 de Marzo de 1930.

- ASPECTOS VIEJOS Y NUEVOS DEL FUTURISMO*

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

El período de la guerra produjo un período de tregua del futurismo. Primero, porque sus corifeos se trasladaron unánimemente a las trincheras. Segundo, porque la guerra coincidió con una crisis en la facción futurista. Sus más ilustres figuras -Govoni, Papini, Palazzeschi- se habían apartado de ella, menesterosos de libertad para afirmar su personalidad y su originalidad individual. Y estas y otras disidencias habían debilitado el

futurismo y habían comprometido su salud. Mas, pasada la guerra, Marinetti ha podido reclutar nuevos adeptos en la muchedumbre de artistas jóvenes, ávidos de innovación y ebrios de modernismo. Y ha encontrado, naturalmente, un ambiente más propicio a su propaganda. El instante histórico es revolucionario en todo sentido.

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

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

El futurismo es la manifestación italiana de la revolución artística que en otros países se ha manifestado bajo el título de cubismo, expresionismo, dadaísmo. La escuela futurista, al igual que esas escuelas, trata de universalizarse. Porque las escuelas artísticas son imperialistas, conquistadoras y expansivas. El futurismo italiano lucha por la conquista del arte europeo, en concurrencia con el cubismo hilarante, el expresionismo germano y el dadaísmo novísimo. Que a su vez viene a Italia a disputar al futurismo la hegemonía en su propio suelo.

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

Datan de 1906 los síntomas iniciales. El primer manifiesto fue lanzado desde París tres años más tarde. El segundo fue el famoso manifiesto contra el conocido "claro de luna". El tercero fue el manifiesto técnico de la pintura futurista. Vinieron en seguida el manifiesto de la mujer futurista, el

de la escultura, el de la literatura, el de la música, el de la arquitectura, el del teatro. Y el programa político del futurismo.

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

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

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

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

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

El fracaso es, pues, de la ortodoxia, del dogmatismo; no del movimiento. Ha fracasado la desviada tendencia a reemplazar el academicismo clásico con un academicismo nuevo. No ha fracasado el fruto de una revolución

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

 * Publicado en El Tiempo: Lima, 3 de Agosto de 1921.

II. EL ALMA MATINAL*

Todos saben que la Revolución adelantó los relojes de la Rusia soviética en la estación estival. Europa occidental adoptó también la hora de verano, después de la guerra. Pero lo hizo sólo por economía de alumbrado. Faltaba en esta medida de crisis y carestía, toda convicción matutina. La burguesía grande y media, seguía frecuentando el tabarín. La civilización capitalista encendía todas sus luces de noche, aunque fuese clandestinamente. A este período corresponden la boga del dancing y de Paul Morand.

Pero con Paul Morand había quedado ya licenciado el crepúsculo. Paul Morand representaba la moda de la noche. Sus novelas nos paseaban por una Europa nocturna, alumbrada por una perenne luz artificial. Y el nombre que más legítimamente preside la noche de la decadencia post-bélica no es el de Morand sino el de Proust. Marcel Proust inauguró con su literatura una noche fatigada, elegante, metropolitana, licenciosa, de la que el occidente capitalista no sale todavía. Proust era el trasnochador fino, ambiguo y pulcro que se despide a las dos de la mañana, antes de que las parejas estén borrachas y cometan excesos de mal gusto.

Se retiró de la "soirée" de la decadencia cuando aun no habían llegado el chárleston, ni Josefina Backer. A Paul Morand, diplomático y demimondain, le tocó sólo introducirnos en la noche post-proustiana.

La moda del crepúsculo perteneció a la moda finisecular y decadente de anteguerra. Sus grandes pontífices fueron Anatole France y Gabriel

D'Annunzio.

El viejo Anatole sobresalió en el género de los crepúsculos clásicos y arqueológicos ; crepúsculos de Alejandría, de Siracusa, de Roma, de Florencia, económicamente conocidos en los volúmenes de las bibliotecas oficiales y en viajes de turista moroso que no olvida nunca sus maletas en el tren y que tiene previstas todas las estaciones y hoteles de su itinerario. A la hora del tramonto, siempre discreto, sin excesivos arreboles ni escandalosos celajes, era cuando monsieur Bergeret gustaba de aguzar sus ironías. Esas ironías que hace diez años nos encantaban por agudas y sutiles y que ahora nos aburren con su monótona incredulidad y con su fastidioso escepticismo.

D'Annunzio era más fastuoso y teatral y también más variado en sus crepúsculos de Venecia vagamente wagnerianos, con la torre de San Jorge el Mayor en un flanco, saboreados en la terraza del Hotel Daniell por amantes inevitablemente célebres, anidados en el mismo cuarto donde cobijaron su famoso amor, bajo antiguos y recamados cobertores, Jorge Sand y Alfredo de Musset; crepúsculos abruzeses deliberadamente rústicos y agrestes, con cabras, pastores, chivos, fogatas, quesos, higos y un incesto de tragedia griega; crepúsculos del Adriático con barcas pescadoras, playas lúbricas, cielos patéticos y tufo afrodisíaco; crepúsculos semi-orientales, semi-bizantinos de Ravenna y de Rimini, con vírgenes enamoradas de trenzas inverosímiles y flotantes y un ligero sabor de ostra perlera; crepúsculos romanos, transteverinos, declamatorios, olímpicos, gozados en la colina del Janiculum, refrescados por el agua paola que cae en tazas de mármol antiguo, con reminiscencias del sueño de Escipión y los discursos de Cola di Rienzo; crepúsculos de Quinto al Mare, heroicos, republicanos, garibaldinos, retóricos, un poco marineros, dignísimos a pesar de la vecindad comprometedora de Portofino Kulm y la perspectiva equívoca de Montecarlo. D' Annunzio agotó en su obra magníficamente crepuscular, todos los colores, todos los desmayos, todas las ambigüedades del ocaso.

Concluido el período dannunziano y anatoliano -en España, a no ser por las sonatas del gran Valle Inclán, no dejaría más rastros que los sonetos de Villaespesa, las novelas del Marqués de Hoyos y Vinent y las falsas gemas orientales de Tórtola Valencia- desembarcó en una estación ferroviaria de Madrid, con una sola maleta en la mano, pasajero de tercera clase, Ramón Gómez de la Serna, descubridor del alba.

Su descubrimiento era un poco prematuro. Pero es fuerza que todo descubrimiento verdadero lo sea. Proust con su smoking severo y una perla en la pechera, blando, tácito, pálido, presidía invisible la más larga noche

europaea, -noche algo boreal por lo prolongada,- de extremos placeres y terribles presagios, arrullada por el fuego de las ametralladoras de Noske en Berlin y de las bombas de mano fascistas en los caminos de la planicie lombarda y romana y de las Montañas Apeninas.

Ahora, aunque quede todavía en ella mucho de la noche de Charlotemburgo y de la noche de Dublin, la Europa que quiere salvarse, la Europa que no quiere morir, aunque sea todavía la Europa burguesa, cansada de sus placeres nocturnos, suspira por que venga pronto el alba. Mussolini, manda a la cama a Italia a las diez de la noche, cierra cabarets, prohíbe el chárleston. Su ideal es una Italia provinciana, madrugadora, campesina, libre de molicie y de artificio urbanos, con muchos rústicos hijos en su ancho regazo. Por su orden, como en los tiempos de Virgilio, los poetas cantan al campo, a la siembra, a la siega. Y la burguesía francesa, la que ama la tradición y el trabajo, burguesía laboriosa, económica, mesurada, continente -no maltusiana-, reclama también en su casa el horario fascista y sueña con un dictador de virtudes romanas y genio napoleónico que cultive durante las vacaciones su trigal y su viña. Oíd como amonesta Lucien Romier a la Francia noctámbula: "Es grave que un pueblo se entregue a los placeres de la noche, no por el mal que encuentran en esto los sermoneadores. Es grave como índice de que tal pueblo pierde sus días. Si tú quieres crecer y prosperar, ¡oh francés! acuérdate de que la virilidad del hombre se afirma en el triunfo matinal. Es a la hora del alba que viene el invasor perseguido por el sol levante".

No es probable que Lucien Romier sepa renunciar a la noche. Pertenece a una burguesía, clarividente en su ruina, que se da cuenta de que el hombre nuevo es el hombre matinal.

(1) Publicado en Mundial: Lima, 3 de febrero de 1928.

Se ha suprimido el párrafo inicial de aquella publicación, por hallarse destinado al lector eventual y no adaptarse a la introducción de un libro como el presente. Refiriéndose al libro de Ramón Gómez de la Serna, titulado El Alba y otras cosas. (Madrid, Editorial Saturnino Calleja S. A., 1923) juzga que su tema contrasta con la insistencia de los modernistas en la poesía del crepúsculo. Dice, allí: "Hace ya tiempo que registré, a fojas 10 de los anales de la época, la decadencia del crepúsculo como motivo, asunto y fondo literarios, y agregué que el descubrimiento más genial de Ramón Gómez de la Serna era, seguramente, el del alba. Hoy regreso a este tema, después de comprobar que la actual apologética del alba no es exclusivamente literaria".

III. LA EMOCION DE NUESTRO TIEMPO

- DOS CONCEPCIONES DE LA VIDA*

La guerra mundial no ha modificado ni fracturado únicamente la economía y la política de Occidente. Ha modificado o fracturado, también, su mentalidad y su espíritu. Las consecuencias económicas, definidas y precisadas por John Maynard Keynes, no son más evidentes ni sensibles que las consecuencias espirituales y psicológicas. Los políticos, los estadistas, hallarán, tal vez, a través de una serie de experimentos, una fórmula y un método para resolver las primeras; pero no hallarán, seguramente, una teoría y una práctica adecuadas para anular las segundas. Más probable me parece que deban acomodar sus programas a la presión de la atmósfera espiritual, a cuya influencia su trabajo no puede sustraerse. Lo que diferencia a los hombres de esta época no es tan sólo la doctrina, sino sobre todo, el sentimiento. Dos opuestas concepciones de la vida, una pre-bélica, otra post-bélica, impiden la inteligencia de hombres que, aparentemente, sirven el mismo interés histórico. He aquí el conflicto central de la crisis contemporánea.

La filosofía evolucionista, historicista, racionalista, unía en los tiempos pre-bélicos, por encima de las fronteras políticas y sociales, a las dos clases antagónicas. El bienestar material, la potencia física de las urbes habían engendrado un respeto supersticioso por la idea del Progreso. La humanidad parecía haber hallado una vía definitiva. Conservadores y revolucionarios aceptaban prácticamente las consecuencias de la tesis

evolucionista. Unos y otros coincidían en la misma adhesión a la idea del progreso y en la misma aversión a la violencia.

No faltaban hombres a quienes esta chata y cómoda filosofía no lograba seducir ni captar. Jorge Sorel uno de los escritores más agudos de la Francia pre-bélica, denunciaba por ejemplo, las ilusiones del progreso. Don Miguel de Unamuno predicaba quijotismo. Pero la mayoría de los europeos había perdido el gusto de las aventuras y de los mitos heroicos. La democracia conseguía el favor de las masas socialistas y sindicales, complacidas de sus fáciles conquistas graduales, orgullosas de sus cooperativas, de su organización, de sus "casas del pueblo" y de su burocracia. Los capitanes y los oradores de la lucha de clases gozaban de una popularidad, sin riesgos, que adormecía en sus almas toda veleidad revolucionaria. La burguesía se dejaba conducir por líderes inteligentes y progresistas que, persuadidos de la estolidez y la imprudencia de una política de persecución de las ideas y los hombres del proletariado, preferían una política dirigida a domesticarlos y ablandarlos con sagaces transacciones.

Un humor decadente y estetista se difundía, sutilmente, en los estratos superiores de la sociedad. El crítico italiano Adriano Tilgher, en uno de sus remarcables ensayos, define así la última generación de la burguesía parisiense: "Producto de una civilización muchas veces secular, saturada de experiencia y de reflexión, analítica e introspectiva, artificial y libresca, a esta generación crecida antes de la guerra le tocó vivir en un mundo que parecía consolidado para siempre y asegurado contra toda posibilidad de cambios. Y a este mundo se adaptó sin esfuerzo. Generación toda nervios y cerebro gastados y cansados por las grandes fatigas de sus genitores: no soportaba los esfuerzos tenaces, las tensiones prolongadas, las sacudidas bruscas, los rumores fuertes, las luces vivas, el aire libre y agitado; amaba la penumbra y los crepúsculos, las luces dulces y discretas, los sonidos apagados y lejanos, los movimientos medidos y regulares". El ideal de esta generación era vivir dulcemente.

II

Cuando la atmósfera de Europa, próxima la guerra, se cargó demasiado de electricidad, los nervios de esta generación sensual, elegante e hiperestésica, sufrieron un raro malestar y una extraña nostalgia. Un poco aburridos de "vivre avec douceur", se estremecieron con una apetencia morbosa, con un deseo enfermizo. Reclamaron, casi con ansiedad, casi con impaciencia, la guerra. La guerra no aparecía como una tragedia, como un cataclismo, sino más bien como un deporte, como un alcaloide o como un

espectáculo. ¡Oh!, la guerra, -como en una novela de Jean Bernier, esta gente la presentía y la auguraba-, "elle serait tres chic la guerre".

Pero la guerra no correspondió a esta previsión frívola y estúpida. La guerra no quiso ser tan mediocre. París sintió, en su entraña, la garra del drama bélico. Europa, conflagrada, lacerada, mudó de mentalidad y de psicología.

Todas las energías románticas del hombre occidental, anestesiadas por largos lustros de paz confortable y pingüe, renacieron tempestuosas y prepotentes. Resucitó el culto de la violencia. La Revolución Rusa insufló en la doctrina socialista un ánimo guerrera y mística. Y al fenómeno bolchevique siguió el fenómeno fascista. Bolcheviques y fascistas no se parecían a los revolucionarios y conservadores pre-bélicos. Carecían de la antigua superstición del progreso. Eran testigos, conscientes o inconscientes, de que la guerra había demostrado a la humanidad que aún podían sobrevenir hechos superiores a la previsión de la Ciencia y también hechos contrarios al interés de la Civilización.

La burguesía, asustada por la violencia bolchevique, apeló a la violencia fascista. Confiaba muy poco en que sus fuerzas legales bastasen para defenderla de los asaltos de la revolución. Mas, poco a poco, ha aparecido, luego, en su ánimo, la nostalgia de la crasa tranquilidad pre-bélica. Esta vida de alta tensión la disgusta y la fatiga. La vieja burocracia socialista y sindical comparte esta nostalgia. ¿Por qué no volver -se pregunta- al buen tiempo pre-bélico? Un mismo sentimiento de la vida vincula y acuerda espiritualmente a estos sectores de la burguesía y del proletariado, que trabajan, en comandita, por descalificar, al mismo tiempo, el método bolchevique y el método fascista. En Italia, este episodio de la crisis contemporánea tiene los más nítidos y precisos contornos. Ahí, la vieja guardia burguesa ha abandonado al fascismo y se ha concertado en el terreno de la democracia, con la vieja guardia socialista. El programa de toda esta gente se condensa en una sola palabra: normalización. La normalización sería la vuelta a la vida tranquila, el desahucio o el sepelio de todo romanticismo, de todo heroísmo, de todo quijotismo de derecha y de izquierda. Nada de regresar, con los fascistas, al Medio Evo. Nada de avanzar, con los bolcheviques, hacia la Utopía.

El fascismo habla un lenguaje beligerante y violento que alarma a quienes no ambicionan sino la normalización. Mussolini, en un discurso, dijo: "No vale la pena de vivir como hombres y como partido y sobre todo no valdría la pena llamarse fascistas, si no se supiese que se está en medio de la tormenta. Cualquiera es capaz de navegar en mar de bonanza, cuando los

vientos inflan las velas, cuando no hay olas ni ciclones. Lo bello, lo grande, y quisiera decir lo heroico, es navegar cuando la tempestad arrecia. Un filósofo alemán decía: vive peligrosamente. Yo quisiera que ésta fuese la palabra de orden del joven fascismo italiano: vivir, peligrosamente. Esto significa estar pronto a todo, a cualquier sacrificio, cualquier peligro, a cualquier acción, cuando se trata de defender la patria y el fascismo". El fascismo no concibe la contra-revolución como una empresa vulgar y policial sino como una empresa épica y heroica.** Tesis excesiva, tesis incandescente, tesis exorbitante para la vieja burguesía, que no quiere absolutamente ir tan lejos. Que se detenga y se frustre la revolución, claro, pero, si es posible con buenas maneras. La cachiporra no debe ser empleada sino en caso extremo. Y no hay que tocar, en ningún caso, la Constitución ni el Parlamento. Hay que dejar las cosas como estaban. La vieja burguesía anhela vivir dulce y parlamentariamente. "Libre y tranquilamente", escribía polemizando con Mussolini *Il Corriere della Sera* de Milán. Pero uno y otro términos designan el mismo anhelo.

Los revolucionarios, como los fascistas, se proponen por su parte, vivir peligrosamente. En los revolucionarios, como en los fascistas, se advierte análogo impulso romántico, análogo humor quijotesco.

La nueva humanidad, en sus dos expresiones antitéticas, acusa una nueva intuición de la vida. Esta intuición de la vida no asoma, exclusivamente, en la prosa beligerante de los políticos. En unas divagaciones de Luis Bello encuentro esta frase: "Conviene corregir a Descartes: combato, luego existo". La corrección resulta, en verdad, oportuna. La fórmula filosófica de una edad racionalista tenía que ser: "Pienso, luego existo". Pero a esta edad romántica, revolucionaria y quijotesca, no le sirve ya la misma fórmula. La vida, más que pensamiento, quiere ser hoy acción, esto es combate. El hombre contemporáneo tiene necesidad de fe. Y la única fe, que puede ocupar su yo profundo, es una fe combativa. No volverán, quién sabe hasta cuando, los tiempos de vivir con dulzura. La dulce vida prebélica no generó sino escepticismo y nihilismo. Y de la crisis de este escepticismo y de este nihilismo, nace la ruda, la fuerte, la perentoria necesidad de una fe y de un mito que mueva a los hombres a vivir peligrosamente.

*Publicado en *Mundial*: Lima, 9 de enero de 1925. Trascrito en *Amauta*: N° 31 (págs. 4-7). Lima, junio-julio de 1930. E incluido en la antología de José Carlos Mariátegui, que la Universidad Nacional de México editó, en 1937, como segundo volumen de su serie de "Pensadores de América" (p. 124-129).

**Este aserto atañe a los años ascensionales del movimiento fascista, porque entonces procuró Mussolini conservar la apariencia constitucional de su régimen y aun toleró una oposición que le ofreciera lucha. Pero después de la crisis sufrida por el régimen durante los años 1929-1930, no cabe duda que José Carlos Mariátegui habría alterado los términos de su aserto, pues, habiendo definido su carácter reaccionario, la "empresa épica y heroica" del fascismo se trocó en mera declamación y su realidad permanente fue la acción policial.

- EL HOMBRE Y EL MITO*

I

Todas las investigaciones de la inteligencia contemporánea sobre la crisis mundial desembocan en esta unánime conclusión: la civilización burguesa sufre de la falta de un mito, de una fe, de una esperanza. Falta que es la expresión de su quiebra material. La experiencia racionalista ha tenido esta paradójica eficacia de conducir a la humanidad a la desconsolada convicción de que la Razón no puede darle ningún camino. El racionalismo no ha servido sino para desacreditar a la razón. A la idea Libertad, ha dicho Mussolini, la han muerto los demagogos. Más exacto es, sin duda, que a la idea Razón la han muerto los racionalistas. La Razón ha extirpado del alma de la civilización burguesa los residuos de sus antiguos mitos. El hombre occidental ha colocado, durante algún tiempo, en el retablo de los dioses muertos, a la Razón y a la Ciencia. Pero ni la Razón ni la Ciencia pueden ser un mito. Ni la Razón ni la Ciencia pueden satisfacer toda la necesidad de infinito que hay en el hombre. La propia Razón se ha encargado de demostrar a los hombres que ella no les basta. Que únicamente el Mito posee la preciosa virtud de llenar su yo profundo.

La Razón y la Ciencia han corroído y han disuelto el prestigio de las antiguas religiones. Eucken en su libro sobre el sentido y el valor de la vida, explica clara y certeramente el mecanismo de este trabajo disolvente. Las creaciones de la ciencia han dado al hombre una sensación nueva de su potencia. El hombre, antes sobrecogido ante lo sobrenatural, se ha descubierto de pronto un exorbitante poder para corregir y rectificar la Naturaleza. Esta sensación ha desalojado de su alma las raíces de la vieja metafísica.

Pero el hombre, como la filosofía lo define, es un animal metafísico. No se vive fecundamente sin una concepción metafísica de la vida. El mito mueve al hombre en la historia. Sin un mito la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. La historia la hacen los hombres poseídos e iluminados por una creencia superior, por una esperanza super-humana; los demás hombres son el coro anónimo del drama. La crisis de la civilización burguesa apareció evidente desde el instante en que esta civilización constató su carencia de un mito. Renán remarcaba melancólicamente, en tiempos de orgulloso positivismo, la decadencia de la religión, y se inquietaba por el porvenir de la civilización europea. "Las personas religiosas -escribía- viven de una sombra. ¿De qué se vivirá después de nosotros?". La desolada interrogación aguarda una respuesta todavía.

La civilización burguesa ha caído en el escepticismo. La guerra pareció

reanimar los mitos de la revolución liberal: la Libertad, la Democracia, la Paz. Mas la burguesía aliada los sacrificó, en seguida, a sus intereses y a sus rencores en la conferencia de Versailles. El rejuvenecimiento de esos mitos sirvió, sin embargo, para que la revolución liberal concluyese de cumplirse en Europa. Su invocación condenó a muerte los rezagos de feudalidad y de absolutismo sobrevivientes aún en la Europa Central, en Rusia y en Turquía. Y, sobre todo, la guerra probó una vez más, fehaciente y trágica, el valor del mito. Los pueblos capaces de la victoria fueron los pueblos capaces de un mito multitudinario.

II

El hombre contemporáneo siente la perentoria necesidad de un mito. El escepticismo es infecundo y el hombre no se conforma con la infecundidad. Una exasperada y a veces impotente "voluntad de creer", tan aguda en el hombre post-bélico, era ya intensa y categórica en el hombre pre-bélico. Un poema de Henri Frank, *La Danza delante del Arca*, es el documento que tengo más a la mano respecto del estado de ánimo de la literatura de los últimos años pre-bélicos. En este poema late una grande y honda emoción. Por esto, sobre todo, quiero citarlo. Henri Frank nos dice su profunda "voluntad de creer". Israelita, trata, primero, de encender en su alma la fe en el dios de Israel. El intento es vano. Las palabras del Dios de sus padres suenan extrañas en esta época. El poeta no las comprende. Se declara sordo a su sentido. Hombre moderno, el verbo del Sinaí no puede captarlo. La fe muerta no es capaz de resucitar. Pesan sobre ella veinte siglos. "Israel ha muerto de haber dado un Dios al mundo". La voz del mundo moderno propone su mito ficticio y precario: la Razón. Pero Henri Frank no puede aceptarlo. "La Razón, dice, la razón no es el universo".

"La raison sans Dieu c'est la chambre sans lampe".

El poeta parte en busca de Dios. Tiene urgencia de satisfacer su sed de infinito y de eternidad. Pero la peregrinación es infructuosa. El peregrino querría contentarse con la ilusión cotidiana. "¡Ah! sache franchement saisir de tout moment—la fuyante fumée et le suc éphémère". Finalmente piensa que "la verdad es el entusiasmo sin esperanza". El hombre porta su verdad en sí mismo.

"Si l'Arche eat vide ou tu pensais trouver la loi, rien n'est réel que ta danse".

III

Los filósofos nos aportan una verdad análoga a la de los poetas. La filosofía contemporánea ha barrido el mediocre edificio positivista. Ha esclarecido y demarcado los modestos confines de la razón. Y ha formulado las actuales teorías del Mito y de la Acción. Inútil es, según estas teorías, buscar una verdad absoluta. La verdad de hoy no será la verdad de mañana. Una verdad es válida sólo para una época. Contentémonos con una verdad relativa.

Pero este lenguaje relativista no es asequible, no es inteligible para el vulgo. El vulgo no sutaliza tanto. El hombre se resiste a seguir una verdad mientras no la cree absoluta y suprema. Es en vano recomendarle la excelencia de la fe, del mito, de la acción. Hay que proponerle una fe, un mito, una acción. ¿Dónde encontrar el mito capaz de reanimar espiritualmente el orden que tramonta?

La pregunta exaspera la anarquía intelectual, la anarquía espiritual de la civilización burguesa. Algunas almas pugnan por restaurar el Medio Evo y el ideal católico. Otras trabajan por un retorno al Renacimiento y al ideal clásico. El fascismo, por boca de sus teóricos, se atribuye una mentalidad medioeval y católica; cree representar el espíritu de la Contra-Reforma; aunque por otra parte, pretende encarnar la idea de la Nación, idea típicamente liberal. La teorización parece complacerse en la invención de los más alambicados sofismas. Mas todos los intentos de resucitar mitos pretéritos resultan, en seguida, destinados al fracaso. Cada época quiere tener una intuición propia del mundo. Nada más estéril que pretender reanimar un mito extinto. Jean R. Bloch, en un artículo publicado en la revista Europe, escribe a este respecto palabras de profunda verdad. En la catedral de Chartres ha sentido la voz maravillosamente creyente del lejano Medio Evo. Pero advierte cuánto y cómo esa voz es extraña a las preocupaciones de esta época. "Sería una locura -escribe- pensar que la misma fe repetiría el mismo milagro. Buscad a vuestro alrededor, en alguna parte, una mística nueva, activa, susceptible de milagros, apta a llenar a los desgraciados de esperanza, a suscitar mártires y a transformar el mundo con promesas de bondad y de virtud, Cuando la habréis encontrado, designado, nombrado, no seréis absolutamente el mismo hombre".

Ortega y Gasset habla del "alma desencantada". Romain Rolland habla del "alma encantada". ¿Cuál de los dos tiene razón? Ambas almas coexisten. El "alma desencantada" de Ortega y Gasset es el alma de la decadente civilización burguesa. El "alma encantada" de Romain Rolland es el alma de los forjadores de la nueva civilización. Ortega y Gasset no ve sino el ocaso, el tramonto, der Untergang. Romain Rolland ve el orto, el alba, der Aurgang. Lo que más neta y claramente diferencia en esta época a la

burguesía y al proletariado es el mito. La burguesía no tiene ya mito alguno. Se ha vuelto incrédula, escéptica, nihilista. El mito liberal renacentista, ha envejecido demasiado. El proletariado tiene un mito: la revolución social. Hacia ese mito se mueve con una fe vehemente y activa. La burguesía niega; el proletariado afirma. La inteligencia burguesa se entretiene en una crítica racionalista del método, de la teoría, de la técnica de los revolucionarios. ¡Qué incompreensión! La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del Mito. La emoción revolucionaria, como escribí en un artículo sobre Gandhi, es una emoción religiosa. Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociables.* [*Se refiere a un artículo inicialmente publicado en Variedades (Lima, 11 de octubre de 1924) y después incluido en La Escena Contemporánea (págs. 251-259). Allí plantea y enuncia su pensamiento en la siguiente forma: "¿Acaso la emoción revolucionaria no es una emoción religiosa? Acontece en el Occidente que la religiosidad ha bajado del cielo a la tierra. Sus motivos son humanos, son sociales; no son divinos. Pertenecen a la vida terrena y no a la vida celeste".]

Hace algún tiempo que se constata el carácter religioso, místico, metafísico del socialismo. Jorge Sorel, uno de los más altos representantes del pensamiento francés del siglo XX, decía en sus Reflexiones sobre la Violencia: "Se ha encontrado una analogía entre la religión y el socialismo revolucionario, que se propone la preparación y aún la reconstrucción del individuo para una obra gigantesca. Pero Bergson nos ha enseñado que no sólo la religión puede ocupar la región del yo profundo; los mitos revolucionarios pueden también ocuparla con el mismo título". Renán, como el mismo Sorel lo recuerda, advertía la fe religiosa de los socialistas, constatando su inexpugnabilidad a todo desaliento. "A cada experiencia frustrada, recomienzan. No han encontrado la solución: la encontrarán. Jamás los asalta la idea de que la solución no exista. He ahí su fuerza".

La misma filosofía que nos enseña la necesidad del mito y de la fe, resulta incapaz generalmente de comprender la fe y el mito de los nuevos tiempos. "Miseria de la filosofía", como decía Marx. Los profesionales de la Inteligencia no encontrarán el camino de la fe; lo encontrarán las multitudes, A los filósofos les tocará, más tarde, codificar el pensamiento que emerja de la gran gesta multitudinaria. ¿Supieron acaso los filósofos de la decadencia romana comprender el lenguaje del cristianismo?. La filosofía de la decadencia burguesa no puede tener mejor destino.

*Publicado en Mundial: Lima, 16 de enero de 1925. Trascrito en Amauta, N° 31 (pág. 1-4), Lima, junio-julio de 1930; Romance, N° 6, México, 15 de abril de 1940 (con excepción de algunos párrafos); Jornada, Lima, 1° de enero de 1946. E incluido en la antología de José Carlos Mariátegui, que la Universidad Nacional de México editó, en 1937, como segundo volumen de su serie de "Pensadores de América" (p. 119-124)

- LA LUCHA FINAL*

Madeleine Marx, una de las mujeres de letras más inquietas y más

modernas de la Francia contemporánea, ha reunido sus impresiones de Rusia en un libro que lleva este título *C'est la lutte finale...* La frase del canto de Eugenio Pottier adquiere un relieve histórico. "¡Es la lucha final!"

El proletario ruso saluda la revolución con este grito que es el grito ecuménico del proletario mundial. Grito multitudinario de combate y de esperanza que Madeleine Marx ha oído en las calles de Moscú y que yo he oído en las calles de Roma, de Milán, de Berlín, de París, de Viena y de Lima. Toda la emoción de una época está en él. Las muchedumbres revolucionarias creen librar la lucha final.

¿La libran verdaderamente? Para las escépticas criaturas del orden viejo esta lucha final es sólo una ilusión. Para los fervorosos combatientes del orden nuevo es una realidad. Au dessus de la *Melée*, una nueva y sagaz filosofía de la historia nos propone otro concepto: ilusión y realidad. La lucha final de la estrofa de Eugenio Pottier es, al mismo tiempo, una realidad y una ilusión.

Se trata, efectivamente, de la lucha final de una época y de una clase. El progreso -o el proceso humano- se cumple por etapas. Por consiguiente, la humanidad tiene perennemente la necesidad de sentirse próxima a una meta. La meta de hoy no será seguramente la meta de mañana; pero, para la teoría humana en marcha, es la meta final. El mesiánico milenio no vendrá nunca. El hombre llega para partir de nuevo. No puede, sin embargo, prescindir de la creencia de que la nueva jornada es la jornada definitiva. Ninguna revolución prevé la revolución que vendrá después, aunque en la entraña porte su germen. Para el hombre, como sujeto de la historia, no existe sino su propia y personal realidad. No le interesa la lucha abstractamente sino su lucha concretamente. El proletariado revolucionario, por ende, vive la realidad de una lucha final. La humanidad, en tanto, desde un punto de vista abstracto, vive la ilusión de una lucha final.

II

La revolución francesa tuvo la misma idea de su magnitud. Sus hombres creyeron también inaugurar una era nueva. La Convención quiso grabar para siempre en el tiempo, el comienzo del milenio republicano. Pensó que la era cristiana y el calendario gregoriano no podían contener a la República. El himno de la revolución saludó el alba de un nuevo día: "*le jour de gloire est arrivé*". La república individualista y jacobina aparecía como el supremo desiderátum de la humanidad. La revolución se sentía definitiva e insuperable. Era la lucha final. La lucha final por la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad.

Menos de un siglo y medio ha bastado para que este mito envejezca. La Marsellesa ha dejado de ser un canto revolucionario. El "día de gloria" ha perdido su prestigio sobrenatural. Los propios fautores de la democracia se muestran desencantados de la prestancia del parlamento y del sufragio universal. Fermenta en el mundo otra revolución. Un régimen colectivista pugna por reemplazar al régimen individualista. Los revolucionarios del siglo veinte se aprestan a juzgar sumariamente la obra de los revolucionarios del siglo dieciocho.

La revolución proletaria es, sin embargo, una consecuencia de la revolución burguesa. La burguesía ha creado, en más de una centuria de vertiginosa acumulación capitalista, las condiciones espirituales y materiales de un orden nuevo. Dentro de la revolución francesa se anidaron las primeras ideas socialistas. Luego, el industrialismo organizó gradualmente en sus usinas los ejércitos de la revolución. El proletariado, confundida antes con la burguesía en el estado llano, formuló entonces sus reivindicaciones de clase. El seno pingüe del bienestar capitalista alimentó el socialismo. El destino de la burguesía quiso que ésta abasteciese de ideas y de hombres a la revolución dirigida contra su poder.

III

La ilusión de la lucha final resulta, pues, una ilusión muy antigua y muy moderna. Cada dos, tres o más siglos, esta ilusión reaparece con distinto nombre. Y, como ahora, es siempre la realidad de una innumerable falange humana. Posee a los hombres para renovarlos. Es el motor de todos los progresos. Es la estrella de todos los renacimientos. Cuando la gran ilusión tramonta es porque se ha creado ya una nueva realidad humana. Los hombres reposan entonces de su eterna inquietud. Se cierra un ciclo romántico y se abre el ciclo clásico. En el ciclo clásico se desarrolla, estiliza y degenera una forma que, realizada plenamente, no podrá contener en sí las nuevas fuerzas de la vida. Sólo en los casos en que su potencia creadora se enerva, la vida dormita, estancada, dentro de una forma rígida, decrepita, caduca. Pero, estos éxtasis de los pueblos o de las sociedades no son ilimitados. La somnolienta laguna, la quieta palude, acaba por agitarse y desbordarse. La vida recupera entonces su energía y su impulso. La India, la China, la Turquía contemporáneas son un ejemplo vivo y actual de estos renacimientos. El mito revolucionario ha sacudido y ha reanimado, potentemente, a esos pueblos en colapso.

El Oriente se despierta para la acción. La ilusión ha renacido en su alma milenaria.

IV

El escepticismo se contentaba con (contrastar la irrealidad de las grandes ilusiones humanas. El relativismo no se conforma con el mismo negativo e infecundo resultado. Empieza por enseñar que la realidad es una ilusión; pero concluye por reconocer que la ilusión, es, a su vez, una realidad. Niega que existan verdades absolutas; pero se da cuenta de que los hombres tienen que creer en sus verdades relativas como si fueran absolutas. Los hombres han menester de certidumbre. ¿Qué importa que la certidumbre de los hombres de hoy no sea la certidumbre de los hombres de mañana? Sin un mito los hombres no pueden vivir fecundamente. La filosofía relativista nos propone, por consiguiente, obedecer a la ley del mito.

Pirandello, relativista, ofrece el ejemplo adhiriéndose al fascismo. El fascismo seduce a Pirandello porque mientras la democracia se ha vuelto escéptica y nihilista, el fascismo representa una fe religiosa, fanática, en la jerarquía y la Nación. (Pirandello que es un pequeño-burgués siciliano, carece de aptitud psicológica para comprender y seguir el mito revolucionario). El literato de exasperado escepticismo no ama en política la duda. Prefiere la afirmación violenta, categórica, apasionada, brutal. La muchedumbre, más aún que el filósofo escéptico, más aún que el filósofo relativista, no puede prescindir de un mito, no puede prescindir de una fe. No le es posible distinguir sutilmente su verdad de la verdad pretérita o futura. Para ella no existe sino la verdad. Verdad absoluta, única, eterna. Y, conforme a esta verdad, su lucha es, realmente, una lucha final.

El impulso vital del hombre responde a todas las interrogaciones de la vida antes que la investigación filosófica. El hombre iletrado no se preocupa de la relatividad de su mito. No le sería dable siquiera comprenderla. Pero generalmente encuentra, mejor que el literato y que el filósofo, su propio camino. Puesto que debe actuar, actúa. Puesto que debe creer, cree. Puesto que debe combatir, combate. Nada sabe de la relativa insignificancia de su esfuerzo en el tiempo y en el espacio. Su instinto lo desvía de la duda estéril. No ambiciona más que lo que puede y debe ambicionar todo hombre: cumplir bien su jornada.

 (5) Publicado en Mundial: Lima, 20 de marzo de 1925. Trascrito en Amauta: N° 31 (págs. 7-9), Lima, junio-julio de 1930. E incluido en la antología de José Carlos Mariátegui, Que la Universidad Nacional de México editó, en 1937, como segundo volumen de su serie "Pensadores de América" (págs. 129-133).

- PESIMISMO DE LA REALIDAD Y OPTIMISMO DEL IDEAL*

I

Me parece que José Vasconcelos ha encontrado una fórmula sobre pesimismo y optimismo que no solamente define el sentimiento de la nueva generación ibero-americana frente a la crisis contemporánea sino que también corresponde absolutamente a la men-

talidad y a la sensibilidad de una época en la cual, malgrado la tesis de Don José Ortega y Gasset sobre el "alma desencantada" y "el ocaso de las revoluciones", millones de hombres trabajan con un ardimiento místico y una pasión religiosa, por crear un mundo nuevo. "Pesimismo de la realidad, optimismo del ideal", ésta es la fórmula de Vasconcelos.

"No conformarnos nunca, pero estar siempre más allá y superiores al instante -escribe Vasconcelos-. Repudio de la realidad y lucha para destruirla, pero no por ausencia de fe sino por sobra de fe en las capacidades humanas y por convicción firme de que nunca es permanente ni justificable el mal y de que siempre es posible y factible redimir, purificar, mejorar, el estado colectivo y la conciencia privada".

La actitud del hombre que se propone corregir la realidad es, ciertamente, más optimista que pesimista. Es pesimista en su protesta y en su condena del presente; pero es optimista en cuanto a su esperanza en el futuro. Todos los grandes ideales humanos han partido de una negación; pero todos han sido también una afirmación. Las religiones han representado perennemente en la historia ese pesimismo de la realidad y ese optimismo del ideal que en este tiempo nos predica el escritor mexicano.

Los que no nos contentamos con la mediocridad, los que menos aún nos conformamos con la injusticia, somos frecuentemente designados como pesimistas. Pero, en verdad, el pesimismo domina mucho menos nuestro espíritu que el optimismo. No creemos que el mundo deba ser fatal y eternamente como es. Creemos que puede y debe ser mejor. El optimismo que rechazamos es el fácil y perezoso optimismo panglosiano de los que piensan que vivimos en el mejor de los mundos posibles.

II

Existen dos clases de pesimistas como existen dos clases de optimistas. El pesimismo exclusivamente negativo se limita a constatar con un gesto de impotencia y de desesperanza, la miseria de las cosas y la vanidad de los esfuerzos. Es un nihilista que espera, melancólicamente, su última desilusión. El extremo límite, como decía Artzibachev. Pero este tipo de hombre afortunadamente no es común. Pertenece a una rara jerarquía de

intelectuales desencantados. Constituye, además, un producto de una época de decadencia o de un pueblo en colapso.

Entre los intelectuales, no es raro un nihilismo simulado que les sirve de pretexto filosófico para rehuir su cooperación a todo gran esfuerzo renovador o para explicar su desdén por toda obra multitudinaria. Pero el nihilismo ficticio de esta categoría de intelectuales no es siquiera una actitud filosófica. Se reduce a un escondido y artificial desdén por los grandes mitos humanos. Es un nihilismo inconfeso que no se atreve a asomar a la superficie de la obra o de la vida del intelectual negativo que se entrega a este ejercicio teórico como a un vicio solitario. El intelectual, nihilista en privado, suele ser en público miembro de una liga anti-alcohólica o de una sociedad protectora de los animales. Su nihilismo no tiene por objeto defenderlo y precaverlo sino de las grandes pasiones. Ante los pequeños ideales el falso nihilista se comporta con el más vulgar idealismo.

III

Es con los espíritus pesimistas y negativos de esta estirpe con los que nuestro optimismo del ideal no nos consiente tolerar que se nos confunda. Las actitudes absolutamente negativas son estériles. La acción está hecha de negaciones y de afirmaciones. La nueva generación en nuestra América como en todo el mundo es, ante todo, una generación que grita su fe, que canta su esperanza.

IV

En la filosofía occidental contemporánea prevalece un humor escéptico. Esta actitud filosófica, como sus penetrantes críticos lo remarcan, es un gesto peculiar de una civilización en decadencia. Sólo en un mundo decadente aflora un sentimiento desencantado de la vida. Pero ni aún este escepticismo o este relativismo contemporáneos tienen ningún parentesco, ninguna afinidad, con el nihilismo barato y ficticio de los impotentes ni con el nihilismo absoluto y mórbido de los suicidas y de los locos de Andreiev y Artzibachev. El pragmatismo, que tan eficazmente mueve al hombre a la acción, es en el fondo una escuela relativista y escéptica. Hans Vaihinger, el autor de la *Philosophie der Als Ob* ha sido clasificado justamente como un pragmatista. Para este filósofo tudesco no existen verdades absolutas; pero existen verdades relativas que gobiernan la vida del hombre como si fueran absolutas. "Los principios morales al par de los estéticos, los criterios del derecho al par de los conceptos sobre los cuales labora la ciencia, los mismos fundamentos de la lógica, no poseen ninguna

existencia objetiva; son construcciones ficticias nuestras, que sirven únicamente de cánones reguladores de nuestra acción, la cual se dirige como si ellos fuesen verdaderos". Define así la filosofía de Vainhingher, en sus Lineamientos de Filosofía escéptica, el filósofo italiano Guiseppe Renssi que, según veo en una nota bibliográfica de la revista de Ortega y Gasset, empieza a interesar en España y por ende en la América española.

Esta filosofía, pues, no invita a renunciar a la acción. Pretende únicamente negar lo Absoluto. Pero reconoce, en la historia humana, a la verdad relativa, al mito temporal de cada época, el mismo valor y la misma eficacia que a una verdad absoluta y eterna. Esta filosofía proclama y confirma la necesidad del mito y la utilidad de la fe. Aunque luego se entretenga en pensar que todas las verdades y todas las ficciones, en último análisis, son equivalentes. Einstein, relativista, se comporta en la vida como un optimista del ideal.

V

En la nueva generación, arde el deseo de superar la filosofía escéptica. Se elabora en el caos contemporáneo los materiales de una nueva mística. El mundo en gestación no pondrá su esperanza donde la pusieron las religiones tramontadas. "Los fuertes se empeñan y luchan, -dice Vasconcelos- con el fin de anticipar un tanto la obra del cielo". La nueva generación quiere ser fuerte.

*Publicado en Mundial: Lima, 21 de agosto de 1925. Al margen, ha sido agregado por el autor el último párrafo de la parte I.

- LA CRISIS DE LA DEMOCRACIA *

Los propios fautores de la democracia —el término democracia es empleado como equivalente del término Estado demo-liberal-burgués— reconocen la decadencia de este sistema político. Convienen en que se encuentra envejecido y gastado y aceptan su reparación y su compostura. Mas, a su parecer, lo que está deteriorado no es la democracia como idea, como espíritu, sino la democracia como forma.

Este juicio sobre el sentido y el valor de la crisis de la democracia se inspira en la incorregible inclinación a distinguir en todas las cosas cuerpo y espíritu. Del antiguo dualismo de la esencia y la forma, que conserva en la mayoría de las inteligencias sus viejos rasgos clásicos, se desprenden diversas supersticiones.

Pero una idea realizada no es ya válida como idea sino como realización.

La forma no puede ser separada, no puede ser aislada de su esencia. La forma es la idea realizada, la idea actuada, la idea materializada. Diferenciar, independizar la idea de la forma es un artificio y una convención teóricos y dialécticos. No es posible renegar la expresión y la corporeidad de una idea sin renegar la idea misma. La forma representa todo lo que la idea animadora vale práctica y concretamente. Si se pudiese desandar la historia, se constataría que la repetición de un mismo experimento político tendría siempre las mismas consecuencias. Vuelta una idea a su pureza, a su virginidad originales, y a las condiciones primitivas de tiempo y lugar, no daría una segunda vez más de lo que dio la primera. Una forma política constituye, en suma, todo el rendimiento posible de la idea que la engendró. Tan cierto es esto que el hombre, prácticamente, en religión y en política, acaba por ignorar lo que en su iglesia o su partido es esencial para sentir únicamente lo que es formal y corpóreo.

Esto mismo les pasa a los fautores de la democracia que no quieren creerla vieja y gastada como idea sino como organismo. Lo que estos políticos defienden, realmente, es la forma percedera y no el principio inmortal. La palabra democracia no sirve ya para designar la idea abstracta de la democracia pura, sino para designar el Estado demo-liberal-burgués. La democracia de los demócratas contemporáneos es la democracia capitalista. Es la democracia-forma y no la democracia-idea.

Y esta democracia se encuentra en decadencia y disolución. El parlamento es el órgano, es el corazón de la democracia. Y el parlamento ha cesado de corresponder a sus fines y ha perdido su autoridad y su función en el organismo democrático, La democracia se muere de mal cardíaco.

La Reacción confiesa, explícitamente, sus propósitos anti-parlamentarios. El fascismo anuncia que no se dejará expulsar del poder por un voto del parlamento*. El consenso de la mayoría parlamentaria es para el fascismo una cosa secundaria; no es una cosa primaria. La mayoría parlamentaria, un artículo de lujo; no un artículo de primera necesidad. El parlamento es bueno si obedece; malo si protesta o regaña. Los fascistas se proponen reformar la carta política de Italia, adaptándola a sus nuevos usos. El fascismo se reconoce anti-democrático, anti-liberal y anti-parlamentario. A la fórmula jacobina de la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad oponen la fórmula fascista de la Jerarquía. Algunos fascistas que se entretienen en especulaciones teóricas, definen el fascismo como un renacimiento del espíritu de la contrarreforma... Asignan al fascismo un ánima medioeval y católica. Aunque Mussolini suele decir que "Indietro non si torna"**, los propios fascistas se complacen en encontrar sus orígenes espirituales en la Edad Media. [*Téngase en cuenta que el presente ensayo fue escrito cuando el asesinato del diputado socialista Giacomo

Matteoti provocó la agrupación de un centenar de diputados, que resolvieron no asistir a las sesiones de su cámara con el propósito de privar al fascismo de la apariencia legal que rodeó su ascenso al poder. Y, desde luego, podrá apreciarse cuán ciertas resultaron a la postre, las previsiones hechas a continuación por José Carlos Mariátegui / [**Esta frase -tan grata a Mussolini, como lo destaca José Carlos Mariátegui- fue concebida, quizá, para hacer alarde de la fuerza fascista e infundir confianza a la pequeña burguesía desorientada o atemorizada a los remisos. Después fue la fórmula que expresaba la empeñada insistencia en las medidas impresionantes, aunque poco efectivas, y cuyo abandono o enmienda era estimado como lesivo para el prestigio del movimiento. Y, cuando fue necesario encubrir su carácter retardatario, se convirtió en uno de los lemas básicos de la "doctrina" fascista, según se desprende de la exégesis que su propio creador redactara para la Enciclopedia italiana: "Las negaciones fascistas del socialismo, de la democracia, del liberalismo, no deben hacer creer que el fascismo quisiera empujar al mundo a lo que era antes de 1789, considerado como año de apertura del siglo democrático-liberal. No se puede volver atrás"]

El fenómeno fascista no es sino un síntoma de la situación. Desgraciadamente para el parlamento, el fascismo no es su único ni es siquiera su principal enemigo. El parlamento sufre, de un lado, los asaltos de la Reacción, y de otro lado, los de la Revolución. Los reaccionarios y los revolucionarios de todos los climas coinciden en la descalificación de la vieja democracia. Los unos y los otros propugnan métodos dictatoriales.

La teoría y la praxis de ambos bandos ofende el pudor de la Democracia, por mucho que la democracia no se haya comportado nunca con excesiva castidad. Pero la Democracia cede, alternativa o simultáneamente, a la atracción de la derecha y de la izquierda. No escapa a un campo de gravitación sino para caer en el otro. La desgarran dos fuerzas antitéticas, dos amores antagónicos. Los hombres más inteligentes de la democracia se empeñan en renovarla y enmendarla. El régimen democrático resulta sometido a un ejercicio de crítica y de revisión internas, superior a sus años y a sus achaques.

Nitti no cree que sea el caso de hablar de una democracia a secas sino, más bien, de una democracia social. El autor de La Tragedia de Europa es un demócrata dinámico y heterodoxo. Caillaux preconiza una "síntesis de la democracia de tipo occidental y del soviétismo ruso". No consigue Caillaux indicar el camino que conduciría a ese resultado. Pero admite, explícitamente, que se reduzca las funciones del parlamento. El parlamento, según Caillaux, no debe tener sino derechos políticos y no desempeñar una misión de control superior. La dirección completa del Estado económico debe ser transferida a nuevos organismos.

Estas concesiones a la teoría del Estado sindical expresan hasta qué punto ha envejecido la antigua concepción del parlamento. Abdicando una parte de su autoridad, el parlamento entra en una vía que lo llevará a la pérdida de sus poderes. Ese Estado económico, que Caillaux quiere subordinar al Estado político, es una realidad superior, a la voluntad y a la coerción de los estadistas que aspiran a aprehenderlo dentro de sus impotentes principios. El poder político es una consecuencia del poder económico. La plutocracia europea y norteamericana no tienen ningún miedo a los ejercicios dialécticos de los políticos demócratas. Cualquiera de los "trusts"

o de los "carteles" industriales de Alemania y Estados Unidos influye en la política de su nación respectiva más que toda la ideología democrática. El plan Dawes y el acuerdo de Londres han sido dictados a sus ilustres signatarios por los intereses de Morgan, Loucheur, etc,

La crisis de la democracia es el resultado del crecimiento y el concentramiento simultáneos del capitalismo y del proletariado. Los resortes de la producción están en manos de estas dos fuerzas. La clase proletaria lucha por reemplazar en el poder a la clase burguesa. Le arranca, en tanto, sucesivas concesiones. Ambas clases pactan sus treguas, sus armisticios y sus compromisos, directamente, sin intermediarios. El parlamento, en estos debates y en estas transacciones no es aceptado como árbitro. Poco a poco, la autoridad parlamentaria ha ido, por consiguiente, disminuyendo. Todos los sectores políticos tienden, actualmente, a reconocer la realidad del Estado económico. El sufragio universal y las asambleas parlamentarias, se avienen a ceder muchas de sus funciones a las agrupaciones sindicales; La derecha, el centro y la izquierda, son más o menos filo-sindicalistas. El fascismo, por ejemplo, trabaja por la restauración de las corporaciones medioevales y constriñe a obreros y patronos a convivir y cooperar dentro de un mismo sindicato. Los teóricos de la "camisa negra" en sus bocetos del futuro Estado fascista, lo califican como un Estado sindical. Los social-democráticos pugnan por injertar en el mecanismo de la democracia los sindicatos y asociaciones profesionales. Walter Rathenau, uno de los más conspicuos y originales teóricos y realizadores de la burguesía, soñaba con un desdoblamiento del Estado en Estado industrial, Estado administrativo, Estado educador, etc. En la organización concebida por Rathenau, las diversas funciones del Estado serían transferidas a las asociaciones profesionales.

¿Cómo ha llegado la democracia a la crisis que acusan todas estas inquietudes y conflictos? El estudio de las raíces de la decadencia del régimen democrático, hay que suplirlo con una definición incompleta y sumaria; la forma democrática ha cesado, gradualmente, de corresponder a la nueva estructura económica de la sociedad. El Estado demo-liberal-burgués fue un efecto de la ascensión de la burguesía a la posición de la clase dominante. Constituyó una consecuencia de la acción de fuerzas económicas y productoras que no podían desarrollarse dentro de los diques rígidos de una sociedad gobernada por la aristocracia y la iglesia. Ahora, como entonces, el nuevo juego de las fuerzas económicas y productoras reclama una nueva organización política. Las formas políticas, sociales y culturales son siempre provisorias, son siempre interinas. En su entraña contienen, invariablemente, el germen de una forma futura. Anquilosada, petrificada, la forma democrática, como las que la han precedido en la

historia, no puede contener ya la nueva realidad humana.

 *Publicado en **Mundial**: Lima, 14 de noviembre de 1925.

- LA IMAGINACION Y EL PROGRESO*

Escribe Luis Araquistain que "el espíritu conservador, en su forma más desinteresada, cuando no nace de un bajo egoísmo, sino del temor a lo desconocido e incierto, es en él fondo falta de imaginación" Ser revolucionario o renovador es, desde este punto de vista, una consecuencia de ser más o menos imaginativo. El conservador rechaza toda idea de cambio por una especie de incapacidad mental para concebirla y para aceptarla. Este caso es, naturalmente, el del conservador puro, porque la actitud del conservador práctico, que acomoda su ideario a su utilidad y a su comodidad, tiene, sin duda, una génesis diferente.

El tradicionalismo, el conservatismo, quedan así definidos como una simple limitación espiritual. El tradicionalista no tiene aptitud sino para imaginar la vida como fue. El conservador no tiene aptitud sino para imaginarla como es. El progreso de la humanidad, por consiguiente, se cumple malgrado al tradicionalismo y a pesar del conservadorismo.

Hace varios años que Oscar Wilde, en su original ensayo El alma humana bajo el socialismo, dijo que "progresar es realizar utopías". Pensando análogamente a Wilde, Luis Araquistain agrega que "sin imaginación no hay progreso de ninguna especie". Y en verdad, el progreso no sería posible si la imaginación humana sufriera derrepente un colapso.

La historia les da siempre razón a los hombres imaginativos. En la América del Sur, por ejemplo, acabamos de conmemorar la figura y la obra de los animadores y conductores de la revolución de la independencia. Estos hombres nos parecen, fundadamente, geniales. ¿Pero cuál es la primera condición de la genialidad? Es, sin duda, una poderosa facultad de imaginación. Los libertadores fueron grandes porque fueron, ante todo, imaginativos. Insurgieron contra la realidad limitada, contra la realidad imperfecta de su tiempo.

Trabajaron por crear una realidad nueva. Bolívar tuvo sueños futuristas. Pensó en una confederación de estados indo-españoles. Sin este ideal, es probable que Bolívar no hubiese venido a combatir por nuestra independencia. La suerte de la independencia del Perú ha dependido, por ende, en gran parte, de la aptitud imaginativa del Libertador. Al celebrar el centenario de una victoria de Ayacucho se celebra, realmente, el centenario de una victoria de la imaginación. La realidad sensible, la realidad

evidente, en los tiempos de la revolución de la independencia, no era, por cierto, republicana ni nacionalista. La benemerencia de los libertadores consiste en haber visto una realidad potencial, una realidad superior, una realidad imaginaria.

Esta es la historia de todos los grandes acontecimientos humanos. El progreso ha sido realizado siempre por los imaginativos. La posteridad ha aceptado, invariablemente, su obra. El conservatismo de una época, en una época posterior, no tiene nunca más defensores o prosélitos que unos cuantos románticos y unos cuantos extravagantes. La humanidad, con raras excepciones, estima y estudia a los hombres de la revolución francesa mucho más que a los de la monarquía y la feudalidad entonces abatida. Luis XVI y María Antonieta le parecen a mucha gente, sobre todo, desgraciados. A nadie le parecen grandes.

De otro lado, la imaginación, generalmente, es menos libre y menos arbitraria de lo que se supone. La pobre ha sido muy difamada y muy deformada. Algunos la creen más o menos loca; otros la juzgan ilimitada y hasta infinita. En realidad, la imaginación es asaz modesta. Como todas las cosas humanas, la imaginación tiene también sus confines. En todos los hombres, en los más geniales, como en los más idiotas, se encuentra condicionada por circunstancias de tiempo y de espacio. El espíritu humano reacciona contra la realidad contingente. Pero precisamente cuando reacciona contra la realidad es cuando tal vez depende más de ella. Pugna por modificar lo que ve y lo que siente; no lo que ignora. Luego, sólo son válidas aquellas utopías que se podrían llamar realistas. Aquellas utopías que nacen de la entraña misma de la realidad. Jorge Simmel escribía una vez que una sociedad colectivista se mueve hacia ideales individualistas y que, inversamente, una sociedad individualista se mueve hacia ideales socialistas. La filosofía hegeliana explica la fuerza creadora del ideal como una consecuencia, al mismo tiempo, de la resistencia y del estímulo que éste encuentra en la realidad. Podría decirse que el hombre no prevé ni imagina sino lo que ya está germinando, madurando, en la entraña oscura de la historia.

Los idealistas necesitan apoyarse sobre el interés concreto de una extensa y consciente capa social. El ideal no prospera sino cuando representa un vasto interés. Cuando adquiere, en suma, caracteres de utilidad y de comodidad. Cuando una clase social se convierte en instrumento de su realización.

En nuestra época, en nuestra civilización, no ha habido nunca utopías demasiado audaces. El hombre moderno ha conseguido casi predecir el

progreso. Hasta la fantasía de los novelistas ha resultado, muchas veces, superada por la realidad en un plazo breve. La ciencia occidental ha ido más de prisa de lo que soñó Julio Verne. Otro tanto ha acontecido en la política. Anatole France vaticinó la revolución rusa para fines de este siglo, pocos años antes de que esta revolución inaugurase un capítulo nuevo en la historia del mundo

Y justamente en la novela de Anatole France, que intentando predecir el porvenir, formula estos agüeros, -Sur la pierre Blanche- se constata cómo la cultura y la sabiduría no confieren ningún poder privilegiado a la imaginación. Gallón, el personaje de un episodio de la decadencia romana evocado por Anatole France, era un ejemplar máximo de hombre culto y sabio de su época. Sin embargo, este hombre no percibía absolutamente la decadencia de su civilización. El cristianismo se le antojaba una secta absurda y estúpida. La civilización romana a su juicio no podía tramontar, no podía perecer. Gallón concebía el futuro como una mera prolongación del presente. Nos aparece por esto, en sus discursos, lamentable y ridículamente falto de inspiración. Era un hombre muy inteligente, muy erudito, muy refinado; pero tenía la inmensa desgracia de no ser un hombre imaginativo. De ahí que su actitud ante la vida fuese mediocre y conservadora.

Esta tesis sobre la imaginación, el conservatismo y el progreso, podría conducirnos a conclusiones muy interesantes y originales. A conclusiones que nos moverían, por ejemplo, a no clasificar más a los hombres como revolucionarios y conservadores sino como imaginativos y sin imaginación. Distinguiéndolos así, cometeríamos tal vez la injusticia de halagar demasiado la vanidad de los revolucionarios y de ofender un poco la vanidad, al fin y al cabo respetable, de los conservadores. Además, a las inteligencias universitarias y metódicas, la nueva clasificación les parecería bastante arbitraria, bastante insólita. Pero, evidentemente, resulta muy monótono clasificar y calificar siempre a los hombres de la misma manera. Y, sobre todo, si la humanidad no les ha encontrado todavía un nuevo nombre a los conservadores y a los revolucionarios, es también, indudablemente, por falta de imaginación.

*Publicado en Mundial: Lima, 12 de diciembre de 1924.

- EL PROBLEMA DE LAS ELITES*

No son pocos los escritores de Occidente que reducen la crisis de la democracia europea a un problema de "elites". Saturados de supersticiones intelectualistas y de una idea exagerada de su clarividencia y desinterés, estos escritores no ponen en duda la existencia de tales "elites",

entendiéndolas y definiéndolas, generalmente, como una aristocracia de pensadores y filósofos. El problema consiste en que no gobiernan ni dirigen a los pueblos. El poder está en mano de políticos rutinarios o escépticos, manejados por una poderosa plutocracia. El Estado obedece los designios ambiciosos y utilitarios de una oligarquía financiera que, por medio de la gran prensa, controla la opinión pública. La responsabilidad de este malestar es atribuida por sus críticos melancólicos a la democracia cuantitativa, a la mediocridad parlamentaria, etc. Pero todos estos intelectuales, más o menos contemplativos, parten de un prejuicio conservador que invalida su especulación en apariencia desinteresada.

Todos miran con horror, retóricamente disimulado, al socialismo, a la revolución, al proletariado. No son capaces de concebir -por mera y vulgar resistencia conservadora- la reorganización de Europa y la defensa de la civilización, sino dentro de los cuadros burgueses. Esta limitación, que es su drama, no les permite abarcar en su integridad el trajinado problema de las "elites". No les consiente averiguar si las nuevas "elites" no estarán ya madurando fuera de la burguesía y, en todo caso, contra la burguesía: si las "elites" visibles, actuales, burguesas, no estarán representadas por esos barones de la banca y la industria y por esos políticos de ambigua tradición parlamentaria, tan supersticiosamente descritos. Es lógico suponer que el capitalismo oponga al proletariado sus mejores fuerzas. Si no se defiende con fuerzas más escogidas, con hombres más convencidos y elevados, es seguramente porque no los tiene. El caso del gobierno francés, sagazmente considerado, bastaría para desvanecer cualquier equívoco. Gobierna a Francia desde hace dos años un gabinete de antiguos premiers, presidido por uno a quien Albert Thibaudet ha incluido entre sus "príncipes del espíritu" y en quien la burguesía ve un hombre de la "elite", un aristócrata de la democracia*. Entre los premiers que lo rodean, se encuentran Herriot, humanista erudito, demócrata sincero, idealista honesto, y Briand, uno de los más probados ingenios parlamentarios de la Francia contemporánea. Este gabinete de tanta autoridad política, compuesto por hombres diestros y experimentados, no está, sin embargo, menos sujeto que los anteriores a los intereses de la industria y la finanza. Por ejemplo, una campaña de prensa puede ponerlo, contra su intención, al borde de la ruptura con Rusia. ¿Un ministerio de "elite" intelectual, sabría acaso resistir mejor la presión de los intereses capitalistas? Más inverosímiles aún serían un Estado y un capitalismo regidos espiritualmente, desde sus bufetes por tres o cuatro

austeros catedráticos. [*Se refiere al ministerio de concentración nacional, organizado por Raymond Poincaré para afrontar la grave crisis financiera que entonces amenazaba a Francia. Inició su gestión gubernativa en julio de 1926, y sólo en noviembre de 1928 fue reemplazado por la nueva combinación ministerial que presidiera el propio Poincaré. Este había presidido ya tres gabinetes, en años anteriores, y, a su lado figuraban: Aristides Briand, ministro de relaciones exteriores, quien había presidido diez ministerios hasta la fecha; Paul Painlevé, ministro de guerra, a cuyo cargo habían estado tres ministerios hasta entonces; Eduardo Herriot, ministro de instrucción pública, quien ya contaba en su carrera la presidencia de dos ministerios; y G. Leygues, ministro de marina, organizador del gabinete que actuó desde setiembre de 1920 hasta enero de 1921. También figuraban: André Tardieu, ministro de obras públicas, al cual tocó más tarde presidir tres gabinetes; y Albert Sarraut, ministro del interior,

posteriormente responsable de dos combinaciones ministeriales. Los restantes miembros del gabinete de concentración nacional eran: Louis Barthou, vice premier y ministro de justicia; André Fallières, ministro de trabajo; Bokanouaki, Marin, Perrier y Queuille, ministros de comercio, pensiones, colonias y agricultura, respectivamente]

Las verdaderas "elites" intelectuales operan sobre la historia revolucionando la conciencia de una época. El verbo necesita hacerse carne. El valor histórico de las ideas se mide por su poder de principios o impulsos de acción. He aquí algo que los desconsolados críticos de la democracia parecen olvidar totalmente.

Es absurdo hablar de un drama de las "elites". Una "elite" en estado de ser compadecida, por este solo hecho deja de ser una "elite". Para la historia no existen "elites" relegadas. La "elite" es esencialmente creadora.

Por obvias razones, la "elite" del capitalismo en los últimos tiempos, ha estado principalmente compuesta de jefes de empresa, de grandes comerciantes, industriales y financistas.

¿No ha tenido la burguesía en este período una "elite" política e intelectual? Sin duda, la ha tenido. Sólo que, a medida que se ha acentuado la decadencia de sus principios y de su espíritu, esta "elite" ha parecido destinada a suministrar intelectuales y políticos al socialismo. El hecho de que muchos de los mayores estadistas de la Europa burguesa -Briand, Millerand, Mussolini, Massaryk, Pilsudsky, Vandervelde, etc.- procedan del socialismo, se debe a la atracción espiritual ejercida por el socialismo sobre los hombres de más sensibilidad política de la pequeña y media burguesía. En los países en donde el fenómeno capitalista no ha alcanzado su plenitud material y moral, la mayoría de estos hombres se ha sentido irresistiblemente impulsada a entrar en las filas socialistas, en las cuales han militado por lo menos temporalmente.

No es una auténtica "elite" la que debe el poder a un privilegio que ella misma no ha conquistado con sus propias fuerzas. Los ideólogos de la reacción, envalentonados más por la derrota del proletariado que por la victoria de la burguesía en la Europa occidental, aguardan un militar o un caudillo cualquiera que instaure su dictadura. Se reservan el papel de asesorarlo. Esto los descalifica bastante como hombres de "elite", título que más legítimamente correspondería al "providencial" que, por azar, los izase eventualmente al poder bajo su dictadura.

Lo que echa de menos este género de crítica no es, por todas estas señales, una "elite" en general, superior ni extraña a la guerra de clases, sino una fuerte "elite" burguesa, Y más precisa y lógica, en este plano, resulta la actitud de quienes como Lucien Romier y René Johannet trabajan por forjar

los resortes ideológicos espirituales de una gran ofensiva capitalista, sin preocuparse demasiado de los fueros de la inteligencia y del espíritu. Romier que propugna el restablecimiento de una doctrina de orden y autoridad, manobra con cautelas y reservas de político. Johannet, que plantea el problema de la "elite" en francos términos de reacción burguesa, razona con intransigencia y dogmatismo de ideólogo, Pero ambos coinciden en el esfuerzo de reavivar y excitar en la burguesía su instinto y su orgullo de clase. Porque -como observa Julián Benda- el burgués, abrumado por las ironías y las befas de varias generaciones, había perdido este orgullo hasta el punto de emplear, para hacerse perdonar u olvidar su burguesismo, toda suerte de declaraciones de amor al proletariado, "Hoy -dice Benda- es suficiente pensar en el fascismo italiano, en cierto Elogio del Burgués Francés, en tantas otras manifestaciones del mismo sentido, para ver que la burguesía toma plena conciencia de sus egoísmos específicos, que los proclama como tales y los venera como tales, considerándolos ligados a los supremos intereses de la especie, que se glorifica de venerarlos y erguirlos contra los egoísmos que quieren su destrucción",

Pero, así Romier como Johannet, necesitan indispensablemente identificar la suerte de la civilización con la del capitalismo, Aunque Romier, en su enumeración de los tipos de "elite", no olvida al obrero, jefe de maestranza o de sindicato, que se eleva a ese rango, es evidente que considera el problema de la "elite" como un problema interno y particular de la burguesía. Para Romier y Johannet, la revolución proletaria significaría el imperio de la multitud, de la horda, del número, y por ende la negación de toda "elite".

A ninguno de estos críticos, se le ocurre, por supuesto, reparar en que una revolución es siempre la obra de una "elite", de un equipo, de una falange de hombres heroicos y superiores; ni en que, por consiguiente, el problema de la "elite", existe también como problema interno para el proletariado, con la diferencia de que éste, en su lucha, en su ascensión, va templando y formando dentro de un ambiente místico y pasional, y con la sugestión de mitos vivos, sus cuadros directores. Históricamente, hay mucho más posibilidad de que el genio creador surja en el campo del socialismo que en el campo del capitalismo, sobre todo en los países donde no sólo como hecho espiritual, sino también como hecho material, el capitalismo aparece concluido. (Concluido, a pesar de conservar el poder político, porque sus posibilidades de crecimiento económico han tocado su límite).

Ninguna crítica seria y veraz, puede chicanear respecto a la calidad de "elite" de los hombres de la revolución rusa. Un burgués ortodoxo el senador De Monzie, se la ha reconocido sin reservas. "La disciplina interna

es tan ruda, -escribe de Monzie- las sanciones aplicadas son tan violentas, que en verdad no hay aristocracia bolchevique, es decir "elite" consolidada en la posesión de privilegios. Y sin embargo se encuentra una "elite". Esto es innegable. Los viajeros atentos que han visitado Rusia después de la revolución, exaltan la calidad de estos hombres de Estado improvisados, cuya misión era precisamente improvisar un Estado. Autodidactos formados en largo exilio, por la experiencia de los congresos socialistas, por la frecuentación de las intrigas y amarguras cosmopolitas, se han revelado de un golpe, no individual sino colectivamente". De Monzie admite que se les maldiga, "pero no sin admirarlos". Por su parte, Duhamel ha hallado en el gobierno de los Soviets al primer aristócrata ruso, que es a su juicio Lunatcharsky.

El fracaso de la ofensiva socialista en Italia y Alemania se debió en gran parte a la falta de una sólida "elite" revolucionaria. Los cuadros directores del socialismo italiano no eran revolucionarios sino reformistas, como los de la social-democracia alemana. El núcleo comunista estaba compuesto de figuras jóvenes, sin profundo ascendiente sobre las masas. Para la revolución estaba pronto el número, la masa; no estaba aún pronta la calidad.

Las nuevas "elites" vendrán del lado que entre los intelectuales conservadores confesos o embozados, no se quisiera que viniesen. El Napoleón de la Europa de mañana, que impondrá el código de la sociedad nueva, saldrá de las filas del socialismo. Porque al porvenir le toca realizar o mejor comprobar esta fórmula: Revolución - Aristocracia.

*Publicado en **Variedades**: Lima, 7 de enero de 1928

- LA URBE Y EL CAMPO*

Todos los episodios de la crisis contemporánea denuncian la propagación, dentro de la sociedad occidental, de un humor contrario a la convivencia y a la colaboración. A través de esos episodios constatamos que el organismo de la civilización se fractura y se desintegra. Los diversos intereses y pasiones que dan vida a una forma social cesan de tolerarse recíprocamente. Se mueven, con propio impulso, hacia una propia meta.

La lucha de clases llena el primer plano de la crisis mundial; pero ésta contiene, además, otros contrastes y otros conflictos. Crece, por ejemplo, la desavenencia entre la urbe y la provincia, entre la ciudad y el campo. Existen numerosas señales de una agria discrepancia entre el espíritu urbano y el espíritu campesino. Los hombres del campo tienden actualmente a aislarse, a diferenciarse. Se juntan en partidos y facciones que

oponen a la política industrial una política agraria. En algunos países - Hungría, Rumania- brotan gobiernos de raíces y conciencia casi exclusivamente rurales. El fascismo italiano se complace de reconocerse y sentirse provinciano. Mussolini ha saludado a los delegados del último Consejo Nacional Fascista como a hombres de la provincia, "de la buena, la sólida, la cuadrada provincia". Los ha invitado a llevar a las ciudades "demasiado populosas y con frecuencia faltas de médula", su rudeza, su rusticidad, su efluvio y su energía agrarias "Hay que hacer del fascismo -ha dicho- un fenómeno prevalentemente rural. En el fondo de las ciudades se anidan los residuos de los viejos partidos, de las viejas sectas, de los viejos institutos". Los capitanes de la reacción tratan así de utilizar en su favor la ojeriza de la provincia contra la urbe.

La marea campesina parece, en verdad, movida por una voluntad reaccionaria hacia fines reaccionarios. El campo ama demasiado la tradición. Es conservador y supersticioso. Conquistán fácilmente su ánimo la antipatía y la resistencia al espíritu herético e iconoclasta del progreso. El nacionalismo alemán, como el fascismo italiano, se abastece de hombres en la provincia, en las campiñas. La revolución comunista, en tanto, no ha penetrado hondamente todavía en los estratos agrarios de Rusia. Los campesinos la sostienen porque le deben la posesión de las tierras; pero la doctrina comunista es ininteligible aún para su mentalidad e inconciliable con su codicia*. Los soviets tienen que dosificar su radicalismo a la atrassada conciencia campesina. Gorky mira en el campesino el enemigo de la revolución rusa y de sus creaciones. Caillaux, por su parte, se alarma de la tendencia de los campesinos de la Europa Central a boycotear la industria urbana y a reconstruir una economía medioeval. Hombre de la metrópoli, sin nostalgias poéticas, teme el renacimiento de los tiempos del huso y de la rueca. (14) José Carlos Mariátegui se refiere, sin duda, a los kulajs, campesinos enriquecidos que empleaban en el cultivo de sus tierras a uno o más campesinos pobres, o mujiks, sobre los cuales ejercían presión mediante préstamos y habilitaciones; que aparentaban una situación lastimosa ante los agentes del gobierno y ocultaban la mayor parte de sus cosechas, para venderlas subrepticamente a precios más altos que los oficiales; y que luego opusieron la violencia y el sabotaje a la colectivización del campo].

Cierto que este no es todo el panorama político agrario. En otros países, en Bulgaria verbigracia, agrarios y comunistas se confunden en una misma multitud revolucionaria. Radich, el leader de los campesinos yugoeslavos, acaba de visitar Rusia, atraído por sus hombres y sus métodos. Progresa la organización novísima de una Internacional Campesina o Internacional Verde.

Pero el espíritu revolucionario reside siempre en la ciudad. Y este hecho tiene claros motivos históricos. Es en la ciudad donde el capitalismo ha llegado a su plenitud y donde se libra la batalla actual entre el orden individualista y la idea socialista. Berlín, en las últimas elecciones, ha dado

medio millón de votos a los comunistas; París, trescientos mil. Milán sigue siendo la plaza fuerte del proletariado de Italia. La teoría y la práctica del socialismo son un producto urbano. La aspiración de la propiedad colectiva nace espontáneamente en la fábrica, en la usina; no en la alquería. El campesino y el artesano ambicionan la adquisición de una pequeña propiedad individual. Mientras la ciudad educa al hombre para el colectivismo, el campo excita su individualismo. En el campo se vive demasiado dispersa e individualmente; no es fácil, por tanto, sentir una grande, intensa y generosa emoción social. La ciudad, en cambio ha alojado perennemente un fuerte afán de creación. A su calor se han incubado las actuales corrientes políticas. El propio fascismo nació en Milán, en una urbe industrial y opulenta. Sus raíces encontraron luego un suelo más propicio en la provincia; pero su germen fue genuinamente ciudadano.

Hablar de ciudad revolucionaria y provincia reaccionaria sería, sin embargo, aceptar una clasificación demasiado simplista para ser exacta. En la urbe y en el campo, la sociedad se divide en dos clases. La beligerancia entre ambas clases suele ser menor en la provincia; pero su oposición reciproca es idéntica que en la urbe. Si no existe mucha solidaridad entre las reivindicaciones de los trabajadores agrarios y los obreros urbanos, es a causa, en parte, de que el socialismo ha descuidado la conquista del campo. Finalmente, en algunos países, el capitalismo no ha puesto una resistencia intransigente a las reivindicaciones de los campesinos. Les ha abandonado la propiedad de las tierras. Al capitalismo le basta la posesión de la ciudad, de los bancos, de las fábricas y de los mercados para dominar toda la economía de un país.. Bien puede, pues, dejarles a los campesinos la ilusión de ser dueños del campo.

Lo que distingue y separa a la ciudad del campo no es, por ende, la revolución ni la reacción. Es, sobre todo, una diferencia de mentalidad y de espíritu que emana de una diferencia de función. En el panorama de una sociedad, la ciudad es la cima y el campo es la llanura. La ciudad es la sede de la civilización. A medida que la civilización se perfecciona, se acentúan las distancias espirituales y psicológicas entre el hombre de la urbe y el hombre del agro. El hombre de la urbe vive aprisa. (La velocidad es una invención urbana, una cosa moderna). El campesino vive monótona y lentamente. Su trabajo y su producción están gobernados por las estaciones. Arada por el buey o la máquina, la tierra dá en el mismo tiempo y en la misma estación sus espigas. La urbe y la campiña producen dos distintas psicologías, dos ánimas diversas.

Según Spengler -a quien no se puede hoy olvidar en ningún intento de

interpretación de la historia-, la última etapa de una cultura es urbana y cosmopolita. "La urbe mundial -dice Spengler- significa el cosmopolitismo ocupando el puesto del "terruño", el sentido frío de los hechos sustituyendo a la veneración de lo tradicional; significa la irreligión científica como petrificación de la anterior religión del alma, la "sociedad" en lugar del Estado, los derechos naturales en lugar de los adquiridos".

La ciudad ha sido injustamente tratada y escasamente comprendida por los literatos románticos o neo-románticos. Todos los que hemos respirado intensa y ávidamente la atmósfera de la urbe hemos leído acaso *La Ciudad* y *las Sierras* de Eca de Queiroz; pero es difícil que alguien se solidarice, en este tiempo, con su ingenua tendencia. Eca de Queiroz, en esa novela, no sintió ni entendió la ciudad. Su personaje, su Jacinto, es un hidalgo de provincia incapaz de asimilarse al verdadero espíritu urbano. Su vida y la de las demás "dramatis personae" no es sino una vida ociosa, aburrida, elegante, superflua. Y esa no es la vida de la Urbe. De la Urbe el pobre Jacinto no vio sino la "non chalanee", el placer, el fastidio, el confort y el esplín. Era natural, por consiguiente, que encontrase, luego, mucho más poéticos y mejores el queso fresco y el cándido pan de la aldea. Ni a Hugo Stinnes, ni a Pierpont Morgan les habría acontecido lo mismo.

¿Hasta qué punto se puede predecir el porvenir de la Ciudad? Hay algunos presagios de su decadencia. Anatole France prevé un desplazamiento de los hombres hacia el campo. La urbe gigantesca es, a su juicio, una consecuencia del orden capitalista. El advenimiento del colectivismo, que distribuirá las funciones y las cosas con más equidad sobre la superficie de la tierra, detendrá el crecimiento mastodóntico de las ciudades. Otros agüeros son más pesimistas. Anuncian implícitamente que la ciudad será reabsorbida por el campo innumerable y anónimo.

Pero estos presagios son sin duda exagerados. La ciudad que adapta a los hombres a la convivencia y a la solidaridad, no puede morir. Seguirá alimentándose de la rica savia rural. El campo, a su vez, seguirá encontrando en ella su foro, su meta y su mercado.

Y lo ideal para los hombres será, por mucho tiempo, un tipo de vida un poco urbano y otro poco campesino.

*Publicado en **Mundial**: Lima, 3 de octubre de 1924. Reincidencia en el mismo tema efectuó José Carlos Mariátegui, al comentar "Una polémica literaria" habida entre dos grupos de escritores italianos cuyas tendencias habían quedado gráficamente expresadas en dos vocablos: stracittá y strapaese.

- NACIONALISMO E INTERNACIONALISMO*

Los confines entre el nacionalismo y el internacionalismo no están aún muy esclarecidos a pesar de la convivencia ya vieja de ambas ideas. Los nacionalistas condenan íntegramente la tendencia internacionalista. Pero en la práctica le hacen algunas concesiones a veces solapadas, a veces explícitas. El fascismo, por ejemplo, colabora en la Sociedad de las Naciones. Por lo menos no ha desertado de esta sociedad que se alimenta del pacifismo y del liberalismo wilsonianos.

Acontece, en verdad, que ni el nacionalismo ni el internacionalismo siguen una línea ortodoxa ni intransigente. Más todavía, no se puede señalar matemáticamente dónde concluye el nacionalismo y dónde empieza el internacionalismo. Elementos de una idea andan, a veces, mezclados a elementos de la otra.

La causa de esta oscura demarcación teórica y práctica resulta muy clara. La historia contemporánea nos enseña a cada paso que la nación no es una abstracción, no es un mito; pero que la civilización, la humanidad, tampoco lo son. La evidencia de la realidad nacional no contraría, no confuta la evidencia de la realidad internacional. La incapacidad de comprender y admitir esta segunda y superior realidad es una simple miopía, es una limitación orgánica. Las inteligencias envejecidas, mecanizadas en la contemplación de la antigua perspectiva nacional, no saben distinguir la nueva, la vasta, la compleja perspectiva internacional. La repudian y la niegan porque no pueden adaptarse a ella. El mecanismo de esta actitud es el mismo de la que rechaza automática y apriorísticamente la física einsteiniana.

Los internacionalistas -exceptuados algunos ultraístas, algunos románticos, pintorescos e inofensivos- se comportan con menos intransigencia. Como los relativistas ante la física de Galileo, los internacionalistas no contradicen toda la teoría nacionalista.

Reconocen que corresponde a la realidad, pero sólo en primera aproximación. El nacionalismo aprehende una parte de la realidad; pero nada más que una parte. La realidad es mucho más amplia, menos finita. En una palabra, el nacionalismo es válido como afirmación, pero no como negación. En el capítulo actual de la historia tiene el mismo valor del provincialismo, del regionalismo en capítulos pretéritos. Es un regionalismo de nuevo estilo.

¿Por qué se exagera, por qué se hiperestesia, en nuestra época, este sentimiento al que su ancianidad debía haber vuelto un poco más pasivo y menos ardiente? La respuesta es fácil. El nacionalismo es una faz, un lado

del extenso fenómeno reaccionario. La reacción se llama, sucesiva o simultáneamente, chauvinismo, fascismo, imperialismo, etc. No es por azar que los monarquistas de "L'Action Française" son, al mismo tiempo, agresivamente jingoístas y militaristas. Se opera actualmente, un complicado proceso de ajustamiento, de adaptación de las naciones y sus intereses a una convivencia solidaria. No es posible que este proceso se cumpla sin una resistencia extrema de mil pasiones centrífugas y de mil intereses secesionistas. La voluntad de dar a los pueblos una disciplina internacional tiene que provocar una erección exasperada del sentimiento nacionalista que, romántica y anacrónicamente, querría aislar y diferenciar los intereses de la propia nación de los del resto del mundo.

Los fautores de esta reacción califican al internacionalismo de utopía. Pero, evidentemente, los internacionalistas son más realistas y menos románticos de lo que parecen. El internacionalismo no es únicamente una idea, un sentimiento; es, sobre todo, un hecho histórico. La civilización occidental ha internacionalizado, ha solidarizado la vida de la mayor parte de la humanidad. Las ideas, las pasiones, se propagan veloz, fluida, universalmente.

Cada día es mayor la rapidez con que se difunden las corrientes del pensamiento y de la cultura. La civilización ha dado al mundo un nuevo sistema nervioso.

Trasmitida por el cable, las hondas hertzianas, la prensa, etc. toda gran emoción humana recorre instantáneamente el mundo. El hábito regional decae poco a poco. La vida tiende a la uniformidad, a la unidad. Adquiere el mismo estilo, el mismo tipo en todos los grandes centros urbanos. Buenos Aires, Quebec, Lima, copian la moda de París. Sus sastres y modistas imitan los modelos de Paquin. Esta solidaridad, esta uniformidad no son exclusivamente occidentales. La civilización europea atrae, gradualmente, a su órbita y a sus costumbres a todos los pueblos y a todas las razas. Es una civilización dominadora que no tolera la existencia de ninguna civilización concurrente o rival. Una de sus características esenciales es su fuerza de expansión. Ninguna cultura conquistó jamás una extensión tan vasta de la Tierra. El inglés que se instala en un rincón del África lleva ahí el teléfono, el automóvil, el polo. Junto con las máquinas y las mercaderías se desplazan las ideas y las emociones occidentales. Aparecen extraña e insólitamente vinculadas la historia y el pensamiento de los pueblos más diversos.

Todos estos fenómenos son absoluta e inconfundiblemente nuevos. Pertenecen exclusivamente a nuestra civilización que, desde este punto de

vista, no se parece a ninguna de las civilizaciones anteriores. Y con estos hechos se coordinan otros. Los Estados europeos acaban de constatar y reconocer, en la conferencia de Londres, la imposibilidad de restaurar su economía y su producción respectivas sin un pacto de asistencia mutua. A causa de su interdependencia económica, los pueblos no pueden, como antes, acometerse y despedazarse impunemente. No por sentimentalismo, sino por requerimiento de su propio interés, los vencedores tienen que renunciar al placer de sacrificar a los vencidos.

El internacionalismo no es una corriente novísima. Desde hace un siglo, aproximadamente, se nota en la civilización europea la tendencia a preparar una organización internacional de la humanidad. Tampoco es el internacionalismo una corriente exclusivamente revolucionaria. Hay un internacionalismo socialista y un internacionalismo burgués, la que no tiene nada de absurdo ni de contradictorio. Cuando se averigua su origen histórico, el internacionalismo resulta una emanación, una consecuencia de la idea liberal. La primera gran incubadora de gérmenes internacionalistas fue la escuela de Manchester. El Estado liberal emancipó la industria y el comercio de las trabas feudales y absolutistas. Los intereses capitalistas se desarrollaron independientemente del crecimiento de la nación. La nación, finalmente, no podía ya contenerlos dentro de sus fronteras. El capital se desnacionalizaba; la industria se lanzaba a la conquista de mercados extranjeros; la mercadería no conocía confines y pugnaba por circular libremente a través de todos los países. La burguesía se hizo entonces librecambista. El librecambio, como idea y como práctica, fue un paso hacia el internacionalismo, en el cual el proletariado reconocía ya uno de sus fines, uno de sus ideales. Las fronteras económicas se debilitaron. Y este acontecimiento fortaleció la esperanza de anular un día las fronteras políticas.

Sólo Inglaterra -el único país donde se ha realizado plenamente la idea liberal y democrática, entendida y clasificada como idea burguesa- llegó al librecambio. La producción, a causa de su anarquía, padeció una grave crisis, que provocó una reacción contra las medidas librecambistas. Los estados volvieron a cerrar sus puertas a la producción extranjera para defender su propia producción. Vino un periodo proteccionista, durante el cual se reorganizó la producción sobre nuevas bases. La disputa de los mercados y las materias primas adquirió un agrio carácter nacionalista. Pero la función internacional de la nueva economía volvió a encontrar su expresión. Se desarrolló gigantescamente la nueva forma del capital, el capital financiero, la finanza internacional. A sus bancos y consorcios confluían ahorros de distintos países para ser invertidos internacionalmente. La guerra mundial desgarró parcialmente este tejido de intereses

económicos. Luego, la crisis post-bélica reveló la solidaridad económica de las naciones, la unidad moral y orgánica de la civilización.

La burguesía liberal, hoy como ayer, trabaja por adaptar sus formas políticas a la nueva realidad humana. La Sociedad de las Naciones es un esfuerzo, vano ciertamente, por resolver la contradicción entre la economía internacionalista y la política nacionalista de la sociedad burguesa. La civilización no se resigna a morir de este choque, de esta contradicción. Crea, por esto, todos los días, organismos de comunicación y de coordinación internacionales. Además de las dos Internacionales obreras, existen otras internacionales de diversa jerarquía. Suiza aloja las "centrales" de más de ochenta asociaciones internacionales. París fue, no hace mucho tiempo, la sede de un congreso internacional de maestros de baile. Los bailarines discutieron ahí, largamente, sus problemas, en múltiples idiomas. Los unía, por encima de las fronteras, el internacionalismo del fox-trot y del tango.

*Publicado en Mundial: Lima, 10 de octubre de 1924

IV. ESQUEMA DE UNA EXPLICACION DE CHAPLIN*

El tema Chaplin me parece, dentro de cualquiera explicación de nuestra época, no menos considerable que el tema Lloyd George o el tema Mac Donald (si le buscamos equivalentes en sólo la Gran Bretaña). Muchos han encontrado excesiva la aserción de Henri Poulaille de que *The Gold Rush* ("En pos del oro", "La Quimera del oro" son traducciones apenas aproximadas de ese título), es la mejor novela contemporánea. Pero - localizando siempre a Chaplin en su país- creo que, en todo caso, la resonancia humana de *The Gold Rush* sobrepasa largamente a la del Esquema de Historia Universal de Mr. H. G. Wells y a la del teatro de Bernard Shaw. Este es un hecho que Wells y Shaw serían, seguramente, los primeros en reconocer. (Shaw exagerándolo bizarra y extremadamente, y Wells atribuyéndolo algo melancólico a la deficiencia de la instrucción secundaria).

La imaginación de Chaplin elige, para sus obras, asuntos de categoría no inferior al regreso de Matusalén o la reivindicación de Juana de Arco: el Oro, el Circo. Y, además, realiza sus ideas con mayor eficacia artística: el intelectualismo reglamentario de los guardianes del orden estético se escandalizará por esta proposición. El éxito de Chaplin se explica, según sus fórmulas mentales, del mismo modo que el de Alejandro Dumas o Eugenio Sué. Pero, sin recurrir a las razones de Bontempelli sobre la novela de intriga, ni suscribir su revaluación de Alejandro Dumas, este juicio simplista queda descalificado tan luego se recuerda que el arte de Chaplin es gustado, con la misma fruición, por doctos y analfabetos, por

literatos y por boxeadores. Cuando se habla de la universalidad de Chaplin no se apela a la prueba de su popularidad. Chaplin tiene todos los sufragios: los de la mayoría y las minorías. Su fama es a la vez rigurosamente aristocrática y democrática. Chaplin es un verdadero tipo de élite, para todos los que no olvidamos que élite quiere decir electa.

La búsqueda, la conquista del oro, el gold rush ha sido el capítulo romántico, la fase bohemia de la epopeya capitalista. La época capitalista comienza en el instante en que Europa renuncia a encontrar la teoría del oro para buscar sólo el oro real, el oro físico. El descubrimiento de América está, por esto sobre todo, tan íntima y fundamentalmente ligado a su historia. (Canadá y California: grandes estaciones de su itinerario). Sin duda, la revolución capitalista fue, principalmente, una revolución tecnológica: su primera gran victoria es la máquina; su máxima invención, el capital financiero. Pero el capitalismo no ha conseguido nunca emanciparse del oro, a pesar de la tendencia de las fuerzas productoras a reducirlo a un símbolo. El oro no ha cesado de insidiar su cuerpo y su alma. La literatura burguesa ha negligido, sin embargo, casi totalmente este tema. En el siglo décimo nono, sólo Wagner lo siente y lo expresa en su manera grandiosa y alegórica. La novela del oro aparece en nuestros días: *L'Or* de Blaise Cendrars, *Tripes d'Or* de Crommelynck, son dos especímenes distintos pero afines de esta literatura. *The Gold Rush* pertenece, también, legítimamente, a ella. Por este lado, el pensamiento de Chaplin y las imágenes en que se vierte, nacen de una gran intuición actual. Es inminente la creación de una gran sátira contra el oro. Tenemos ya sus anticipaciones. La obra de Chaplin aprehende algo que se agita vivamente en la subconsciencia del mundo.

Chaplin encarna, en el cine, al bohemio. Cualquiera que sea su disfraz, imaginamos siempre a Chaplin en la traza vagabunda de Chariot. Para llegar a la más honda y desnuda humanidad, al más puro y callado drama, Chaplin necesita absolutamente la pobreza y el hambre de Chariot, la bohemia de Chariot, el romanticismo y la insolvencia de Chariot. Es difícil definir exactamente al bohemio. Navarro Monzó -para quien San Francisco de Asís, Diógenes y el propio Jesús serían la sublimación de esta estirpe espiritual- dice que el bohemio es la antítesis del burgués Chariot es antiburgués por excelencia. Está siempre listo para la aventura, para el cambio, para la partida. Nadie lo concibe en posesión de una libreta de ahorros. Es un pequeño Don Quijote, un juglar de Dios, humorista y andariego.

Era lógico, por tanto, que Chaplin sólo fuera capaz de interesarse por la empresa bohemia, romántica del capitalismo: la de los buscadores de oro.

Charlot podía partir a Alaska, enrolado en la codiciosa y miserable falange que salía a descubrir el oro con sus manos en la montaña abrupta y nevada. No podía quedarse a obtenerlo, con arte capitalista, del comercio, de la industria, de la bolsa. La única manera de imaginar a Chariot rico era ésta. El final de *The Gold Rush* -que algunos hallan vulgar, porque preferirían que Chariot regresara a su bohemia descamisada- es absolutamente justo y preciso. No obedece mínimamente a razones de técnica yanqui.

Toda la obra está insuperablemente construida. El elemento sentimental, erótico, interviene en su desarrollo como medida matemática, con rigurosa necesidad artística y biológica. Jim Mc Kay encuentra a Chariot, su antiguo compañero de penuria y de andana, en el instante exacto en que Chariot, en tensión amorosa, tomará con una energía máxima la resolución de acompañarlo en la busca de la ingente mina perdida. Chaplin, autor, sabe que la exaltación erótica es un estado propicio a la creación, al descubrimiento. Como Don Quijote, Chariot tiene que enamorarse antes de emprender su temerario viaje. Enamorado, vehemente y bizarramente enamorado, es imposible que Chariot no halle la mina. Ninguna fuerza, ningún accidente, puede detenerlo. No importaría que la mina no existiera. No importaría que Jim Mc Ray, oscurecido su cerebro por el golpe que borró su memoria y extravió su camino, se engañase. Chariot hallaría de todos modos la mina fabulosa. Su pathos le da una fuerza suprarreal. La avalancha, el vendaval, son impotentes para derrotarlo. En el borde de un precipicio, tendrá sobrada energía para rechazar la muerte y dar un volatín sobre ella. Tiene que regresar de este viaje, millonario. ¿Y quién podía ser, dentro de la contradicción de la vida, el compañero lógico de su aventura victoriosa? ¿Quién, sino este Jim Mc Kay, este tipo feroz, brutal, absoluto, de buscador de oro que, desesperado de hambre en la montaña, quizo un día asesinar a Chariot para comérselo? Mc Kay tiene rigurosa, completamente, la constitución del perfecto buscador de oro. No es excesiva ni fantástica la ferocidad que Chaplin le atribuye, famélico, desesperado. Mc Kay no podía ser el héroe cabal de esta novela si Chaplin no lo hubiese concebido resuelto, en caso extremo, a devorar a un compañero. La primera obligación del buscador de oro es vivir. Su razón es darwiniana y despiadadamente individualista.

En esta obra, Chaplin, pues, no sólo se ha apoderado genialmente de una idea artística de su época, sino que la ha expresado en términos de estricta psicología científica. *The Gold Rush* confirma a Freud. Desciende, en cuanto al mito, de la tetralogía wagneriana. Artística, espiritualmente, excede, hoy, al teatro de Pirandello y a la novela de Proust y de Joyce.

El circo es espectáculo bohemio, arte bohemio por excelencia. Por este lado, tiene su primera y más entrañable afinidad con Chaplin. El Circo y el cinema, de otro lado, acusan un visible parentesco, dentro de su autonomía de técnica y de esencia. El circo, aunque de manera y con estilo distintos, es movimiento de imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico, mudo por excelencia, a pesar del empeño de hacerlo hablar. (2) Chaplin, precisamente, procede de la pantomima, o sea del circo. El cinema ha asesinado al teatro, en cuanto teatro burgués. Contra el circo no ha podido hacer nada. Le ha quitado a Chaplin, artista de cinema, espíritu de circo, en que está vivo todo lo que de bohemio, de romántico, de nómada hay en el circo. Bontempelli ha despedido sin cumplimientos al viejo teatro burgués, literario, palabrero. El viejo circo, en tanto, está vivo, ágil, idéntico. Mientras el teatro necesita reformarse, rehacerse, retornando al "misterio" medioeval, al espectáculo plástico, a la técnica agonal o circense, o acercándose al cinema con el acto sintético de la escena móvil, el circo no necesita sino continuarse: en su tradición encuentra todos sus elementos de desarrollo y prosecución. [*Debe recordarse que eran mudos los dos films de Chaplin, "explicados" por José Carlos Mariátegui; y que en 1928 apenas se iniciaban los ensayos para dar sonoridad y voz al cine]

La última película de Chaplin es, subconscientemente, un retorno sentimental al circo, a la pantomima. Tiene, espiritualmente, mucho de evasión de Hollywood. Es significativo que esto no haya estorbado sino favorecido una acabada realización cinematográfica. He encontrado en una sazónada revista de vanguardia*, reparos a El Circo, como obra artística. Opino todo lo contrario. Si lo artístico, en el cinema, es sobre todo lo cinematográfico, con El Circo Chaplin ha dado como nunca en el blanco. El Circo es pura y absolutamente cinematográfico. Chaplin ha logrado, en esta obra, expresarse sólo en imágenes. Los letreros están reducidos al minimum. Y podría haberseles suprimido totalmente, sin que el espectador se hubiese explicado menos la comedia. [*Pulso, Buenos Aires. Director: Alberto Hidalgo. (N. del A)]

Chaplin proviene, según un dato en que insiste siempre su biografía, de una familia de clowns, de artistas de circo. En todo caso, él mismo ha sido clown en su juventud. ¿Qué fuerza ha podido sustraerlo a este arte, tan consonante con su ánimo de bohemio? La atracción del cinema, de Hollywood, no me parece la única y ni siquiera la más decisiva. Tengo el gusto de las explicaciones históricas, económicas y políticas y, aún en este caso, creo posible intentar una, quizá más seria que humorística.

El clown inglés representa el máximo grado de evolución del payaso. Está lo más lejos posible de esos payasos muy viciosos, excesivos, estridentes, mediterráneos, que estamos acostumbrados a encontrar en los circos

viajeros, errantes. Es un mimo elegante, medido, matemático, que ejerce su arte con una dignidad perfectamente anglicana. A la producción de este tipo humano, la Gran Bretaña ha llegado -como a la del pur sang de carrera o de caza-, conforme a un darwiniano y riguroso principio de selección. La risa y el gesto del clown son una nota esencial, clásica, de la vida británica; una rueda y un movimiento de la magnífica máquina del Imperio. El arte del clown es un rito; su comicidad, absolutamente seria. Bernard Shaw, metafísico y religioso, no es en su país, otra cosa que un clown que escribe. El clown no constituye un tipo, sino más bien una institución, tan respetable como la Cámara de los Lores. El arte del clown significa el domesticamiento de la bufonería salvaje y nómada del bohemio, según el gusto y las necesidades de una refinada sociedad capitalista. La Gran Bretaña ha hecho con la risa del clown de circo lo mismo que con el caballo árabe: educarlo con arte capitalista y zootécnico, para puritano recreo de su burguesía manchesteriana y londinense. El clown ilustra notablemente la evolución de las especies.

Aparecido en una época de exacto y regular apogeo británico, ningún clown, ni aún el más genial Chaplin, habría podido desertar de su arte. La disciplina de la tradición, la mecánica de la costumbre, no perturbadas ni sacudidas, habrían bastado para frenar automáticamente cualquier impulso de evasión. El espíritu de la severa Inglaterra corporativa era bastante en un período de normal evolución británica, para mantener la fidelidad al oficio, al gremio. Pero Chaplin ha ingresado a la historia en un instante en que el eje del capitalismo se desplazaba sordamente de la Gran Bretaña a Norte América. El desequilibrio de la maquinaria británica registrado tempranamente por su espíritu ultrasensible, ha operado sobre sus ímpetus centrífugos y secesionistas. Su genio ha sentido la atracción de la nueva metrópoli del capitalismo. La libra esterlina bajo el dólar, la crisis de la industria carbonera, el paro en los telares de Manchester, la agitación autonomista de las colonias, la nota de Eugenio Chen sobre Hankow, todos estos síntomas de un alojamiento de la potencia británica, han sido presentidos por Chaplin -receptor alerta de los más secretos mensajes de la época-, cuando de una ruptura del equilibrio interno del clown, nació Chariot, el artista de cinema. La gravitación de los Estados Unidos, en veloz crecimiento capitalista, no podía dejar de arrancar a Chaplin a un sino de clown que se habría cumplido normalmente hasta el fin, sin una serie de fallas en las corrientes de alta tensión de la historia británica. ¡Qué distinto habría sido el destino de Chaplin en la época victoriana, aunque ya entonces el cinema y Hollywood hubiesen encendido sus reflectores!

Pero Estados Unidos no se ha asimilado espiritualmente a Chaplin. La tragedia de Chaplin, el humorismo de Chaplin, obtienen su intensidad de un

íntimo conflicto entre el artista y Norte América. La salud, la energía, el élan de Norte América retienen y excitan al artista; pero su puerilidad burguesa, su prosaísmo arribista, repugnan al bohemio, romántico en el fondo. Norte América, a su vez, no ama a Chaplin. Los gerentes de Hollywood, como bien se sabe, lo estiman subversivo, antagónico. Norte América siente que en Chaplin existe algo que le escapa. Chaplin estará siempre sindicado de bolchevismo, entre los neo-cuáqueros de la finanza y la industria yanquis.

De esta contradicción, de este contraste, se alimenta uno de los más grandes y puros fenómenos artísticos contemporáneos. El cinema consiente a Chaplin asistir a la humanidad en su lucha contra el dolor con una extensión y simultaneidad que ningún artista alcanzó jamás. La imagen de este bohemio trágicamente cómico, es un cotidiano viático de alegría para los cinco continentes. El arte logra, con Chaplin, el máximo de su función hedonística y libertadora. Chaplin alivia, con su sonrisa y su traza dolidas, la tristeza del mundo. Y concurre a la miserable felicidad de los hombres, más que ninguno de sus estadistas, filósofos, industriales y artistas.

*Publicado en Variedades: Lima, 6 y 13 de octubre de 1928. Y, con enmiendas de forma, en Amauta: N° 18 (págs. 66-71); Lima, octubre de 1928.

V. EL PAISAJE ITALIANO*

1.-Yo soy un hombre que ha querido ver Italia sin literatura. Con sus propios ojos y sin la lente ambigua y capciosa de la erudición. Esto no es fácil. Hace falta, ante todo, no visitar ni observar Italia en turista. El turista arriba a Italia nutrido de leyenda. Las "impresiones de viaje" de los turistas literatos son la matriz de sus posibles impresiones personales. Por consiguiente el turista pasa por Italia sin llevarse una sola emoción original. Antes de visitar Italia, la historia, la poesía, la novela, la pintura, y la música han abastecido su espíritu de toda suerte de emociones italianas. No le han dejado capacidad ni ganas de emociones directas.

Entre el turista e Italia se interpone la historia y la literatura. La historia y la literatura se comportan como dos enemigos capitales de Italia. Son mucho peores que los "cicerones". Porque equivalen a una banda de cicerones metida en el alma y la maleta del turista.

El exceso de gloria, el exceso de inmortalidad, el exceso de pasado, envejecen a Italia. En Italia a fuerza de ser famoso todo parece viejo. Así las cosas que se envejecen en todas partes como las cosas que no se envejecen en ninguna. Italia está llena de reliquias. Ya no se distingue la reliquia de la no-reliquia. En Italia le cuesta a uno trabajo creer que los automóviles de la Fiat y los figurines de la Rinascente no sean también una reliquia. La historia y la literatura pesan sobre todas las cosas. Tanto que con un poco menos de gloria Italia sería evidentemente un país más bello y amable.

La historia y la literatura amortajan a Italia. La envuelven en espesos tejidos. La tornan casi inasequible a toda exploración, a toda curiosidad. Para conocer Italia, desnuda, viviente, hay que desvestirla de historia y de literatura. Los libros han creado una Italia clásica, una Italia oficial, una Italia académica. Y, poco a poco, esta Italia artificial ha reemplazado en el sentimiento de los hombres, a la Italia verdadera. Pirandello diría, sin duda, que la realidad de la Italia artificial es mayor que la realidad de la Italia verdadera.

El pasado sojuzga la pintura, la música y la poesía de la Italia contemporánea. El arte antiguo aplasta con su volumen y entraba con su sugestión al arte moderno de Italia. En el movimiento futurista, a pesar de su artificiosa expresión, yo reconozco, por eso, un gesto espontáneo del genio de Italia. Los iconoclastas que se proponían, estrepitosamente, limpiar Italia de sus museos, de sus ruinas, de sus reliquias, de todas sus cosas venerables, estaban movidos, en el fondo, por un profundo amor a Italia. Yo percibo en su sentimiento algo de mi propio sentimiento. Siento y pienso, también, muchas veces, que en Italia están demás tanta gloria, tanta leyenda y tanta arqueología.

2.- El paisaje italiano es un poco teatral. Es fundamentalmente, un paisaje espectacular. Un paisaje cualquiera dá en Italia, una sensación de escenario más bien que de paisaje. Todo en él, -mar, cielo, montaña, valle, árboles-, todo me parece escenográfico. Todo tiene algo de mise en scene.

No sólo el paisaje italiano es un paisaje teatral. El pueblo italiano es, igualmente, un pueblo teatral. Sin duda, son teatrales los hombres porque es teatral también la naturaleza. (Conviene rectificar o ampliar así el lugar común que declara a Italia el jardín de Europa: Italia es el jardín y el teatro de Europa). El italiano es un ser de teatralidad innata. Teatraliza la pasión, teatraliza el pensamiento, teatraliza el arte. Muestra en su existencia la preocupación constante de la "pose" y del gesto. Su más constante y esencial deseo es el de far bella figura. El deseo de far bella figura lo puede mover en cualquier momento al heroísmo y al crimen.

D'Annunzio, por ejemplo, aparece como un italiano representativo. Su retórica, su clacisismo, son los timbres más auténticos de su italianidad. Más lo es idénticamente, su histrionismo. D'Annunzio, gran poeta y gran histrión, merece ser clasificado como un producto genuino del suelo y de la raza italiana. Pero D'Annunzio no es sino un espécimen de una estirpe innumerable.

El arte italiano se caracteriza, en conjunto, por su espíritu teatral. En Miguel Angel, esta teatralidad se sublima. En Veronese, en Bernini, tiene menos elevación, más grandilocuencia. Es la nota persistente del Renacimiento y de sus escuelas. Sandro Boticelli, Pier della Francesca, Antonello da Messina y muchos otros artistas italianos, exquisitamente líricos, hondamente subjetivos, no pueden ser olvidados, no pueden ser ignorados. Pero la obra de estos artistas no es la que caracteriza y representa el arte italiano. Malgrado Sandro Boticelli, Antonello da Messina, Pier della Francesca, etc., el arte italiano es teatral. Y, lo mismo que el arte, el pueblo y el paisaje son en Italia teatrales.

Mas yo no atribuyo esta teatralidad a la raza ni al suelo. No creo que esta teatralidad sea antigua como Italia. No. Yo veo también aquí una consecuencia de la gloria de Italia. Este pueblo es teatral porque no en vano juega desde hace tres mil años un gigantesco rol histórico. Porque no en vano desde hace tres mil años es un gran actor de la historia humana. En treinta siglos de declamación histórica ha adquirido, necesadamente, un gusto dramático y un ademán grandilocuente. Y este trabajo de adaptación, de cada hombre ha hecho un agonista, de cada paisaje ha hecho un escenario. Cada paisaje es un proscenio. Y las puestas de sol, verbigracia, se han habituado, por esto, a esa solemnidad ligeramente melancólica de las puestas de sol de los telones de fondo y de las tarjetas postales.

Una ciudad italiana es un museo de reliquias. Un paisaje italiano es un museo de recuerdos. A ningún nombre geográfico deja de estar asociado algún recuerdo, alguna gorda efeméride. Sobre cada fragmento de tierra se amontonan muchos siglos de historia y muchas toneladas de literatura. No hay en toda Italia un sólo río virgen. No hay un solo pedazo de cielo o de tierra que tenga la fortuna de no ser ilustre. Yo, por lo menos, lo he buscado en balde. En una venta rústica de Pavía -donde medraban gansos y pollos y donde me detuve un día, camino de la Cartuja, a almorzar gustosa y parvamente- merodeaba, de un modo demasiado ostensible, la sombra de Francisco I. En la villa de Frascati, donde una primavera reposé de mis andanzas, en una estancia con frescos de la escuela del Dominicchino duraba el recuerdo de la visita de un príncipe de Borghese o de un cardenal Ludovisi. En el parque de la villa, bajo los olivos, en el sitio donde yo gustaba de leer a Francis Jammes o a Pascoli, ¿quién podía garantizarme que no hubiese discurrido, siglos atrás, Marco Tulio Cicerón? Las ruinas de Túsulum, donde moró el gran retor, no estaban distantes. En cualquier vieja hostería romana, el turista no puede estar seguro de que no hayan bebido los vinos del Latium Montaigne, Stendhal, Goethe o, al menos, Chateaubriand. Los más recónditos rincones de los Abruzos están inmortalizados por las novelas y las tragedias de D'Annunzio. Y no existe

en la ribera del Lago Como un palmo de terreno que, en el más modesto de los casos, no haya sido, por ejemplo, el escenario de una novela de Fogazzaro.

Y, sobre esta tierra ilustre la civilización moderna deposita, metódicamente, nuevos aluviones. Sobre una anécdota antigua superpone una anécdota moderna. Italia recibe, todos los días, algún personaje famoso, procedente de alguna próxima o lejana parte del mundo, que desea vivir en suelo italiano un capítulo de su novela. No faltan nunca una princesa Mary y un vizconde de Lascelles que resuelvan anidar su luna de miel en una villa de Fiesole o de Sorrento. Hasta las prosaicas conferencias internacionales suelen elegir para sus debates un palacio de Génova, de San Remo, de Rapallo, de Pallanza o de Porto Roma. Seguramente, todos los personajes de la historia contemporánea han sido huéspedes de Italia. Si un collado latino no ha sido cantado en un verso de Horacio, es ciertamente porque estaba reservado para estimular una meditación de Goethe. O porque el destino lo tenía elegido para sugerir una idea a Taine o una nota a Palestrina. Su imagen probablemente, decora un museo de París o de Munich. La ha amado Corot. Boebling la ha fijado en un croquis.

Para amar el paisaje italiano, para sentir íntegra y originalmente su belleza, yo he necesitado aislarme un poco de su celebridad excesiva. De otra suerte no he podido comprenderlo, no he podido amarlo. Lo he encontrado pedante, clásico, académico como un profesor de Humanidades. Lo he sentido demasiado ilustre, demasiado glorioso.

3.- Un paisaje virgen del Amazonas o de la Polinesia, es como un café o como un jíbaro. Es un paisaje sin civilización, sin historia, sin literatura. Es un paisaje desnudo y sin taparrabos. Es un paisaje plenamente primitivo. Un paisaje ilustre es, en cambio, como un hombre de nuestro siglo. Llega hasta su intimidad el hálito urbano. Está abrumado de tradición, de cultura, de filosofía. Es un paisaje con frac, con monóculo y hasta con un poco de neurastenia. El paisaje bárbaro no tiene vestigios de civilizaciones pasadas, ni huellas de acaecimientos históricos, ni recuerdos de personajes magnos, Nada que lo complique, nada que lo envejezca, nada que lo deforme. Nada que impida poseerlo, conocerlo, gozarlo, sin apriorismo, sin prejuicio, desde el primer contacto. Los hombres de este siglo preferiremos, sin embargo, por mucho tiempo un tipo de paisaje menos hirsuto y menos desnudo. Y, mientras nos duren estos gustos, el paisaje italiano, tendrá derecho a nuestra predilección. Lo único que puede cambiar, por ahora, es la manera de saborearlo. A mi juicio, las salsas turísticas echan a perder un poco su sazón natural. Pero me parece honrado declarar que la salsa Baedeker es, para un turista burgués y prudente, la más digestiva.

*Publicado en Mundial: Lima. 19 de junio (le 1925.

VI. INTERPRETACIÓN DE ROMA*

I

En la Ciudad Eterna, con su Baedeker en la mano, el peregrino busca a Roma. Como Hipólito Taine, nuestro peregrino visita primero el Coliseo, luego San Pedro, después el Foro. En su ruta encuentra cosas que Taine no encontró. El monumento a Víctor Manuel. El Palacio de Justicia. Estas cosas que presumen de grandes, no existían en los tiempos de Taine. Y nuestro peregrino, que no es un hombre vulgar, a pesar de que pasea por la Ciudad Eterna con su Baedeker en la mano, no querría que existiesen tampoco ahora. Este monumento y este palacio tienen un aire de nuevos ricos. Su toilette burguesa no es del gusto de nuestro peregrino. Y, sobre todo, este monumento y este palacio complican demasiado el panorama y el espíritu de la Ciudad Eterna. El peregrino los desearía más simples. Es un hombre que ha leído a Goethe, a Stendhal, a Taine. (Ha leído también a Madame Stael, aunque no acostumbre recordarlo). Y le contraría que, por culpa de un monumento y de un palacio nuevos, las impresiones de Goethe, de Stendhal y de Taine no pueden ser ya total y absolutamente válidas para un viajero un poco romántico. El peregrino, algo desencantado, renuncia entonces a buscar a Roma en esta urbe un poco vieja y un poco nueva, por cuya calzada rueda desacompañadamente su vettura.

II

Este viaje en vettura no sería sin embargo infructuoso. El peregrino acabará por comprender que su Roma -Roma Una- no existe. Pero que, en cambio, existen tres Romas: la Roma de los Césares, la de los Papas y la Roma de Víctor Manuel. (La Roma de Remo y Rómulo está demasiado lejana, demasiado borrada. No ha existido tal vez nunca. Pertenece a la prehistoria, a la mitología). Después de Stendhal, de Goethe y de Taine, ha nacido una Roma nueva. Esta Roma de Víctor Manuel y del Risorgimento -garibaldina, liberal y masónica en su origen- es aun muy joven, muy incipiente, muy informe. Pero domina oficialmente la Ciudad Eterna. La gobierna políticamente. Se llama la Terza Roma.

Nuestro peregrino aprenderá, a costa de algunas ilusiones y de algunas liras, que en la Ciudad Eterna hay tres ciudades superpuestas. Tres ciudades que no logran mezclarse, que no logran fundirse en una sola, no obstante que el tiempo ha entreverado tanto sus elementos. La ciudad papal se halla poblada de vestigios de la ciudad pagana. Los templos católicos contienen muchas columnas, muchos frisos, muchos mármoles, de los templos paganos. Sin embargo, se siente que uno y otro estilo, que una y otra época, no consiguen identificarse y fusionarse. En la Ciudad Eterna se distinguen siempre diversas ciudades, como en un corte geológico se distinguen netamente diversos terrenos.

III

Pero la Roma que predomina todavía, en el plano y en el estilo de la Ciudad Eterna, es la misma que constataron Goethe, Stendhal y Taine. (Es probable que nuestro peregrino -a quien el lector y yo abandonaremos desde este instante en su peripecia- se regocije y se satisfaga de esta constatación. Dejémoslo explorar, por su cuenta y a su guisa, el misterio de la unidad y de la trinidad de la Ciudad Eterna).

La coexistencia de tres Romas resulta, en el fondo, ficticia. La Roma del Imperio es, desde hace mucho tiempo, una cosa muerta. La Roma de Víctor Manuel es -malgrado su presuntuoso monumento- una cosa larvada. Entre una y otra, ocupa hasta ahora el mayor puesto, un poco derrotada, un poco decaída, pero viviente aún, la Roma del Papado. La Roma del Papado tiene sobre la Roma del Risorgimento la ventaja de haber realizado su personalidad plenamente. Le pertenece, por ende, la mayoría de los monumentos y de las piedras. Su realidad, es para el viajero, para el turista, más sensible que la realidad de la Roma del Risorgimento.

La Roma de los Papas desciende legítimamente de la Roma de los Césares. Esto es muy cierto. El sentimiento asiático, oriental, del primitivo

cristianismo no conservó en Roma su pureza sino durante el período de las catacumbas. Luego, se confundió y se consubstanció con el sentimiento pagano. Pero entre una ciudad y otra se sienten límites muy marcados y muy presentes. En la Roma papal renacieron muchos elementos, muchos matices de la Roma pagana. Mas renacieron con una nueva ánima, en una nueva edad. La Roma papal se construyó sobre las ruinas de la Roma pagana. No hubo continuidad de una ciudad a otra. El renacimiento no habría podido enlazar fuertemente el estilo de la Roma pagana con el estilo de la Roma papal. La falta de monumentos góticos que señala la historia del Medio Evo facilitaba en Roma la unificación. Por muy complejas razones, el Renacimiento no quiso, empero, cumplir esta función. El estilo renacentista se convirtió muy pronto en Roma en el estilo barroco. Perdió rápidamente su medida clásica, su serenidad greco-latina. El Papado edificó una ciudad barroca.

Entre la Roma papal y la Terza Roma los límites no están tan demarcados. La Terza Roma no ha destruido a la Roma papal. Ha crecido a su flanco. No ha pretendido reemplazarla en la historia. Se ha conformado con sustituirla en la política. La ha dejado intacta. Ha querido vivir en buenas relaciones de vecindad con el Papado. La Terza Roma, por ende, se deja sentir muy poco. La Monarquía de los Saboya no tiene una casa propia. Se alberga en el Quirinal, en un palacio barroco de los Papas. Todo esto se explica muy bien. El catolicismo fue un fenómeno ecuménico, un movimiento humano. El Risorgimento, en tanto, ha sido un fenómeno local, un movimiento italiano. Ha representado un ideal burgués, un ideal nacional del siglo diecinueve. Es lógico, pues, que la Roma del Risorgimento no se afirme con la misma potencia que la Roma del catolicismo. Es lógico que carezca de su fuerza destructiva. La Monarquía de Saboya no ha podido cambiar el espíritu del Quirinal. Parece, más bien, que el ambiente barroco y pontificio del Quirinal ha modificado el espíritu masónico de la monarquía de Saboya. La historia contemporánea de Italia nos ofrece numerosas señales de esta adaptación de la Terza Roma al ambiente del Quirinal y del borgho. Tres hechos elocuentes se eslabonan en esta dirección en la política post-bélica: la colaboración de los católicos como partido político, en el gobierno de Italia. La abdicación de la democracia liberal, ante el fascismo antiliberal y antidemocrático. El restablecimiento, por el fascismo, de la influencia de la Iglesia en la enseñanza.

El Papado, prisionero en el Vaticano, no es un vencido del Quirinal. No lo ha sido nunca, ni ha perdido su poder espiritual. Ha hecho concesiones más bien aparentes que reales al espíritu de la época. Presentemente, recupera muchas posiciones abandonadas en el decurso de medio siglo demo-

masónico. El fascismo se declara filo-católico. Mussolini mira en la Iglesia una fuerza de difusión de la italianidad en el mundo. La ideología imperialista y reaccionaria del fascismo encuentra en la Iglesia un instrumento adecuado a sus fines.

La historia de la política explica el panorama de la Ciudad Eterna mejor que la historia del arte. Las piedras de Roma no tienen origen puramente estético. (Mientras su cerebro no se acomode a esta visión de la realidad, el peregrino deambulará desorientado, sin brújula, por el borgho tortuoso).

En la Ciudad Eterna hay tres ciudades superpuestas; pero hay una que predomina: la ciudad papal. La Roma de la civilización romana no es sino un resto arqueológico. Y la Terza Roma no es, hasta ahora, sino una expresión política.

(1) Publicado en **Mundial**: Lima, 26 de junio de 1925.

- ROMA Y EL ARTE GOTICO*

En Roma no hay grandes ejemplares de arte gótico. El arte gótico no fructificó en la ciudad eterna. El estilo gótico-romano no ha dejado monumentos extraordinarios. Sus obras han sido modestas, opacas, apocadas. Ahora se pretende erigirlo en estilo genuina y representativamente romano. Todos los templos modernos de Roma son gótico-romanos. Y ya hay en Roma más gótico-romano moderno que gótico-romano antiguo.

La edad del arte gótico fue una edad azarosa e inquieta para Roma. Durante ella, Roma fue conquistada, asediada, destruida y saqueada varias veces. La escasez de creaciones del arte gótico en Roma encuentra así su explicación histórica. Pero esta explicación es insuficiente. La verdad es que el arte gótico no llegó nunca a aclimatarse en Roma. El ambiente romano no fue un ambiente propicio al arte gótico. El arte gótico es esencialmente nórdico. Es un producto del genio, del temperamento y del suelo del norte. Trasplantado al suelo romano, tiene las características de una cosa forastera. Es como una palmera entre los pinos de los bosques alemanes. El arte griego medró maravillosamente en el suelo italiano, más que por razones de historia, por razones de ambiente. El pueblo romano podía sentir, comprender y amar el arte griego como una cosa suya. En tierra latina el Partenón tendría, como en tierra griega, un marco propio, un ambiente suyo. El florecimiento del arte greco-romano fue, por esto, una cosa espontánea, natural y robusta.

En Alemania, el arte del Renacimiento y el arte barroco, me han parecido siempre fuera de su sitio. El cielo gris, el fondo neblinoso, la luz discreta de

Alemania no están hechos para la línea alegre y ligera de la arquitectura griega y de la arquitectura italiana. En cambio, la línea gótica encuentra en ese cielo gris, en ese fondo neblinoso, en esa luz discreta, los elementos ambientales que necesita. Tal vez sólo en Munich, donde hay un poco más de sol, un poco más de luz que en Berlín, y donde hay un cierto ambiente de ciudad italiana, el estilo Renacimiento ha llegado a aclimatarse un tanto. En Munich el estilo Renacimiento vive como esas plantas tropicales en los conservatorios de los museos botánicos. En Berlín no vive absolutamente.

En Francia, en cambio, donde se concilian la bruma del Norte y la luz del mediodía, donde el ambiente geográfico, como el ambiente espiritual es tan ecléctico y tan matizado, se concibe perfectamente que el arte gótico, primero y el arte Renacimiento, después, hayan hallado un clima conveniente a su desarrollo.

En la misma Italia del Norte, en la Lombardía, en el Veneto, la influencia gótica pudo dejarse sentir con alguna intensidad. La Italia del Sur, en tanto, prestó siempre un ambiente hostil a todas las expresiones del arte gótico. La Sicilia y Nápoles no son griegos por los templos, los teatros y los palacios griegos de Siracusa, de Taormina, de Pesto y de Pompeya, sino porque griegos son el cielo, la luz, el paisaje. La columna, el capitel, el frontón, la línea entera de la arquitectura griega han sido creadas para esta luz y este paisaje.

El arte gótico no podía, pues, brotar lozanamente en Roma. El arte gótico fue en Roma lo mismo que el cristianismo: una invasión extranjera, cuya dominación sobre Roma no pudo durar sino a condición de dejarse modificar gradualmente por el ambiente y el sentimiento romanos. Roma se convirtió al cristianismo paganizándolo; no se sometió al arte gótico sino romanizándolo. Los artistas florentinos, lombardos y venecianos, Cimabué, Giotto, etc., fueron accesibles al ideal gótico, porque fueron igualmente accesibles al sentimiento cristiano. Roma no tuvo ningún Giotto, ningún Cimabué. Y en Roma el cristianismo se saturó, poco a poco, de sentimiento pagano. Cuando se habla de una Roma papal no se habla de una Roma cristiana, sino de una Roma católica. Roma no ha podido ser cristiana por las mismas razones que no ha podido ser gótica.

Mientras, durante la edad gótica, la fecundidad artística de Roma fue tan limitada, ¡qué fecundidad desde que se inició el Renacimiento! ¡Qué eclosión! ¡Qué exuberancia en toda Italia! ¡Con qué espontaneidad el genio italiano reconoció en el arte griego y greco-romano su propio arte! El genio italiano necesitó romper con el sentimiento gótico para que aparecieran Miguel Angel, Leonardo de Vinci, Rafael, Tiziano, Giorgione, Tintoretto,

Veronese, Caravaggio, Correggio. Los panegiristas del gótico - temperamentos místicos como John Ruskin o como Vicent D'Indy- no tienen más remedio que declarar gótico todo el principio del Renacimiento, para no ceder al Renacimiento los pintores florentinos o venecianos de su gusto. En su libro *Musiciens d'Aujourd'hui*,* Romain Rolland remarca que Vicent D'Indy considera góticos a fra Filippo Lippi y a Guirlandaio y piensa que la influencia del Renacimiento empezó únicamente el siglo diecisiete. [*Músicos de Hoy]

Roma no es rica en arte Renacimiento. El Renacimiento vino a Roma de la Toscana y de la Umbría ya en pleno apogeo. Y en Roma, justamente, comenzó su decadencia. Pero Roma es, en cambio, la ciudad del arte barroco. El arte barroco ha dado a Roma la basílica de San Pedro y la basílica de San Juan de Letrán, la fontana de Trevi, la escultura de Bernini, la pintura del Caravaggio y del Dominicchino. Y bien. Nada más latino, nada más italiano que el arte barroco. El arte barroco es latino y es italiano hasta en sus exageraciones y sus fealdades. Más aún. Nunca es más latino que en sus exageraciones y en sus fealdades. El temperamento retórico, ampuloso y exuberante del meridional se refleja absolutamente en el retoricismo, la ampulosidad y la exuberancia del arte barroco. Bernini habría sido más barroco que Miguel Angel, aunque lo hubiese precedido. Los que en Italia reniegan a Bernini, reniegan a un artista italianísimo, reniegan a un artista típicamente meridional y específicamente napolitano. Italia renegando el arte barroco me hace el mismo efecto que me haría Alemania renegando a Wagner, Francia renegando a Verlaine y España renegando la corrida de toros. No me explico, no podré explicarme nunca que el arte barroco tenga en Italia más detractores que en Alemania, Inglaterra o Francia. Ni que Roma quiera reivindicar como suyo, como legítimamente suyo, exclusivamente suyo y únicamente suyo, ese arte gótico-romano que no le ha dejado nada de grandioso ni de imperecedero.

Taine dice que San Pedro no es un templo cristiano sino un gran salón de espectáculos. El juicio, en su primera parte, es rigurosamente exacto. San Pedro no es un templo cristiano. El templo cristiano es el templo gótico. Pero no hay que buscarlo en Roma. Roma no ha sido cristiana, por consiguiente tampoco son cristianos sus templos. Son, a lo sumo, católicos. San Pedro no es una obra del espíritu cristiano. Es una obra del espíritu romano del siglo dieciséis. Está muy lejos del sentimiento gótico; pero es porque también Roma lo ha estado en ése y en casi todos los tiempos.

Las estancias de Rafael, igualmente, no son cristianas. No lo es siquiera el Vaticano. El Vaticano, como los demás palacios de los Papas, los cardenales y los príncipes de la Iglesia, está decorado pompeyanamente con

cuadros del Olimpo. Está habitado por Venus, Cupido, Adonis, Baco, Pan, Faunos, Sátiros y Sirenas. Los cuadros de la historia sagrada tienen más valor decorativo que contenido místico. El tema es bíblico, pero el verso es pagano. En esos palacios, el cristianismo respira una atmósfera demasiado pecadora para conservarse puro y ascético.

Yo soy también un enamorado del arte gótico. Me emociona más la catedral de Colonia que la Basílica de San Juan de Letrán. Pero en Roma me contento con encontrar arte italiano y sentimiento italiano. Y los admiro sin reservas. Este eclecticismo no podría existir en Ruskin, en "ese hombre del Norte espiritualista y protestante" como dice Taine. Yo soy un meridional, un sudamericano, un criollo -en la acepción étnica de la palabra-. Soy una mezcla de raza española y de raza india. Tengo, pues, algo de occidental y de latino; pero tengo más, mucho más, de oriental, de asiático. A medias soy sensual y a medias soy místico. Mi misticismo me aproxima espiritualmente al arte gótico. Un indio está aparentemente tan lejos del arte gótico como del arte griego, del Partenón como de Notre Dame. Pero ésta no es sino una apariencia. El indio, como el egipcio, tuvo el gusto de las estatuas pétreas, de las figuras hieráticas. Yo, a pesar de ser indio y acaso porque soy indio, amo el arte gótico. Mas no me duelo de que en Roma no exista. En Roma toda mi sensualidad meridional y española se despierta y exulta. Y me embriago de paganismo como si me embriagase de vino Frascati.

Roma no es una Meca cristiana. Los templos romanos descristianizan. Un castillo gótico de Alemania está morado por la sombra de los cruzados. Algo de la edad media germana, algo de la leyenda de los caballeros del Graal que guardan la copa de la sangre divina de Jesús, alienta en su atmósfera grave y pensativa como un drama lírico de Wagner. En los palacios romanos reina la mitología pagana con toda su voluptuosidad, con toda su lujuria y con toda su malicia. Júpiter áureo y cachondo, penetra en sus salones para poseer a Dánae. Y si un cisne aparece en sus lagunas, no es portando a Lohengrin que viene a amar castamente a Elsa, sino escondiendo a Júpiter, que viene a gozar frenéticamente a Leda. Un castillo gótico espiritualiza; un palacio romano sensualiza. Una larga familiaridad con los templos y los palacios romanos causa el horror de la Edad Media y de los recintos lúgubres. Y cultiva el gusto de lo griego, de lo pagano.

Roma espiritual, tradicional y ambientalmente es refractaria al arte gótico. Roma está geográficamente en las antípodas del arte gótico. ¿Cómo habría podido arraigarse y florecer aquí un arte, un estilo, un ideal tan lejanos del alma, de la naturaleza y del sentimiento romanos?

*No hemos hallado ninguna publicación de este artículo. Se trata, sin duda, de un trabajo inédito de José

Carlos Mariátegui.

- ROMA, POLIS MODERNA*

I

El señor Paul Bourget, de la Academia Francesa, en una novela delicuescente y capítosa, nos ha descrito Roma como una cosmópolis. Pero, por fortuna, las opiniones del señor Bourget han pasado ya de moda. La literatura decadente abastece a su clientela de novelas más adecuadas a su humor post-bélico. La generación de la post-guerra, conoce a Bourget por el cine. Yo estoy seguro, por otra parte, de que el señor Bourget no conoce de Roma sino el piccolo mondo moderno de los hoteles del Quartiere Ludovisi. En este mundo, el señor Bourget, de la Academia Francesa, ha pescado las ideas y los personajes de su Cosmópolis. ¿No os parece ver al señor Bourget, sentado en el hall de un gran hotel, en una beata actitud de pecheur a la ligne?

Mas la idea de Roma Cosmópolis no pertenece exclusivamente al señor Bourget y a su literatura. Es muy difícil que un académico se atreva a poseer ideas personales. El señor Bourget, sobre todo, no habría osado nunca, en sus novelas psicológicas, sostener una tesis que no hubiese sancionado antes su clientela.

Todo turista se siente inclinado a reconocer en Roma una cosmópolis. El ambiente del hotel, del restaurant y de la Agencia Cook, ¿no es un ambiente cosmopolita? El turista no tiene tiempo para recordar que en Niza, Baden-Baden y Venecia acontece lo mismo. Y que, sin embargo, ni a Niza ni a Venecia se les llama Cosmópolis. Lo que quiere decir que no es el cosmopolitismo lo que hace de una ciudad una cosmópolis.

La civilización occidental no se contenta con una cosmópolis. Posee varias: New York, Londres, París, Berlin. La Ciudad Eterna tiene, -como Zolá lo constata en el discurso de una novela folletinesca pero vigorosa- un ánima imperial. En Roma sobrevive obstinadamente el sentimiento del Imperio. (Roma-Imperial, es la fórmula fascista). Pero no basta tener un ánima imperial para ser una cosmópolis. Malgrado el fascismo, Roma no tiene en el cosmos moderno la misma función que Londres, París, New York, etc. Plutos no se somete a la retórica ni a la megalomanía de los "camisas negras".

II

Roma no es siquiera la metrópoli de la Terza Italia. La capital de la Italia moderna es, más bien, Milán. Plutos y Demos residen en Milán; no pueden residir en Roma. Milán tiene características físicas de urbe occidental: gran industria, gran proletariado. Milán es un núcleo de civilización capitalista. Milán es el ombligo y el motor de la vida económica de Italia. Milán es una ciudad de alta tensión. Milán es, como diría un norteamericano, una ciudad al 100 por ciento. En Milán se respira la misma atmósfera de usina, de bolsa, de feria y de mercado que en Londres, que en New York, que en París. Romain Rolland encontraría en Milán todos los personajes de *La Foire sur la Place*.

En la Italia capitalista y en la Italia del Cuarto Estado, Milán juega un rol primario. Un poco irónicamente se llama a Milán la capital moral de Italia. Milán, con su escepticismo setentrional y socarrón, se contenta de ser la capital económica. Roma vive de sus fueros y de sus títulos políticos y espirituales; Milán, de sus fuerzas y sus poderes económicos.

La urbe moderna constituye, sobre todo, un fenómeno económico. Es una concentración de fábricas, negocios, bancos, almacenes. Representa, fundamentalmente, un foco de trabajo y de cambio. En Roma todas estas cosas tienen una importancia secundaria. En Roma la política ocupa más sitio que la economía. Las bases, los centros de la población romana, son la burocracia del Estado -corte, ministerios, parlamento- y la burocracia de la Iglesia -Vaticano, Santo Oficio, Seminario-. Estos dos grandes organismos burocráticos son los dos principales factores demográficos de Roma. El tercer factor es el turismo. El turismo alimenta varias categorías sociales: hoteleros, cicerones, horizontales, etc.

Las raíces de la vida de Roma se encuentran en el Vaticano, el Quirinal y la arqueología. La civilización capitalista no ha hecho de Roma una capital productora. Roma conserva los rasgos morales y físicos de una capital medioeval. En el mundo medioeval, sus fueros políticos y espirituales podían bastarle para ser una gran señora. En el mundo moderno, en el mundo de Plutos, del dinero y de la máquina, no le bastan sino para ser una mantenida.

En Roma ha surgido, potentemente, una sola industria: la industria del pasado. El comercio de Roma es un comercio de curiosidades, de reliquias, de antigüedades. Es un comercio para peregrinos, viajeros, coleccionistas. Los grandes hoteles son las mayores expresiones de vida moderna de Roma. Roma no explota, en vasta escala, sino sus ruinas, sus monumentos, sus castillos, su campiña, su cielo y su historia. La cosmópolis moderna se nutre de su presente; Roma se nutre de su pasado.

La Roma de la Terza Italia, la Roma moderna, se reduce, en último análisis, a una casa real, una burocracia, un parlamento. La máquina del Estado italiano funciona en Roma; pero recibe sus energías y sus direcciones de Milán, de Turin, de Genova, de Bologna, de Nápoles, etc. Todas las grandes corrientes de la Italia Moderna se forman en estas ciudades. Y, sobre todo, en la Italia setentrional. Ninguna ha nacido en Roma. Roma ha sido invariablemente conquistada ya por una, ya por otra corriente forastera. El socialismo germinó, originalmente, en la Lombardía, en el Piamonte, en la Liguria. Su partida de bautismo es el acta de Génova. El futurismo reclutó sus primeras fuerzas en el Norte. El fascismo debutó en Milán. `Y en los orígenes de la Terza Italia encontramos, predominantemente, elementos y energías setentrionales. La Unidad italiana no se hizo en Roma ni con Roma sino contra Roma.

III

El arte, naturalmente, no logra sustraerse a la influencia de estas fuerzas históricas. En la sociedad medioeval, los artistas medraban y florecían en torno de las cortes poderosas; en la sociedad burguesa, se sienten atraídos fatalmente por los grandes centros capitalistas e industriales. Un florecimiento artístico es, bajo muchos aspectos, una cuestión de clientela, de ambiente, de riqueza. Roma, mediocre mercado de arte, no puede ser, por ende, sino un mediocre centro de creación artística. En la historia de la pintura italiana moderna, Roma no aparece como sede de ninguna escuela sustantiva. El romanticismo prendió, principalmente, en Nápoles y en la Lombardía. El divisionismo fructificó en el Setentrión. Segantin, Fattori, Morelli, -tres pintores representativos de los últimos cincuenta años de la historia italiana-, pertenecen a la Toscana, a la Lombardía, a Nápoles. El Instituto de Bellas Artes, la Academia de San Lúcar y la Academia de Santa Cecilia de Roma, están enfermos de decrepitud y de clasicismo. Se pudren en su tradición y en su pasado. La vida artística de Roma tiene algunas cosas modernas, algunas cosas vitales: La Casa de Arte Bragaglia, el teatro de los Doce, el teatro ruso, etc. Pero ninguna de estas cosas es específica ni originalmente romana.

IV

Roma se refleja en su prensa. En una prensa peculiarmente romana: la prensa del mediodía, la stampa del mezzogiorno. En esta prensa tiene un puesto preferente el hecho de crónica: el fattaccio El público de esta prensa degusta cotidianamente su fattaccio, con una voluptuosidad totalmente romana. Nada importa que el fattaccio sea casi siempre el mismo. El

público necesita, todos los días, un melodrama de amor, de pecado, de vendetta. Una novela del demi-monde o del bajo fondo. El Corriere della Sera de Milán, parco en estos folletines, resulta un diario demasiado adusto, árido y milanés para el gusto romano. El romano del Corso Umberto no se interesa en política sino por lo episódico; lo teatral, lo novelesco. En una palabra, por el fattaccio político. Yo dudo mucho de que un artículo político de Nitti o un ensayo filosófico de Benedetto Croce halle lectores en el Corso Umberto,

No obstante su millón de habitantes, Roma tiene, como dijo una vez Caillaux, un ambiente de provincia. Según Caillaux, en la tertulia del Café Aragno se compendia y se resume toda la vida romana. Este juicio es, sin duda, excesivo. Pero se acerca a la verdad más que la tonta novela del señor Bourget de la Academia Francesa. Roma no es una cosmópolis. Tiene extensión, volumen, elegancia, refinamiento de gran urbe; pero no tiene, en nuestra época, espíritu ni función de cosmópolis. La Ciudad Eterna -la maravillosa Ciudad Eterna- no constituye uno de los focos de la historia contemporánea. Roma no es liberal, socialista ni fascista. No quiere ni puede ser una ciudad de opinión. El fascismo señorea presentemente en el Capitolio. ¡Salve Roma Imperial! ululan sus legiones. Pero su incandescente retórica no consigue inflamar a la Ciudad Eterna. En sus palacios, en quince siglos, Roma ha visto instalarse, sucesivamente, a muchos conquistadores. Para Roma, el fascismo no es más que un gran fattaccio, un inmenso fattaccio. Y, tal vez, no se equivoca.

*Publicado en Mundial: Lima, 3 de julio de 1975.

- GUILLERMO FERRERO Y LA TERZA ROMA*

El historiógrafo de Roma antigua deviene, en su ancianidad, el novelista de Roma moderna. La serie de novelas que con el título de la Terza Roma ha comenzado a publicar (Le Due Verità, La Rivolta del Figlio) nos introducen en la vida romana, en los últimos años de la administración de Francesco Crispi, cuando se entrevé ya el fracaso de la aventura colonial de

Abisinia.* [*Se refiere a la aventura colonial organizada bajo el reinado de Humberto I. Inicióse con la adquisición de Eritrea: pero el Negus Menelik la desbarató en los encuentros de Amba-Alagi, Macalle y Abba-Garima (1896); y el conocimiento de estos reveses militares determinó la caída del ministerio Crispi]

Zolá, en una de sus tentaculares novelas, intento aprehender en un solo volumen el espíritu de esta misma Roma. Pero, encontrando todavía demasiado frágil y exigua la Roma del Risorgimento, esbozó más bien un cuadro de la Roma pontificia. Sus pasos buscaron el ánima compleja y múltiple de Roma en el tortuoso "borgho" transteverino y en los umbrosos palacios eclesiásticos. Y por este lado no iban mal encaminados. Mas

Roma les escapó siempre. Cerrando el volumen, se advierte en seguida que la Roma del Vaticano y del Quirinal no está en la enorme anécdota urdida por Zolá para capturarla.

Guglielmo Ferrero sigue otro derrotero. Nos introduce en Roma por la puerta de un palacio que aloja en sus tortuosos y antiguos salones la alianza de la prepotente y alacre burguesía de Milán y de la conquistadora y cultivada aristocracia del Piamonte. En este palacio en el cual los nuevos amos de la Ciudad Eterna han sucedido a la decaída nobleza romana, se respira el, ambiente oficial de la Italia crispihana, que empieza su acercamiento al mundo del Vaticano, bajo el auspicio de la catolicidad de doña Eduvigis Alamanni.

La figura del senador Alamanni, hijo de un plebeyo, más aun de un siervo enriquecido, que se hace perdonar su origen por la aristocracia mediante su unión con una patricia empobrecida, es en los dos primeros tomos de la Terza Roma, la figura central de la novela. Alamanni tiene en su juventud la dureza, el ímpetu, los dotes de comando y potencia de los grandes burgueses. Capitán de finanza y de industria, posee el genio de los negocios. La acumulación de capitales es, en su teoría, en su práctica, la vía de la posesión del mundo. Siente un desprecio altanero de plebeyo victorioso, por la nobleza desmonetizada y parasitaria. Pero, a los cuarenta años, el enlace con doña Eduvigis, -a quien Guglielmo Ferrero, generoso con los vencidos, caballero con el pasado, concede todas las cualidades y virtudes de la nobleza cristiana-, domestica su voluntad agresiva. Alamanni se enamora insensiblemente de los hábitos y de los gustos de la aristocracia. Reconoce a la tradición y a la estirpe el valor que antes le había negado. Se deja ganar por los sentimientos de la aristócrata, gentil y delicada, a la cual sus millones le han permitido llegar.

La psicología de la época es propicia a este cambio. "La Monarquía, la Aristocracia y una parte, la más ambiciosa y la más fina de la riqueza no blasonada todavía, habían comenzado, desde hacía un ventenio, en toda Europa, a atrincherarse en la acrópolis de la sociedad contra la democracia y la llanura; y a fin de que la trinchera fuese alta y sólida, cada uno aportaba lo que podía, que todo servía; la cultura, la gloria, la potencia, el blasón, el valor, la elegancia y las bellas maneras, la riqueza y el lujo y el arte antiguo patrimonio de los grandes y los humildes; y quien no poseía otra cosa, su frivolidad, ignorancia y disipación". El dinamismo de la idea liberal, generadora del Risorgimento, inquietaba a los espíritus. En la masa prendía la idea socialista, catastrófica y mesiánica. La política de Francesco Crispi tendía a dar al orden el cimiento de la tradición, sofocando las consecuencias lógicas de los principios del Risorgimento. Contra esta

política, se alzaban en el parlamento, además de los tribunos socialistas, los hombres de izquierda del liberalismo. Cavalloti y Rudini preparaban con sus requisitorias contra la administración crispiana el advenimiento de la era de Giolitti. Alamanni, que había gastado su impulso original en la creación de una gran fortuna y que había suavizado su soberbia de nuevo rico en un sedante palacio romano, se sentía un soporte del orden. Intuitivo, práctico, pesimista, no abría en su espíritu un excesivo crédito de confianza a los dotes del presunto Bismarck italiano. Pero sus sentimientos y móviles de conservador lo constreñían a sostener esta política, contra todas las amenazas tormentosas del sufragio y de la plaza. Los paladines de la izquierda demo-liberal, Cavalloti, Di Rudini, Giolitti, le parecían peligrosos, demagogos. Prefería a su victoria, el compromiso directo entre la plutocracia y el socialismo, entre el poder, conforme a la praxis bismarckiana. Mas estas ideas eran de naturaleza absolutamente confidencial, privada. Alamanni no era un político; era sólo un plutócrata. Daba al orden el apoyo de sus millones, de su riqueza, en cambio de las garantías que le otorgaban para acrecentarlos. Su campo era la economía, no la política, ni la administración. Vagamente percibía el peso muerto de la política y de sus funcionarios y doctrinas en el libre juego de los intereses económicos. Los políticos le parecían costosos y embarazantes intermediarios. Estaba ligado al conservantismo de Crispi por todos los vínculos de su ambición y de su riqueza. Crispi le había hecho marqués. El despreciador de títulos y blasones, había gestionado solícitamente esta merced que lo igualaba formalmente con su mujer en la jerarquía mundana.

Pero el argumento de la Terza Roma no es la vida misma de este hombre. Ferrero le antepone una intriga de sabor folletinesco que si nos conduce a la entraña de algunos aspectos de la vida social de la época, se apropia demasiado, con sus episodios, de las páginas de la obra y del espíritu del narrador. El novelista se impone con prepotencia de diletante y debutante, al historiógrafo. Y, al cerrar el segundo volumen, -La Rivolta del Figlio- la impresión de que la Terza Roma está escapando también a Ferrero, trae al lector el recuerdo de la frustrada tentativa de Zolá. El conflicto sentimental y moral del hijo del senador Alamanni, que parte al África en vísperas del desastre de Adua, acapara demasiado la obra y el novelista. Esperemos que éste, en el descanso: que ha seguido a La Rivolta del Figlio, tenga tiempo y voluntad para advertirlo.

*Publicado en Variedades: Lima, 4 de agosto de 1928.

- EL SUMO CICERONE DEL FORO ROMANO*

Para conocer algún lado, algún perfil de la figura de Giacomo Boni no es

indispensable haber visitado Roma y, por ende, el Foro con un ticket de la Agencia Cook. Basta haber leído la novela de Anatolé France Sobre la Piedra Blanca. Giacomo Boni es uno de los personajes del diálogo de Anatole France. Y el escenario o el motivo del diálogo es el Foro Romano. Boni pasará, acaso, a la posteridad sentado, filosófica y taciturnamente sobre la "piedra blanca" de France. Lo cual inducirá a la posteridad a un error muy grave acerca del verdadero color de la gloria de Boni. Porque, realmente, la fama de Boni, proviene, ante todo, del descubrimiento del Lapis Niger que es una piedra negra. El Lapis Niger, según la leyenda, señalaba el lugar donde había sido sepultado Rómulo. Y Boni, en sus búsquedas en el suelo del Foro, encontró una piedra negra que si no es auténticamente la lápida de Rómulo merece serlo. El hallazgo de esta piedra negra ha significado para Roma algo así como el hallazgo de su primera piedra. La posteridad, por consiguiente, acusará tal vez a Anatole France de haber pretendido escamotearle a la gloria de Boni el Lapis Niger.

Giacomo Boni sentía en el Foro toda la historia de Roma. Sus búsquedas y sus hallazgos demostraron que el Foro no debía ser considerado y admirado como una superficie cubierta de vestigios ilustres sino como varias superficies superpuestas. En un estrato, está la Roma de Augusto y de Trajano; en un estrato más profundo está la Roma de Marco Curzio; en un estrato más profundo aún, está la Roma de Rómulo y del Lapis Niger. El descubrimiento de la piedra negra fue en Boni la satisfacción de una necesidad espiritual perentoria. Sobre esta piedra querían reposar su inteligencia y su ánima.

Boni ha muerto en el Foro. Era este un derecho que no podía negársele. Había vivido en el Foro veintisiete años. Durante estos veintisiete años no había dejado el Foro ni aun para visitar su Venecia natal. El Foro era su hogar, su oficina, su mundo. La mayor parte de las piedras del Foro han sido identificadas, clasificadas y catalogadas por este cicerone de cicerones. Se puede casi decir que Boni ha descubierto el Foro. El turista no podía concebir el Foro sin Boni. El Estado ha tenido que reconocer a sus restos el derecho a ser sepultados en el Palatino bajo un ciprés o un mirto plantado por sus propias manos (Por orden y cuidado de Boni, en el Palatino y en el Foro se ha restaurado la clásica flora romana: laureles, mirtos, rosas y cipreses).

Procedía Boni de la escuela de Ruskin. En los libros de Ruskin aprendió Boni a amar y a entender las piedras. Su nacimiento y su ruskinismo lo designaban sin duda para restaurar y conservar Venecia. Pero su destino lo trasplantó a Roma. Veintisiete años de vida arqueológica en el Foro y el Palatino, hicieron de Boni un romano. Pero no un romano moderno sino un

romano antiguo. Boni se impregnó totalmente de antigüedad romana. No frecuentó nunca el piccolo mondo moderno de los hoteles de la Vía Vittorio Veneto. No se abonó jamás a la ópera ni al drama. Ignoró absolutamente los restaurantes rusos. Ha muerto probablemente sin conocer el cinematógrafo, las carreras de caballos, el sleeping-car, el cabaret y el jazz-band. Daba la impresión de ser el hombre más antiguo de la edad moderna.

El aspecto más interesante de su biografía es su metamorfosis no sólo espiritual sino también fisiológica. Boni no nació hombre antiguo: se metamorfoseó en hombre antiguo. Sustituyó gradualmente su personalidad nativa de veneciano con una personalidad completamente clásica y latina de senador o de arúspice de Roma. Todo en su vida estaba dirigido a la restauración del antiguo romano. Hugo Oietti cuenta que en un almuerzo ofrecido por Boni a Anatole France el menú era, rigurosamente, un menú del Imperio. France, desolado, se declaró iconoclasta y moderno en materia de cocina.

No obstante su consustanciación con Roma y sus ruinas Giacomo Boni guardó siempre, en el fondo de su alma, la nostalgia de Venecia. En sus serenos ojos vénetos no se borró hasta su muerte la imagen del puente de Rialto ni la de la isla de San Jorge el Mayor. Se leía en sus ojos que no había nacido bajo el cielo del Latium. —Tenía un alma de gondolero o de mesaísta: un alma ni lacustre ni marítima, un alma un poco ambigua como las aguas palúdicas del Gran Canal—. Muerto Ruskin, Giacomo Boni lo sucedió en la apología y la defensa de Venecia. Yo recuerdo haberlo oído discurrir, una vez, en la Iglesia de Santa Francesca Romana sobre su tema dilecto.

Papini y Gioliotti tratan muy mal a Giacomo Boni en el Diccionario del Hombre Selvático que aspira a ser una especie de enciclopedia del nuevo cruzado cristiano. Lo catalogan o califican así: "Giacomo Boni (1860). Hombre que vive entre los escombros, de los cuales es cicerone autorizado para los grandes de la tierra y de la literatura. Necrófilo y violador de tumbas, sale del silencio sólo cuando le sube a la garganta algún bufido de retórica liviana o cesariana". Este juicio se explica. Papini y Gioliotti no pueden perdonarle a Giacomo Boni su paganismo, ni siquiera en gracia a que este paganismo, tácito y no confeso, estaba atenuado y hasta absuelto por la amistad de Papas y Cardenales. Si Boni hubiese permanecido toda su vida fiel a Venecia y a Ruskin, si en vez de convertirse en cicerone de las ruinas del paganismo se hubiese mantenido ruskiniano y prerrafaelista, el Diccionario del Hombre Selvático lo habría juzgado diversamente.

Pero Boni, cualquiera que sea la opinión que su vida merezca a Papini, no era ciertamente un cicerone ni un arqueólogo vulgar. Le había tocado guiar por los caminos del Foro y del Palatino a los grandes de la tierra y de la literatura: reyes, multimillonarios, primeros ministros, premios Nóbel, etc. Mas, exceptuado el conocimiento de algún literato humanista o de un cardenal erudito y epicúreo, es probable que el trato fugaz de un monarca o de una princesa no le haya importado nunca nada a Giacomo Boni. A este hombre, instalado en el proscenio y en el ombligo de muchos siglos de historia universal, las figuras de nuestra época no podían interesarle de veras. Boni tenía que sentirse un amigo o un cliente de Julio César, de Marco Aurelio o de Appio Claudio. Bajo el Arco de Tito dialogaba tal vez, de tarde en tarde, con el alma de Plutarco o de Cicerón, que es imposible que alguna vez no le hayan hecho compañía en su tramonto.

 *Publicado en Variedades: Lima. 3 de octubre de 1925.

VII. VALORES DE LA CULTURA ITALIANA MODERNA*

No me siento totalmente desprovisto de título o, por lo menos, de pretexto para excitar a nuestros estudiosos y estudiantes a dirigir la mirada a la cultura italiana. En el Perú, como en toda la América española, se habla con frecuencia de nuestra latinidad. Ya he dicho, en más de un artículo, lo que pienso de esta latinidad postiza.* No es ésta una ocasión de insistir sobre el tema. Quiero únicamente remarcar que el latinismo de uso corriente en la retórica criolla no nos ha servido siquiera para reconocer en la cultura italiana una cultura netamente latina y, por lo tanto, una cultura de nuestra supuesta estirpe. [*Se refiere, particularmente, a sus Divagaciones sobre el tema de la latinidad].

Entre nosotros, el libro italiano ha tenido muy escasa, casi ninguna difusión. Me parece que las excepciones evidentes, a este respecto, son rarísimas. La más notoria y la más importante, en nuestro tiempo, -o mejor dicho en el suyo- es la del doctor Deustua, quien, como profesor de la Universidad y como Director de la Biblioteca Nacional, se muestra en contacto con el pensamiento italiano.

A D'Annunzio lo hemos conocido y admirado en las mediocres, cuando no pésimas, traducciones españolas. Lo mismo está ocurriendo con Pirandello y Papini. D'Annunzio ha influido en un instante de nuestra literatura. Como alguna vez lo he dicho, considero el período colónida como un período de un cierto d'annunzianismo. Pero este d'annunzianismo espiritual y no

formal- no fue aprendido por los literatos colónidas en su trato con los libros de D'Annunzio. Los pobres no conocían en la mayoría de los casos sino las versiones baratas de Maucci. El d'annunzianismo tuvo un vehículo vivo. Lo trajo de Italia en su alma snobista, original y espiritual, Abraham Valdelomar. Valdelomar podía haber sido declarado en su época, por la dirección de salubridad, un "portador de gérmenes". Y D'Annunzio nos llegó, en Valdelomar, con mucho retardo. Como fenómeno literario, aunque no como fenómeno espiritual, D'Annunzio estaba en decadencia, desde hacía muchos años, en el mundo intelectual italiano. Era justamente la época en que en la literatura de Italia, se abrían paso los más ardientes anti-d'annunzianos.

Los literatos, los estudiosos peruanos, cuando han salvado los confines del idioma, han buscado el libro francés y han adoptado, a veces, su espíritu y sus ideas. La metrópoli de la inteligencia hispano-americana, en general, ha sido España o Francia. Y a Francia, sin duda, le debe mucho la literatura del continente. El galicismo nos ha libertado, eficazmente, de algunos defectos y de algunos excesos de la espesa y sonora retórica española. Los escritores ibero-americanos, gracias en parte al galicismo, escriben una prosa menos engolada, más sencilla, que la mayoría de los escritores peninsulares.

Pero el descubrimiento de Francia nos ha hecho olvidar demasiado que existe para nosotros otra cultura próxima y asequible: la cultura italiana. Francia nos ha impuesto sus propias fronteras después de inducirnos a escapar de las pesadas fronteras españolas. Y el yugo francés, desde el punto de vista de los gustos exclusivos a que obliga, resulta peor que el yugo hispano. El pensamiento francés es vanidosamente nacionalista. Y, más que todo, la literatura francesa está organizada de manera de convencer a su público que, si no es la única, es en todo caso la primera.

La vida intelectual italiana -aunque los literatos de Italia sean en su estilo y en su tema menos internacionales, menos cosmopolitas que los literatos de París- se presenta mucho más abierta a las corrientes y a las tendencias europeas. La filosofía alemana, como es notorio, ha encontrado en Italia no sólo traductores y propagadores sino también -v. g. Benedetto Croce- verdaderos e interesantes continuadores. En Italia, se traduce mucho, esmerada y directamente del ruso, del noruego, etc. Las más exóticas y lejanas culturas tienen en Italia estudiosos y traductores. (Me ha sido dado conocer en Roma a un erudito americanista que sabía quechua: el difunto conde Perrone di San Martino, autor de un libro sobre el Perú, magníficamente editado en italiano por Alfieri Lacroix).

En pro del estudio de la cultura italiana, abogan, además de las razones de orden intelectual, algunas razones de orden práctico. La primera de todas es, naturalmente, la razón de la afinidad de los idiomas español e italiano. El dominio del italiano, si no es tan fácil como lo imaginan superficialmente casi todos, es siempre mucho más fácil que el dominio de cualquier idioma latino. Y leer italiano -por el motivo que señalo en líneas anteriores- consiste al mismo tiempo que penetrar en una cultura original y sustanciosa como la italiana, en acercarse a otras literaturas, más pronto y concienzudamente vertidas al italiano que al español. El estudio del italiano, sobre todo cuanto complementa el del francés, constituye por otra parte un excelente ejercicio filológico. Otra razón no insignificante, a favor del italiano, me parece la de que el libro italiano es más barato que el libro español y que el mismo libro francés, mientras que el alemán y el inglés alcanzan precios prohibitivos para el lector no favorecido por el curso del cambio.

Un mayor interés por la cultura italiana no sería de otro lado un gesto exclusivamente nuestro. Las comunicaciones entre la inteligencia hispánica y la inteligencia italiana tienden a aumentar. Unamuno es apreciado en Italia casi tanto como Pirandello en España e Hispano-américa. La inteligencia española desde hace algún tiempo quiere sentirse y mostrarse más europea que antes. El título y el espíritu de la Revista de Occidente no son un capricho de Ortega y Gasset: son más bien el síntoma de un estado de ánimo de los intelectuales de España. En la Revista de Occidente han aparecido comentarios inteligentes de Juan Chabás sobre autores y libros italianos. Y en las revistas de Hispano-América no faltan notas análogas. He leído recientemente en una revista, un penetrante estudio de Samuel Ramos sobre Benedetto Croce; y en otra revista, estudios sobre Soficci, sobre Carrá, sobre Pea, etc.

* * *

Un libro de Guiseppe Prezzolini, arribado a mi mano con un poco de retardo -desde que dejé Europa mi contacto con las ideas y libros de Italia se ha debilitado enormemente- representa un amable guía para los estudiosos que se internen por los caminos actuales de la cultura italiana. La cultura italiana se titula, precisamente, este libro de Prezzolini.

En la intelectualidad italiana tan dividida, tan escindida por la lucha política, Prezzolini es el escritor que con mayor éxito podía intentar una explicación de los diversos movimientos, escuelas y manifestaciones del pensamiento y de la literatura de su patria. Prezzolini procede de un grupo que encarnó y resumió un período de ese pensamiento y esa literatura. Fue el animador máximo de La Voce, revista florentina que reunió en sus páginas las firmas de escritores y artistas de diverso temperamento, pero

movidos todos por parecido empeño de suscitar un renacimiento artístico y filosófico. En La Voce escribieron Croce y Papini, Gentile y Salvemini, Amendola y Murri. Pero como movimiento renovador, el de La Voce es un movimiento liquidado hace mucho tiempo. Cada escritor del grupo disperso ha buscado y seguido su propio camino. Papini, después de romper lanzas contra todos los dogmas, se ha convertido al catolicismo, Soffici, exfuturista, marca espiritual e intelectualmente un retorno all' antico. Croce, ministro de Giolitti en 1921, ha aguardado la hora undécima del liberalismo para inscribirse en el desvaído partido liberal. El propio Prezzolini de ahora está muy distanciado del Prezzolini de La Voce. El tiempo, la madurez, el desencanto, lo han domesticado. Lo han vuelto relativista, tolerante, ecuánime. Es, justamente, a causa de este cambio, que Prezzolini resulta particularmente apto para revisar y explicar, con cierta objetividad, a sus contemporáneos. En otro tiempo, su actitud habría sido demasiado combativa, demasiado apasionada para consentirle discurrir tan pacífica y ponderadamente por todos los sectores y todos los planos de la inteligencia italiana. Ahora su gesto y su posición son muy distintos. Prezzolini considera las ideas, los hombres y los hechos con un ánimo optimista e indulgente. Se siente en su libro un esfuerzo dulcemente escéptico por suponerse en el mejor de los mundos posibles. A ratos saca las uñas con vivacidad; pero en seguida las guarda con una sonrisa fatigada que parece decir: a quoi bon?

Mas de este eclecticismo, un poco irónico, que no degenera en superficialidad, se beneficia el lector que averigüe los senderos de la cultura italiana. Un crítico de parte, le daría del pensamiento de la Italia contemporánea una versión más profunda; pero menos detallada e informativa y, bibliográficamente, menos completa.

Prezzolini no llega a ser un cicerone agnóstico. Sus filias y sus fobias se han temperado, se han atenuado; pero no se han borrado del todo. (Lo que a mi no me parece mal desde el punto de vista de la personalidad del escritor, aunque me parezca inconveniente, en este caso, para el interés egoísta de los lectores a quienes su libro sirva de introducción en la cultura italiana). Algunos juicios denuncian sus viejas antipatías. He aquí uno que, refiriéndose a la nueva mentalidad, niega exageradamente que del positivismo haya sobrevivido algo: "¿Quién recuerda ahora a Lombroso, si no es con una sonrisa? ¿Quién tiene el coraje de leer a Ardigó? ¿Quien cita todavía la autoridad de Spencer? Quien lo hiciese hoy día en Italia parecería un espectro, un Lázaro resucitado después de un sueño de muchos años, y todos lo mirarían con maravilla. Todo ese modo de considerar la vida, entre materialista y positivista, que entonces dominaba, (después de 1900), ha desaparecido casi sin rastros y sin residuos". No es

necesario ningún esfuerzo para demostrar que esta afirmación resulta demasiado absoluta e inexacta. Guiseppe Renssi, autor de estudios filosóficos, muy interesantes y valiosos, aunque Prezzolini no los cite, no sólo tiene "el coraje de leer a Ardigó", sino también el de dedicarle un capítulo en uno de sus últimos libros. Y a propósito, ¿por qué Prezzolini, que se detiene en su libro en más de una figura secundaria y terciaria de la intelectualidad italiana, no menciona siquiera al autor de los *Lineamenti di una Filosofia Seettica*? El mismo Prezzolini se ve obligado a rectificar su aserción, páginas más adelante, cuando ocupándose del derecho penal constata la victoria de la escuela positiva. "Hemos asistido -escribe- a la decadencia de esta escuela que sin embargo había vencido a la clásica; los nombres de sus maestros se encuentran ahora desacreditados; ninguna influencia ejercita sobre el espíritu del país y no es ya corriente la jerga positivista, puesta por ella en boga. Pero aquí se revela todo el buen sentido italiano: mientras esa escuela teóricamente andaba perdiendo terreno y formaba un artículo de exportación para las repúblicas de Sud-América, a donde frecuentemente van los cantantes cansados y los académicos entontecidos, lo que había sostenido en materia de reformas prácticas, por ser plausible y útil, era aceptado y asimilado aun por sus negadores teóricos como Gentile; y he aquí que la reforma del código penal y la reforma carcelaria son confiados en 1919 por el Ministro Mortara a una comisión sobre la base de los criterios de la escuela positivista que obtiene así su máximo triunfo". No se puede decir, por ende, que el positivismo haya tramontado sin haber dejado huella. Lo que el positivismo tenía de sólido y durable ha sobrevivido. Prezzolini sostiene que "la reacción idealista ha destrozado todo, sin encontrar resistencia". Es demasiado evidente que la filosofía de Croce y Gentile ha ganado la batalla. Pero conviene entenderse respecto al idealismo crociano y gentiliano. El pensamiento de Croce y el de Gentile, después de haber hecho juntos una larga jornada, han empezado a diferenciarse. Su trayectoria desde hace algún tiempo no es la misma. El disenso se ha manifestado en toda su significación en el último diálogo político Croce-Gentile. Gentile se siente y se confiesa fascista; Croce se siente y se confiesa liberal. Y en verdad el pensamiento de Croce ha sido siempre menos independiente de lo que se supone, de la mentalidad, "entre positivista y materialista" de la Italia de 1900. Puede decirse que ningún pensador italiano ha dependido tanto de su época como Croce y que esta dependencia no ha sido nunca más evidente que cuando Croce ha reaccionado y contrastado sus consecuencias y sus hombres. El idealismo de Croce ha sido, en el fondo, solidario con el realismo de Giolitti, aunque en apariencia la teoría del filósofo de Nápoles haya contradicho o se haya opuesto a la praxis del estadista piomontés. Prezzolini es uno de los que se dan cuenta del parentesco histórico entre Giolitti y Croce, aunque no lo conciba tan íntimo y tan próximo. "Se ha hecho un paralelo -escribe- entre

Croce y D'Annunzio pero creo que más razonable sería hacerlo con Giolitti, con el cual Croce tiene más de un punto de contacto y con el cual ha trabajado de acuerdo durante un año de ministerio encontrando en él un fuerte apoyo contra la impopularidad de que gozaba en la opinión pública y en la Cámara de Diputados".

Otro juicio deficiente del libro de Prezzolini me parece su juicio sobre Pirandello. Prezzolini confina la figura y la obra de Pirandello dentro del teatro. No las alude siquiera en los otros largos capítulos en que revista los fenómenos y corrientes de la literatura italiana. El simple hecho de haber escrito más novela y cuento que teatro daba derecho, en tanto a Pirandello, para no ser visto sólo como un comediógrafo. No se puede decir por otra parte, que la obra de Pirandello no haya tenido influencia en las letras italianas. Pirandello ha hecho escuela. Esto no era tal vez tan evidente como ahora, cuando Prezzolini escribió su libro; pero, de toda suerte, Pirandello tenía ya derecho a un estudio más atento. En la literatura italiana contemporánea, la individualidad más interesante, actualmente, es la del extraordinario escritor siciliano. Prezzolini le antepone, sin duda, Papini. El libro de Prezzolini está lleno de esta predilección: "Papini -afirma- es el verdadero hombre de genio de la literatura italiana con todos sus claroscuros". Sin regatear ni disminuir ninguno de los méritos de Papini, debo declarar mi convicción de que el caso Pirandello representa en este período de la literatura italiana algo más que el caso Papini. En Pirandello se condensa un estado de ánimo no sólo italiano sino occidental. Pirandello, mucho más que Papini, marca una tendencia; señala una época. Pirandello, en fin, es un fenómeno de hoy, mientras quizá Papini empieza a ser un fenómeno de ayer.

Pero ni éstas ni otras rectificaciones quitan nada al interés del libro de Prezzolini. Más objetivo no podía ser ningún otro escritor de su talento y de su época. Revistando la cultura política, por ejemplo, Prezzolini no olvida ninguno de sus sectores. Su libro enfoca, sucesivamente el socialismo, la democracia, el republicanismo mazziniano, el sindicalismo, el social-catolicismo. Se detiene con atención, en el sector comunista, aunque, de acuerdo con la intención de toda su obra, tratando de descubrir ahí, antes que nada, los ecos del idealismo crociano y gentiliano. "Los comunistas del Ordine Nuovo -anota- son asaz inclinados al idealismo, citan en sus escritos a Gentile y a Croce, tratan de dar a los obreros una cultura más escogida, inclusive de arte. Su revista está llena de escritos literarios y revolucionarios, mejores que aquellos que estábamos habituados a hallar en los periódicos y revistas socialistas".

La opinión más aguda del libro me parece ésta: "La literatura italiana no es

popular porque no es del pueblo. Es, en el pasado, una literatura de clases superiores: de literatos, de nobles, de cortesanos, de curas y de frailes. Hoy es una literatura de burgueses, pero conserva todavía la tendencia antigua". De la tendencia y de la clase no se exceptúa, por supuesto, ni el propio Prezzolini. El inteligente supérstite de La Voce lo sabe demasiado bien.

 *Publicado en Boletín Bibliográfico, de la Universidad Mayor de San Marcos, Vol. II N° 1 (pág. 56-61); Lima, marzo de 1925. Desde el segundo párrafo de la segunda parte ("En la intelectualidad italiana tan dividida...") transcribe, con algunas enmiendas formales, un artículo aparecido en Variedades -Lima, 11 de junio de 1927-, bajo el epígrafe de Giuseppe Prezzolini y la Inteligencia Italiana.

- EL CASO PIRANDELLO*

Lo que más me persuade del genio de Pirandello es la coincidencia del espíritu y de las proposiciones de su arte con la actitud intelectual y sentimental del mundo contemporáneo. Pirandello es un comprimido del mundo que saluda y admira en él a su primer dramaturgo. En la obra de Pirandello están todas las intuiciones, todas las angustias, todas las sombras, todos los resplandores, del "alma desencantada" de la civilización occidental. Y esto basta como prueba de su genialidad. El gran artista se caracteriza siempre por su aptitud espontánea para reflejar un estado de ánimo y de conciencia de la humanidad.

Pirandello pertenece a un mundo que, -como se ha dicho a propósito de la actual literatura francesa- anda "en busca de su yo perdido". El escepticismo, el relativismo, el subjetivismo filosófico de este mundo tienen, tal vez, en el arte de Pirandello su nota más exasperada y más patética. En Pirandello se encuentran los elementos esenciales de la filosofía y del arte de hoy. A tal punto que, incontestablemente, este escritor sexagenario y siciliano resulta, en verdad, mucho más moderno que el explosivo y futurista Marinetti y toda su escuela. Mientras el modernismo de Marinetti se contenta casi con descubrir, como motivos estéticos, el automóvil, el transatlántico y el aeroplano, el modernismo de Pirandello consiste en su facultad de registrar las más íntimas corrientes y las más profundas vibraciones de su época.

Su relativismo emparenta el arte de Pirandello con la filosofía de Vaihinger y la física de Einstein. Su suprarrealismo -que en sus obras no es una teoría, ni una tendencia, sino una inconsciente y magnífica realización- lo coloca en el sector más nuevo de la literatura. Y así, bajo otros diversos puntos de vista, su arte aparece naturalmente conectado con las más sustantivas expresiones del espíritu occidental contemporáneo.

Uno de los aspectos de Pirandello -que, sin duda, merece la atención de los estudiosos de psicología- es, por ejemplo, el fondo freudista de su arte. En

cuentos escritos con anterioridad a la lectura de Freud, el genial autor de *Ciascuno a suo modo* se complacía en extraer del oscuro juego de reacciones de la subconciencia, los móviles y los impulsos de sus personajes. Las últimas obras de Pirandello -*Ciascuno a suo modo* verbi gratia- denuncian una influencia directa de Freud. Pero un freudismo intuitivo aparece en Pirandello en los cuentos que escribió mucho antes de devenir un literato célebre.

Y ya que me refiero a sus cuentos, quiero subrayar sus méritos de cuentista. A Pirandello lo ha revelado al mundo su teatro. Pero, según el juicio de muchos autorizados críticos, es en sus cuentos donde Pirandello ha logrado sus más altas creaciones artísticas. "Más allá de las fronteras italianas - escribe Marziano Bernardi- el interés cada vez más vivo que suscita la obra de Pirandello, se dirige casi exclusivamente a su teatro. Yo desearía conocer el número de los que, entre los que en New York aplaudieron frenéticamente este año *Enrique IV* y *Seis Personajes en busca de autor*, sabían que nuestro dramaturgo tiene en su activo, además de seis novelas y un volumen de crítica sobre el humorismo, alrededor de cuatrocientos cuentos escritos, y en parte publicados, desde 1890. Y es tal vez de entre estos cuentos que conviene buscar lo que hay de mejor en el arte de Pirandello".

No es de la misma opinión Adriano Tilgher, eminente crítico italiano que, como el mismo Bernardi lo remarca, "considera el paso de Pirandello del cuento y de la novela a la obra teatral como un progreso, por el hecho de que el autor ha conseguido asir en sus relaciones dramáticas motivos que, antes, yacían inertes en el conjunto de su obra artística". Mas, de toda suerte, lo evidente es que en las novelas y cuentos de Pirandello no sólo se halla, íntegramente, los más preciosos materiales de su teatro, sino que se identifica, admirablemente realizadas, las ideas ejes de sus comedias. Se podría decir que Pirandello ha realizado muchas veces en el cuento lo que, más tarde, sólo ha intentado en el teatro.

La edición completa de los cuentos de Pirandello ha sido emprendida hace más o menos tres años por la casa editorial R. Bemporad de Florencia. La serie dará veinticuatro tomos. (Pirandello la titula: *Novele per un anno*). He leído los cinco primeros. Y he sentido en ellos el mismo potente soplo, la misma honda inspiración que en *Vestire gli ignudi* o *Come prima, meglio de prima*, dos de las máximas obras teatrales de Pirandello. Como escribe en el estudio que ya he mencionado Marziano Bernardi, "nadie sabe como Pirandello, con tan magnífica limpidez, en diez líneas hace vivir a un hombre, en una página hacernos vivir una vida, en un solo cuento grabarnos en el espíritu su personalidad de artista imposible de confundir

con ninguna otra".

Ningún crítico habría acertado, sin embargo, hace diez años a predecir el porvenir de éxito y de gloria que, a tan breve plazo, estaba reservado al novelista de *El difunto Matías Pascal*. En su hora, esta novela no pareció absolutamente destinada a preludiar la carrera de un literato genial. Eran aun los tiempos de la hegemonía del más chato naturalismo en la literatura europea y, por ende, también en la italiana. El argumento de la novela pirandelliana fue tachado de inverosímil. Tacha que, justamente, ha dado a Pirandello, después de largos años, la más gozosa de sus revanchas, la de publicar como apéndice en la última edición de su novela una "advertencia sobre los escrúpulos de la fantasía" al pie de la cual copia un suelto de crónica del *Corriere della Sera* que da cuenta de un hecho absolutamente idéntico al que el gusto del público, estragado por los manjares naturalistas, encontró inverosímil en *El difunto Matías Pascal*.

Pirandello, en este apéndice, se burla agudamente de los críticos literarios que "juzgando una novela, un cuento o una comedia, condenan éste o aquel personaje, ésta o aquella representación de hechos o de sentimientos, no en nombre del arte como sería justo, sino en nombre de una humanidad que parece que ellos conocieran a perfección, como si realmente en abstracto existiese, fuera de la infinita variedad de hombres capaces de cometer todas las absurdidades que no tienen necesidad de parecer verosímiles porque son verdaderas". Para ensañarse contra una crítica y un público indigestados de literatura pseudo-realista le sobra razón a este artista. El prejuicio por lo verosímil ha sido, por mucho tiempo, lo que más lo ha dañado en sus relaciones con el público.

Hoy es ya otra cosa. El público europeo ha perdido, poco a poco, el gusto del viejo naturalismo. Son todavía muchos los que reaccionan contra el arte de Pirandello. Pero no ya por lo inverosímil sino por lo inhumano o cerebral de sus personajes. Pirandello, como muy certeramente lo observa Homero M. Guglielmini, -en el sustancioso ensayo *El teatro del disconformismo* publicado en la revista *Valoraciones de La Plata*-contraría, además, uno de los más arraigados hábitos del público: el de asistir en el teatro a un conflicto de caracteres y de tipos. "El arte del retrato, de la biografía, del tipo -escribe Guglielmini- ha sido sustituido ahora por un arte precisamente contrario, promovido por el advenimiento de un sentido de la vida hasta hoy inédito. El lado variable e irreversible de las cosas, el aspecto fluyente de la vida -lo transitorio y lo concreto- cobran un relieve singular, bajo el cual queda inmersa aquella permanencia y perennidad gratas al pensar platónico". El teatro de Pirandello niega el carácter. Niega su continuidad. Niega su coherencia. Pirandello, al revés de

los dramaturgos pasados, nos presenta en sus piezas al no-carácter.

Ya no se dice que sus personajes son inverosímiles; pero sí que son personajes de excepción, sin humanidad. ¿De excepción? Bueno. Pero sin humanidad, no. En todo caso, explicando este aspecto de Pirandello con una paradoja, se podría decir que sus personajes son de una inhumanidad muy humana. Lo que sacude demasiado los nervios del espectador o del lector es lo exasperado, lo exacerbado de todas las cosas en Pirandello. Tampoco se acomoda la mentalidad del lector o del espectador al juego de Pirandello de oponer a la ficción de la realidad la realidad de la ficción.

Arte de una decadencia, arte de una disolución; pero arte vigoroso y original el de Pirandello es, en el cuadro de la literatura contemporánea, el que más debate merece. Es la traducción artística más fiel y más potente del drama del "alma desencantada".

* Publicado en Variedades (Lima, de marzo de 1923), bajo el epígrafe de: Algunos relieves de la obra de Pirandello.

- GIOVANNI PAPINI*

Italia ha sido en los últimos lustros un país lleno de inquietud intelectual. Varias ráfagas de renovación han soplado sobre sus ciudades, su gloria, su arqueología, su clasicismo y su retórica. En la Europa del siglo veinte, Italia ha sido una zona de activa fermentación revolucionaria.

Un día el modernismo, vaciado en moldes más audaces y menos políticos que la democracia cristiana de don Sturzo, intentó remozar y refrescar el catolicismo y la Iglesia Romana. Otro día el futurismo, incubado en un nido literario, quiso invadir bulliciosamente todos los planos de la vida italiana. Otro día, el pragmatismo importado de Norte América, inyectó en la mentalidad italiana un poco de novedosas ideas ultramarinas.

El nombre y la historia de Giovanni Papini están vinculados a dos de estos movimientos ideológicos. Papini ha sido futurista y ha sido pragmatista. Con el pragmatismo ha arremetido contra la filosofía del siglo diecinueve, sus hierofantes y sus doctores. Y con el futurismo ha cargado contra la literatura y el arte anquilosados y hieráticos de las academias... Pero Papini, como escritor, no procede del haz futurista. Dió su adhesión al futurismo cuando era ya un escritor cuajado. Tenía escritos El Crepúsculo de los Filósofos, Lo Trágico Cotidiano y otros libros ilustres. Al futurismo lo llevaron el fuego, la exuberancia, la vitalidad y la juventud de su edad bizarra y revolucionaria. Al futurismo se sintió atraído por la beligerancia altanera e iconoclasta de Marinetti y sus secuaces. Militaban entonces en el futurismo varios artistas unánimemente consagrados más tarde: Palazzeschi, Govoni, Folgore, Boccioni.

En su libro *Experiencia futurista*, ha reunido Papini algunos recuerdos, algunos ecos y algunos trofeos de su época de futurista. Allí están sus apóstrofes contra Florencia, calificada de ciudad de chamarilleros y de mercaderes del pasado y de la tradición, "donde se llama crítico a Ugo Oietti y orador a Isidoro del Lungo". Allí están sus contumelias contra la Roma de la Terza Italia y la filosofía idealista y hegeliana de Benedetto Croce. Allí están finalmente las razones de su disidencia y de su apartamiento del futurismo. Papini había buscado en el futurismo una posición de combate contra todas las escuelas y todas las capillas literarias y artísticas. Pero el futurismo, que había agredido las viejas formas, había intentado, sincrónicamente, reemplazarlas con otras formas rígidas y sectarias. Los futuristas habían derribado un ícono para sustituirlo con otro. Por esto la adhesión de Papini al futurismo se enfrió y consumió, poco a poco. Papini había ingresado al futurismo en busca de aire libre. Y se había encontrado dentro de una nueva academia, con su perspectiva, su liturgia y su burocracia. Una academia, estruendosa, combativa, traviesa. Pero siempre una academia.

El paso de Papini por el futurismo coincidió con el período más brillante y sazonado de su literatura. Papini desconcertaba a las gentes de entonces. Su figura agresiva y pintoresca, plena de originalidad y de ímpetu, era una figura excepcional en aquellos beatos días de quietud burguesa. Sus libros seducían a los públicos de Europa como un tapiz persa, como una melodía moscovita.

Papini escribía páginas al mismo tiempo epatantes y profundas, atrabiliarias y sustanciosas. En el prólogo de *El Crepúsculo de los Filósofos* declaraba: "Este no es un libro de buena fe. Es un libro de pasión y, por tanto, de injusticia. Un libro desigual, parcial, sin escrúpulos, violento, contradictorio, insolente, como todos los libros de aquellos que aman y odian y no se avergüenzan de sus amores ni de sus odios". Y luego llamaba a Kant "un burgués honesto y ordenado". De Hegel, "el hombre de la antítesis, de la contradicción, el homo duplex" decía que "como los gatos veía mejor en las tinieblas". Definía a Schopenhauer como "un gentilhomme anglófilo, un poco ancien regime con un aire de médico materialista, maligno y libertino, desilusionado y misántropo"; y su filosofía, como "la filosofía de la vejez desconfiada, perezosa y regañona, la obra maestra del servilismo". Clasificaba a Augusto Comte, "sentimental, autoritario, pontifical y profético", como "el Santo Tomás y el San Ignacio de Loyola del nuevo catolicismo científico", y se burlaba ácidamente de sus gestos sacerdotales. Presentaba la filosofía spenceriana como "la obra paciente y minuciosa de un mecánico desocupado". Y

declaraba a Nietzsche "un encantador cuentista de mitos, un alegre trovador de canciones de baile, un delicioso causeur de malignidades anticientíficas y anti-cristianas". Con estas bizarras frases se mezclaban agudos y jugosos conceptos críticos sobre estos filósofos y su filosofía, estudiada por Papini en sus lenguas originales.

Papini posee una personalidad rica en matices propios y en contornos singulares. Ha escrito ensayos, novelas, versos. Ha hecho poesía, filosofía, polémica. Es un escritor poliédrico. Un escritor dotado de agilidad, de hondura, de donaire. Es un pensador y es un artista. Pero prevalece en su obra el artista sobre el pensador. Su pensamiento es invariablemente elegante. Todo en Papini es muy personal y muy arbitrario. De la filosofía de Papini dicen los filósofos que no es verdadera filosofía. Y de los cuentos y novelas de Papini pueden decir los críticos que tampoco son verdaderos cuentos o novelas. Papini cultiva un género literario que él denomina "ficción" Ficción es Un uomo finito y ficción son las Memorie di Nessuno. La novela, como género literario, ha sido acaparada por el naturalismo y el realismo. Los artistas de los nuevos tiempos se sienten, por eso, más atraídos por la ficción que por novela.

Un poco tardía e incompleta es la traducción al español de la abundante, heteróclita y gallarda obra de Papini. Filtrada por los traductores, la obra de Papini pierde, además, un poco de su prestancia y de su estilo. Su estética se oscurece y se empaña. Pero, de toda suerte, de la traducción emerge una personalidad exorbitante, rutilante, tornasolada. Una de las más fuertes personalidades de esta jugosa Italia de Pirandello, de Tilgher y de Panzini.

Mas Papini llega a Sud América con un poco de retardo. Y, por esto, al mismo tiempo que el Papini de las Memorias de Dios, nos llega el Papini de la Historia de Cristo. Estas generaciones hispano-americanas leen simultáneamente al Papini blasfemo y al Papini religioso. Conocen al Papini irreverente, al Papini herético cuando ese Papini no existe ya. Actualmente se reconcilian con Papini el Vaticano, las Academias y el Ministerio de Instrucción Pública. La Historia de Cristo es recomendada oficialmente en las escuelas del Estado por Mussolini y el fascismo. Acontece, entre otras cosas, que Papini y el fascismo se han convertido simultáneamente. El fascismo, heredero de muchos elementos del futurismo, era originariamente anticlerical, irreligioso e iconoclasta. Y ahora se torna creyente y cristiano. Devuelve la escuela a la Iglesia. Persigue la literatura voluptuosa, mórbida y estupefaciente.

Florece una paradójica estirpe católica, que ha reclutado sus prosélitos en los rangos del ateísmo, del paganismo y del naturalismo modernos. El

catolicismo de Charles Maurrás, por ejemplo, es el catolicismo de un ateo. Yo conocí en Roma a un poeta francés de la filiación y de la escuela de Maurrás. Era un poeta materialista, helenista y sensual, que maceraba su temperamento pagano en la Ciudad Eterna, pero que se repetía cotidianamente la frase de Pascal: Prenez de l'eau benite.

Papini, que en su juventud y en su plenitud ha sido incandescente y atrabiliario, se torna pascual, cristiano y místico. Y es que Papini, en el fondo, es un pequeño-burgués provinciano, menesteroso de paz, de orden y de sosiego. Papini ama la provincia, ama la aldea, ama el remanso. Durante el mal tiempo, está muy a gusto en Florencia, en su departamento de la Vía Colletta, con su mujer, brava masaia, con sus libros y con sus ideas. Y durante el buen tiempo está muy a gusto en su casita rústica de una aldea montañesa y toscana. No estaría, en cambio, a gusto en Milán, la ciudad de la gran industria literaria, como me decía una tarde en Florencia. New York y sus rascacielos lo horrorizarían. Su psicología es la psicología ponderada y quieta del toscano.

Y la historia de su época conflagrada, atrevida y beligerante es probablemente la misma de otros intelectuales. En épocas normales, en épocas quietas, los intelectuales reaccionando contra el mundo exterior, gustan de adquirir una postura atrabiliaria y demoleadora. En épocas tempestuosas y revolucionarias los intelectuales, reaccionando también contra el mundo exterior buscan una posición conservadora. Dentro de un ambiente apacible y muelle el intelectual no tiene inconveniente en ser iconoclasta y agresivo. Dentro de un ambiente convulsionado y apocalíptico, el intelectual tiende a tornarse amoroso y manso.

El intelectual, el artista, están siempre en conflicto con la vida, con la historia. Son orgánicamente descontentos y regañones. Además, malgrado sus habituales burlas y contumelias contra la Civilización, la aman con escondida e involuntaria ternura. Y, por eso, frente a las sacudidas y tempestades que amenazan esta Civilización, su gracia, su potencia y su confort, en los labios del intelectual y del artista, antes escéptico, ululante y maligno, se extingue de improviso la blasfemia y se enciende nostálgica la plegaria.

II

En el Dizionario dell'omo salvatico, libro polémico, agresivo, Giovanni Papini continúa su batalla católica. Colabora con Papini en este trabajo, un escritor toscano, Doménico Giuliotti, que en un libro lleno de pasión y ardimiento, La Hora de Barrabás, asumió en 1923* (5) la mística actitud de

cruzado tomada por el autor de la Historia de Cristo. [*Corregido por nosotros. El texto original dice "asumió hace tres años la mística actitud"]

El Diccionario del Hombre Selvático no es un libro de apologética. Es, más bien, un libro de ataque. Según las palabras del prefacio, mueve a los autores "la esperanza de hacer reflexionar a aquellas almas desviadas pero no perdidas, ofuscadas pero no cegadas, lejanas pero no podridas, sobre las cuales pesan los fuliginosos vapores de cinco siglos de pestilencias espirituales". Este "diccionario" es absolutamente un documento de la época. No tiene ninguna afinidad de espíritu ni de género con los "diccionarios" de Bayle, de Voltaire ni de Flaubert. La única obra con la cual su parentesco espiritual resulta evidente, es la Exégèse des Lieux Comuns de León Bloy. El bizarro, brillante y violento León Bloy revive en Papini y Giuliotti. Como el de León Bloy, el catolicismo de Papini y de Giuliotti es un catolicismo beligerante, combatiente y colérico.

Papini y Giuliotti repudian y condenan en bloque la modernidad. El espíritu moderno, cuyos primeros elementos aparecen con el Renacimiento, se presenta hoy como causa y efecto a la vez de esta civilización industrialista y materialista. Se llama humanismo, protestantismo, liberalismo, ateísmo, socialismo, etc. Papini y Giuliotti nos predicán, como otros espiritualistas reaccionarios, el retorno al Medio Evo.

Su rencor contra la modernidad se traduce, por ejemplo, en una acérrima diatriba contra América. "La América -dice el Diccionario- es la tierra de los tíos millonarios, la patria de los trusts, de los rascacielos, del tranvía eléctrico, de la Ley de Lynch, del insoportable Washington, del aburrido Emerson, del pederasta Walt Whitman, del vomitivo Longfellow, del angélico Wilson, del filántropo Morgan, del indeseable Edison y de otros grandes hombres de la misma pasta. En compensación nos ha venido de América el tabaco que envenena, la sífilis que pudre, el chocolate que harta, la patata pesada para el estómago y la declaración de la Independencia que engendró, algunos años después, la Declaración de los Derechos del Hombre. De lo que se deduce que el descubrimiento de América -aunque realizado por un hombre que tuvo lados de santidad- fue querido por Dios en 1492 como una punición represiva y preventiva de todos los otros grandes descubrimientos del Renacimiento: esto es, la pólvora de cañón, el humanismo y el protestantismo".

La frenética requisitoria contra América define la posición anti-histórica de Papini y Giuliotti. Claro que no todas sus razones deben ser tomadas al pie de la letra. Encolerizarse contra América por haber dado al mundo la patata, tiene que parecerle a todos un mero exceso de exaltación verbal. La

patata está justificada y defendida por el plebiscito de toda Europa. Un escritor francés un tanto próximo a Papini en el espíritu -Joseph Delteil- ha hecho en su Juana de Arco -libro que tal vez sea adoptado por la nueva apologética que el Diccionario propugna y augura- el elogio de la patata. Delteil la declara alimento intelectual por excelencia. Entre otras virtudes, le atribuye la de mantener la agilidad del espíritu y conferir el gusto del diálogo.

Pero dejemos a América y la patata y, volviendo a las sugerencias esenciales del Diccionario, constatemos que el caso de Papini convertido al catolicismo, no es un caso solitario y único en la inteligencia contemporánea. El caos contemporáneo angustia y aterra a los intelectuales. Todos sienten la necesidad de un orden, de una fe. Los que no son capaces de adherirse a un orden nuevo buscan con frecuencia su refugio en Roma. La Iglesia Católica les ofrece asilo contra la duda. Estas adhesiones de intelectuales desencantados no robustecen históricamente al catolicismo; pero restauran los gastados prestigios de su literatura. Tenemos en el campo filosófico una escuela neotomista. La escolástica es desempolvada por escritores y artistas que hasta ayer representaron un nihilismo, un escepticismo, a veces blasfemos.

Papini, extremista orgánico, tenía que reaccionar contra el caos moderno adhiriéndose a la revolución o la tradición. Su psicología y su mentalidad de toscano no eran propensas al misticismo oriental del bolchevismo. Nada hay de raro ni de ilógico en que lo hayan conducido a la tradición romana, al orden latino. Pero, ¿será esta la última estación de su viaje? Giuseppe Prezzolini que lo conoce y admira como nadie, se lo pregunta con incertidumbre: "¿permanecerá católico? ¿Tendrá tiempo aún de ensangrentar sus pies por ásperos caminos, lo veremos todavía correr tras de una nueva quimera, o quedará encerrado en la cristalización de la fórmula religiosa y del éxito material?" Aunque tratándose de Papini es arriesgado hacer predicciones, lo último me parece lo más probable. Ya he dicho por qué.

 *Publicado en **Varietades**: Lima, 17 de noviembre de 1923 (Giovanni Papini) y 26 de Junio de 1926 (El Dizionario dell'omo salvatico" de Papini y Guiliotti).

- I.- PIERO GOBETTI*

La deficiencia de nuestra asimilación de la mejor Italia, la irregularidad de nuestro trato con su más sustanciosa cultura, no es ciertamente una responsabilidad específica de nuestras universidades, revistas y mentores. El Perú no tiene, por razones obvias, relación directa y constante sino con dos literaturas europeas: la española y la francesa. Y España hoy mismo

que sus distancias con la Europa moderna se han acortado considerablemente, no es una intermediaria muy exacta ni muy atenta entre Italia e Hispano-América. La Revista de Occidente que registra en su haber un persistente esfuerzo por incorporar a España en la cultura occidental, no ha acordado a la literatura y al pensamiento italianos sino un lugar secundario. Los mejores trabajos de divulgación de los hombres e ideas de la Italia contemporánea son, en los últimos años, los debidos a Juan Chabás que aprovechó excelentemente su estancia en Italia. La obra de Unamuno acusa un conocimiento serio -y en algún punto que ya tendré oportunidad de señalar hasta cierto influjo- de Benedetto Croce. Pero, en general, la trasmisión española de las corrientes intelectuales y artísticas de Italia ha sido irregular, insegura y defectuosa. Croce, por ejemplo, me parece aun hoy, insuficientemente estudiado y comprendido en España. Y, en Hispano-América, si no le han faltado expositores y comentaristas fragmentarios, no ha encontrado todavía un expositor inteligente y enterado de su obra total. A este respecto está en lo cierto el argentino M. Lizondo Borda que, en un reciente estudio publicado en *Nosotros*, afirma que la filosofía de Croce no ha sido todavía muy entendida en su país, agregando que "igual cabe decir de otros países, inclusive europeos".

Actualmente, la coquetería reaccionaria de algunos intelectuales españoles con el fascismo, propicia la vulgarización, y aun la imitación en España de los ensayistas y literatos de la Italia fascista, a expensas del conocimiento de valores más esenciales, pero desprovistos de los títulos caros al gusto y al humor propagados en un clima benévolo a la dictadura. Curzio Malaparte, a quien yo cité aquí primero hace años, cuya obra empieza a ser traducida al español, encabeza el elenco de escritores jóvenes de Italia a quienes la política asegura admiradores y partidarios en ciertos equipos sedicentes vanguardistas de la intelectualidad hispánica. La reacción, la dictadura, han menester de teorizantes y no escasean en la juventud letrada quienes, a base de argumentos de *L' Action Française*, Maritain, Massis, Valois, Rocco, del Conde Keyserling, Spengler, Gentile, etc., están dispuestos a asumir ese papel. La política no se mezcla nunca tanto a la literatura y a las ideas como cuando se trata de decretar la moda de un autor extranjero. Papini debe a su conversión al catolicismo, en el mundo hispánico, la difusión que él no había ganado con su obra anterior a la *Historia de Cristo*. Y no sería raro que quienes encuentran abstrusamente hegeliano a Croce, propaguen con entusiasmo la obra de Giovanni Gentile, bonificada por la adhesión de este filósofo, sin duda más hegeliano que Croce en punto a abstractismo, a la política mussoliniana.

Curzio Malaparte es, sin duda, uno de los escritores de la Italia contemporánea. Pero tendría una información muy incompleta de esta

misma Italia, en cuanto a críticos y polemistas, quien bien abastecido de frases y anécdotas de Curzio Suckert, (Malaparte en literatura), ignorase en materia de ensayo político y filosófico a Mario Missiroli, Adriano Tilgher, Piero Gobetti y otros. Los críticos y editores españoles que flirtean con el fascismo y sus gacetas, difícilmente se ocuparán en exponer a estos ensayistas. Y los católicos, que tan tiernamente secundan la fama del Papini de post-guerra, sin la menor noticia en muchos casos del Papini de Pragmatismo y de Polemiche Religiose, no dirán una palabra sobre el católico Guido Miglioli, líder del agrarismo cristiano social de Italia, ex-diputado del Partido Popular y autor de *Il Villaggio Soviético*; y ni siquiera sobre Luigi Sturzo, uno de cuyos libros políticos apareció en la editorial que dirigía en Turín, Piero Gobetti, el escritor que precisamente motiva este artículo.

Si Benedetto Croce no ha sido aun debidamente explicado y comentado en nuestra Universidad, -en la que en cambio ha gozado de particular resonancia el mediano renombre de diversos secundarios Guidos de las Universidades italianas- es lógico que Piero Gobetti, muerto en la juventud en ardiente batalla, permanezca completamente desconocido.

Piero Gobetti era en filosofía, un crociano de izquierda y en política, el teórico de la "revolución liberal" y el mílite de *L' Ordine Nuovo*. Su obra quedó casi íntegramente por hacer en artículos, apuntes, esquemas, que después de su muerte un grupo de editores e intelectuales amigos ha compilado, pero que Gobetti, combatiente esforzado, no tuvo tiempo de desarrollar en los libros planeados mientras fundaba una revista, imponía una editorial, renovaba la crítica e infundía un potente aliento filosófico en el periodismo político.

He leído los cuatro primeros volúmenes de la obra de Piero Gobetti (*R'sorgimento senza eroi, Paradiso dello spirito russo, Opera Crítica. Parte Prima y Opera Crítica. Parte Seconda, Edizioni del Baretto, Turin*), y he hallado en ellos una originalidad de pensamiento, una fuerza de expresión, una riqueza de ideas que están muy lejos de alcanzar, en libros prolijamente concluidos y retocados, los escritores de la misma generación a quienes la política gratifica con una fácil reputación internacional. Un sentimiento de justicia, una acendrada simpatía por el hombre y la obra, un leal propósito de contribuir al conocimiento de los más puros y altos valores de la cultura italiana, me mueven a exponer algunos aspectos esenciales de la obra de este ensayista, a quien no se podría juzgar en toda su singular significación por uno de sus volúmenes ni por un determinado grupo de estudios, porque su genio no logró una expresión acabada ni sus ideas una exposición sistemática en ninguno y hay que buscar la viva y profunda modernidad de

uno y otras en el sugestivo conjunto de sus actitudes.

El escritor italiano Santino Caramella, que con fraterna devoción y ponderado juicio prologa la obra de Gobetti dice, en el prefacio del tercer volumen: "La unidad viva e íntima viene de la figura de Piero Gobetti crítico y periodista, polemista y ensayista, que se descubrirá aquí al lector en toda su magnitud y en los más variados aspectos de su actividad: una figura, a la cual todas sus obras le son en cierto sentido inferiores, mientras este volumen servirá en cambio para refrescarla en la memoria de cuantos la admiraron y amaron, como encarnación cotidiana del gran animador de ideas y de obras". Es esta unidad la que intentaré traducir en un próximo capítulo reconstruyéndolo con los elementos que me ofrecen los cuatro nutridos y preciosos volúmenes de su obra completa, aunque el mérito de Gobetti, más que en la coherencia y originalidad de su pensamiento central, está en los magníficos hallazgos a que lo condujo por la ruta atrevida e individual de sus varias inquisiciones.

 *Publicado en **Mundial** —Lima, 12 de julio de 1929— bajo el epígrafe de: Presentación de Piero Gobetti./ Han sido suprimidas del texto las líneas iniciales, por contener una alusión a las afirmaciones hechas en el artículo sobre La Cultura Italiana, que sólo estaban dirigidas al lector de la prensa periódica. Dicen así aquellas líneas: "No hemos sido afortunados ni solícitos en el conocimiento y estimación de los valores de la cultura italiana moderna. Ya he tenido oportunidad de apuntarlo, comentando un libro de Prezzolini y ocupándome en la averiguación de la influencia italiana en la literatura y el pensamiento hispanoamericanos contemporáneos. En el preludio de la presentación del ensayista Piero Gobetti, muerto cuando aún no había alcanzado la sazón de la treintena, tengo que insistir en este motivo, que se presta a muchas variaciones"

- II.- LA ECONOMIA Y PIERO GOBETTI*

Prometí un croquis conciso de las ideas de Piero Gobetti, el original y sustancioso ensayista que, precisamente por su escaso título a la atención siempre oportunista de las gacetas literarias y a la consideración generalmente pedante de las tesis doctorales quiero señalar entre los más vivos y fecundos valores de la cultura italiana contemporánea. Y justamente porque Piero Gobetti no fue específicamente un economista, me parece oportuno empezar por referirme al peso que en sus juicios morales, políticos, filosóficos, estéticos e históricos tuvo, en último análisis, la economía. Esta sagaz y constante preocupación de lo económico me parece uno de los signos más significativos de la modernidad y del realismo de Gobetti, que la debió, no a una hermética educación marxista, sino a una autónoma y libérrima maduración de su pensamiento.

Gobetti llegó al entendimiento de Marx y de la economía, por la vía de un agudo y severo análisis de las premisas históricas de los movimientos ideológicos, políticos y religiosos de la Europa moderna en general y de Italia, en particular. En su juventud, la filosofía griega y oriental, escolástica y moderna, la tradición intelectual italiana de Machiavelli a Vico y de Spaventa a Gentile, la indagación estética, ejercitada con idéntica agilidad en el Museo Británico y en la literatura rusa, lo acaparaban

demasiado para que se insinuasen en su especulación y en su crítica los móviles de la interpretación económica de la historia. Pero la más perfecta familiaridad con Parménides y Empédocles, con Heráclito y Aristóteles, con Descartes y Kant, con Hegel y Croce, no estorbó a Piero Gobetti para reconocer la rigurosa justificación de la teoría que busca en el movimiento de la economía el impulso decisivo de las transformaciones políticas e ideológicas.

La enseñanza austera de Croce, que en su adhesión a lo concreto, a la historia, concede al estudio de la economía liberal y marxista y de las teorías del valor y el provecho, un interés no menor que al de los problemas de lógica, estética y política, influyó sin duda poderosamente en el gradual orientamiento de Gobetti hacia el examen del fondo económico de los hechos cuya explicación deseaba rehacer o iniciar. Mas decidió, sobre todo, este orientamiento, el contacto con el movimiento obrero turinés. En su estudio de los elementos históricos de la Reforma, Gobetti había podido ya avaluar la función de la economía en la creación de nuevos valores morales y en el surgimiento de un nuevo orden político. Su investigación se trasportó, con su acercamiento a Gramsci y su colaboración en *L'Ordine Nuovo*, al terreno de la experiencia actual y directa. Gobetti comprendió, entonces, que una nueva clase dirigente no podía formarse sino en este campo social, donde su idealismo concreto se nutría moralmente de la disciplina y la dignidad del productor. Y, confrontando el proceso religioso y social de Italia con el de los países de desarrollo capitalista, formuló así este juicio: "En la historia italiana los tipos de productores resultaron de las transacciones a que constriñe la dura lucha con la miseria. El artesano y el mercader decayeron después de las comunas. El agricultor es el antiguo siervo que cultiva por cuenta de los patrones o de la curia y tiene en la enfiteusis su única defensa. La civilización más característica es luego la que se forma en las cortes o en los empleos y que habitúa a las astucias, a los funambulismos de la diplomacia y de la adulación, al gusto de los placeres y de la retórica. El pauperismo italiano se acompaña con la miseria de las conciencias: quien no se siente cumplir una función productiva en la civilización contemporánea, no tendrá confianza en sí mismo, ni culto religioso de la propia dignidad. He aquí en qué sentido el problema político italiano, entre los oportunismos y la caza descarada de los puestos y la abdicación frente a la clase dominante, es un problema moral".

Y siempre que ahonda en la explicación del retardo de la conciencia política de Italia, Gobetti retorna a este concepto. El retraso de su economía impide a Italia acompasar su avance al de los grandes Estados capitalistas de Europa. Un brillante ensayo sobre la cultura política, comienza con estas consideraciones: "La economía nacional está todavía demasiado retrasada,

el país es pobre y no concede tregua a los individuos, no les permite la dignidad de ciudadanos. Dos tercios de la población comparten la suerte de una agricultura atrasada y condenada por muchos años a no devenir moderna. Se trata de pequeños propietarios, arrendatarios, aparceros, que aspiran solamente a la paz y a la conservación del estado presente, ostentando indiferencia por toda más amplia preocupación. La aristocracia industrial y obrera, a la cual está ligada la posibilidad de una transformación moderna de Italia, está apenas en su nacimiento y no logra distinguirse de las sobreposiciones y confusiones parasitarias, no logra vencer el pauperismo y el diletantismo".

La lucha del Risorgimento, que tiene en Gobetti a uno de sus intérpretes más sagaces, se resiente de este peso muerto. Falta a la batalla liberal de Italia el estímulo de una vigorosa afirmación de las clases obreras. El absolutismo pacta incesantemente con la plebe indiferenciada para tener a raya el espíritu liberal y republicano. "Las plebes -escribe Gobetti- continúan viviendo en torno de los conventos y de los institutos de beneficencia, todos católicos; y permanecen católicos por instinto, por educación y por interés. La iniciativa toca a la nueva clase burguesa que actúa con Cavour la política anti-feudal del liberalismo económico, para poderse dedicar a los tráficos, a las industrias y a los ahorros y formar la primera riqueza y el primer capital circulante en Italia".

En el siglo dieciocho, no prospera en Italia el movimiento laico y liberal por la acción de este mismo factor negativo y retardatario. "Se tiene el fenómeno de plebes resueltamente anti-liberales, domesticadas por la política de filantropía de la Iglesia, la cual para hacer prevalecer su socialismo reaccionario cuenta sobre todo con turbas de parásitos". "El pauperismo en Piamonte era la garantía del viejo régimen: quien vive de limosna no podrá participar en la lucha política; una libre clase trabajadora no tendrá ciudadanía en esta tierra; el Estado seguirá siendo un aparato administrativo en manos de pocos privilegiados". Y este pauperismo se refleja en el carácter de la emigración italiana que no es, ni puede ser, dado su origen, una emigración de intrépidos colonizadores. De Italia no salen a colonizar tierras lejanas, arrojados por la persecución política, puritanos de fe intransigente, templados en la lucha de la herejía, precursores de la civilización industrial y capitalista, sino campesinos y artesanos desterrados de su suelo por la pobreza. "Las turbas más numerosas de la emigración temporal -apunta Gobetti- eran de gente humilde y mísera sin arte ni parte, estrechadas por la desesperación, cansadas de resistir al hambre y en tierras nuevas debían buscar piedad más bien que trabajo. De la Saboya y del Valle de Aosta llegaban a París deshollinadores y lustrabotas".

Este aspecto de las meditaciones de Gobetti tiene un excepcional interés, que casi es innecesario subrayar, para los estudiosos de la evolución social de España y de sus colonias. Las consecuencias morales, políticas e ideológicas del pauperismo, de la beneficencia, de las cortes y las administraciones apoyadas en la domesticidad de las clases parasitarias, del servilismo de las plebes menesterosas, no son menos visibles ni menos trágicas, en la España de Fernando VII y en la América de García Moreno, que en la Italia setentista o neo-güelfa.

*Publicado en **Mundial**: Lima, 26 de julio de 1929.

- III.- PIERO GOBETTI Y EL RISORGIMENTO*

Gobetti tiene un sitio solitario e individual entre los críticos e historiadores del Risorgimento Italiano. En este como en todos los debates, su posición era el resultado de un severo y original análisis de los hechos y las ideas, lo más distante posible de las fáciles transacciones de la erudición con las fórmulas de curso, oficiales. No era la crónica de la Unidad Italiana lo que le interesaba; menos todavía la solemne galería de los próceres victoriosos. Sus estudios prefirieron la reivindicación de los precursores vencidos por lo mismo que en ellos es más inteligible y diáfana la preparación ideal del Risorgimento.

En el prefacio del volumen que reúne estos estudios, escribe Gobetti: "El Risorgimento italiano es recordado en sus héroes. En este libro me propongo mirar el Risorgimento a contra luz, en las más oscuras aspiraciones, en los más insolubles problemas, en las más desesperadas esperanzas: Risorgimento sin héroes". "La exposición no agrada -añade- a los fanáticos de la historia hecha: me atribuirán un humor díscolo, para reprobarme lagunas arbitrarias. Pero yo no querría hablar del Risorgimento que ellos vulgarizan en sus cátedras de apología estipendiada del mito oficial. El mío es el Risorgimento de los heréticos, no de los profesionales".

En la crítica histórica y política de los últimos años no han escaseado en Italia actitudes que acusan cierta afinidad, en algunos aspectos, con la de Gobetti, ante los problemas del Risorgimento. Los ensayos de Mario Missiroli, -a pesar de ciertas incoherencias, cuya explicación se encuentra en su elaboración polémica, con variados reflejos de las batallas del periodismo-, constituyen en conjunto valioso proceso del Risorgimento, en pugna en más de un punto con las interpretaciones catedraticas. En Giovanni Améndola, aunque su obligada discreción de político no le consentía excesiva libertad crítica, se constata igualmente la inclinación a sentir y plantearse el problema de una revolución incumplida, más bien que a contentarse de los formales laureles de su victoria. El fascismo con su

política de liquidación reaccionaria del Estado democrático, surgido de esta historia, ha demostrado hasta qué punto fue superior a las posibilidades de la burguesía y la pequeña burguesía italianas -a ese demos indiferenciado que se llama el pueblo- el esfuerzo de los líderes y precursores de la unidad por dar a Italia las instituciones y las exigencias de un régimen de libertad y laicismo.

Gobetti situaba su observación en el escenario de donde mejor se podía dominar el panorama de la política italiana: el Piamonte. La unidad italiana, como expresión de un ideal victorioso de modernidad y reforma, se presentaba a la inquisición apasionada y señera de Gobetti incompleta y convencional. Las corruptelas de la Italia meridional, agrícola y pequeño burguesa, provincial y pobre, palabrera y gaudente, pesaban demasiado en la política y la administración de un Estado creado por el tesón de las "élites" setentrionales. El Estado demoliberal era en Italia el fruto de una transacción entre la mentalidad realista y europea de las regiones industriales del Norte y los gustos cortesanos o demagógicos de las regiones campesinas del Sur, afligidas aun por los problemas de la sequía y la malaria. Y, así como en los años del Risorgimento, la Italia setentrional, y más específicamente el Piamonte, había suministrado a la obra de la unidad, una casa real, la de Saboya, de sobria educación europea, un ideario político de fuerte y propia raigambre, un personal de estadistas y administradores que, de Cavour a Giolitti, se mostraron singularmente dotados para la realización; en los años de post-guerra, partían del Norte las fuerzas que anunciaban vigorosamente una democracia obrera y se formaban en Turín, sede de L'Ordine Nuovo, asiento de la usinas de la Fiat, los cuadros de la revolución proletaria. Y una vez más el impulso de una Italia absolutamente moderna, entonada económica y mentalmente al ambiente más estrictamente occidental, se esterilizaba por la resistencia de una Italia provincial, íntimamente güelfa y papista, deformada en la superficie por el espectáculo parlamentario, cuyo verbalismo inconcluyente y cuya retórica espumante inficionaban al propio socialismo, basado en clientelas electorales y agitaciones de plaza mal avenidas en sus móviles con el entendimiento y la actuación de una política marxista.

Puede decirse que el drama del Risorgimento nunca apareció más vivo, en sus consecuencias, que en los días dramáticos en que, vencida sin combate la revolución socialista, se preparaba por la interacción de diversas fuerzas negativas y reaccionarias la revancha de la Italia pequeño-burguesa contra el Estado liberal. Este es, sin duda, el factor que excita la clarividencia de Gobetti para reconstruir tan lúcida y apasionadamente la génesis ideal del Risorgimento.

Ya, a propósito de las ricas sugerencias que la economía ofrece al pensamiento de Piero Gobetti, me he referido al rol que atribuye al parasitismo y a la pobreza, a la corrupción de las plebes conservadoras por la beneficencia y las limosnas del absolutismo y la iglesia, a la ausencia de una economía robusta y de masas operantes y productoras. La lucha por la libertad y la democracia no fue sentida suficientemente, en sus fines ideales, en su necesidad histórica, por el pueblo. "El problema de nuestro Risorgimento: construir una unidad que fuese unidad de pueblo, -escribe Gobetti- permanece insoluto porque la conquista de la independencia no ha sido sentida tanto como para tornarse vida íntima de la nación misma, no ha sido obra fatigosa y autónoma de formación activamente espontánea": El liberalismo renunció en Italia a los objetivos de la Reforma protestante; el catolicismo, para mantener su predominio, devino demo-liberal; el juego político se sujetó a las leyes del oportunismo y la transacción. Italia no superó, ni aun en su más ardiente estación demo-masónica, el equívoco del liberalismo católico. "El diletantismo literario, que había impedido una reforma religiosa y en el mismo modo un movimiento franciscano de redención autónoma, era sustancialmente anárquico y antisocial. Y una psicología libertaria así formada podía aceptar por mera inercia una fuerza tradicional como la iglesia, pero no podía dar su vitalidad a la creación del nuevo Estado; como la historia en su más vasta dialéctica europea desbordaba la contingente voluntad de la mayoría de los ciudadanos italianos, se aceptó la osamenta, el mecanismo del Estado liberal, sin vivificarlo interiormente. Las experiencias del 48 y del 49 ayudaron a la formación de la nueva clase dirigente, pero debiendo ésta aceptar el equívoco que la circundaba, tuvo solamente una función de práctica habilidad, no fue revolucionaria, no creó al Estado". En estas palabras está expresada la tragedia de una clase dirigente a la que la Italia fascista ha vuelto las espaldas, pero a la que debe, sin duda, Italia, su puesto actual en el mundo moderno.

 *Publicado en **Mundial**: Lima, 15 de agosto de 1929.

- DIVAGACIONES SOBRE EL TEMA DE LA LATINIDAD*

1.- José Vasconcelos, en un artículo de su revista La Antorcha, nos propone que reneguemos del latinismo. Mi pensamiento sobre este tópico coincide casi completamente con el del maestro mexicano. Más de uno de mis artículos bosqueja mi oposición a la tesis de la latinidad de nuestra América. Vasconcelos no enfoca esta tesis. Prefiere, en su escrito, repudiar netamente todo el espíritu de la civilización y del mundo latinos. Pero quizá habría servido mejor su idea al hubiese empezado por desnudar la ficción de nuestra latinidad. Lo primero que conviene esclarecer y precisar es que no somos latinos ni tenemos ningún efectivo parentesco histórico con

Roma. Los "supuestos países latinos" de América, como los llama Vasconcelos, necesitan saberse diferentes del mundo latino, extraños al mundo latino, para quererlo y estimarlo un poco menos.

Nos suponemos latinos porque hablamos un idioma latino. España no nos inyectó sangre latina. Y las corrientes europeas que hemos recibido durante el último siglo tampoco nos la han traído. Existe algún porcentaje de latinidad en la Argentina y el Uruguay; mas ese magro porcentaje no nos autoriza a declarar latina toda nuestra América. Y, sobre todo, ni en la psicología ni en la mentalidad del hombre hispano-americano se descubren los rasgos de la mentalidad y la psicología del hombre del Latium.

He sentido, en tierra latina, toda la fragilidad de la mentira que nos anexa espiritualmente a Roma. El cielo azul del Latium, los dulces racimos de los Castillos Romanos, la miel de las abejas de oro de Frascati, la poesía sensual del paisaje de la égloga, embriagaron dionisiácamente mis sentidos; pero mi espíritu se reconoció distante de la euforia y de la claridad de la gens latina. Italia, la maravillosa Italia, me italianizaba un poco; pero no me latinizaba, no me romanizaba. Y un día en que, entre las ruinas de las termas de Paolo Emilio, los representantes de todas las sedicentes naciones latinas celebraban en un banquete el Natale de Roma, comprendí cuán extranjeros éramos en esa fiesta los hispano-americanos. Percibí nítida y precisamente la artificiosidad del arbitrario y endeble mito de nuestro parentesco con Roma. Roma conmemoraba en esa fecha su fundación, su navidad, su nacimiento. Y en el banquete de las termas de Paolo Emilio los representantes de doce o quince pueblos hispano-americanos declarábamos nuestra esa fecha. Estos pueblos aparecían, en ese cuadro vivo, como descendientes del viejo tronco romano. Remo, Rómulo, la loba nodriza, las águilas imperiales y los gansos del Capitolio resultaban formalmente incorporados en nuestra historia. Hispano-América adoptaba la Navidad de Roma como el prólogo de la historia hispano-americana. Roma nos consentía sentirnos y decirnos herederos de una parte de su gloria. La prosa de Marco Tulio Cicerón, la poesía de Horacio y el genio político y militar de César quedaban insertos en nuestra genealogía. Mi alma, mi conciencia, súbitamente iluminadas, se rebelaron desde entonces contra la ficción de nuestra latinidad.

En Hispano-América se combinan varias sangres, varias razas. El elemento latino es, acaso el más exiguo. La literatura francesa es insuficiente para latinizarnos. El "claro genio latino" no está en nosotros. Roma no ha sido, no es, no será nuestra. Y la gente de este flanco de la América Española no sólo no es latina. Es, más bien, un poco oriental, un poco asiática.

2.- Espiritual, ideológicamente, los espíritus de vanguardia no pueden, por otra parte, simpatizar con el viejo mundo latino. A las vehementes razones de Vasconcelos se debe agregar otras más actuales.

El fenómeno reaccionario se alimenta de tradición latina. La Reacción busca las armas espirituales e ideológicas en el arsenal de la civilización romana. El fascismo pretende restaurar el Imperio. Mussolini y sus camisas negras han resucitado en Italia el hacha del lictor, los decuriones, los centuriones, los cónsules, etc. El léxico fascista está totalmente impregnado de nostalgia imperial. El símbolo del fascismo es el "fasciolitorio". Los fascistas saludan romanamente a su César.

Las divagaciones de los teóricos del fascismo, cuando atribuyen a esta facción una mentalidad medioeval y católica, podrían extraviarnos o desorientarnos un poco si, al manifestarnos su odio a la Reforma, el Renacimiento y el liberalismo, no nos condujesen, después de un capcioso rodeo, a la constatación de que el ánimo anticristiana del fascismo se siente filo-católica porque encuentra en la Iglesia Católica rasgos evidentes y profundos de romanismo. El Renacimiento es responsable, ante los teóricos fascistas, de haber engendrado la idea liberal, calificada por ellos de idea disolvente. La idea liberal ha destruido el antiguo poder de la jerarquía y de la autoridad, consideradas por los teóricos fascistas como bases perennes del orden social. Y el fascismo se propone la reconstrucción de la jerarquía y la autoridad. Por esto, halla en Roma, en la civilización latina, sus raíces espirituales.

El fascismo, en cuya mentalidad flotaba al principio el anticlericalismo de los manifiestos futuristas, se ha aproximado luego a la Iglesia Católica, no por lo que tiene de cristiana sino de romana. La Iglesia Católica no sólo es para el fascismo, una ciudad, la del principio de jerarquía y del principio de autoridad. Es, además, una organización conquistadora e imperialista que mantiene y difunde en el mundo, a través de su doctrina, el poder de Roma. Mussolini la ha saludado hace tres años, en un discurso político como una fuerza potente y única de expansión de la italianidad.

3.- Pero no es éste el único hecho que acredita la tendencia de la reacción a refugiarse en la ideología de la civilización latina. Otro hecho del mismo sentido histórico es el esfuerzo de la reacción por restablecer en la instrucción las normas y los estudios clásicos.

La reforma Gentile, que ha reorganizado en Italia la enseñanza sobre estas bases, ha sido llamada por Mussolini "la más fascista de todas las reformas fascistas". El fascismo, por medio de esa reforma y de otros actos de su

política educacional, quiere restaurar en la enseñanza la influencia de la Iglesia Católica y el espíritu del Imperio Romano. El latinismo tiene hoy en la escuela una función netamente conservadora. La reacción lo ha comprendido así no sólo en Italia sino también en Francia. La reforma Berard se inspiró en los mismos intereses políticos que la reforma Gentile. Disfrazados de humanistas, los filósofos y literatos de la reacción trabajan, en verdad, por resucitar el decaído prestigio de la jerarquía y la autoridad y atiborrar de latín y de clásicos la inteligencia de las generaciones jóvenes. Se vuelve a los estudios clásicos con fines reaccionarios. Este rumbo de la política burguesa no es totalmente nuevo. Ya Jorge Sorel, en su libro *La ruina del mundo antiguo*, denunciaba la inclinación de la política burguesa a "limitar la búsqueda científica y preservar del socialismo la nueva generación", mediante la educación clásica.

4.- La aserción de Vasconcelos de que "directamente de Roma procede el capitalismo moderno", me parece una aserción demasiado absoluta. El imperialismo romano y el imperialismo moderno son dos fenómenos equivalentes. Nada más. El desarrollo del capitalismo no se ha nutrido de la ideología del Imperio. Todo lo contrario. La levadura espiritual del movimiento capitalista han sido la Reforma y el liberalismo. Lo prueba, entre otras cosas, el hecho de que los países donde ambas ideas tienen más antiguo y definido arraigo -Inglaterra, Alemania y Estados Unidos-, sean los países donde el capitalismo ha alcanzado su plenitud. La libre concurrencia, el libre tráfico, etc., han sido indispensables para el desarrollo capitalista. Todas las reivindicaciones humanas formuladas en nombre de la Libertad, que han libertado al individuo de las coacciones del Estado, la Iglesia, etc., han representado; concreta y prácticamente, un interés de la clase burguesa, dueña del dinero y de los instrumentos de producción. El crecimiento del capitalismo y del industrialismo requiere un ambiente de libertad. La jerarquía y la autoridad, fundadas en la fuerza o en la fe, le resultan intolerables. Dentro del régimen capitalista, no caben sino la jerarquía y la autoridad del dinero. Por consiguiente, al renegar el liberalismo y la democracia, la burguesía reniega sus propias raíces espirituales e históricas. La restauración del condottierismo y del cesarismo, que concentra todo el poder en manos de jefes fanáticos, subordina la economía a la política, contrariando los fundamentos del orden capitalista, dentro del cual la política se encuentra subordinada a la economía. Igualmente, la adopción en la enseñanza secundaria y superior de una orientación clásica, es opuesta al interés de la civilización capitalista, cuya potencia no puede ser mantenida sino por generaciones educadas técnica y profesionalmente. La crisis capitalista no encontrará, por cierto, su remedio en el estudio de las Humanidades.

El capitalismo moderno en suma, no procede del Imperio Romano. Se ha alimentado durante su crecimiento, de una ideología distinta. La resurrección de las normas y los principios de la civilización latina marcan en la historia del capitalismo moderno un período de decadencia. La reacción, -desconociendo que la democracia es la forma política del capitalismo-, pugna por revivir una forma política caduca que no puede contenerlo. (La experiencia fascista ilustra ampliamente este concepto). La política reaccionaria y la economía capitalista, en una palabra, se contradicen. En esta contradicción se debaten los Estados occidentales. No resulta, por ende, que la sociedad capitalista provenga del romanismo sino, más bien que muere del romanismo que la ha invadido en su decadencia.

5.- ¿Qué elementos vitales podemos buscar pues, en la latinidad? Nuestros orígenes históricos no están en el Imperio. No nos pertenece la herencia de César; nos pertenece, más bien la herencia de Espartaco. El método y las máquinas del capitalismo nos vienen, principalmente, de los países sajones. Y el socialismo no lo aprenderemos en los textos latinos.

El III Congreso Científico Pan-Americano nos ha recomendado el estudio obligatorio del latín en la enseñanza secundaria. Este voto de un congreso al mismo tiempo científico y pan-americano engendrará probablemente en nuestra América más de una tropical caricatura de la reforma Berard o de la reforma Gentile que, indigestándonos de humanidades estimulará la reproducción de la copiosa fauna de charlatanes y retores que encuentra, en nuestro continente, climas tan favorables y propicios. Pero ni el idioma latino ni la fiesta de la raza conseguirán latinizarnos. Y los hombres nuevos de nuestra América sentirán cada vez más, la necesidad de desertar las paradas oficiales del latinismo.

*Publicado en Mundial: Lima, 20 de febrero de 1925

- LA INFLUENCIA DE ITALIA EN LA CULTURA HISPANO-AMERICANA*

La resonancia del pleito del meridiano intelectual, no ha estado exenta de útiles indagaciones sobre las influencias que prevalecen en las letras de Hispano-América. Lambertino Sorrenti ha efectuado una encuesta entre los escritores argentinos, sobre la extensión y eficacia de la influencia italiana en la literatura de su país, y algunas de las respuestas cosechadas, para su exhibición en la revista argentina *Nosotros* y la italiana *La Fiera Letteraria* aportan sagaces inquisiciones al esclarecimiento del ascendiente italiano en la cultura de nuestra América. Porque, resulta según la mayoría de dichas respuestas, no obstante el porcentaje de sangre italiana que la Argentina debe a la inmigración, los elementos de imitación o inspiración italiana que

se encuentran en la literatura de ese país, no son casi diversos ni mayores de los que se constatan en otras literaturas hispano-americanas, sin exceptuar la nuestra.

Las primeras asimilaciones de la cultura de Italia, en todas estas literaturas, se operan por intermedio de España, cuyos literatos y pensadores bebieron abundantemente en la fuente latina e itálica, en todos los tiempos, lo que Benedetto Croce advierte en el propio empeño de Menéndez Pelayo y sus secuaces de reivindicar el españolismo del pensamiento y la literatura castellanos, el influjo de la nacionalización que se había actuado en el siglo décimonono en Italia por obra de Gallupi, de Rosmini, de Gioberti, al acoger el pensamiento extranjero y moderno, sobre todo alemán, pero dándole colorido nacional, de modo que aquellos escritores se presentaban como intérpretes y vivificadores de la antigua sabiduría de su patria. Desde los clásicos hasta los ultraístas, España no ha cesado de servir de mediadora entre Italia y sus ex-colonias, y la misma Argentina, malgrado un mayor intercambio directo, no ha podido hasta ahora emanciparse totalmente de esta mediación. Los cuadernos y affiches ultraístas y creacionistas españoles han sido las primeras versiones del movimiento futurista italiano aprovechadas por el vanguardismo de Hispano-América, aunque algunos confusos ecos del furioso jazz band marinettiano hubiesen llegado antes, a fuerza de su singular estridencia. Y ahora mismo debemos a la España del Directorio y Primo de Rivera la mayoría de los plagios fascistas en nuestra América de que se nutren algunos incipientes reaccionarios que sin el "cultivo" hispano se habrían librado acaso del contagio del mussolinismo. He observado, por mí parte, que las citas directas de Rocco, Corradini, Sucker, Settimelli, etc., abundan más en mis escritos de crítica socialista que en las fulastres rapsodias de estos filofascistas terciarios.

Lugones, que declara haber "buscado y sufrido la influencia de la cultura italiana con el mayor provecho para su vida intelectual", se considera a este respecto una excepción. Esa influencia de la Argentina no le parece proporcionada al caudal de la sangre italiana que su país ha absorbido. Ricardo Rojas niega importancia racial específica a esta gran contribución de sangre italiana en la formación argentina. Consecuente con su tesis nacionalista, piensa que "la argentinidad es más un ethos que un etnos". Alfredo A. Bianchi encuentra exigua la influencia intelectual de Italia al lado de la de Francia. A su juicio, "el único meridiano intelectual de América es París". Alberto Gerchunoff, no acepta ninguna influencia dominante en estos pueblos, cuyo espíritu "se forma bajo la sugestión atractiva de los diversos aspectos que ofrece la cultura europea, sin preferencias acentuadas". Enrique Méndez Calzada, siente incompatible la

cuestión, con el cosmopolitismo de la época y halla, en materias de influencia "una constante interferencia y superposición que hace inextricable la maraña". Eva Méndez, recuerda el esfuerzo de Martín Fierro por divulgar obras e ideas estéticas de la nueva Italia con la colaboración de Volta, Piantanida, Sorrentino, Marinetti y otros, considerando por lo demás insignificante o nula la influencia procesada. Homero Guglielmini, reconoce a Italia un ascendiente considerable, indicando a D'Annunzio como el escritor que ha ejercido en la pasada generación argentina un influjo comparable al de Anatole France, y a Pirandello como el escritor italiano más leído y estudiado presentemente. Agrega que "Croce es uno de los pensadores europeos que ha provisto de mayor contenido teórico a la nueva sensibilidad argentina".

Los estragos de la lectura y renombre de Anatole France y Gabriel D'Annunzio han sido proporcionalmente parejos en toda Hispano-América, lo que se explica con facilidad por el parentesco espiritual de ambos grandes literatos como representativos del decadentismo, y por la propensión espontánea del alma criolla a toda suerte de bizantinismos y delicuescencias crepusculares. El d'annunzianismo, sobre todo, fue un fenómeno de irresistible seducción para el estado de ánimo rubendariano. En el Perú padecemos algunas de sus más empalagosas y ramplonas caricaturas, aunque, como compensación, la influencia d'annunziana dejara su huella en temperamento tan sensible y afinado como el de Valdelomar, d'annunziano de primera mano, bien distinto de cuantos se iniciaron en los misterios del "divino Gabriel" en las ediciones baratas de Manuel o en sus no menos infieles biblias parisienses.

Pero es un tanto arbitrario reducir casi a D'Annunzio la importancia cultural italiana de toda una época. En el orden científico y universitario, la importación italiana ha sido considerable. Los tratadistas italianos se han contado entre los más favorecidos en diversas materias: derecho, filosofía, etc., si bien no siempre se ha acertado en estas preferencias, que a veces nos han impuesto autoridades equivocadas, a expensas del conocimiento de autoridades auténticas. Una buena parte de los falaces y simplistas conceptos, en circulación todavía en Latino-América, sobre el materialismo histórico, se debe, verbigratia, a las obras del señor Aquiles Loris, tenidas por muchos como una versión fidedigna de la escuela marxista, no obstante la descalificación inmediata que encontró en Alemania y la condena inapelable que, con muy fundadas razones, mereciera de Croce, quien en cambio comentó siempre con el más justo aprecio los trabajos de Antonio Labriola, menos divulgado entre nuestros estudiosos de sociología y economía.

En la literatura peruana, las influencias de Italia no son muy extensas, pero son siempre distinguidas. El caso de Valdelomar, que he citado a propósito del d'annunzianismo, no es una excepción. La filiación de algunos elementos técnicos de la obra de González Prada es netamente italiana. González Prada, conocía bien a Leopardi, a Carducci y a otros grandes italianos del 800. José María Eguren, nuestro gran poeta, debe mucho a sus lecturas italianas, gusto que heredó de un hermano cultísimo que residió largos años en Italia y conoció mucho su idioma y sus letras. Eguren es un enamorado de la lengua italiana, en la cual le encantaría escribir, según repite a sus amigos. Lee con deleite particular a los italianos contemporáneos, de Pirandello a Bontempelli, estimando mucho por su modernidad y talento al bizarro director de 900, aunque sin simpatizar con su reivindicación de Dumas y el folletín que no le parece sincero. Enrique Bustamante y Ballivián -que, siguiendo una inclinación evidente en él desde sus primeras jornadas literarias y favorecida por sus estancias en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires, se ha formado una cultura literaria muy amplia y cosmopolita,- incluye a no pocos italianos entre sus autores favoritos. Riva Agüero me manifestó en Roma su interés por el grupo de L'Idée Nationale -ya absorbido por el fascismo- y otros intelectuales de derecha. César Falcón ha pasado en Italia dos temporadas muy bien aprovechadas por su magnífico talento. Juntos visitamos a Papini en Florencia, asistimos al congreso socialista de Livorno y a otras jornadas de la lucha política anterior a la marcha a Roma, presenciamos la conferencia europea de Génova y recorrimos los paisajes, ideas, ciudades, museos y sucesos de Italia en un viaje en cuyo itinerario se confunden Montecitorio, Nitti, el Vaticano, Venecia, Fiesole, Milán, la Scala, Frascati, el Renacimiento, Botticelli, Croce, L'Ordine Nuovo, Terracini, Gramsci, Bordigá, el café Aragno, el Marinense, Pisa, el Augusteo, etc. Los García Calderón, sobre todo Francisco, no se sustraen a la atracción de los grandes movimientos espirituales de Italia. Clodo Aldo, entre los más jóvenes, ha aprendido bastante en Italia. Y yo -aunque en mis escritos se suponga arbitrariamente más galicismo que italianismo- he contribuido no poco al conocimiento entre nosotros de la Italia contemporánea, con todo el amor que siento por la cultura y la historia de ese gran pueblo.

*Publicado en **Variedades**: Lima, 25 de agosto de 1928.

VIII. SIGNOS Y OBRAS

- ROMAIN ROLLAND*

I

Al homenaje que, con ocasión de su sexagésimo aniversario, tributan a Romain Rolland, las inteligencias libres de todos los pueblos, da fervorosamente su adhesión la nueva generación iberoamericana. Romain Rolland es no sólo uno de nuestros maestros sino también uno de nuestros amigos. Su obra ha sido -es todavía- uno de los más puros estímulos de nuestra inquietud. Y él, que nos ha oído en las voces de Vasconcelos, de la Mistral, de Palacios y de Haya de la Torre, nos ha hablado con amor de la misión de la América Indoibera.

Los hombres jóvenes de Hispano-América tenemos el derecho de sentirnos sus discípulos. Cuando en su país se callaba su nombre, en estas naciones se le pronunciaba con devoción. Y ni las consagraciones, ni las exconfesiones de París han logrado jamás modificar nuestro criterio sobre el valor de la obra de Romain Rolland en la literatura francesa. La crítica de París nos ha propuesto incesantemente otras obras; pero nosotros hemos elegido siempre la de Romain Rolland. La hemos reconocido superior y diversa de las que nos recomendaba una crítica demasiado dominada por la preocupación decadente del estilo y de la forma.

No hemos confundido nunca el arte sano de Romain Rolland, nutrido de eternos ideales, henchido de alta humanidad, rico en valores perennes, con el arte mórbido de los literatos finiseculares en quienes tramonta, fatigada, una época.

II

La voz de Romain Rolland es la más noble vibración del alma europea en literatura contemporánea. Romain Rolland pertenece a la estirpe de Goethe el guter Europäer de quien desciende ese patrimonio continental que inspiró y animó su protesta contra la guerra. Su obra traduce emociones universales. Su Jean Cristophe es un mensaje a la civilización. No se dirige a una estirpe ni a un pueblo. Se dirige a todos los hombres.

Pero la voz de Romain Rolland es, no obstante su universalidad, una voz de Francia. Su pueblo no puede renegarlo. Romain Rolland está dentro de la buena tradición francesa. Quienes en Francia lo detractan o lo detestan le niegan, precisamente esta cualidad. Mas sus razones no prueban sino incapacidad espiritual y psicológica de entender a Rolland. Sus admiradores de América sentimos en la obra de Rolland el acento de la verdadera Francia, de la Francia histórica. Y no nos equivocamos. La obra de Rolland no es, sin duda, parisiense, pero sí francesa. Máximo Gorki acierta profundamente cuando refiriéndose a Colás Breugnon, lo llama ese poema en prosa, tan puramente celta. En Colás Breugnon, escuchamos un eco de la sana risa de Rabelais. Y en otros trozos de la obra de Romain Rolland, encontramos también la huella profunda de un abolengo intelectual y espiritual genuinamente francés. El admirable poema de la amistad de Jean Cristophe y Oliver, que llena tantas bellas páginas del Jean Cristophe, ¿no tiene tal vez su origen lejano en el más encumbrado pensamiento francés, en Montaigne? Henri Massis, el polemista reaccionario que durante la guerra acusó a Romain Rolland, a quien llama un diletante de la fe, de actuar contra Francia, es seguramente más latino que el autor de Jean Cristophe pero no más francés, más galo. La tradición a la que Massis se muestra fiel es, ante todo, la tradición romana.

Romain Rolland no busca en la feria del boulevard parisiense, el alma de Francia. La busca, en el pueblo en el campo, en el village. Francia tiene sus bases, sus raíces en la aldea. París es la cúspide de una gran pirámide. La ciudad cambia incesantemente de gesto y de pasión; la aldea conserva mejor los ancestrales de la raza. Colás Breugnon, el borgoñón instintivamente volteriano, a quien un cierto escepticismo no impide amar y gustar gayamente la vida, es un personaje representativo de la vieja Francia

rural. Y Romain Rolland proviene de esta Francia. En el riente y recio Colás Breugnon evoca a uno de sus antepasados.

III

Como Vasconcelos, Romain Rolland es un pesimista de la realidad y optimista del ideal. Su *Jean Cristophe* está escrito con ese escepticismo de las cosas que aparece siempre en el fondo de su pensamiento. Mas está escrito también con una fe acendrada en el espíritu. *Jean Cristophe* es un himno a la vida. Romain Rolland nos enseña en ese libro como en todos los suyos a mirar la realidad, tal como es, pero al mismo tiempo nos invita a afrontarla heroicamente.

Gabriela Mistral ha escrito alguna vez que *Jean Cristophe* es el libro más grande de la época. Yo no sé sino que es el libro que en los últimos años ha llevado más claridad a las almas y amor a los corazones. Traducido a múltiples lenguas, ha viajado por todo el mundo. Parece escrito sobre todo para los jóvenes. Tiene las cualidades de la obra de un artista y de un moralista. Su lectura ejerce una influencia tónica sobre los espíritus. No es una novela ni un poema, o más bien, es, a la vez, un poema y una novela. Es, como dice Romain Rolland, la vida de un hombre. "¿Qué necesidad tenéis de un nombre? -escribe en el prefacio del octavo volumen de la obra - ¿Cuando veis un hombre le preguntáis si es una novela o un poema? Es un hombre lo que yo he creado. La vida de un hombre no se encierra en el cuadro de una forma literaria. Su ley está en ella; y cada vida tiene su ley. Su régimen es el de una fuerza de la naturaleza".

Diferente por su obra y por su vida, de la gran mayoría de los literatos contemporáneos, Romain Rolland nos ha dado en *Jean Cristophe* una alta lección de idealismo y de humanidad. En una época de libros tóxicos, *Jean Cristophe* se singulariza como un libro tónico. Representa una protesta, una reacción contra un mundo de alma crepuscular y desencantada. Romain Rolland nos expone así la intención y la génesis de su obra: "Yo estaba aislado. Yo me asfixiaba como tantos otros en Francia, dentro de un mundo moral enemigo; yo quería respirar, yo quería reaccionar contra una civilización malsana, contra un pensamiento corrompido por una falsa élite; yo quería decir a esta élite: Tú mientes, tú no representas a Francia. Para esto necesitaba un héroe de ojos y de corazón puros con el alma bastante intacta para tener el derecho de hablar y la voz asaz fuerte para hacerse oír. Yo he construido pacientemente mi héroe. Antes de decidirme a escribir la primera línea de la obra, la he llevado en mí durante años".

Crear esta obra, crear este héroe, ha sido para Romain Rolland una

liberación. Por esto, su eco, es tan hondo en las almas, Jean Cristophe constituye para el que la lee una liberación. El proceso de creación de este libro maravilloso se repite en el lector poseído por el mismo exaltado ideal de belleza y de justicia. He aquí el valor fundamental de Jean Cristophe.

IV

La completa personalidad de Romain Rolland no se deja aprehender en una sola fórmula, en una definición. Su fe tampoco. El ha escrito: Se me demanda: decid vuestra fe. Escribidla. Mi pensamiento está en movimiento, deviene, vive. Más aún, no teme contradecirse. Ninguna contradicción puede ser en él una contradicción esencial; todas son formales. Este hombre que busca incansablemente la verdad es siempre el mismo. Dialogan en su espíritu dos principios, uno de negación, otro de afirmación. Los dos se completan; los dos se integran. Romain Rolland es el apasionado, afirmativo, panteísta e impetuoso Cristophe; pero delicado, pesimista y negativo Oliver. "Yo estoy -nos dice- hecho de tres cosas: un espíritu muy firme; un cuerpo muy débil; y un corazón constante entregado a alguna pasión". Hace falta agregar que esta pasión es siempre alta y noblemente humana.

El espíritu de Romain Rolland es un espíritu fundamentalmente religioso. No está dentro de ninguna confesión, dentro de ningún credo. Su trabajo espiritual es heroico. Romain Rolland crea su fe a cada instante. "Yo no quiero ni puedo -declara- dar un credo metafísico. Yo me engañaría a mi mismo diciéndome qué sé o qué no sé. Yo puedo imaginar o esperar, pero no me imaginaré jamás dentro de las fronteras de una creencia, pues espero evolucionar hasta mi último día. Me reservo una libertad absoluta de renovación intelectual. Tengo muchos dioses en mi pantheon; mi primera idea es la libertad." Su fe no reposa en un mito, en una creencia. Pero no por eso es en él menos religiosa ni menos apasionada. El error de Romain Rolland consiste en creer que todos los hombres pueden crearse su fe libremente ellos mismos. Se equivoca a este respecto como se equivoca cuando condena tolstoyanamente la violeneia. Pero ya sabemos que Romain Rolland es puramente un artista y un pensador. No es su pensamiento político -que ignora y desdeña la política- lo que puede unirnos a él. Es su grande alma. (Romain Rolland es el Mahatma de occidente). Es su fe humana. Es la religiosidad de su acción y de su pensamiento.

V

Una obra última de Romain Rolland, El Juego del Amor y de la Muerte, es

una obra de teatro. El autor de las Tragedias de la fe no figura habitualmente en el elenco de autores del teatro francés. Pocos, sin embargo, han realizado un esfuerzo tan elevado por renovar y animar este teatro. Pocos contribuyen tan noblemente a realzar, fuera de Francia, su -asaz- gastado prestigio. No son por cierto los nombres de Bataille, Capus, Bernstein, etc., los que en nuestros tiempos pueden representar el arte dramático de Francia. Son en todo caso los nombres, de Rolland, Claudel y Crommelynck.

Romain Rolland participó hace más de veinticinco años en un hermoso experimento de creación del "teatro del pueblo", realizado, bajo los auspicios de La Revue d'Art dramatique, por un grupo de escritores jóvenes. Este grupo dirigió un llamamiento "a todos aquellos que se hacen del arte un ideal humano y de la vida un ideal fraternal, a todos aquellos que no quieren separar el sueño de la acción, lo verdadero de lo bello, el pueblo de la élite". "No se trata -continuaba el manifiesto- de una tentativa literaria. Es una cuestión de vida o muerte para el arte y para el pueblo. Pues si el arte no se abre al pueblo está condenado a desaparecer; y si el pueblo no encuentra el camino del arte, la humanidad abdica sus destinos".

Este experimento de renovación del teatro, que se alimentaba del mismo idealismo social del cual brotaran las universidades populares, no encontró en Paris un clima propicio para su desarrollo. No pudo, pues, prosperar. Pero de él quedó una obra: la de Romain Rolland.

En la formación de un teatro nuevo Romain Rolland había visto un ideal digno de su esfuerzo artístico. Acaso desde que, intacto todavía su candor de estudiante de provincia, sufrió su primer contacto con el teatro parisién, empezó a incubarse en su espíritu este propósito. La impresión de este contacto no pudo ser más ingrata. "Recuerdo -escribe Romain Rolland con su cristalina sinceridad- la indignación y el desprecio que sentí cuando, al venir a Paris por primera vez, descubrí el arte de los boulevards parisienses. Me ha pasado la indignación, pero el desprecio me ha quedado."

Mas esta repulsa en Romain Rolland tenía que ser fecunda. Sus pasiones, sus impulsos se resuelven siempre en amor, en creación. Tal vez porque el teatro fue lo primero que repudió en Paris, fue también lo primero que ganó sus potencias de artista. Puede decirse que Romain Rolland debutó en la literatura como dramaturgo. Saint Louis, drama "de la exaltación religiosa" (1897) y Aert, drama "de la exaltación nacional" (1898), esto es, sus dos primeras tragedias de la fe lo revelaron a un público que, en su mayoría, no era aún capaz de desertar de las salas de la comedia burguesa. Vinieron, después, Les Loup que, olvidado quizá en Paris, yo he visto representar en

Berlín hace tres años y *Le Triomphe de la Raison* que completa el tríptico de las tragedias de la fe.

En un volumen, *El Teatro de la Revolución*, ha reunido Romain Rolland tres dramas de la epopeya revolucionaria del pueblo francés (*Le 14 Juillet*, *Danton* y *Les Loupe*). Estos dramas, concebidos como piezas de un político de la revolución francesa, tienen ahora su continuación en *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*. Otros trabajos han solicitado en el tiempo transcurrido desde el experimento del teatro del pueblo la energía y el esfuerzo de Romain Rolland. Sus obras de este tiempo (Juan Cristóbal, Colás Breugnon, *El Alma Encantada*) le han conquistado la gloria literaria que cien pueblos han consagrado plebiscitariamente. Pero no lo han distraído de la vieja y cara idea del político dramático. Su espíritu ha trabajado silenciosamente en esta concepción.

El Juego del Amor y de la Muerte es un capítulo del teatro de la revolución. El espíritu es el mismo, mas el acento ha cambiado. El artista, el pensador en los veinticinco años que nos separan aproximadamente de los primeros dramas, ha alcanzado toda su plenitud. Nos sentimos en una nueva estación, en una nueva jornada del viaje de Romain Rolland. La tormenta de la juventud se ha calmado. Los ojos del artista apprehenden serena y lúcidamente los contornos de la realidad. Esta integralidad se propone purificar y acrisolar la fe. Pero es quizá superior a la resistencia de los espíritus propensos a la duda. Romain Rolland nos da en este drama su más intensa lección de estoicismo.

El protagonista del drama, Jerome de Courvoisier, como nos advierte Rolland, "evoca por su nombre y por su carácter el martirio del último de los enciclopedistas y del genial Lavoisier. Pero la imagen dominante es aquí la del hombre de frente de vencedor y boca de vencido, Cordorcet, el volcán bajo la nieve como decía de él D'Alambert". "Fugitivo, acosado, se asila en la casa de Courvoisier, Vallée, el girondino cuya cabeza ha puesto a precio la Convención, el mismo Vallée que ama a la mujer de Courvoisier y es amado por ella. No busca un asilo en su casa; viene a confesar su amor. Es el proscrito perseguido, rechazado por todos sus amigos que, sabiéndose perdido, regresa de la Gironda a París, portando a través de toda la Francia su cabeza puesta a precio para que antes de caer besase la boca de la amada". Courvoisier, que se ha tornado sospechoso a la Convención, vuelve de la sesión que ha votado la muerte de Dantón. En su casa encuentra a Vallée denunciado ya al Comité de Salud Pública. Y, descubierto el amor del proscrito y de su mujer, resuelve sin vacilar su sacrificio. Un esbirro del Comité de Salud Pública halla en su escritorio un manuscrito que lo compromete irremisiblemente. Carnot, su amigo, acude a

salvarlo. Le reclama el sacrificio de sus ideas a la revolución. Pero el filósofo rehusa; ha decidido el sacrificio de su vida, no el de sus ideas. Carnot le entrega entonces dos pasaportes para que antes de que la policía venga a prenderlo salga de París. Courvoisier da los pasaportes a Vallée y a su mujer. Pero Sofia de Courvoisier es también un alma heroica. Obliga a Vallée a la fuga. Y destruye su pasaporte para seguir la suerte de su marido. Courvoisier ha renunciado por ella a la vida. Ella renuncia por él a su amor. "¿Para qué nos ha sido dada la vida?" -exclama Sofia cuando los pasos de los soldados suenan ya en la antesala: -"Para vencerla"- responde Courvoisier. En esta respuesta, que habíamos encontrado ya en *L'Ame Enchanté*, en esta estoica respuesta de la eterna interrogación, está la filosofía de la obra. Pero no toda la filosofía de Romain Rolland. Todo Romain Rolland no se entrega nunca en un libro, en una actitud, en una creación. En este hombre se realiza la unidad. Es todos los principios de la vida. Es como dice Waldo Frank, "un hombre integral de una época de caos".

 *Los capítulos I-IV aparecieron en *Variedades*: Lima, 11 de setiembre de 1926. Fueron transcritos en: *Repertorio Americano*: Tomo XIII, N° 21 (págs. 329-33); San José de Costa Rica, 4 de diciembre de 1928. Y en *Boletín Bibliográfico* publicado por la Biblioteca Central de la universidad Mayor de San Marcos: Vol. II, N° 4 (págs. 131-134); Lima diciembre de 1925./ El capítulo V apareció con el siguiente epígrafe: "El Juego del Amor y de la Muerte", de Romain Rolland. Fue publicado en *Variedades*: Lima, 11 de setiembre de 1926.

- BERNARD SHAW*

I

Su jubileo ha encontrado a Bernard Shaw en su ingénita actitud de protesta. No ha tenido Shaw en su máximo aniversario honores oficiales como en su patria los ha tenido en menor ocasión el futurista e iconoclasta Filippo Tommaso Marinetti. A su diestra no se ha sentado en el banquete de sus amigos el jefe del gobierno, Mr. Baldwin, sino un viejo camarada de la Fábian Society, Ramsay Mac Donald. El gobierno inglés se ha limitado a impedir la trasmisión radiofónica del discurso del glorioso dramaturgo.

Esta es quizá la más honrosa consagración a que podía aspirar un hombre genial al que la gloria no ha domesticado. Hasta en su jubileo Shaw tenía que ser un revolucionario, un heterodoxo.

Bernard Shaw, es uno de los pocos escritores que da la sensación de superar su época. De él no se podrá decir como de Renán que "ne depassez pas le doute". Shaw es un escéptico del escepticismo. Toda la experiencia, todo el conocimiento de su época están en su obra, pero en ella están también el anhelo y el ansia de una fe, de una revelación nuevas. Shaw se ha alimentado de media centuria de científicismo y de positivismo. Y sin embargo, ningún escritor de su tiempo siente tan hondamente como él la limitación del siglo XIX. Pero este siglo XIX no es para Bernard Shaw,

como para León Daudet, estúpido por revolucionario ni por romántico, sino por burgués y materialista. Bernard Shaw, aprecia y admira precisamente todo lo que en él ha habido de romántico y de revolucionario. Aprecia y admira a Marx, por ejemplo, que no es la tesis sino la antítesis de ese siglo de capitalismo.

Shaw más bien que un escéptico es un relativista. Su relativismo representa precisamente su rasgo más peculiar de pensador y dramaturgo del Novecientos. La actitud relativista es tan cabal en Bernard Shaw que cuando se divulgó la teoría de Einstein lo único que le asombró fue que se le considerase como un descubrimiento. A Archibald Henderson le ha dicho que halló "que Einstein podía ser calificado más justamente de refutador de la relatividad que de descubridor de ella".

Medio siglo de positivismo y de científicismo ochocentista impide a Bernard Shaw pertenecer integramente al siglo veinte. A los setenta años Shaw compendia y resume primero toda la filosofía occidental, y, luego la traspasa, la desborda. Anti-racionalista a fuerza de racionalismo, metafísico a fuerza de materialismo, Shaw conoce todas las metas del pensamiento contemporáneo. A pesar del handicap que le imponen sus setenta años, las ha dejado ya atrás. Sus coetáneos le han dado fama de hombre paradójico. Pero esta fama yo no sé por qué me parece un interesado esfuerzo en descalificar la seriedad de su pensamiento. Para no dar excesiva importancia a su sátira y a su ataque, la burguesía se empeña en convencernos de que Bernard Shaw es ante todo un humorista. Así después de haber asistido a la representación de una comedia de Shaw, la conciencia de un burgués no siente ningún remordimiento.

Mas un minuto de honesta reflexión en la obra de Shaw, basta para descubrir que a este hombre le preocupa la verdad y no el chiste. La risa, la ironía, atributos de la civilización, no constituyen lo fundamental sino lo ornamental en su obra. Shaw no quiere hacernos reír sino hacernos pensar. El, por su parte, ha pensado siempre. Su obra no nos permite dudarlo.

Esta obra se presenta tan cargada de humor y sátira porque no ha podido ser apologética sino polémica. Pero no es polémica exclusivamente, porque Shaw tenga un temperamento de polemista. La preferencia de Shaw por el teatro nos revela, en parte, que éste es su pensamiento. Shaw no ama la novela; ama en cambio, el teatro. Y en el teatro debe sentirse bien todo temperamento polémico, porque el teatro dramatiza el pensamiento. El teatro es contradicción, conflicto, contraste. La potencia creadora del polemista depende de estas cosas. Shaw ha superado a su época por haberla siempre contrastado. Todo esto es cierto. Mas en la obra de Shaw se

descubre el deseo, el ideal de llegar a ser apologética. Shaw, piensa que el "arte no ha sido nunca grande cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva".

Su tesis sobre el teatro moderno reposa íntegramente sobre este concepto. Shaw denuncia lo feble, lo vacío del teatro moderno, no desprovisto de dramaturgos brillantes y geniales como Ibsen y Strindberg, pero sí de dramaturgos religiosos capaces de realizar en esta época lo que los griegos realizaron en la suya. A esta conclusión le ha conducido su experiencia dramática propia. "Yo escogí, dice, como asuntos, el propietario de los barrios bajos, el amor libre doctrinario (seudo-ibseniano), la prostitución, el militarismo, el matrimonio, la historia, la política corriente, el cristianismo natural, el carácter nacional, e individual, las paradojas de la sociedad convencional, la caza de marido, las cuestiones de conciencia, los engaños e imposturas profesionales, todo ello elaborado en una serie de comedias de costumbres a la manera clásica que entonces estaba muy fuera de moda, siendo de rigor en el teatro los ardidés mecánicos de las construcciones parisinas. Pero esto aunque me ocupó y me conquistó un lugar en mi profesión no me constituyó en iconógrafo de la religión de mi tiempo para completar así mi función natural como artista. Yo me daba perfecta cuenta de esto, pues he sabido siempre que la civilización necesita una religión, a todo trance, como cuestión de vida o muerte".

La ambición de Shaw es la de un artista que se sabe genial y sumo: crear los símbolos del nuevo espíritu religioso. La evolución creadora es a su juicio, una nueva religión. "Es en efecto -escribe- la religión del siglo XX, surgida nuevamente de las cenizas del seudocristianismo, del mero escepticismo y de las desalmadas afirmaciones y ciegas negaciones de los mecanicistas y neo-darwinistas. Pero no puede llegar a ser una religión popular hasta que no tenga sus leyendas, sus parábolas, sus milagros". De esta alta ambición han nacido dos de sus más sustanciosas obras: *Hombre y Super-hombre* en 1901, y *Volviendo a Matusalén* en 1922. Pero el genio de Shaw vive en un drama tremendo. Su lúcida conciencia de un arte religioso, no le basta para realizar este arte. Sus leyendas demasiado intelectuales, no pueden ser populares no me parece que logren expresar los mitos de una edad nueva, Hay en sus obras una distancia fatal entre la intención y el éxito. El intelectual, el artista, en este periodo histórico no tiene casi más posibilidades que la protesta. Un evo agónico, crepuscular, no puede producir una mitografía nueva

II

Santa Juana de Bernard Shaw es uno de los documentos más interesantes

del relativismo contemporáneo. El teatro de Pirandello se clasifica también como teatro relativista. Pero su relativismo es filosófico y psicológico. Es, además, un relativismo espontáneo y subconsciente de artista. El dramaturgo inglés, en cambio, lleva al teatro, conscientemente, el relativismo histórico. Pirandello trata, en su teatro y en sus novelas, los problemas de la personalidad humana. Shaw trata, en Santa Juana, un problema de la historia universal.

Bernard Shaw reconoce a Juana de Arco como "un genio y una santa". Está absolutamente persuadido de que representó en su época un ideal superior. Pero no por esto pone en duda la razón de sus jueces y de sus verdugos. Su Santa Juana es una defensa del obispo de Beauvais, monseñor Cauchón, presidente del tribunal que condenó a la Doncella. Shaw se empeña en demostrar que monseñor Cauchón luchó con denuedo, dentro de su prudencia eclesiástica, por salvar a Juana de Arco y que no se decidió a mandarla a la hoguera sino cuando la oyó ratificarse, inequívoca y categóricamente, en su herejía. Y, si justifica la sentencia, no justifica menos Bernard Shaw la canonización. "No es imposible -explica- que una persona sea excomulgada por herética y más tarde canonizada por santa".

No hay cosa que un relativista no se sienta dispuesto a comprender y tolerar. El relativismo es fundamentalmente un principio o una escuela de tolerancia. Ser relativista significa comprender y tolerar todos los puntos de vista. El riesgo cierto del relativismo está en la posibilidad de adoptar todos los puntos de vista ajenos hasta renunciar al derecho de tener un punto de vista propio. El relativista puro -¿será abusar de la paradoja hablar de un relativista absoluto?- es ubicuo. Está siempre en todas partes; no está nunca en ninguna. Su posición en el debate histórico es más o menos la misma del liberal puro en el debate político. (El liberalismo absoluto quiere el Estado agnóstico. El Estado neutral ante todos los dogmas y todas las herejías. Poco le importa que la neutralidad frente a las doctrinas más opuestas equivalga a la abdicación de su propia doctrina). Esto nos define la filosofía relativista como una consecuencia extrema y lógica del pensamiento liberal.

La actitud de Bernard Shaw ilustra y Precisa nítidamente, el parentesco del relativismo y el liberalismo. En Bernard Shaw se juntan el protestante, el liberal, el relativista, el evolucionista y el inglés. Cinco calidades en apariencia distintas; pero que, en la historia, se reducen a una sola calidad verdadera, El mismo Bernard Shaw nos lo enseña en los discursos de sus *dramatis personae*. Monseñor Cauchón según su Santa Juana, le sostenía a Warwick en 1431 la tesis de que todos los ingleses eran herejes. Y, en seis siglos, los ingleses han cambiado poco. Darwin, en este tiempo, ha

descubierto la ley de la evolución que, en último análisis, resulta la ley de la herejía. Los ingleses, por ende, no se llaman ya herejes sino evolucionistas. Su herejía de hace seis siglos -el protestantismo- es ahora un dogma. Pero en Shaw el hereje está más vivo que en el resto de los ingleses. Shaw, por ejemplo, milita en el socialismo. Mas su socialismo de fabiano -como lo demuestran sus últimas posturas- no lo presenta como un creyente de la revolución social sino como un hereje frente al Estado burgués. Shaw, por otra parte, tiene la mejor opinión de la herejía. Según él, "toda persona verdaderamente revolucionaria es hereje y, por lo tanto, revolucionista".

Si, como protestante, Bernard Shaw cataloga a Juana de Arco entre los precursores de la Reforma, como relativista reacciona contra la incapacidad de los racionalistas, los protestantes y los anti-clericales para entender y estinar la Edad Media. Shaw considera la Edad Media "una alta civilización europea basada en la fe católica". No es posible de otro modo acercarse a la Doncella. Shaw lo sabe y lo siente. Y lo declara, más explícitamente aún, en otra parte del prólogo, cuando revista los apriorismos que enturbian y deforman la visión de los que pretenden escrutinar la figura de Juana de Arco con las gafas astigmáticas de sus supersticiones y del siglo diecinueve. "El biógrafo ideal de ésta debe estar libre de los prejuicios y las tendencias del siglo diez y nueve; debe comprender la Edad Media y la Iglesia Católica Romana, así como el Santo Imperio Romano, mucho más íntimamente de lo que nunca lo hicieron nuestros historiadores nacionalistas y protestantes, y tiene, además, que ser capaz de desechar las parcialidades sexuales y sus secuelas fantásticas y de considerar a la mujer como a la hembra de la especie humana y no como a un ser de diferente especie biológica, con encantos específicos e imbecilidades también específicas".

Esta eficaz y aguda receta no le sirve, sin embargo, a Bernard Shaw para ofrecernos, en su drama una imagen cabal de Juana de Arco. En su drama, Shaw más que de explicarnos a Juana, se preocupa en verdad, de explicarnos su tesis relativista. No asistimos, en Santa Juana al drama de la Doncella tan auténtica e interesante como al drama de Cauchon, su inquisidor. La pieza de Bernard Shaw deja la impresión de que el drama de la Doncella no puede ser escrito por un relativista sino por un creyente. Shaw, a pesar de sus puyas contra el cientificismo y el positivismo del siglo diecinueve, es demasiado racionalista para mirar a Juana con otro lente que el de su raciocinio. Su raciocinio pretende descubrirnos, en el prólogo, el mecanismo del milagro. Pero, visto por dentro, analítica y fríamente, el milagro cesa de ser milagro. Mejor dicho, el milagro, como milagro, se queda fuera.

III

El relativismo contemporáneo parece destinado a revelarnos, entre otras relatividades, la relatividad de la muerte. El propio escepticismo, para ser absoluto, empieza a adoptar ante la ilusión de la muerte la misma actitud que ante las ilusiones de la vida. Pirandello, que no reconoce más realidad que la del espíritu, de la imaginación, no cree que los muertos estén efectivamente muertos. Para él no son sino simples desilusionados. Los que mueren, según el extraordinario dramaturgo de *Ciascuno a suo modo*, no son aquellos que dejamos bajo tierra en el cementerio; somos, más bien, nosotros. Porque mientras ellos no mueren en nosotros, -que guardamos, en nuestra imagen del difunto amado u odiado, una parte de su realidad- nosotros morimos en ellos. Y por consiguiente es el caso de preguntarse: ¿quiénes mueren?

Esto les parecerá a muchos puro humorismo metafísico. Pero sólo podemos negarnos a tomar en serio esta tesis de Pirandello por humorista; no por metafísica. Lo metafísico ha recuperado su antiguo rol en el mundo después del fracaso de la experiencia positivista. Todos sabemos que el propio positivismo, cuando ahondó su especulación, se tornó metafísico.

Tenemos hoy, como consecuencia de esta reacción, una metapsíquica. Pero Bernard Shaw piensa que más falta nos hace una metabiología. Volviendo a Matusalén es una alegoría "metabiológica". La biología es la ciencia que más apasiona hoy a los artistas y a los filósofos. Y Bernard Shaw, que querría ser el iconógrafo de la religión de su tiempo, piensa que "toda religión debe ser primero y fundamentalmente una ciencia de metabiología". Esto le parece indiscutible, pues "ha visto el fetichismo de la Biblia, después de mantenerse en pie bajo las baterías racionalistas de Hume, Voltaire, etc., derrumbarse ante la embestida evolucionista de mucho menos fuste, solamente porque la desacreditaron como documento biológico; así que, desde ese momento, perdió todo su prestigio, y la cristiandad literaria quedó sin fe".

Bernard Shaw nos ofrece una nueva interpretación de la leyenda del Edén. Volviendo a Matusalén pretende ser el comienzo de una nueva Biblia. En el prólogo -que, como ocurre en Santa Juana, es más brillante que el drama- Bernard Shaw hace justicia sumaria del darwinismo. No condena a Darwin mismo sino a los darwinistas. El darwinismo -y de esto Darwin no es responsable- engendró un oportunismo, un materialismo que rebajó inverosímilmente los sueños y los ideales humanos. Shaw denuncia con ironía colérica las consecuencias de la voluntaria abdicación del hombre de

su esencia divina. La leyenda del Edén es para él un documento científico mucho más respetable que El Origen de las Especies.

IV

Bernard Shaw adopta hasta cierto punto el concepto spengleriano de la historia. El progreso humano, en su utopía, no sigue una línea única y constante. Las culturas se suceden; las hegemonías se reemplazan. Pero, al margen o por encima de este accidentado proceso, la formación de un nuevo tipo humano ha seguido su curso.

Y Shaw enmienda y completa, con una rectificación profunda, el esquema en que Spengler pretende encerrar la trayectoria de las culturas. El socialismo aparece siempre en la decadencia, en el Untergang. Pero no es un síntoma de la decadencia misma; es la notita y única esperanza de salvación.

Una cultura, cuando naufraga, ha arribado a un punto en que el socialismo compendia todos sus recursos vitales. No le ha quedado sino aceptar el socialismo o aceptar la quiebra. El socialismo no es responsable de que los hombres no sean entonces capaces de entender este dilema.

 (2) Publicado en **Boletín Bibliográfico**: Vol. II, Nos. 5-8 (págs. 178-183); Lima, junio de 1926. Y con algunos enmiendas, tales como transposición de ciertos párrafos y supresión de citas, en **Variedades**: Lima, 10 de octubre de 1925 (**Bernard Shaw** y **Juana de Arco**), 19 de mayo de 1926 (**Volviendo a Matusalén**, de Bernard Shaw) y 18 de setiembre de 1920 (**Bernard Shaw**).

- JAMES JOYCE*

El caso Joyce se presenta con la misma repentina y urgente resonancia del caso Proust o del caso Pirandello. James Joyce nació hace cuarenticuatro años. Pero hasta hace pocos años su existencia no había logrado aún revelarse a Europa. Su descomunal novela Ulysses, perseguida en Inglaterra por un puritanismo inquisitorial, apareció en París en 1922. El manuscrito de Dedalus está fechado en Trieste en 1914. Joyce vivía en ese tiempo en Trieste como profesor de lenguas extranjeras. De Trieste escribía al escritor italiano Carlos Linati sobre su Ulysses antes de conseguir verlo impreso: "Es la epopeya de dos razas (Israel-Irlanda) y, al mismo tiempo, el ciclo del cuerpo humano, y también la pequeña historia de una jornada ... Hace siete años que trabajo en este libro! Es igualmente una obra de enciclopedia. Mi intención es interpretar el mito sub specie temporis nostri permitiendo que cada aventura (esto es cada hora, cada órgano, cada arte conexas y consustanciadas con el esquema del todo) cree su propia técnica. Ningún impresor inglés ha querido imprimir una palabra de esta obra. En Norte América, la revista que la ha publicado ha sido suprimida cuatro veces. Ahora se prepara un gran movimiento contra su publicación de parte

de puritanos, imperialistas ingleses, republicanos, irlandeses y católicos. ¡Qué alianza!"

La divulgación de Joyce en el mundo latino empezó hace dos años en la traducción francesa de *Dedalus* y la traducción italiana de *Exiles*. Pero la notoriedad de su nombre era ya extensa. Esta notoriedad se alimentaba, ante todo, del escándalo suscitado por *Ulysses*. Y, en segundo lugar, del estrépito con que descubrían a Joyce algunos críticos cosmopolitas, pescadores afortunados de novedades extranjeras. Valery Larbaud, uno de estos críticos, decía: "Mi admiración por Joyce es tal que yo no temo afirmar que si de todos los contemporáneos uno sólo debe pasar a la posteridad, será Joyce".

He aquí que hoy llega Joyce al español con menos retardo del que España nos tiene habituados a sufrir en la traducción de los libros contemporáneos. Y está bien entrar a James Joyce por el laberinto de *Dedalus*. *Dedalus* es la mejor introducción posible en *Ulysses*. Ahí está ya, sin duda, -aunque larvada todavía-, la técnica del artista. No aparece aun el "monólogo interior", con su complicado caos de imágenes, palabras, símbolos, sin puntos ni pausas. Pero en *Dedalus* el artista, en el fondo, monologa únicamente. No se comenta; se retrata. La sola imagen que encontramos en la novela es, verdaderamente, la suya. Las demás imágenes no hacen sino reflejarse en ella como para contrastar su existencia y, sobre todo, su desplazamiento. Valery Larbaud escribe, apologeticamente, que *Dedalus* es un gran libro y Joyce "toda la literatura inglesa en este momento". Y, con entusiasmo exaltado, agrega: "En verdad, Yeats no será considerado mañana sino como la más grande figura del Renacimiento irlandés antes de Joyce. *Dedalus* es de la estirpe de *L'Educación Sentimentale* y de la trilogía de Vallés. Es la historia del esfuerzo del espíritu por superarse, por superar su medio social, su educación y aun su nacionalidad. Y es por esto que, siendo profundamente irlandés, Joyce es también un gran europeo. Es comparable a los santos intelectuales de la antigua Irlanda que han jugado un rol tan grande en la cristiandad".

Joyce, en esta novela, nos conduce por los intrincados caminos de su adolescencia. Uno de los más logrados intentos del libro me parece el de enseñarnos las estaciones y las jornadas de esta adolescencia reviviéndolas, con su música íntima, con su armonía subjetiva, en toda su virginidad, sin que se sienta el viaje. El artista nos descubre su pasado como nos descubriría su presente. No se mezcla a los acontecimientos ningún elemento que delate que lo actual en el relato ha dejado de ser actual en la vida. Ningún elemento de crítica o de opinión con sabor retrospectivo. Las impresiones de la adolescencia de Stephen *Dedalus* conservan intactas su inocencia.

Stephen Dedalus estudia en un colegio de jesuitas. Y la novela no deforma ni al estudiante, ni al colegio, ni a los jesuitas. Todas las cosas, todos los tipos nos son presentados con candor. El artista no los juzga. Stephert Dedalus, buscándose a sí mismo, conoce el pecado y el arrepentimiento, conoce la fe y la duda. Pero, finalmente, las supera. En su peregrinación descubre el arte. El arte que no es aún una meta, sino sólo una evasión.

Joyce nos da una versión, única acaso en la literatura, de la crisis de conciencia de un adolescente, con espíritu religioso y sensibilidad acendrada en un colegio católico. El capítulo en que su adolescencia, con el sabor del pecado carnal en los labios tímidos, pasa por la prueba de unos "ejercicios espirituales", es un capítulo maravilloso. Joyce da la impresión de conducirnos con lentitud por este atormentado y proceloso episodio. Los hechos transcurren con una morosidad deliberada. Las pláticas del "retiro" están puntualmente y minuciosamente repetidas. Y sin que falte ni una palabra, ni un gesto del predicador. Y, sin embargo, no hay nada demás en el relato. Como lo observa el distinguido crítico español Antonio de Marichalar, este episodio que fluye en el mismo tiempo que ocuparía en la realidad, "conserva su misma naturaleza".

Y no todo es lentitud ni minucia en Dedalus. Las últimas jornadas del viaje están servidas en comprimidos. Las cosas pasan a prisa. Joyce reproduce las notas de un diario que no aprehende sino su esencia. He aquí una muestra de su procedimiento: "22 de marzo. En compañía de Lynch, seguido una enfermera voluminosa. Iniciativa de Lynch. Abomino esto. Dos flacos lebreles famélicos detrás de una ternera".

Y dejamos así a Joyce en la estación en que, evadiéndose de su adolescencia, como de un laberinto, se embarca en el tren de las aventuras. En su viaje sin itinerario, lo aguardaba en Trieste, antesala de su celebridad, un oscuro pupitre de profesor de idiomas extranjeros.

*Publicado en Variedades Lima, 29 de mayo de 1926.

Se refiere sólo a un libro, traducido entonces al español por primera vez, al cual relaciona en el epígrafe con la peripecia biográfica del escritor irlandés: Dedalus o la adolescencia de James Joyce. Y el propio José Carlos Mariátegui suprimió el párrafo inicial, que sólo interesaba como noticia introductora. Dice así, "Ya tenemos en español una parte de James Joyce. No sólo una parte de su obra, que no es muy voluminosa, sino una parte de su vida. Una parte del propio James Joyce. Porque Dedalus, esta novela que acaba de traducir al español la Biblioteca Nueva, es un "retrato del artista adolescente". ("A portrait of the artist as a young man"),

- WALDO FRANK*

I

De los tres grandes Frank contemporáneos, Ralph Waldo Frank es el más próximo a la conciencia y a los problemas de la nueva generación hispano-

americana. Henri Frank, el autor de *La Danse devant L'Arche*, muerto hace algunos años, a quien todos los hombres de hoy consideramos, sin embargo, tan nuestro y tan actual, pertenece demasiado a Francia. Este escritor, admirable por su espíritu y su sensibilidad, sentía la crisis humana en la crisis francesa. Leonhard Frank, el autor de *Das Menchs is gut* (El hombre es bueno), * escribe, en un lenguaje expresionista, para un mundo espiritualmente lejano y distinto. Waldo Frank, en cambio, es un hombre de

América. [*Por envolver una verdad circunscrita al momento de su publicación inicial, se ha suprimido del texto una frase alusiva al desconocimiento de Leonhard Frank entre los públicos de habla hispana. Según esa frase: "Leonhard Frank... de quien las editoriales españolas no han traducido sino la primera obra, acaso la menos reveladora de su genio, *La Partida de Bandoleros*, escribe"]

Sólo una élite conocía (en 1925) los libros de Waldo Frank*. El público hispano-americano no sabía casi nada de su autor. La *Revista de Occidente* había publicado un ensayo de este gran contemporáneo. Un año antes, *Valoraciones*, la excelente revista del grupo "Renovación" de la Plata, y otros órganos del continente habían revelado a Frank a sus lectores publicando el sencillo y hermoso mensaje a los intelectuales hispano-americanos de que fue portador en 1924 el escritor mexicano Alfonso Reyes. En suma, apenas unos pocos fragmentos y unas cuantas noticias de una obra ya ilustre y copiosa que ha dado a su autor merecido renombre en

Europa. [*Alterado el texto original, en atención a la posterior difusión de la obra de Waldo Frank, claramente indicada en el testimonio del propio José Carlos Mariátegui. Se leía "Ninguno de los libros de Waldo Frank han sido basta ahora, que yo sepa, editados en español. Sólo una élite los conoce. El público hispanoamericano no sabe casi nada de su autor"]

Es cierto que la literatura y el pensamiento de Estados Unidos, en general, no llegan a la América española sino con mucho retardo y a través de pocos especímenes. Ni aun las grandes figuras nos son familiares. Jack London, Theodore Dreiser, Carl Sandburg, vertidos ya a muchos idiomas, aguardan aún su turno en español. Henry Thoreau, el puritano de Walden, el amigo de Emerson, permanece ignorado en esta América. Lo mismo hay que decir de Royce, Dresser y de otros filósofos. Hispano-América no los lee. Lee, en cambio, a pasto, al señor Marden, cuyo pragmatismo barato, de fácil y vasto consumo en la clase media, constituye uno de los productos más conocidos de la manufactura norteamericana.

Pero* Waldo Frank se aproxima cada día más a Hispano-América. La aparición de su hermoso libro *España Virgen*, en las ediciones de *Revista de Occidente*; la publicación de recientes ensayos en revistas hispano-americanas, entre las cuales señalaré con especial simpatía los *Cuadernos de Oriente y Occidente* que, por inteligente y fervoroso empeño de Samuel Glusberg, han empezado a editarse en Buenos Aires; el anuncio de su próxima visita a Buenos Aires, invitado por la Universidad para sustentar en su aula una serie de conferencias; he aquí algunos hechos que confieren a la clara y fuerte figura de Waldo Frank la más interesante actualidad

continental. Con la traducción de otros dos libros suyos, *Our America* y *Holiday* el público hispánico tendrá un conocimiento más o menos preciso de la obra de este gran americano, que me complazco en haber sido quizá el primero en comentar entre nosotros. La sugestiva serie de artículos que, con el título de *El Redescubrimiento de América* está publicando presentemente Waldo Frank en *The New Republic* -una de las más altas tribunas del pensamiento americano- nos persuade, en fin, de que la vida espiritual e intelectual del continente tiene acontecimientos mucho más trascendentes para su destino que la VI Conferencia Pan-Americana. En este notable trabajo Waldo Frank bosqueja una magnífica profecía del porvenir de América.

[Con este párrafo inició José Carlos Mariátegui su artículo sobre **Waldo Frank, América y España -Mundial**: Lima, 17 de febrero de 1928-, fundamentalmente integrado por sus juicios sobre **Nuestra América**, ya insertos en el **Boletín Bibliográfico** pero entonces actualizados por la versión española de ese libro. Lo insertamos aquí, porque complementa las noticias ofrecidas en el segundo párrafo acerca de la bibliografía de Waldo Frank en lengua española]

Waldo Frank puede y debe ser una excepción en el retraso con que llegan a esta América "que aún habla en español" -cuando no son las del señor Rowe- las ideas y las emociones norte-americanas. Existe un motivo para esta excepción; Waldo Frank -que en su penetrante ensayo *El Español*, capítulo de su libro *Virgin Spain*, demuestra una aptitud tan genial para penetrar en el alma y la historia de un pueblo y un conocimiento tan hondo de la psicología y la sociología españolas-, es autor de un libro que encierra en sus páginas la más original e inteligente interpretación de los Estados Unidos, *Our América*. Y no me parece posible dudar que la actitud de los pueblos hispano-americanos ante los Estados Unidos debe apoyarse en un estudio y una valoración exactos del fenómeno yanqui.

De otro lado, Waldo Frank es un representante de la inteligencia y el espíritu norte-americanos que habla así a los intelectuales de Hispano América: "Debemos ser amigos. No amigos de la ceremoniosa clase oficial, sino amigos en ideas, amigos en actos, amigos en una inteligencia común y creadora. Estamos comprometidos a Llevar a cabo una solemne y magnífica empresa. Tenemos el mismo ideal: justificar América, creando en América una cultura espiritual. Y tenemos el mismo enemigo: el materialismo, el imperialismo, el estéril pragmatismo del mundo moderno. Si las fuerzas de la vida creadora tienen que prevalecer contra ellas, deben también unirse, Este es el cruento problema de nuestros siglos y es un problema tan antiguo como la historia".

En uno de mis artículos sobre ibero-americanismo, he repudiado ya la concepción simplista de los que en los Estados Unidos ven sólo una nación manufacturera, materialista y utilitaria. He sostenido la tesis de que el ibero-americanismo no debía desconocer ni subestimar las magníficas fuerzas de idealismo que han operado en la historia yanqui. La levadura de

los Estados Unidos han sido sus puritanos, sus judíos, sus místicos. Los emigrados, los exilados, los perseguidos de Europa. Ese mismo misticismo de la acción que se reconoce en los grandes capitanes de la industria norteamericana, ¿no desciende acaso del misticismo ideológico de sus antepasados?

Y bien: Waldo Frank se siente -y es- "portador de la verdadera tradición americana". No es cierto, que esta tradición esté representada, en nuestro siglo, por Hoover, Morgan y Ford. En las páginas de Nuestra América, Waldo Frank nos enseña en dónde y en quiénes está la fuerza espiritual de los Estados Unidos. En su mensaje a la inteligencia ibero-americana reivindica para su generación el honor y la responsabilidad de este patrimonio histórico: "Nosotros, la minoría de los Estados Unidos, que se dedica a la tarea de dotar a nuestro país de un espíritu digno de su magnífico cuerpo, sentimos que somos la verdadera tradición americana, En una generación más sencilla, Whitman, Thoreau, Emerson, Lincoln, representaron esa tradición; en un medio más complejo y difícil de manejar, nuestra generación encarna el Verbo. Todavía estamos diseminados en pequrños grupos en mil ciudades, todavía tenemos poca influencia en asuntos políticos y de autoridad; pero estamos creciendo enormemente; estamos apoderándonos de la juventud del país; disponemos del poder de persuasión de la fe religiosa; tenemos la energía del afecto, tenemos la permanencia de la verdad; disponemos, por decirlo así, del futuro

Nuestra América no es un libro de historia en la acepción común de este vocablo; pero si lo es en su acepción profunda. No es crónica ni análisis; es teoría y síntesis, En un bosquejo de pocos y sobrios trazos, Waldo Frank nos ofrece una acabada imagen espiritual de los Estados Unidos. Más que explicar, su libro quiere sugerir. Y la logra admirablemente. "No escribo una historia de las costumbres; menos aún una historia de las letras -dice Frank en su prólogo -, Si me he detenido largamente en ciertos escritores y ciertos artistas, lo he hecho tal como el dramaturgo elige, entre las palabras de sus personajes, las mis saltantes y las mis significativas para hacer su pieza. He escogido, he omitido, con la mira de sugerir un vasto movimiento por algunas líneas que puedan asir y retener algo de la solides de la vida", Waldo Frank no se preocupa sino de las verdades fundamentales. Con ellas compone una interpretación de todo el fenómeno norteamericano,

Este libro tiene, además, el mérito de no ser un producto de laboratorio. Su génesis es sugestiva, Waldo Frank la dedica en el prólogo a Jacques Co-peau y Gastón Gallimard quienes, en una visita a los Estados Unidos, suscitaron en su espíritu el deseo y la necesidad de encontrar una respuesta

a las interrogaciones de una curiosidad inteligente y acendrada. Copeau y Gallimard plantearon a Waldo Frank con sus preguntas "el problema enorme de llevar la luz hasta las profundidades vitales y escondidas para hacer surgir -en su anemia y su verdad- el juego de una vida articulada", En el curso de sus conversaciones con sus amigos franceses, Waldo Frank vió que "América era un concepto por crear".

Waldo Frank señala al pioneer, al puritano y al judío, como los elementos primarios de la formación de Norte América. El pioneer, sobre todo, es el que da su tonalidad al pueblo, a la sociedad, a la vida yanquis. El espíritu de Estados Unidos se precisa, a lo largo de su historia, como un espíritu pioneer. El pioneer se asimiló al puritano. "Bajo la presión de las necesidades del pioneer, -escribe Frank-, absorbida toda la energía humana por el empirismo, la religión se materializó. Las palabras místicas subsistieron. Pero en el hecho, la cuestión de vivir era el mayor problema. La religión debía ayudar a resolverlo. En este terreno de la acción y de la utilidad, el espíritu puritano y el espíritu judío se combinaron y se entendieron fácilmente". Waldo Frank sigue la trayectoria de este acuerdo que no es a él al primero a quien se revela. También en Europa se ha advertido la concomitancia de estos dos espíritus en el desarrollo de la civilización occidental. Piensa Frank certeramente que en el fondo de la protesta religiosa del puritano se agitaba su voluntad de potencia. Un escritor italiano israelita define en esta sola frase toda la filosofía del judaísmo: "l'uomo conosce Dio operando". La cooperación del judío y del puritano en el proceso de creación del capitalismo y del industrialismo se explica así perfecta y claramente. El pragmatismo, el utilitarismo de los gregarios de dos religiones, severamente moralista, nace de su voluntad de acción y de potencia. El judío y el puritano, por otra parte, son individualistas. Aparecen, en consecuencia, como los naturales artífices de una civilización, cuyo pensamiento político es el liberalismo y cuya praxis económica es la libertad de comercio y de industria.

La tesis de Waldo Frank sobre Estados Unidos nos descubre una de las virtudes, una de las prestancias del nuevo espíritu. Frank, en el método y en el concepto, en la investigación y en el resultado, se muestra a la vez muy idealista y muy realista. El sentido de la realidad no perjudica su lirismo. Este exaltador del poder del espíritu sabe afirmar bien los pies en la materia. Su obra prueba concreta y elocuentemente la posibilidad de acordar el materialismo histórico con un idealismo revolucionario. Waldo Frank emplea el método positivista, pero, en sus manos, el método no es sino un instrumento. No os sorprendéis de que en una crítica del idealismo de Bryan razone como un perfecto marxista y de que en la portada de *Our America* ponga estas palabras de Walt Whitman: "La grandeza real y

durable de nuestros Estados será su Religión. No hay otra grandeza durable ni real. No hay vida ni hay carácter que merezca este nombre, fuera de la Religión".

En Waldo Frank, como en todo gran intérprete de la historia, la intuición y el método colaboran. Esta asociación produce una aptitud superior para penetrar en la realidad profunda de los hechos. Unamuno modificaría probablemente su juicio sobre el marxismo si estudiase el espíritu -no la letra- marxista en escritores como el autor de Nuestra América. Waldo Frank declara en su libro: "Nosotros creemos ser los verdaderos realistas, nosotros que insistimos en que el Ideal es la esencia de toda realidad". Pero este idealismo no empaña su mirada con ninguna bruma metafísica ni retórica cuando escruta el panorama de la historia de los Estados Unidos. "La historia de la colonización -escribe entonces- es el resultado de los movimientos económicos en las metrópolis. No hay nada, ni aun ese gesto casto, en el puritanismo, que no haya nacido de la inquietud en que la situación agraria e industrial arrojaba a Inglaterra. Si América fue colonizada, es porque Inglaterra era la rival comercial de España, de Holanda y de Francia. Si América fue colonizada es, ante todo, porque el fervor espiritualista de la Edad Media había pasado el tiempo de su florecimiento y por reacción se transformaba en un deseo de grandeza material. El sueño del oro, la pasión de la seda, la necesidad de encontrar una ruta que condujese más pronto a las riquezas de la India, todos los apetitos de las naciones sobre-pobladas derramaron hombres y energías sobre el suelo de América. Las primeras colonias establecidas sobre la costa oriental, tuvieron por ley la adquisición de la riqueza. Su revuelta contra Inglaterra en 1775 iniciaba una de las primeras luchas abiertas entre el capitalismo burgués y la vieja feudalidad. El triunfo de las colonias, de donde nacieron los Estados Unidos, marcó el triunfo del régimen capitalista. Y desde entonces América no ha tenido ni tradición ni medio de expresión que haya estado libre de esta revolución industrial a la cual debe su existencia".

Estos son algunos escorzos del pensador. La personalidad de Waldo Frank apenas queda esbozada desde un punto de vista. El crítico, el ensayista, el historiador -historiador sí, aunque no haya escrito lo que ordinariamente se llama historia- es además novelista. Su novela Rahab es una de las más exquisitas novelas que he leído este año. Novela psicológica sin la morosidad morbosa de Proust. Novela apasionantemente humana y poética. Y muy moderna y muy nueva. El drama de Nuestra América está íntegro en su conflicto y en sus protagonistas. La inspiración religiosa, idealista, no varía. Sólo la forma de expresión cambia. El pensador logra una obra de arte; el artista logra una obra de pensamiento.

II

Un escritor español puede expresar a España; pero es casi imposible que pueda entenderla e interpretarla. El español, además, expresará una de las voces, uno de los gestos de España; no la suma de sus voces, de sus gestos y de sus colores. Sólo Unamuno, entre los españoles contemporáneos, logra esta expresión profunda, esencial, íntima, en la que el genio de España no se repite sino se recrea. Hay que venir de lejos, de un mundo nuevo descubierto por el espíritu aventurero e iluminado de España, de una raza vieja, errante, portadora de un mensaje universal, dueña del don de la profecía, de un pueblo niño, alucinado y gigantesco, deportivo y mecánico, para comprender y descubrir a esta nación en cuyo pasado se mezclan gentes y culturas tan distintas y que, sin embargo, alcanza una unidad acabada y original. Waldo Frank reúne todas estas calidades. Judío de los Estados Unidos, su sensibilidad afinada en una época de cambio y de secesión, enlaza y supera la experiencia occidental y la experiencia oriental. Es el hombre que se siente, a la vez, más allá y más acá de la cultura europea y de sus celosas supersticiones sajonas y latinas. Y que, por esto, puede entender a España como una obra concluida, no fracasada ni decadente sino, por el contrario, acabada y completa.

Mauricio Barrés nos dió, en las postrimerías de una época, una versión de excelente factura francesa, equilibrada hasta en sus excesos, sabiamente dosificados; versión de burgués provincial aunque refinado, de educación aristocrática, tradicionalista, racionalista, suavemente pascaliana; versión ordenada, ochocentista, que se detenía en la realidad, con un indeciso, elegante e insatisfecho anhelo de desbordarla. Waldo Frank, nos da, en tanto, una versión temeraria, aventurera, suprarrealista, que no retrocede ante ninguna hipótesis ni ante ninguna conjetura; versión de un espíritu nómada, -el de Barrés era un espíritu sedentario y campesino-, mesiánico y ecuménico, que rebasa a cada instante la realidad para descubrir sus contornos extremos y sus dimensiones inmateriales.

El viaje de Waldo Frank empieza por África. Para conquistar España, sigue la ruta del moro, del berebere. Su primera estación es el oasis; su primera pregunta es al Islam. Se equivocará de camino, quien entre a España por Barcelona o San Sebastián. Cataluña es una fisura, una grieta, en el cuerpo de España. Frank percibe, -oyendo los cantos milenarios, cálidos y vehementes como el hálito del desierto-, las limitaciones de la religión mahometana. La psicología de las religiones engendradas por el desierto y el éxodo, le es familiar. También él procede de un pueblo cuyo espíritu se formó en la marcha y la esperanza. Los pueblos del desierto viven con el

alma y la mirada en el horizonte. De la lejanía de su meta, depende la grandeza de su conquista y la magnitud de su mensaje.

El Islam se detuvo en España. España lo conquistó, al ser conquistada por él. En el clima amoroso de España aflojaron los ímpetus guerreros del árabe. Para un pueblo expansivo y caminante, el reposo es la derrota. Detenerse es tocar el propio límite. España se apropió de la energía, de la voluntad del Islam. Esta energía, esta voluntad, se volvieron contra el pueblo de Mahoma. La España católica, la España medioeval, la España de Isabel, de Colón y de los conquistadores, representa la trasfusión de esa energía y esa voluntad intransigentes y conquistadoras en el cuerpo de la Iglesia romana. Isabel creó, con ellas, la unidad española. Con los abigarrados elementos históricos depositados por los siglos en la península ibérica, Isabel compuso una España de un solo bloque. España expulsó al moro, al judío. Cerró sus puertas a la Reforma. Se mantuvo intransigente, inquisitorial y dogmáticamente católica. Afirmó la contra-reforma con las hogueras de la Inquisición. Absorbió todo lo que era distinto o diverso del alma que le había infundido su reina Isabel la Católica. Es el momento de la suprema exaltación española. "La voluntad de España -escribe Frank- se manifiesta, hace surgir un conjunto brillante de fuerzas individuales tan varias y grandes que la engrandecen. Cortés y Pizarro, anárquicos buscadores de oro, colaboran con Loyola, cazador de almas y con Vitoria, fundador del derecho internacional; juntos colaboran Santa Teresa, San Juan de la Cruz, la Celestina, alcahueta inmortal, el amador don Juan, con Fray Luis de León; Cristóbal Colón con don Quijote; Góngora con Velásquez. Ellos son toda España; los impulsos que simbolizan venían apuntando en la naturaleza propia de España. Pero en ese momento la voluntad de España los condensa y da cuerpo a cada uno. El santo, el pícaro, el descubridor y el poeta aparecen cual estratificaciones del alma de España; y son grandes y engrandecen a España porque en cada uno de ellos vive la voluntad entera de España, su plena fuerza vital. Isabel puede descansar".

Pero alcanzar la propia meta, cumplir el propio destino es concluir. España quiso ser la máxima y última expresión del Medio Evo. Lo consiguió, cuando ya el mundo empezaba a dejar de ser medioeval. El descubrimiento y la conquista de América rompía la unidad, fracturaba el espíritu que España quería mantener intactos. La misión de España terminaba. "El español -piensa Frank- eligió una forma de propósitos y una forma de verdad que podía alcanzar; y así que la alcanzó, dejó de moverse. Su verdad vino a ser la Iglesia de Roma. El español obtuvo esa verdad y desechó las demás. Su ideal de unidad fue homogéneo; la simple fusión en cada español del pensamiento y la fe conforme a un ideal concreto. A este

fin, el español redujo los elementos de su mundo psíquico, a agudas antítesis que contrapuso entre sí; el resultado fue, realmente, simplicidad y homogeneidad, es decir, una neutralización de presiones psíquicas contrarias que sumaron cero".

El libro de Waldo Frank está preñado de sugerencias. Excitante, incitador, moviliza todas nuestras energías intelectuales hacia la meta de una personal y nueva conquista de España.

III*

Lo que más me ha aproximado a Waldo Frank es cierta semejanza de trayectoria y de experiencia. La razón íntima, personal, de mi simpatía por Waldo Frank reside en que, en parte, hemos hecho el mismo camino. En esta parte, no hablaré de nuestras discrepancias. Su tema espontáneo y sincero es nuestra afinidad. Diré de qué modo Waldo Frank es para mí un

hermano mayor. [*Se ha eliminado las frases iniciales de este capítulo, debida a su carácter circunstancial y a la reticencia que su autor expresa al incluirlas. Son las siguientes: "Contra mi hábito, quiero comenzar este artículo con una nota de intención autobiográfica. Hace más de cuatro años que escribí mi primera presurosa impresión sobre Waldo Frank. No había leído hasta entonces sino dos de sus libros, Nuestra América y Rahab, y algunos ensayos y cuentos. Este eco suramericano de su obra no habría sido advertido por Frank sin la mediación acuciosa de un escritor desaparecido: Adalberto Varallanos. Frank recibió en Nueva Cork, con unas líneas de Varallanos, el número del Boletín Bibliográfico de la Universidad en que se publicó mi artículo y me dirigió cordiales palabras de reconocimiento. Empezó así nuestra relación. De entonces a hoy, los títulos de Frank a mi admiración se han agrandado. He leído con interés excepcional cuanto de él ha llegado a mis manos. Pero lo que más me ha aproximado a él"... / Publicado en Variedades: Lima, 4 de diciembre de 1929

Como él, yo no me sentí americano sino en Europa. Por los caminos de Europa, encontré el país de América que yo había dejado y en el que había vivido casi extraño y ausente. Europa me reveló hasta qué punto pertenecía yo a un mundo primitivo y caótico; y al mismo tiempo me impuso, me esclareció el deber de una tarea americana. Pero de esto, algún tiempo después de mi regreso, yo tenía una conciencia clara, una noción nítida. Sabía que Europa me había restituido, cuando parecía haberme conquistado enteramente, al Perú y a América; mas no me había detenido a analizar el proceso de esta reintegración. Fue al leer en agosto de 1926, en Europe, las bellas páginas en que Waldo Frank explicaba la función de su experiencia europea en su descubrimiento del Nuevo Mundo, que medité en mi propio caso.

La adolescencia de Waldo Frank transcurrió en New York en una encantada nostalgia de Europa. La madre del futuro escritor amaba la música. Beethoven, Wagner, Schubert, Wolf, etc., eran los genios familiares de sus veladas. De esta versión musical del mundo que presentía y amaba, nace tal vez en Frank el gusto de concebir y sentir su obra como una sinfonía. La biblioteca paterna era otra escala de esta evasión. Frank

adolescente, interrogaba a los filósofos de Alemania y Atenas con más curiosidad que a los poetas de Inglaterra. Cuando, muy joven aún, niño todavía, visitó Europa, todos sus paisajes le eran familiares. La oposición de un hermano mayor frustró su esperanza de estudiar en Heidelberg y lo condenó a los cursos y al clima de Yale. Más tarde, emancipado por el periodismo, Frank encontró finalmente en París todo lo que Europa podía ofrecerle. No sólo se sintió satisfecho sino colmado. París "ciudad enorme, llena de gente dichosa, de árboles y Jardines, ciudad indulgente a todos los humores, a todas las libertades". Para el periodista norteamericano que cambiaba sus dólares en francos, la vida en París era plácida y confortable. Para el joven artista de cultura cosmopolita, París era la metrópoli refinada donde hallaban satisfacción todas sus aficiones artísticas.

Pero la savia de América estaba intacta en Waldo Frank. A su fuerza creadora, a su equilibrio sentimental, no bastaba el goce fácil de Europa. "Yo era feliz -escribía Frank-; no era necesario. Me nutría de lo que otros, en el curso de los siglos, habían creado. Vivía en parásito; este es al menos el efecto que yo me hacía". En esta frase profunda, exacta, terriblemente cierta: "yo no era necesario", Frank expresa el sentimiento íntimo del emigrado al que Europa no puede retener. El hombre ha menester, para el empleo gozoso de sus energías, para alcanzar su plenitud, de sentirse necesario. El americano al que no sean suficientes espiritualmente el refinamiento y la cultura de Europa, se reconocerá, en París, Berlín, Roma, extraño, diverso, inacabado. Cuanto más intensamente posea a Europa, cuanto más sutilmente la asimile, más imperiosamente sentirá su deber, su destino, su vocación de cumplir en el caos, en la germinación del Nuevo Mundo, la faena que los europeos de la Antigüedad, del Medioevo, del Renacimiento, de la Modernidad nos invita y nos enseña a realizar. Europa misma rechaza al creador extranjero, al disciplinario y aleccionarlo para su trabajo. Hoy, decadente y fatigada, es todavía asaz rigurosa para exigir de cada extraño su propia tarea. La hastían las rapsodias de su pensamiento y de su arte. Quiere de nosotros, ante todo, la expresión de nosotros mismos.

De regreso a los veintitrés años, a New York, Waldo Frank inició, bajo el influjo fecundo de estas experiencias, su verdadera obra. "De todo corazón -dice- me entregué a la tarea de hacerme un sitio en un mundo que parecía marchar muy bien sin mí". Cuando, años después, tornó a Europa, ya América había nacido en él. Era ya bastante fuerte para las audaces jornadas de su viaje de España. Europa saludaba en él al autor de Nuestra América, al poeta de Salmos, al novelista de Rahab, City Block, etc. Estaba enamorado de una empresa difícil, pensando en la cual exclamaba con magnífico entusiasmo: "¡Podemos fracasar: pero tal vez acertaremos!" Al reembarcarse para New York, Europa quedaba esta vez "detrás de él".

No es posible entender todo el valor de esta experiencia, sino al que parcial o totalmente, la ha hecho. Europa, para el americano, -como para el asiático- no es sólo un peligro de desnacionalización y de desarraigamiento; es también la mejor posibilidad de recuperación y descubrimiento del propio mundo y del propio destino. El emigrado no es siempre un posible deraciné. Por mucho tiempo, el descubrimiento del mundo nuevo es un viaje para el cual habrá que partir de un puerto del viejo continente. Waldo Frank tiene el impulso, la vitalidad del norteamericano; pero en Europa ha hecho, como lo digo de mí mismo, en el prefacio de mi libro sobre el Perú, su mejor aprendizaje. Su sensibilidad, su cultura, no serían tan refinadamente modernas si no fuesen europeas. ¿Acaso Walt Whitman y Edgard Poe no eran más comprendidos en París que en New York, cuando Frank se preguntaba, en su juventud, quiénes eran los representative men de Estados Unidos? El unanimismo francés frecuentaba amorosamente la escuela de Walt Whitman, en una época en que Norte América tenía aún que ganar, que conquistar a su gran poeta.

En la formación de Frank, mi experiencia me ayuda a apreciar un elemento: su estación de periodista. El periodismo puede ser un saludable entrenamiento para el pensador y el artista. Ya ha dicho alguien que más de uno de esos novelistas o poetas que miran al escritor de periódico con la misma fatuidad con que el teatro miraba antes al cine, negándole calidad artística, fracasarían lamentablemente en un reportaje. Para un artista que sepa emanciparse de él a tiempo, el periodismo es un estadio y un laboratorio en el que desarrollará facultades críticas que, de otra suerte, permanecerían tal vez embotadas. El periodismo es una prueba de velocidad.

Terminaré esta impresión desordenada y subjetiva, con una interrogación de periodista: ¿Del mismo modo que sólo judío, Disraeli, llegó a sentir en toda su magnificencia, con lujo y fantasía de oriental, el rol imperial de Inglaterra, en la época victoriana, no estará reservada a un judío, antes que a un puritano, la ambiciosa empresa de formular la esperanza y el ideal de América, en esta edad cosmopolita?

 *La primera y segunda partes aparecieron, inicialmente, en el Boletín Bibliográfico, publicado por la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Marcos: Vol. II, N° 3 (pp. 100-105): Lima, setiembre de 1925. Y la tercera bajo el epígrafe de Itinerario de Waldo Frank, en Variedades, Lima, 4 de diciembre de 1929 / Además, la primera parte -cuyos seis primeros párrafos fueron reemplazados por uno que actualiza las noticias sobre la bibliografía de Waldo Frank en lengua española- fue transcrita por el autor con el título de Waldo Frank, América y España en Mundial: Lima, 17 de febrero 1928. Y la segunda parte, sobre España Virgen, de Waldo Frank, con ligeras enmiendas de forma, fue reproducido también por el autor, en Variedades: Lima, 17 de marzo de 1928.

- ELOGIO DE "EL CEMENTO" Y DEL REALISMO PROLETARIO*

I

He escuchado reiteradamente la opinión de que la lectura de *El Cemento* de Fedor Gladkov no es edificante ni alentadora para los que, fuera todavía de los rangos revolucionarios busquen en esa novela la imagen de la revolución proletaria. Las peripecias espirituales, los conflictos morales que la novela de Gladkov describe no serían, según esta opinión, aptos para alimentar las ilusiones de las almas hesitantes y miríficas que sueñan con una revolución de agua de rosas. Los residuos de una educación eclesiástica y familiar, basada en los beatísimos e inefables mitos del reino de los cielos y de la tierra prometida, se agitan mucho más de lo que estos camaradas pueden imaginarse, en la subconsciencia de su juicio.

En primer lugar, hay que advertir que *El Cemento* no es una obra de propaganda. Es una novela realista, en la que Gladkov no se ha propuesto absolutamente la seducción de los que esperan, cerca o lejos de Rusia, que la revolución muestre su faz risueña, para decidirse a seguirla. El pseudorealismo burgués -Zolá incluido- había habituado a sus lectores a cierta idealización de los personajes representativos del bien y la virtud. En el fondo, el realismo burgués, en la literatura, no había renunciado al espíritu del romanticismo, contra el cual parecía reaccionar irreconciliable y antagónico. Su innovación era una innovación de procedimiento, de decorado, de indumentaria. La burguesía que en la historia, en la filosofía, en la política, se había negado a ser realista, aferrada a su costumbre y a su principio de idealizar o disfrazar sus móviles, no podía ser realista en la literatura. El verdadero realismo llega con la revolución proletaria, cuando en el lenguaje de la crítica literaria, el término "realismo" y la categoría artística que designa, están tan desacreditados, que se siente la perentoria necesidad de oponerle los términos de "suprarrealismo", "infrarrealismo", etc. El rechazo del marxismo, parecido en su origen y proceso, al rechazo del freudismo, como lo observa Max Eastman en *La Ciencia de la Revolución* tan equivocado a otros respectos, es en la burguesía una actitud lógica, -e instintiva-, que no consiente a la literatura burguesa liberarse de su tendencia a la idealización de los personajes, los conflictos y los desenlaces. El folletín, en la literatura y en el cinema, obedece a esta tendencia que pugna por mantener en la pequeña burguesía y el proletariado la esperanza en una dicha final ganada en la resignación más bien que en la Lucha. El cinema yanqui ha llevado a su más extrema y poderosa industrialización esta optimista y rosada pedagogía de pequeños burgueses. Pero la concepción materialista de la historia, tenía que causar en la literatura el abandono y el repudio de estas miserables recetas. La literatura proletaria tiende naturalmente al realismo, como la política, la historiografía y la filosofía socialistas.

El Cemento pertenece a esta nueva literatura, que en Rusia tiene precursores desde Tolstoy y Gorki. Gladkov no se habría emancipado del más mesocrático gusto de folletín si al trazar este robusto cuadro de la revolución, se hubiera preocupado de suavizar sus colores y sus líneas por razones de propaganda e idealización. La verdad y la fuerza de su novela, -verdad y fuerza artísticas, estéticas y humanas-, residen, precisamente, en su severo esfuerzo por crear una expresión del heroísmo revolucionario -de lo que Sorel llamaría "lo sublime proletario"-, sin omitir ninguno de los fracasos, de las desilusiones, de los desgarramientos espirituales sobre los que ese heroísmo prevalece. La revolución no es una idílica apoteosis de ángeles del Renacimiento, sino la tremenda y dolorosa batalla de una clase por crear un orden nuevo. Ninguna revolución, ni la del cristianismo, ni la de la Reforma, ni la de la burguesía, se ha cumplido sin tragedia. La revolución socialista, que mueve a los hombres al combate sin promesas ultraterrenas, que solicita de ellos una extrema e incondicional entrega, no puede ser una excepción en esta inexorable ley de la historia. No se ha inventado aún la revolución anestésica, paradisíaca, y es indispensable afirmar que el hombre no alcanzará nunca la cima de su nueva creación, sino a través de un esfuerzo difícil y penoso en el que el dolor y la alegría se igualarán en intensidad. Glieb el obrero de El Cemento, no sería el héroe que es, si su destino le ahorrara algún sacrificio. El héroe llega siempre ensangrentado y desgarrado a su meta: sólo a este precio alcanza la plenitud de su heroísmo. La revolución tenía que poner a extrema prueba el alma, los sentidos, los instintos de Glieb. No podía guardarle, asegurados contra toda tempestad, en un remanso dulce, su mujer, su hogar, su hija, su lecho, su ropa limpia. Y Dacha, para ser la Dacha que en El Cemento conocemos, debía a su vez vencer las más terribles pruebas. La revolución al apoderarse de ella total e implacablemente, no podía hacer de Dacha sino una dura y fuerte militante. Y en este proceso, tenía que sucumbir la esposa, la madre, el ama de casa, todo absolutamente todo, tenía que ser sacrificado a la revolución. Es absurdo, es infantil, que se quiera una heroína como Dacha, humana, muy humana, pero antes de hacerle justicia como revolucionaria, se le exija un certificado de fidelidad conyugal. Dacha, bajo el rigor de la guerra civil, conoce todas las latitudes del peligro, todos los grados de la angustia. Ve flagelados, torturados, fusilados, a sus camaradas; ella misma no escapa a la muerte sino por azar; en dos oportunidades asiste a los preparativos de su ejecución. En la tensión de esta lucha, librada mientras Glieb combate lejos, Dacha está fuera de todo código de moral sexual: no es sino una militante y sólo debe responder de sus actos de tal. Su amor extra-conyugal carece de voluptuosidad pecadora. Dacha ama fugaz y tristemente al soldado de su causa que parte a la batalla, que quizás no regresará más, que necesita esta

caricia de la compañera como un viático de alegría y placer en su desierta y gélida jornada. A Bady, el varón a quien todas se rinden, que la desea como a ninguna, le resiste siempre. Y cuando se le entrega, -después de una jornada en que los dos han estado a punto de perecer en manos de los cosacos, cumpliendo una riesgosa comisión, y Dacha ha tenido al cuello una cuerda asesina, pendiente ya de un árbol del camino, y ha sentido el espasmo del estrangulamiento-, es porque a los dos la vida y la muerte los ha unido por un instante más fuerte que ellos mismos.

II

El Cemento de Fedor Gladkov y Manhattan Transfer de John Dos Pasos. Un libro ruso y un libro yanqui. La vida de la U. R. S. S. frente a la vida de la U. S. A. (Los dos super Estados de la historia actual se parecen y se oponen hasta en que, como las grandes empresas industriales, -de excesivo contenido para una palabra-, usan un nombre abreviado: sus iniciales). (Véase *L'autre Europe* de Luc Durtain). El Cemento y Manhattan Transfer aparecen fuera del panorama pequeño-burgués de los que en Hispanoamérica, y recitando cotidianamente un credo de vanguardia, reducen la literatura nueva a un escenario europeo occidental, cuyos confines son los de Cocteau, Morand, Gómez de la Serna, Bontempelli, etc. Esto mismo confirma, contra toda duda, que proceden de los polos del mundo moderno.

España e Hispano-américa no obedecen al gusto de sus pequeños-burgueses vanguardistas. Entre sus predilecciones instintivas está la de la nueva literatura rusa. Y, desde ahora, se puede predecir que El Cemento alcanzará pronto la misma difusión de Tolstoy, Dostoyevsky, Gorky.

La novela de Gladkov supera a las que la han precedido en la traducción, en que nos revela, como ninguna otra, la revolución misma. Algunos novelistas de la revolución se mueven en un mundo externo a ella. Conocen sus reflejos, pero no su conciencia. Pilniak, Zotschenko, aun Leonov y Fedin, describen la revolución desde fuera, extraños a su pasión, ajenos a su impulso. Otros, como Ivanov y Babel, descubren elementos de la épica revolucionaria, pero sus relatos se contraen al aspecto guerrero, militar, de la Rusia Bolchevique. La Caballería Roja y El Tren Blindado pertenecen a la crónica de la campaña. Se podría decir que en la mayor parte de estas obras está el drama de los que sufren la revolución, no el de los que la hacen. En El Cemento los personajes, el decorado, el sentimiento, son los de la revolución misma, sentida y escrita desde dentro. Hay novelas próximas a ésta entre las que ya conocemos, pero en ninguna se juntan, tan natural y admirablemente concentrados, los elementos primarios del drama individual y la epopeya multitudinaria del bolchevismo.

La biografía de Gladkov, nos ayuda a explicarnos su novela. (Era necesaria una formación intelectual y espiritual como la de este artista, para escribir *El Cemento*), Julio Alvarez del Vayo la cuenta en el prólogo de la versión española en concisos renglones, que, por ser la más ilustrativa presentación de Gladkov, me parece útil copiar.

"Nacido en 1883 de familia pobre, la adolescencia de Gladkov es un documento más para los que quieran orientarse sobre la situación del campo ruso a fines del siglo XIX. Continúo vagar por las regiones del Caspio y del Volga en busca de trabajo. "Salir de un infierno para entrar en otro". Así hasta los doce años. Como sola nota tierna, el recuerdo de su madre que anda leguas y leguas a su encuentro cuando la marea contraria lo arroja de nuevo al villorio natal. "Es duro comenzar a odiar tan joven, pero también es dura la desilusión del niño al caer en las garras del amo". Palizas, noches de insomnio, hambre —su primera obra de teatro *Cuadrilla de Pescadores* evoca esta época de su vida. "Mi idea fija era estudiar. Ya a los doce años al lado de mi padre, que en Kurban se acababa de incorporar al movimiento obrero, leía yo ávidamente a Lermontov y Dostoyevsky". Escribe versos sentimentales, un "diario que movía a compasión" y que registra su mayor desencanto de entonces: en el Instituto le han negado la entrada por pobre. Consigue que lo admitan de balde en la escuela municipal. El hogar paterno se resiste de un brazo menos. Con ser bien modesto el presupuesto casero -cinco kopecks de gasto por cabeza- la agravación de la crisis del trabajo pone en peligro la única comida diaria. De ese tiempo son sus mejores descripciones del bajo proletariado. Entre los amigos del padre, dos obreros "semi-intelectuales" le han dejado un recuerdo inolvidable. "Fueron los primeros de quienes escuché palabras cuyo encanto todavía no ha muerto en mi alma. Sabios por naturaleza y corazón. Ellos me acostumbraron a mirar conscientemente el mundo y a tener fe en un día mejor para la humanidad". Al fin una gran alegría. Gorky, por quien Gladkov siente de joven una admiración sin límites, al acusarle recibo del pequeño cuento enviado, le anima a continuar. Va a Siberia, describe la vida de los forzados, alcanza rápidamente sólida reputación de cuentista. La revolución de 1905 interrumpe su carrera literaria. Se entrega por entero a la causa. Tres años de destierro en Verjolesk. Período de auto-educación y de aprendizaje. Cumplida la condena se retira a Novorosisk, en la costa del Mar Negro, donde escribe la novela *Los Desterrados*, cuyo manuscrito somete a Korolenko, quien se lo devuelve con frases de elogio para el autor, pero de horror hacia el tema: "Siberia un manicomio suelto". Hasta el 1917 Maestro en la región de Kuban. Toma parte activa en la revolución de octubre, para dedicarse luego otra vez de lleno a la literatura. *El Cemento* es la obra que le ha dado a

conocer en el extranjero".

Gladkov, pues, no ha sido sólo un testigo del trabajo revolucionario realizado en Rusia, entre 1905 y 1917. Durante este período, su arte ha madurado en un clima de esfuerzo y esperanza heroico. Luego las jornadas de octubre lo han contado entre sus autores. Y, más tarde, ninguna de las peripecias íntimas del bolchevismo ha podido escaparle. Por esto, en Gladkov la épica revolucionaria, más que por las emociones de la lucha armada está representada por los sentimientos de la reconstrucción económica, las vicisitudes y las fatigas de la creación de una nueva vida.

Tchumalov, el protagonista de *El Cemento*, regresa a su pueblo después de combatir tres años en el Ejército Rojo. Y su batalla más difícil, más tremenda, es la que le aguarda ahora en su pueblo, donde los años de peligro guerrero han desordenado todas las cosas. Tchumalov encuentra paralizada la gran fábrica de cemento en la que, hasta su huida, -la, represión lo había elegido entre sus víctimas-, había trabajado como obrero. Las cabras, los cerdos, la maleza, invaden los patios; las máquinas inertes se anquilosan, los funiculares por los cuales bajaba la piedra de las canteras yacen inmóviles desde que cesó el movimiento en esta fábrica donde se agitaban antes millares de trabajadores. Sólo los Diesel, por el cuidado de un obrero que se ha mantenido en su puesto, relucen prontos para reanimar esta mole que se desmorona. Tchumalov no reconoce su hogar. Dacha, su mujer, en estos tres años se ha hecho una militante, la animadora de la Sección Femenina, la trabajadora más infatigable del Soviet local. Tres años de lucha -primero acosada por la represión implacable, después entregada íntegramente a la revolución- han hecho de Dacha una mujer nueva. Niurka, su hija, no está con ella. Dacha ha tenido que ponerla en la Casa de los Niños, a cuya organización contribuye empeñosamente. El Partido ha ganado una militante dura, enérgica, inteligente; pero Tchumalov ha perdido su esposa. No hay ya en la vida de Dacha lugar para un pasado conyugal y maternal sacrificado enteramente a la revolución. Dacha tiene una existencia y una personalidad autónomas; no es ya una cosa de propiedad de Tchumalov ni volverá a serlo. En la ausencia de Tchumalov, ha conocido bajo el apremio de un destino inexorable, a otros hombres. Se ha conservado íntimamente honrada; pero entre ella y Tchumalov se interpone esta sombra, esta obscura presencia que atormenta al instinto del macho celoso. Tchumalov sufre; pero férreamente cogido a su vez por la revolución, su drama individual no puede acapararlo. Se echa auestas el deber de reanimar la fábrica. Para ganar esta batalla tiene que vencer el sabotaje de los especialistas, la resistencia de la burocracia, la resaca sorda de la contra-revolución. Hay un instante en que Dacha parece volver a él. Mas es sólo un instante en que sus destinos se juntan para

separarse de nuevo. Niurka muere. Y se rompe con ella el último lazo sentimental que aun los sujetaba. Después de una lucha en la cual se refleja todo el proceso de la reorganización de Rusia, todo el trabajo reconstructivo de la revolución, Tchumalov reanima la fábrica. Es un día de victoria para él y para los obreros; pero es también el día en que siente lejana, extraña, perdida para siempre a Dacha, rabiosos y brutales sus celos.

En la novela, el conflicto de estos seres se entrecruza y confunde con el de una multitud de otros seres en terrible tensión, en furiosa agonía. El drama de Tchumalov no es sino un fragmento del drama de Rusia revolucionaria. Todas las pasiones, todos los impulsos, todos los dolores de la revolución están en esta novela. Todos los destinos, los más opuestos, los más íntimos, los más distintos, están justificados. Gladkov logra expresar, en páginas de potente y ruda belleza, la fuerza nueva, la energía creadora, la riqueza humana del más grande acontecimiento contemporáneo.

 *La primera parte del presente ensayo apareció en **Repertorio Americano** (Tomo XIX, N° 20; San José, Costa Rica. 23 de noviembre de 1929) como **Preludio del elogio de El Cemento y del realismo proletario**; y fue transcrita en **Variedades** (Lima, 7 de enero de 1930) bajo el título de El realismo en la **literatura rusa**. La segunda parte fue inserta, también en **Variedades** (Lima, 20 de marzo de 1929), con un epígrafe semejante al de los restantes comentarios bibliográficos debidos a José Carlos Mariátegui: **El Cemento por Fedor Gladkov**. Al unificar ambas partes hemos adoptado como título el que se deduce de la publicación hecha en **Repertorio Americano**, pues nos parece obvio que tal era el propósito de su autor

- LA NOVELA DE LA GUERRA:

- LOS LIBROS DE GUERRA EN ALEMANIA*

No es posible explicarse como un azar el éxito sincrónico de varios libros de guerra, de diverso tipo, en la Alemania actual. Que la literatura alemana haya demorado mucho más que la francesa, diez o doce años, en producir sus crónicas del frente y sus novelas de la retaguardia, no puede ser únicamente, como pretende Arnold Zweig, una consecuencia del tiempo y la distancia que los alemanes necesitan para enfocar nítidamente los acontecimientos. Contra esta tesis, existen en primer lugar los testimonios de los libros de Andreas Latzko, Leonhard Frank y Johannes R. Becher. Las novelas de guerra no tardaron en aparecer en Alemania más que en Francia. Pero la atmósfera post-bélica las sofocó con su densidad en unos momentos, con su enrarecimiento en otros. Los hombres en guerra, de Latzko, circulaba clandestinamente en los últimos meses de la contienda, cuando ya en Alemania el cansancio alcanzaba el grado registrado en algunos estupendos capítulos de la novela de Ernest Glaesser.

Agustín Habaru ha hecho a este respecto una interesante indagación para los lectores de Monde. Las respuestas no coinciden todas; pero aportan siempre un elemento de juicio. Kurt Kersten se explica la acogida de los libros de guerra de Remarque, Renn, Glaesser, "por el presentimiento

confuso de una nueva desgracia". F. C. Weisskopf, suscribe esta conclusión, afirmando que "la juventud es movida por una gran necesidad de aventuras, a la cual los libros de este género dan en parte satisfacción. Y luego a los antiguos combatientes les place recordar lo que en su existencia fue una gran aventura, que rompe con la monotonía de la vida cotidiana". Ludwig Renn, el autor de *Krieg*, secretario hoy de la Asociación de Escritores Proletarios de Alemania, no difiere de estos juicios: "Antes de 1925 -dice- el pueblo entero estaba contra la guerra. Nadie se interesaba por los libros de guerra porque no se sentía peligro inmediato. Después, la atmósfera ha cambiado: se prevé una próxima catástrofe. Los editores se han dado cuenta de que el tema de la guerra devenía actual para el público: han solicitado los libros que hasta entonces rehusaban publicar". Ernest Glaesser busca la razón del éxito de los libros de guerra en la estabilización de la burguesía. "No se teme ya la guerra y se puede sacar de ella un goce estético". Siegfried Kracauer, aunque disiente del pensamiento de Glaesser en la apreciación de la juventud alemana, comparte su concepto sobre el libre curso de la literatura bélica. "Solamente en un período de estabilización, el recuerdo ha podido encontrar franca vía de escape. Un fenómeno como la guerra debía ser reconstituido tarde o temprano. No ha podido serlo sino después de la inflación y los acontecimientos que con ella se relacionan, cuando los hombres cesaron de sentirse acosados día a día. Y ahora se gusta tanto más oír hablar de la guerra cuanto menos se la teme. Gracias a la política de Locarno, se ha hecho de ella casi un fenómeno estético".

Conviene no olvidar, además, al anotar el tiraje extraordinario de *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque, el factor editorial. El lanzamiento de Remarque ha estado a cargo de la casa de más poderosos medios de difusión y réclame: la casa Ullstein. En el magnífico libro de Larissa Reissner *Hombres y Máquinas*, el lector curioso de estas cosas encontrará la más viviente y exacta versión del rol y los instrumentos de Ullstein en el abastecimiento de noticias y emociones del gran público. Desde el diario pequeño burgués hasta el folletín sentimental, y desde el magazin para la mujer hasta el refinado *Querschnitt*, Ullstein sirve a Berlín y a Alemania el más completo menú literario. Ullstein, al escoger el libro de Remarque, no podía equivocarse en la elección, ni de la oportunidad, ni del asunto.

 *Publicado en *Mundial*: Lima, 19 de noviembre de 1929. Aunque incluido en la página de comentarios sobre *Lo que el cable no dice*, hallamos en éste una introducción general a los sucesivos estudios sobre las novelas de la guerra, que a la sazón ofrecía José Carlos Mariátegui a sus lectores de *Variedades*.

- "SIN NOVEDAD EN EL FRENTE" por ERICH MARIA REMARQUE*

La novela de guerra es la fruta de estación de la literatura alemana. No es sólo el libro de Erich María Remarque, con sus varias centenas de miles de ejemplares, el que ha llevado a la literatura de Alemania el tema del frente; ni es sólo el libro de Ernest Glaesser el que ha enfocado últimamente, en esa literatura, el cuadro retrofrente, el drama de los que sufrieron la guerra en la ciudad y el campo, lejos de las trincheras. La novela de guerra se presenta en Alemania en completo y variado equipo. A cierta distancia de la obra de Zweig han aparecido Sin Novedad en el Frente, de Erich María Remarque; Los Que Teníamos Doce años (Jahrgang 1902), de Ernest Glaesser; Guerra, de Ludwig Renn y Ghinster, de autor anónimo. Zweig explicaba en una interview del Berliner Tageblatt, el retraso con que llegaba su propio libro, con estas palabras: "Los alemanes tienen necesidad de más distancia y objetividad". Otro autor prefiere reconocer en la actual boga de los libros de guerra en Alemania, una consecuencia de la estabilización capitalista, mientras un tercero la entiende como el anuncio de una nueva marea romántica y revolucionaria. Lo cierto es que ni Zweig ni Remarque han inaugurado en alemán esta literatura. En 1917, como lo ha recordado Henri Barbusse, se publicaba el hondo relato del austríaco Andreas Latzko Los hombres en guerra. Barbusse reivindicaba justicieramente el valor de este libro, salido a la luz en plena tormenta, cuando la crítica tenía que descartarlo de su comentario. Y como novela de la guerra en lo que en algunos países se ha llamado "el frente interno", a esta reivindicación hay que agregar la de El hombre es bueno, de Leonhard Frank, otro austríaco. Pero Latzko y Frank, con sus patéticos y magníficos testimonios, desafiaron demasiado pronto los sentimientos de un público educado en el respeto de los comunicados del cuartel general. A Alemania vencida le era menos fácil que a Francia victoriosa aceptar una versión verídica de la guerra en las trincheras. Ahora, las cosas han cambiado. Un libro de guerra bajo el signo de Locarno, en tiempos en que es lícito dar rienda suelta al pacifismo literario, siempre que no entrañe una condenación explícita del orden capitalista, se convierte en un buen filón editorial. La protesta de los "cascos de acero" contra una descripción demasiado realista y osada, no puede sino favorecer el tiraje, excitando la curiosidad del público, como ha ocurrido en el caso de Sin novedad en el frente. Además, en diez o doce años, las imágenes de la guerra se han sedimentado y clasificado en el espíritu de los novelistas alemanes, que se han impuesto el trabajo de revivir, estilizadas, las escenas del frente. Como los cineastas, estos novelistas están en aptitud de recortar todo lo que, en su acervo de impresiones, es vago o redundante. En esta simplificación cinematográfica de los materiales de su relato reside, quizá, una buena parte del secreto de Sin Novedad en el frente. Erich María Remarque nos ahorra en su libro las repeticiones. Sus impresiones del frente se encuentran ordenadas, clasificadas, con riguroso sentido de su valor en el relato, —iba

a decir el film. Su división comprende una escena certeramente escogida, de cada aspecto, de cada género de emociones bélicas. A tal punto lo patético y singular de la escena tiene valor en si mismo, en este libro, que no falta quien desconfíe de la unidad y de la individualidad estrictas de la experiencia de que Sin novedad en el frente extrae sus elementos. Un combatiente, que está escribiendo también sus memorias del frente, nota en el relato de Remarque algunas incoherencias. Me afirma que un hombre que da algunos pasos convulsos después que le han rebanado la cabeza es una pura fantasía literaria. El hombre a quien se corta la cabeza cae instantáneamente. El golpe violento y rápido, lo derriba.

Pero, aún admitiendo la intervención del artificio literario, no se pasa por las páginas del libro de Remarque, sin el estremecimiento que sentimos sólo al tocar un grado conspicuo de verdad y de belleza. La descripción sobria, precisa, directa, de algunas escenas está tan admirablemente lograda, como es dable únicamente a un verdadero artista. La escena del cementerio, la de los caballos ametrallados, entre otras, tienen la fuerza de las grandes expresiones trágicas. Remarque ha asido las notas más patéticas de la agonía del combatiente. Desde la existencia reducida a sus más simples términos de animalidad trófica, hasta la nostalgia del campesino a quien la contemplación de unas flores de cerezo incita locamente a la fuga, a la desertión, esto es a la muerte, todo está escrupulosa y potentemente observado en Sin novedad en el frente. Y hay en este libro pasajes transidos de piedad, de compasión, que nos comunican con lo más acendrado y humano de la emoción del combatiente. Por ejemplo, el ya citado en que los soldados asisten desesperados al sufrimiento y a la agonía de los caballos, bajo el fuego de las granadas, y en que uno dice: "Es la más horrenda infamia que los animales tengan que venir a la guerra". Y, más adelante, aquel cuadro triste de los prisioneros rusos, grandes y mansos campesinos, miserables, piojosos, famélicos, barbudos, diezmados por el hambre y la enfermedad. "¿Quién no ve ante esos pobres prisioneros, silenciosos, de cara infantil, de barbas apostólicas, que un sub-oficial para un quinto y un profesor para un alumno son peores enemigos que los rusos para nosotros? Y, sin embargo, si de nuevo estuviesen libres, dispararíamos contra ellos y ellos contra nosotros". Y la escena del remordimiento por la muerte del soldado enemigo a quien por instinto de conservación se ha apuñaleado en el fondo de un agujero en el que los dos buscaban refugio. "Ahora comprendo que eres un hombre como yo. Pensé entonces en tus granadas de mano, en tu bayoneta, en tu fusil... Ahora veo a tu mujer, veo tu casa, veo lo que tenemos de común. Perdóname camarada. Siempre vemos demasiado tarde. Porque no nos repiten siempre que vosotros sois unos desdichados como nosotros, que vuestras madres viven en la misma angustia que las nuestras; que tenemos el mismo miedo a morir, la misma

muerte, el mismo dolor...".

En la breve presentación de este libro, Erich María Remarque dice que "no pretende ser ni una acusación ni una confesión, sólo intenta informar sobre una generación destruida por la guerra, totalmente destruida, aunque se salvase de las granadas". El espíritu de una generación aniquilada, deshecha, habla por boca de Remarque, quien ya en el frente sentía terminados a los hombres de 18 a 20 años, lanzados con él a las trincheras. "Abandonados como niños, expertos como viejos; brutos, melancólicos, superficiales... Creo que estamos perdidos". No faltan en el libro frases de acusación, más aún de condenación. He aquí algunas del angustiado monólogo del combatiente en el hospital, donde, como él dice, "se ve al desnudo la guerra", más horrible acaso que en el frente: "Tengo veinte años, pero sólo conozco de la vida la desesperación, la muerte, el miedo, un enlace de la más estúpida superficialidad con un abismo de dolores. Veo que azuzan pueblos contra los pueblos; que éstos se matan en silencio, ignorantes, neciamente, sumisos, inocentes.... Veo que las mentes más ilustres del orbe inventan armas y frases para que esto se refine y dure más. Y conmigo ven esto todos los hombres de mi edad, aquí y allá, en todo el mundo; conmigo vive esto mismo toda mi generación".

Pero estas mismas palabras indican que si Remarque se exime de un juicio sobre la guerra misma, de una condena del orden que la engendra, no es por atenerse a una rigurosa objetividad artística. En más de un momento, al relato se mezclan en este libro la digresión, el comentario. Remarque apunta: "Los fabricantes de Alemania se han hecho ricos, pero a nosotros nos quebranta los intestinos la disentería". Mas se detiene aquí. Y por esto, con el pretexto fariseo de un tributo a su objetividad, le sonrío reconocida la misma crítica que en Francia y en todas partes no perdona a Barbusse el llamamiento revolucionario de El Fuego.

El testimonio de Erich Maria Remarque es el de una generación vencida, resignada, indiferente, sin fe, sin esperanza. El de Barbusse, escrito cuando llameaba aún la guerra en las trincheras, cuando la censura y los tribunales militares perseguían toda expresión distinta de los comunicados generales, que inventaron la lacónica mentira de "sin novedad en el frente", es el testimonio de una generación que de su desesperada experiencia, de su terrible agonía, extrajo su razón y su voluntad de combatir por la construcción de un orden nuevo.

*Publicado en Variedades: Lima, 23 de octubre de 1929.

- LAS NOVELAS DE LEONHARD FRANK*

I: Karl y Ana

¿Por qué no hablar de Karl y Ana, de Leonhard Frank, a propósito de los libros de guerra alemanes? Karl y Ana, novela y drama, no es catalogable entre los libros de guerra. Pero como Siegfried de Giraudoux, obra con la que se emparenta lejanamente en la historia, Karl y Ana no podría haber sido escrita sin la guerra. Mi intento de lograr una interpretación poco heterodoxa del caso del profesor Canella, corresponde a los días en que leí Karl y Ana. Yo buscaba entonces la explicación de este caso, tan indecifrabable para la policía Italiana, en la novela de Giraudoux, aunque no fuera sino para decepcionar a los que no creen que yo pueda entender sino marxistamente y, en todo caso, como una ilustración de la teoría de la lucha de clases, *L' apres-midi d' un faune* de Debussy, Karl y Ana me confirmaba en la sospecha de que Siegfried era el primer espécimen de una numerosa variedad bélica.

Leonhard Frank no tiene todavía en el público hispano-americano la popularidad que con un libro ha ganado Erich María Remarque. No pienso que esto sea debido exclusivamente a la magnífica maquinaria de réclame de Ullstein cuyo perfecto funcionamiento aseguró a Sin Novedad en el Frente un tiraje de 600,000 ejemplares en Alemania. De Leonhard Frank no se había traducido (en 1929) al español,* sino una de sus primeras novelas *La Partida de Bandoleros*. Se trata, sin embargo, de uno de los más grandes novelistas de lengua alemana [*Corregido por nosotros teniendo en cuenta la posterior difusión de Leonhard Frank en castellano]

El de Karl y Ana es generalmente clasificado como caso pirandelliano. El problema psicológico podría haber sido del gusto del autor de *Cada uno a su manera*. Pero no se define nada con colocar Karl y Ana bajo el signo de Pirandello y Freud. Leonhard Frank emplea en esta novela -trasladada con gran fortuna a la escena- la más estricta técnica freudista: verbigracia en la descripción de los sueños. Puede ser que con esto tengan que ver algo Zurich y Viena, ciudades que lo han familiarizado con el psicoanálisis. Pero la realización artística en esta novela, como en todas las suyas, no debe nada a Pirandello ni a Freud: es toda de Leonhard Frank. Pirandello no habría podido dar a Karl y Ana ese clima poético, ese tono lírico que Frank obtiene con tan espontáneo don. Karl y Ana habrían tenido, en una obra pirandelliana, ese acento de befa y de caricatura de que Pirandello, profundamente italiano en su filiación de autor para marionetes, no puede prescindir. Leonhard Frank emplea, en cambio, en la creación de estos personajes, los matices más puros de la ternura.

Karl y Richard, dos soldados alemanes prisioneros de los rusos desde el

comienzo de la guerra pasan cuatro años en un campo de concentración. Los dos son obreros, los dos tienen la misma edad, la misma talla y la tez morena de los metalúrgicos. Los diferencia el estado civil y la experiencia amorosa. Richard es casado hacía muy poco que había desposado a una sólida, intacta y hacendosa muchacha de veintitrés años y se había instalado con ella en un pequeño departamento en la ciudad, cuando la guerra lo llevó al frente oriental. Karl y Richard, durante el verano, labran la tierra. Leonhard Frank nos ahorra la descripción de sus inviernos. Podemos imaginarlos como una larga y aburrida velada en la que las fantasías, los deseos y la sangre de los dos soldados carecen totalmente de estimulantes. El invierno en una "isba" del confín de la Rusia europea debe ser para dos obreros de usina, jóvenes y ardientes, una morosa noche polar en la que se congelan todos los recuerdos. En primavera, con el deshielo, empiezan a fluir de nuevo. Pero únicamente en verano, el olor y la temperatura de la tierra asoleada, les devuelven toda su potencia. Richard, en este tiempo, no ha cesado de hablar a Karl de su mujer. Le ha contado toda su vida con ella. Le ha hecho de ella un retrato meticuloso, al que una evocación animada por el deseo ha dado una plasticidad perfecta y excitante. Poco a poco, Karl ha ido interesándose por esa mujer hasta enamorarse de ella. La ausencia de Ana llena la vigilia y el sueño de los dos hombres. Los dos sienten la nostalgia de su carne lozana, de su temperamento recatado, de su belleza tranquila y modesta. Karl no ignora nada de Ana. Le basta cerrar los ojos para representársela exactamente. Richard se la ha descrito prolijamente hasta comunicarle agrandada su impaciencia por retornar a ella. Karl sabe que tiene el pecho muy blanco, las caderas y el vientre algo morenos como el cobre claro. El departamento, el menaje le eran también familiares. Sabía cuándo y cómo Richard había comprado cada uno de los enseres. Los muebles habían sido adquiridos a plazos y Ana debería haberse impuesto muchas economías y muchas fatigas para pagarlos. Una ausencia de cuatro años y una camaradería de guerra en la frontera de Asia relevan a un prisionero de toda reserva pudorosa acerca de su esposa y de su hogar. Karl sabía que el atizador tenía un mango de cobre y Ana "tres pequeños lunares brunos como terciopelo".

Con el cuarto verano, la confianza había agotado sus secretos. La nostalgia de los dos prisioneros estaba en su grado extremo de intensidad. Expedido Richard con varios prisioneros a otro lugar, Karl se fuga del campo de concentración. Lo lleva a Alemania el deseo de Ana, la mujer de Richard. No se propone conquistarla con una farsa. "Su naturaleza estaba nostálgicamente tendida hacia un ser para el cual él podía ser la vida y que podía también ser la vida para él. Tenía el mismo oficio, la misma talla, el color de los cabellos y de los ojos, el tinte oscuro propio de los obreros metalúrgicos y aún, cómo Richard, las cejas particularmente tupidas y

arqueadas; pero Karl no recordaba esto sino de una manera superficial. Conocía el pasado de Ana cerca de Richard con detalles tan exactos como si lo hubiera vivido. Estaba pleno de esta mujer. Ella se había transformado, en su imaginación, en el país natal, en aquello que todo ser busca al lado de otro ser. El la amaba". Y, cuando llega donde Ana, este sentimiento hace invencible y natural su presencia, su entrada en una intimidad en la que nada ignora. Karl ha tomado de Richard, en su luengo coloquio, algo que no es sólo psíquico sino físico. Era tan fuerte y vital el sentimiento que lo ponía delante de esta mujer, que Ana no podía resistirle. La escena de este encuentro, de tan rápidas transiciones psicológicas, está escrita con la maestría única de Leonhard Frank. Nada nos sorprende en el desenlace. Todas las palabras, todos los gestos corresponden a lo que una profunda intuición nos hace esperar.

"¿Y bien Ana, no me crees?... Y yo que no conozco sino a ti en el mundo"... Sobre su sonrisa pasó la corriente cálida de la vida, todas las desgracias y todas las venturas; y la mentira se convirtió para él en la verdad cuando agregó: "Tu eres mi mujer".

"Ana sabía que este hombre no decía la verdad y al mismo tiempo presentía en sus palabras un sentimiento verdadero. Con las manos cruzadas sobre el pecho estaba ahí desamparada, puesto que el extraño que estaba sentado sobre la silla, no le era absolutamente extraño".

Una carta de la administración militar había comunicado a Ana que Richard había muerto el 4 de setiembre de 1914. Karl podía destruir esta prueba débil y formal con la convicción serena del que posee la verdad. Cuando en Ana se rebelaba tímidamente la razón, el desembarazo y la soltura con que este hombre, impregnado de su intimidad, se movía en su presencia y reconocía todos los objetos, contenía y relajaba su reacción. Dos elementos se combinaban y se alternaban en la fusión de ambos destinos. Karl no tenía el propósito de triunfar de la resistencia de esta mujer por la simulación. Pero, cuando ella recordó con amor a su marido, a quien no había podido olvidar, los celos se apoderaron de Karl, que empezó a mentir de una manera consciente "empujado por el miedo de perder a esta mujer que creía ya conquistada".

Karl ocupa sin violencia el lugar de Richard. Todos los impulsos vitales de Ana se rebelan de golpe contra su larga soledad. Karl la conquista con un amor, que en parte es el de Richard. Karl y Ana se aman. Para los vecinos, él es Richard que ha regresado. Y cuando toda ficción es ya innecesaria entre los dos, la verdad de su amor basta para unirlos definitivamente. El regreso de Richard no puede ya nada contra este vínculo de carne y de

espíritu.

Pero no es sólo en el Siegfried moderno, inverosímil y humorístico de Giraudoux en el que Karl nos hace pensar por abstracta asociación de casos post-bélicos. Benjamín Cremieux se remonta, -en una crítica de La Nouvelle Revue Française sobre la pieza teatral-, hasta el Siegfried mitológico. Piensa, asistiendo al drama de Karl, en el más antiguo y clásico Siegfried germano. "Baja su aspecto modesto y despojado, bajo el feldgrau de Karl, percibe a Siegfried -describe- y esta Ana, que él viene a buscar al fondo de la humilde cocina es Brunhilda. El dúo de amor que canta es el de Tristán e Isolda y Richard es un irrisorio rey Mark que ha vertido a Karl en palabras el filtro de amor. Es toda la profunda Germania la que viene a nosotras una vez más, la Alemania a la vez sobrehumanamente pura y espesamente, cósmicamente animal".

II: "EL BURGUES"

La novela de guerra alemana, en boga en nuestros días, no será nunca inteligible en todos sus detalles a los lectores que conozcan mal la psicología de la burguesía de la Alemania contemporánea. Leonhard Frank, autor de uno de los primeros libros de guerra, nos puede servir de guía en uno de los sectores de esta indagación. Su novela El Burgués, una de sus obras maestras, tiene las más genuinas cualidades de biografía espiritual, de croquis psíquico de la burguesía alemana en su edad crítica.

No es ésta una burguesía balzaciana, de franceses de sangre impetuosa y juicio equilibrado; no es una burguesía ibseniana de protestantes heroicos y mujeres apasionadas. Jurgen Kolbenreihner tiene un vago pero cierto parentesco con Jimmy Herf, el protagonista de Manhattan Transfer.

El burgués novelesco, el burgués espécimen de nuestra época, no es el conformista, el normal, que cumple su misión capitalista de acumulación con perfecta salud moral y seguro equilibrio físico. Este género enrarece, a medida que se acentúa el declino de la burguesía. La literatura, al menos, ha agotado casi la descripción de sus variedades. Tenemos millares de acabadas biografías de industriales, banqueros, funcionarios que emplean sin drama interior su voluntad de potencia. La burguesía, en tanto, es cada vez menos dueña de su propio espíritu. Están muy relajados los resortes de su mecanismo mental. Le es humanamente difícil retener en sus rangos a los individuos de mayor impulso. Una clase que ha cumplido su misión histórica, y a la que ninguna empresa heroicamente creadora promete ya su futuro, no dispone de los elementos intelectuales y psicológicos necesarios para preservarse de una superproducción de "no conformistas". El "no

conformismo" en tiempos de regular crecimiento capitalista, prestaba a la salud burguesa servicios de reactivo. Tenía por objeto estimular su energía moral e intelectual como una secreción excitante. Henry Thoreau, rebelándose con extremo individualismo contra el pago de impuestos, no pone mínimamente en peligro el equilibrio de una sociedad liberal y puritana: es un signo de vitalidad y de juventud del individualismo de la futura democracia de Roosevelt y Hoover.

Jurgen Kolbenreihner, en el comienzo de la novela, es un tímido alumno de liceo que, en el umbral de una librería, con el dinero en la mano, no osa entrar a adquirir el volumen de filosofía que ha escogido en la vitrina. Sobre Kolbenreihner pesa una opresora educación burguesa que reprime todas sus inquietudes instintivas. Vigilan su adolescencia su padre, burgués implacable, y una hermana de éste que exagera su ortodoxia de clase con rutina regañona de tía vieja y soltera. La gravedad contemplativa de Jurgen, su aire distraído, sus salidas heréticas disgustan y preocupan a su padre. Los Kolbenreihner pertenecen a una antigua familia burguesa que en el siglo XV dio a su ciudad un burgomaestre. La inquietud absurda de Jurgen, adolescente de optimismo prematuramente insidiado por la filosofía, atenta contra una sólida tradición de adustos negociantes. El viejo Kolbenreihner ha decidido dedicar a su hijo a una carrera administrativa. Un joven de buena familia, inepto para los negocios, no puede aspirar a otra cosa. Jurgen será un pequeño Juez de provincia, de humor oscuro y descontento. Para la tía, tutora de Jurgen a la muerte de su padre, ésta es la más sagrada de las disposiciones testamentarias. La tía se impone la tarea de velar por la educación de Jurgen de modo que nada lo desvíe de su destino de juez de paz. A esta tarea se consagra con el mismo rigor monótono que al crochet y a la administración de sus fincas y valores.

Leonhard Frank sigue en sus páginas sagaces y concisas el curso de esta adolescencia torturada y difícil. Podría ensayarse útiles confrontaciones entre la adolescencia de Jurgen Kolbenreihner y la del protagonista de Ernest Glaesser. Leonhard Frank desde *La Partida de Bandoleros* se revela biógrafo extraordinariamente penetrante de la juventud alemana. Todo lo que la pedagogía seca y ciega de una tía solterona y rígida, fiel a su tradición burguesa, puede hacer por deformar y anular un alma adolescente, está reflejado en el relato de la juventud de Jurgen. Juventud ensombrecida por la larga e inexorable pesadilla de su conflicto con esta educación de punto de crochet que se propone aprehenderlo en propia individualidad.

Jurgen se revela contra esta tía, que intenta dictar a su existencia una regla y un horario estrictos, fijar sus horas de sueño, proscribir poco a poco de sus lecturas y de su ocio la filosofía y los ideales. Pero la rebelión contra la

tía y su horrible crochet cotidiano no es posible sino como rebelión contra todo el orden social que representa esta vieja, sus principios y sus casas de alquiler. Jurgén no puede emanciparse de su gris destino de juez de paz y de parsimonioso administrador de su renta, sin emanciparse de toda la tradición de los Kolbenreihers. Desde el liceo, Jurgén se había preguntado ¿por qué el mejor alumno de su clase, por ser hijo de un cartero, impedido por su pobreza de continuar sus estudios, tendría que empujar una carretilla de mano o recoger boñiga de la calle? "¿Por qué, desde los catorce años hasta su muerte, los mil setecientos obreros del señor Homes, están obligados a trabajar de la mañana a la tarde en su fábrica de papel, mientras millares de muchachos y muchachas que trabajan poco o nada, que se visten bien y se cuidan, pueden pasearse todos los días?" Jurgén se había planteado la cuestión de la desigualdad social en estos términos elementales. Pero sólo encuentra una respuesta racional a sus interrogaciones cuando su impulso centrífugo lo lleva al estudio del ingeniero socialista, licenciado de la fábrica de uno de sus condiscípulos por sus principios subversivos. El ingeniero es el líder del movimiento socialista local. Jurgén asiste a las reuniones obreras. En las asambleas, en la redacción del periódico socialista halla a Catherine Lenz, otra rebelde de su generación y de su clase, que ha roto con su familia y ha abandonado su hogar para vivir según su propio sentido de la vida: Jurgén deja también su casa y sus odiosos deberes. Conoce la ventura de amar a una mujer que siente y piensa como él; se une a Catherine, más fuerte, más neta que él, heroína modesta y anónima, de la fuerte estirpe de Rosa de Luxemburgo y de Larissa Reissner. Y ya no le será posible olvidar en su vida "esa mañana en que por primera vez, ha sentido la tranquila seguridad de no estar ya violentado por nada extraño a él y de ser el amo absoluto de su vida sentimental".

Pero Jurgén no es sino un joven idealista, en el que las raíces de su clase no pueden desaparecer fácilmente. Para militar gozosa y perseverantemente en el movimiento socialista le falta la disciplina del obrero, confinado desde su origen dentro de los límites de su existencia proletaria. Le falta la voluntad firme, el instinto seguro de Catherine Lenz. Jurgén no resiste a la dura prueba de la miseria y la estrechez de una vida de agitador. Es, en el fondo, un egocéntrico, un romántico que no puede imaginarse sino de protagonista de una escena brillante. Su lastre sentimental le impide darse hasta el fin a su nuevo destino, forjarse una nueva existencia como Catherine. Sus más secretos impulsos lo conminan a la deserción, a la fuga. Por esta vía llega a una tentativa de suicidio. En el instante decisivo, se aferra a la vida. Pero desde ese instante se inicia su retorno a cuanto ha abandonado; bienestar, confort. Una condiscípula de Catherine, inteligente, hermosa, sin prejuicios, rebelde también a su manera, que lo ama

acicateada por un sentimiento de curiosidad y admiración, es una tentación a la que inconscientemente sucumbe. Desesperado, después de una escena dolorosa con Catherine, busca fugitivo la muerte en los rieles de un tranvía. Cuando se despierta, dos días más tarde, en la alcoba de su tía, vendadas la cabeza y las piernas, Elizabeth, la hija del banquero, vela a su cabecera.

Es así como Jurgen regresa a la existencia a la que ha querido escapar. Ya no será juez de paz. Su rebelión ha tornado a la tía complaciente. Se casará con Elizabeth y reemplazará a su suegro en la banca. Trascurren algunos años. Pero Jurgen no logra ya restituirse, reintegrarse espiritualmente a la clase de la que en su época romántica y juvenil ha desertado. Ni Elizabeth ni los placeres, ni su colección de objetos de arte, bastan a su equilibrio espiritual. Elizabeth es una mujer egoísta y banal que lo engaña para distraerse del aburrimiento de una existencia burguesa. Y, poco a poco, el joven Jurgen reivindica sus derechos, retorna a su vez exigente y acusador. El conflicto entre los dos Kolbenreihers estalla violento, implacable. El banquero Kolbenreihers confronta su caso con el de las gentes que lo circundan. "No importa -se dice- el hecho es que sin objeto, sin idea, sin razones de existencia, yo no puedo continuar viviendo. No puedo soportarlo. Es un estado simplemente intolerable. Es en esto que tú te distingues del burgués puro. Este soporta admirablemente tal estado. ¿No es su objeto poseer, poseer, poseer, poseer siempre más. Y él se mantiene generalmente en buena salud". ¿Cómo puede un hombre renunciar a existir hasta el punto de aceptar necesariamente un destino como el que la vieja tía ha soñado siempre para el último Kolbenreihers? La explicación es fácil: "Más del noventa y nueve por ciento de tus contemporáneos que charlan incesantemente sobre el "alma" no son absolutamente incomodados por la suya". Este conflicto empuja a Kolbenreihers con velocidad vertiginosa hacia la locura. ¿No está ya loco el banquero Kolbenreihers? Ninguno de sus familiares lo duda, al escucharle frases incoherentes, frases absurdas como ésta: "Mi villa, mis tres inmuebles de alquiler, toda mi cartera, mi situación, mi crédito, la consideración de que yo disfruto, os doy todo a cambio de esto: yo". Su vecino, un anticuario, sonríe: "Compra de ideales bien conservados. Estilo Luis XVI". Jurgen huye. Viaja desatentada, desesperadamente, en busca de su yo perdido. Parece que la última estación de su vida va a ser la locura. Los manicomios del siglo veinte albergan muchos Jurgen. Pero Jurgen recorre al final de este viaje, el camino de su primera evasión. Se encamina al barrio de los obreros. Entra al local, donde escuchara en su juventud al ingeniero y donde se escuchara a sí mismo, razonando marxistamente. En la puerta, un adolescente de 14 años ofrece a Jurgen un folleto.

- "¿Quién habla esta tarde?"

- "Mi madre, la camarada Lenz".

"..... Temblando, él mira al hijo de Catherine, cuyo exterior recuerda exactamente al alumno de liceo Jurgen que, delante de la librería, no tenía valor de entrar a comprar el volumen".

Leonhard Frank no hace propaganda. Su novela es una pura creación artística. La emoción de su relato no suena jamás a falso. Y todo transcurre en ese tiempo alucinante, suprarrealista, poético, de sus novelas tan densas de humanidad y de misterio.

*Reunimos, bajo un título común los comentarios hechos a las novelas de Leonhard Frank, pues, tanto el gusto por el tema de la guerra en la novela contemporánea como la de clara coincidencia con una de sus creaciones, permiten presumir que proyectase reunirlos en un ensayo donde, además, pudiese aparecer el juicio sobre El hombre es bueno, Los comentarios aquí reunidos, sobre Karl y Ana y El burgués, fueron sucesivamente publicados en Variedades: Lima, 13 y 20 de noviembre de 1929.

- **"LOS QUE TENIAMOS DOCE AÑOS" por ERNEST GLAESSER***

Mientras el libro de Remarque es un retorno al tema del frente, y por tanto un esfuerzo para extraer de un filón explotado ya por sucesivos equipos de novelistas, -desde Barbusse y Latzko a Dorgués y Cendrars-, algunas onzas de metal puro, el libro de Ernest Glaesser Jahrgang 1902, traducido al español con el título de Los que teníamos doce años y al francés con el de Classe 1922, enfoca la guerra desde un ángulo nuevo. No es, por cierto, la primera novela del retrofrente, de la retaguardia. Leyendo sus últimas páginas es ineludible el recuerdo de El hombre es bueno de Leonhard Frank. Pero la patética obra de Leonhard Frank transida de la emoción del instante en que la guerra se transforma en la revolución, es un documento de una generación ya adulta. Jahrgang 1902, en tanto, es el testimonio de la generación a la que su edad preservó del enrolamiento y cuyo juicio de la historia y de los hombres se forma en el período 1914-18. De esta generación ha dicho André Chamson que no tuvo mayores. Crece desvinculada de las que pelean en el frente, sin exceptuar la que alcanza sólo las jornadas de 1918. André Chamson y Jean Prevost han escrito sobre la precoz experiencia política de esta juventud. El tema de ambos es la crisis de los años 1918-19. Pero nos hacía falta la versión completa de una adolescencia transcurrida bajo el signo de la guerra. Los que tenían dieciocho años al pactarse el armisticio, se sentían prematuramente encargados de reconstruir Europa desde sus cimientos. Su temprana responsabilidad política era un apremio para la acción. Urgidos a decidir respecto al nuevo curso de la historia, no les era dado reconstituir morosamente cuatro años de insólita y dramática preparación para la vida. El testimonio sobre este período tenía que ser aportado por los más jóvenes, por los que en 1914 tenían apenas doce años.

En una ciudad francesa de provincia, no visitada por el hambre ni las bombas de los aviones, Raymond Radiguet pudo pensar que para su generación la guerra era algo así como unas largas vacaciones. El protagonista de *Le Diable au Corps*, a cubierto de toda penuria, es un pequeño profiteur del retroferente. La guerra, que retiene en las trincheras a los hombres válidos, permite a los adolescentes de Gimnasio el lujo precoz de una querida, de una mujer casada, joven y bonita, gozada al amparo de cierto relajamiento bélico de los estudios y los hábitos. Era lógico que la guerra dejara en esta juventud, la impresión de unas vacaciones de las que guardaba, sobre todo, el regusto de la anticipación de los placeres adultos, la saudade de un temprano acceso a la alcoba de las casadas apetecidas vagamente desde los primeros presentimientos de la pubertad.

El sentimiento de la generación de Glaesser, de los que tenían doce años, se resume en esta frase: La guerra —ce sont nos parents... "La guerra —son nuestros padres ... " La clase de 1922 se siente extraña y distinta de las que aceptan y hacen la guerra.

Toda su educación no se había propuesto, sin embargo, otro objeto que el de asignarle una misión en una Alemania imperialista y victoriosa. Glaesser nos presenta a los pequeños protagonistas de su novela a la hora de la instrucción militar, en que el Dr. Brosius, antisemita, pangermanista, en cuyas mejillas "se inflaman de cólera las cicatrices de los duelos estudiantiles", ensaña su severidad en los ejercicios con León Silberstein, débil y dulce judío, tuberculoso. Una política rastacuera y megalómana tiene condenado a un ocio señero al padre de Ferd, el Comandante rojo, de quien Glaesser nos dice: "Herr von K. era netamente conservador, aunque muy cultivado. Y esta sola circunstancia bastaba para convertirle en adversario decidido de Guillermo II, que se apoyaba para gobernar en una burguesía semiculta y en la ideología irreal de unos cuantos profesores, y que prometía la hegemonía del mundo a un pueblo que no tenía siquiera gusto para vestir bien y comer con cierto esmero". El padre del protagonista, funcionario de estricta psicología, pequeño-burguesa, vagamente irritado contra la subversión de las relaciones entre las clases, esperaba un castigo de Dios, acaso una guerra, ante un episodio de sabotaje. Y un colega suyo se la augura: "Sería grandioso. Sería un fortalecimiento magnífico para nuestra nación, después de tanto tiempo de podrimos en la molición de la paz". Con este sentimiento sólo contrastaba el beato pacifismo del Dr. Hoffman, social-demócrata, enemigo de la violencia, que no podía dudar de la solidaridad internacional del proletariado.

Glaesser describe con fuerza insuperable el ambiente de una ciudad alemana en los días de la declaratoria de la guerra. Fresco aún el episodio

del sabotaje obrero y de la condena del social-demócrata Kremmelbein, la unión sagrada borra los confines entre los partidos. Kremmelbein, obrero de análisis metódico y frío en la apreciación de los factores de la historia, presta ahora crédito absoluto a la afirmación de que se trata de una guerra de defensa nacional. Alemania no duda de su victoria. Una embriaguez bélica, contagiosa, irresistible, se opone a todo razonamiento. La lucha de clases se somete a una tregua. Kremmelbein, y el nacionalista Brosius fraternizan. Y con el mismo espíritu se sigue el desarrollo de la primera etapa. La decepción no empieza sino cuando la ilusión de una marcha victoriosa por Occidente se desvanece, para ceder su puesto a la realidad de la guerra de trincheras, implacable y tremenda.

Pero el novelista no separa en ningún momento esta descripción de la guerra en la retaguardia de la historia de su protagonista. El proceso de una adolescencia en la que el elemento sexual ocupa un lugar que en estos tiempos de freudismo a nadie le parece excesivo, se enlaza y confunde con el proceso de la guerra. Glaesser nos ofrece la versión más viviente y sincera de la vida de un adolescente.

Bajo este aspecto, su novela se emparenta lejanamente en la literatura con *El Diario de Kostia Riatzeb*. Glaesser no hace hablar sino a los hechos. Pero, cuando intercala en su relato una observación, tiene el acierto de ésta: "En el concepto escolástico que las personas mayores se han formado de los niños hay un prejuicio fatal y es el de su "primitivismo". No se concibe que el niño organice especulativamente sus pensamientos, que proceda sistemáticamente, con arreglo a un plan y proponiéndose un fin; que calcule, tantee, observe, posea una lógica interior y una manera propia de argumentar. Y muchas veces los niños no tienen ya nada de "inocentes", sino que son refinados en sus métodos como personas mayores. Lo que ocurre es que el niño, a diferencia de los grandes -y en esto consiste su "inocencia"- no viste y disfraza con ropajes de moralidad sus actos y sus sentimientos, sino que ejecuta sin el menor pudor todas las porquerías y crueldades que se le ocurren. Su desamparo consiste en no saber valerse todavía de esos recursos que permiten a los grandes dar un nombre justificativo a sus acciones más ruines".

Distinta de la de Remarque, esta generación enjuicia, mucho más lúcidamente, las responsabilidades de la guerra. No se siente, además, deshecha, anonadada, vencida. Tiene una necesidad absoluta de acción y de fe. Algunos escritores de la Alemania contemporánea la creen demasiado sensual, mecanizada y deportiva, desprovista de aptitud creadora. Glaesser defiende a su generación, fuera de su libro, contra esta crítica pesimista. Los que en 1912 tenían doce años no quieren que su experiencia sea estéril.

 Publicado en **Variedades**: Lima, 6 de noviembre de 1929.

- "EL SARGENTO GRISCHA" por ARNOLD ZWEIG*

Arnold Zweig inauguró con esta novela la estación adulta de la literatura de guerra alemana. Que su éxito editorial no haya igualado al de Sin novedad en el Frente de Erich Maria Remarque se explica claramente. No sucede sólo que a este libro le ha faltado el lanzamiento de gran estilo de Sin Novedad en el Frente. Arnold Zweig no nos muestra la guerra en las trincheras sino la guerra en la "etapa". El escenario de sus personajes es ese variado y extenso territorio cruzado de rieles y alambres, donde se anuda y repara la malla terca de la beligerancia. El frente es más terrible y patético; pero es la periferia del complejo fenómeno guerrero. Tiene la dramaticidad de esas úlceras en que afloran a la epidermis enfermedades profundas. En la etapa funcionan los centros nerviosos de la guerra. Una novela que registra sus oscuros movimientos impresiona menos directamente al lector que una crónica animada y violenta de las trincheras.

Pero el lector corriente, que devora la literatura de guerra con un interés un poco folletinesco, le es más difícil seguir y apreciar a Arnold Zweig que a Remarque, el crítico literario reconoce seguramente en El Sargento Grischa una obra a la que corresponde con más propiedad la etiqueta de novela. Porque en El Sargento Grischa la guerra presta su fondo, su atmósfera, sus personajes a la obra; pero con estos materiales el autor construye un relato que se rige por las reglas de su propio e individual desarrollo. El drama de un soldado no es aquí una ventana para asomarse al espectáculo bélico. En El Sargento Grischa no hay espectáculo. El novelista no se entretiene en la filmación de escenas exteriores. El drama del soldado está sumido, inserto completamente en el otro gran drama de las muchedumbres y las naciones. No hay en esta novela nada anecdótico ni ornamental. Únicamente entran en su desarrollo los personajes necesarios a su propio proceso. El Sargento Grischa obedece a la ley de su propia y personal biología. Tiene por esto el grado de realización artística de las obras arquitectónicas en que el estilo exento de postizos, desnudo de recamos, no es sino un resultado de la armonía de los materiales y las proporciones. No se siente en la novela la intención de describir la etapa. (Pero acaso por esto la describe más eficazmente. Todos los individuos, todos los hechos que Arnold Zweig nos presenta, del lado por el que tocan el destino del sargento Grischa Ilyitsch Paprotkin, están arrancados a la más cruda y honda realidad de la etapa. De esta zona compleja y profunda de la guerra. Andreas Latzko nos había dado, quizás, las primeras visiones en Los hombres en guerra. Arnold Zweig nos guía por este intrincado tejido, donde en torno del cuartel general pululan, arrolladas por el tráfico inexorable de las órdenes

superiores, criaturas que sufren y resisten la guerra, extrañas a su desenvolvimiento y a sus pasiones, con una obstinada voluntad de salvarse y sobrevivir. A través de este tejido pugna por abrirse paso el prisionero ruso Grischa, prófugo de un campo de concentración alemán, avanzando a ratos, enquistándose en un bosque, hasta caer en una plaza militar donde lo alcanza inexorable el poder del cuartel general.

Grischa ha abandonado el campo de concentración de los prisioneros empujado por un poder irresistible de evasión. En Rusia, la revolución promete la paz. Y Grischa no sabe vencer la nostalgia de regresar a su aldea, donde lo aguardan una mujer y una niña. Se refugia por algún tiempo, en un bosque donde otros prófugos rusos viven una existencia peligrosa de tejones. Y ahí conoce una mujer, campesina rusa también, cuyos cabellos se han puesto blancos en un instante de intensa tragedia en que asistió al fusilamiento de su padre y sus hermanos; pero que conserva aún ternura bastante para alegrar el descanso de un soldado joven. Para preservarlo de los riesgos de su viaje de prisionero prófugo, ella, la del destino trágico, le propone y transfiere una nueva identidad, la del soldado Byushev. Puede usarla libremente puesto que Byushev ha muerto. Pero esta identidad ajena pierde a Grischa. Prendido y juzgado, le corresponde como Byushev una implacable condena de muerte. El tiempo que Byushev ha vagado por territorio alemán, lo hace responsable del delito de espionaje. Grischa cree que podrá sacudirse de este destino, extraño, confesando su mentira. Lo mismo piensan cuantos lo rodean. Pero reconocido como Grischa Ilyitsch Paprotkin, nada puede librarlo ya de la sentencia. Nada ni el poder del general de división Otto von Lychow, antiguo tipo de militar y aristócrata prusiano que Arnold Zweig retrata con simpatía y que, salvo la heterodoxia, tiene algunos puntos de afinidad con el "Comandante rojo" de Ernest Glaesser. El comandante general Schieffenzan, trazado con enérgicas líneas, decide que se cumpla la condena. El duelo entre los dos poderes es obstinado; pero es ley de la guerra la condena ciega e injusta. Y Grischa, que en su fuga, en su tránsito por este accidentado territorio donde la guerra no es menos inexorable que en el frente, ha conocido a seres de acendrada humanidad, como esa Babka de cabellos blancos y carne aún joven, a la que deja un hijo como el carpintero judío Tawje, acaba fusilado. En el instante en que disparan los cinco fusiles del pelotón, en una extrema defensa, en una desesperada resistencia a la muerte, "su sentimiento vital hace mucho tiempo sobrepujado y borrado del presente, se inflama, desde los cimientos del alma, por la certeza de haber salvado de la destrucción una parte de su ser. El germen primero, el potente plasma, saciado de haberse seguido dando en cuerpo de mujer a nuevas encarnaciones, arroja en él, en su cerebro, este pálido reflejo fiel, como una gota de lluvia refleja todo el cielo, y le da -a la manera del deslumbrado

hombre de carne- el sentimiento de la perduración en el Yo, de la inmortalidad de su individualidad, que sin embargo está extinguida ya en este momento".

Zweig, que tan admirablemente crea y anima a sus tipos de nobles y burgueses prusianos, de oficiales v enfermeras, y que escoge como protagonista de su novela a un soldado ruso, sobresale en los retratos de judíos. Extraordinarios, inquietantes, magistralmente logrados son los judíos de esta novela: Posnanski, Bertin, Tawje. Sobre todo ese humilde y bondadoso carpintero Tawje, típico espécimen de artesano hebreo de Polonia, transido de teología, lleno de piedad, que confronta de este modo el caso del sargento Grischa con las categorías y las imágenes de la Biblia. "He aquí un hombre que quiere volver a su hogar, huyendo de los extraños como Tobías (en cuya memoria él mismo se llama Tawje) que, de camino, ha dado oído a falsos consejeros como Absalón, que ha cometido el pecado de tomar nombre falso, casi como Abraham cuando dió a su mujer Sarah por hermana suya; pues el hombre no tiene su nombre al acaso, sino que lo ha recibido de las esferas del cielo. Después fue arrojado a la cueva, como José o Daniel y una sentencia de muerte fue pronunciada sobre él como sobre Urías. Pero el Señor le ha abierto la boca como a la burra de Balaam, y tornó a la verdad, lo mismo que Jonás; luego halló gracia como la halló Esther; el poderoso le escuchó benévolo; la pena de muerte pasó. Y una vez que todo esto ha quedado aparte, el pecado de cambio de nombre ha sido purgado; ahora ya sucederá algo nuevo". Nada nuevo podía acontecer. Nada que no fuese la ejecución de la dura e injusta sentencia. Pero esto no se hallaba previsto en el Antiguo Testamento y escapaba de la sabiduría de Tawje, el carpintero.

Publicado en **Varietades**: Lima, 18 de diciembre de 1929.

- "UN LIBERTINO" POR HERMANN KESTEN*

No es solamente libros de guerra lo que se traduce actualmente en la literatura alemana que -con el otorgamiento, a Thomas Mann, del Premio Nobel-, va a entrar seguramente en un período de activa exportación. Exportación: el término usualmente comercial no es impertinente. Durante la postguerra, la literatura, como la industria de Alemania, ha renovado su instrumental y revisado su técnica.

Un Libertino, la novela de Hermann Kesten pertenece a un género del que no tiene muestras el público hispánico. Procede de uno de esos equipos de escritores revolucionarios que en Alemania profesan y sirven la idea de que la novela debe ser usada -como arma de ataque y de crítica antiburguesa. Estos escritores quieren emplear la literatura como George Grosz emplea el

dibujo. Representan una tendencia literaria que corresponde espiritualmente a la tendencia artística de George Grosz, Heinrich Zille, Kaethe Kolwitz, etc.

Por ser una literatura absolutamente de post-guerra, esta literatura no puede por lo general eludir el hecho de que arrancan sus raíces: la guerra. Y, bajo cierto aspecto, *Un Libertino*, de Hermann Kesten, es, también, al menos en sus últimos capítulos, un libro de guerra. El protagonista, José Bar, fuga de su país, Alemania, en 1914, para vivir en el extranjero como un hombre libre. Y la guerra lo sorprende en el país en que se ha refugiado, Holanda, donde resuelve, más obstinada y pragmáticamente que antes, permanecer, protegido contra sus obligaciones militares. *Un Libertino* es, pues, desde este punto de vista, la historia de un desertor; y lo es doblemente, porque José Bar no sólo rehusa acudir al llamamiento de su clase militar, sino que al mismo tiempo se rebela contra los intereses y los mandatos de su clase social. Si un anónimo nos ha dado en Ghinster la historia de un emboscado, del hombre que asiste a la guerra desde el retrofrente, Hermann Kesten en *Un Libertino* nos presenta el caso de un expatriado que se niega a regresar a su país para cumplir un deber que repudia.

José Bar en 1914 no es todavía teórica y prácticamente un revolucionario. Es sólo un revolté, un rebelde, un disidente, un evadido: "José -dice el relato- era un individualista empedernido. Y este individualismo empecatado impedíale sentir la sagrada emoción que animaba en aquella hora a cientos de millones de hombres, no le dejaba reconocer la bondad ni la necesidad de la guerra, ver siempre en el enemigo el ilegítimo agresor y en la llamada patria el asilo de toda virtud moral; era tan ciegamente individualista que pensaba que la basura olía mal en todas partes, lo mismo en la patria propia que en la del enemigo; que la guerra se hacía pura y exclusivamente para conquistar riqueza y poder; que no eran más que modos de adquirir, cuando no pretextos hábilmente preparados para deshacerse en grandes cantidades, y a fantásticos precios, de las existencias acumuladas en los almacenes de los fabricantes de cañones o de paños para el ejército; que las guerras eran puras especulaciones bursátiles, operaciones aduaneras, transacciones bancarías, combinaciones para pescar ascensos, maniobras industriales o intrigas ministeriales, en una palabra, una estafa puramente privada de unos cuantos imbéciles y especuladores ambiciosos y avaros".

La novela de Kesten, a la que mejor conviene la clasificación genérica de relato, por descarnada y esquemática, es una sátira contra el individualismo de una juventud burguesa descontenta, insurgente. El protagonista de *Un Libertino* es, como el de John Dos Passos en *Manhattan Transfer*, como el

de Leonhard Frank, en *El Burgués*, un burgués idealista, centrífugo. Es un personaje diverso por el estilo, el ambiente, como lo exige el tono distinto de la obra; pero clasificable, por su procedencia y por su trayectoria, en la misma categoría.

Nada más dramático, tal vez en nuestros tiempos, que el conflicto de estos hombres a quienes la burguesía no sabe retener en sus rangos, por descrédito de sus mitos y relajamiento de sus principios. Estos evadidos, estos prófugos no son fácilmente asimilables por el socialismo y la revolución. Entre su rebeldía puramente centrífuga, atómica, y la disciplina de la revolución proletaria, se interponen recalcitrantes sentimientos individualistas. Pero el proletariado recluta, frecuentemente, a sus más apasionados y eficaces adalides, en estas falanges de desertores. El libro de Kesten, que es una befa despiadada del individualismo burgués, consigna estas palabras: "La mayoría de los hombres consideran inmutable la suerte material de su vida; es curioso, pero es así. Al rico le ayudan a pensar de este modo las leyes hechas para él. Por su parte, los pobres, que viven fuera de las leyes, parecen comulgar en el credo religioso de la santidad de la pobreza. Este modo de pensar los hunde en la miseria y les impide remediarse ni remediara los demás. No aciertan a unirse ni a meditar acerca de su situación. Sin los burgueses traidores a la causa de la burguesía, que se pasaron a las filas del proletariado, las masas obreras seguirían hoy casi tan ciegas como el primer día." Conclusión excesiva de carácter polémico, como la frase de Lenin inscrita en la entrada de la obra.: "La libertad es un prejuicio burgués".

Esta es una literatura de guerra, de combate, producida sin preocupación artística, estética. No le interesa sino su eficacia como arma agresiva. Tal vez la traducción es algo premiosa y dura; pero de toda suerte no hay duda de que al autor no le importa mucho la realización literaria de su idea. Y bajo este aspecto, esta literatura no es equiparable al dibujo de Grosz, en que el artista con los trazos más simples e infantiles se mueve siempre dentro de una órbita y una atmósfera de creación artística. La sátira pierde su alcance y su duración, si no está lograda literariamente. A la revolución, los artistas y los técnicos le son tanto más útiles y preciosos cuanto más artistas y técnicos se mantienen.

Pero documentos como *Un Libertino* preludian y preparan, con todo, una nueva literatura. En esta violenta renuncia al indumento y a la carne artísticos, en esta desnudez de esqueleto, actúan la voluntad y los impulsos de un recomienzo.

INDICE ONOMÁSTICO

ANDREYEV, Leonidas Nicolás (1871-1919).- Novelista y dramaturgo ruso de estilo realista. Entre sus obras figuran: Los siete ahorcados, Judas y Memorias de un hombrecito durante la Gran Guerra.

ARAGON, 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, Obra: Cantos a Elsa, Lo enojoso, Los ojos de Elsa, Los Comunistas, historia de Francia desde 1939 hasta 1945.

ARAQUISTAIN, Luis (1886).- Literato, diplomático y periodista español. Obra: Las columnas de Hércules, El archipiélago maravilloso (novelas) y España en el crisol, El peligro yanqui (ensayos).

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 Víctor 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,

BELLO, Andrés (1786-1863).- Filólogo y crítico venezolano. Fundó y

dirigió El censor americano, Biblioteca Americana y Repertorio Americano. Rector de la Universidad de Chile. Obra: Principios de Ortología, Análisis ideológicos de los tiempos de la conjugación y Gramática de la lengua castellana.

BENDA, Julien (1867).- Brillante crítico y ensayista francés. Postula un conceptualismo severo de la literatura. Obra: Los sentimientos de Critias, Belfégor. Ensayo sobre la estética de la sociedad francesa actual, La traición de los intelectuales, El fin de lo eterno, etc.

BERL, Emmanuel (1892-1976). – Periodista, ensayista e historiador francés: Recherches sur la nature de l'amour, La réalité des sentiments (1923), Méditation sur un amour défunt (1925), La route n°10 (1927), Mort de la pensée bourgeoise (1929), Mort de la morale bourgeoise (1929), etc.

BONI, Giacomo (1859-1934).- Arqueólogo y arquitecto veneciano. Obra: El porvenir de nuestro tiempo, etc.

BLOY, León (1846-1917).- Literato francés católico, de espíritu mordaz y polémico. Obra: La desesperación, Después del Apocalipsis (1916), Cristóbal Colón (1890), Constantinopla y Bizancio (1917), La mujer pobre, Juana de Arco y Alemania (1915), Cartas a Felipe Raoux (1937), Diario (1892-1895), etc.

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

BOTICELLI, Sandro (1445-1510).- Pintor italiano del Re-nacimiento. Es uno de los maestros de la plástica universal. Destacan en su producción: Alegoría de la Primavera, Palas y el Centauro, etc.

BRETON, André (1896-1968).- 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.

BRIAND, Arístides (1862-1932).- Estadista francés. Fundó con Jaurés L'Humanité (La Humanidad), órgano del Partido Comunista francés. Siendo Ministro de Instrucción Pública y Cultos, separó a la Iglesia del Estado. Candidato a la Presidencia de la República en 1931. Obtuvo el Premio Nóbel de la Paz, en 1926.

CAILLAUX, Joseph (1863-1944).- Político francés de ideas contradictorias y vida accidentada. Protagonizó diversos duelos a muerte. CARAVAGGIO (1569-1609).- Llamado Miguel Angel Marisi, Morisi, Morigi o Amerighi. Se le considera jefe de la escuela naturalista. Obras principales: Jugadores de naipes, San Mateo, Entierro de Cristo, Ecce Homo, El martirio de San

Pedro, Tocador de mandolina, David con la cabeza de Goliath, El fullero, Cristo y los discípulos de Emaus, etc.

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

COCTEAU, Jean (1892-1962).- Escritor francés. Ha cultivado todos los géneros literarios, practicando un vanguardismo muy personal. También ha incursionado, con éxito, en el cine, el dibujo y la pintura decorativa. Obra: Los Infantes Terribles, Los Padres Terribles, Opio, La Voz Humana (teatro), Los Monstruos Sagrados, etc.

COMTE, Augusto (1798-1875).- Filósofo francés, fundador de la Escuela Positivista. Secretario de Saint-Simon y luego profesor auxiliar de la Escuela Politécnica. Su pensamiento ejerció gran influencia en la vida científica de la segunda mitad del siglo 19; es su obra más divulgada Sistema de política positiva. El positivismo consiste, esencialmente, en el ordenamiento Lógico de las distintas ramas de la Ciencia que viene a convertirse en una suerte de deidad suprema e invariable.

CORREGGIO, Antonio Allegri da (1489-1534).- Pintor italiano. Representa la transición del Renacimiento hacia el Barroco. Su pintura se caracteriza por sus atrevidos escorzos. Obra: La Virgen de San Francisco, frescos de la Catedral de Parma, Piedad, Martirio de San Plácido y de Santa Flavia, La Virgen adorando al Niño, etc.

CROCE, Benedetto (1866-1952).- Filósofo italiano. Se le considera el más eminente representante del neohegelianismo y del neoidealismo italiano. Fue influido por el positivismo y el historicismo de Vico, pero el determinante de su filosofía es el neohegelianismo de Bertrando Spaventa. El acceso intuitivo, según Croce, es una voluntad de expresión. Ello comporta una Fenomenología del Espíritu, en donde la absorción de los diferentes grados por una síntesis no comporte una supresión, cuanto una afirmación de lo distinto. El Espíritu, prosigue Croce, tiene un aspecto teórico y un aspecto práctico. En cuanto a lo primero, cabe considerarlo como conciencia de lo individual, y éste es el tema de la Estética; o como conciencia de lo universal, y éste es el tema de la Lógica; en el segundo, es un querer de lo individual o Economía, o un querer de lo universal o Ética. Otro aspecto singular de Benedetto Croce es su concepto de que la emoción no existe sino como vacilación entre la actividad teórica y la práctica, y de que sólo la plenitud del pensar puede dar un sentido a la vida. Fundó en 1903 la revista La Crítica. Obras: Materialismo Histórico y Economía Marxista (1900), Filosofía del Espíritu: I. La Estética como ciencia de la expresión y la lingüística general (1902), II. La lógica como ciencia del concepto puro (1905), III. Filosofía de la Práctica. Economía y Ética (1909), IV. Teoría e Historia de la Historiografía (1917), Breviario de Estética (1913), Cultura y

Vida Moral (1914), Elementos de política (1925), La crítica y la historia del arte figurativo (1934), La historia como pensamiento y como acción (1938), El carácter de la filosofía moderna (1941), Aesthetica in nuce (1946), Filosofía e Historiografía (1949), etc.

CHAPLIN, Charles (1894).- Genial cineasta inglés contemporáneo. Nació en Londres. Ha contribuido a hacer del Séptimo Arte un género profundamente humano y altamente estético. Eísenstein, otro genio de la cinematografía, ha dicho de él: «Chaplin se alinea con firmeza en las filas de los grandes maestros de la eterna lucha de la sátira con la oscuridad, al lado de Aristófanes, Erasmo, Rabelais, Swift, Dublin, Voltaire». Obras principales: Vida de perro, Armas al hombro, El pibe, La quimera del oro, El circo, Luces de la ciudad, El gran dictador, Monsieur Verdoux, Candilejas, etc. En 1921 publicó su libro Mis andanzas por Europa. José Carlos Mariátegui ha escrito un original ensayo sobre Chaplin.

DADA. - Y el dadaísmo, movimiento intelectual, literario y artístico entre 1916-1925, rechazó todas las convenciones anteriores en materia artística, ideológica y política.

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 y El suplicio de San Sebastián.

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

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

DELTEIL, Joseph (1895).- Escritor francés. Autor de varias novelas. La mejor de ellas es Juana de Arco, donde humaniza la leyenda de la Doncella.

DESNOS, Robert (1900-1945). – Unido desde 1922 al proceso del surrealismo. Obra: Rose Sélavy (1922-1923), Le Pélican, L'Aumonyme (1923), Langage cuit (1923), Deuil pour deuil (1924), Les gorges froides (1926), La Liberté ou l'Amour, (1927), Les Ténèbres (1927), Corps et biens (1930)

D'INDY, Vincent (1851-1931).- Músico francés. Su mayor contribución no ha sido tanto creadora, cuanto propagadora. El defendió, divulgó e impuso a Richard Wagner, César Frank, Liszt, Johannes Brahms y Federico Berlioz. Devolvió su esplendor al arte gregoriano y resucitó los olvidados maestros Palestrina y Monteverdi. Impuso a Juan Sebastián Bach y a todos los contrapuntistas, a la vez que restauró la gloria de Lully, Rameau,

Couperin y Gluck. Fue el primero en acoger y elogiar la combatida "Peleas y Mesilande" de Claude Debussy. Por ello, su obra de maestro y la deuda que con su labor tiene el mundo actual es inestimable. Obras: Juan Hunyady (sinfonía), Wallenstein (tres oferturas sinfónicas), etc.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre (1893).- Escritor francés Aborda en sus libros temas y acontecimientos de viva actualidad, habiéndosele comparado con Malraux. Destacan en su producción La comedia de Charleroi y Gilles.

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

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

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.

FERRERO, Guillermo (1871-1942).- Historiador y sociólogo italiano. Fue yerno del gran penalista Cesare Lombroso. Tuvo que abandonar su Cátedra por orden del fascismo. Obra: Crónica Criminal Italiana (1896), Entre los dos mundos (1913), La Roma Antigua y América Moderna (1914), La Europa Joven (1898), El Símbolo en cuanto a la Historia y Filosofía del Derecho, a la Psicología y a la Sociología (1893), etc.

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 (ensayos).

FRANCESCA, Piero Della (1416-1492).- Pintor italiano. Entre sus numerosos cuadros destacan: El bautismo de Jesucristo, Retrato de Federico Urbino y su esposa, La muerte de Adán, etc.

FRANK, Henri (1854-1928).- Poeta y filósofo norteamericano. Obra: Ciencia e inmortalidad, La tragedia de Hamlet, Historia de América, etc.

FRANK, Leonhard (1882).- Novelista alemán, brilló antes del advenimiento del nazismo. Sus libros tienen intencionalidad pacifista y socialista.

FRANK, Waldo (1889).- Ensayista, crítico y novelista norteamericano. Lo

fundamental de su tarea literaria versa sobre América y España, cuya faz y problemas ha intentado captar en libros tan difundidos como: Nuestra América, Ustedes y nosotros, En la selva americana, España Virgen, Rahab, Ya viene el amado, etc.

FREUD, Sigmundo (1896.1939).- Médico psiquiatra austriaco. Es el fundador del movimiento psicoanalítico, concepción psicológica que estudia la dinámica del desarrollo y comportamiento humano y que postula una terapéutica basada en el determinismo de los procesos mentales. El psicoanálisis ha permitido una mejor comprensión de los fenómenos psicológicos y psicopatológicos y ha ampliado las posibilidades de investigación de la conducta humana.

GARCIA MONGE, Joaquín (1881-1958).- Profesor y escritor costarricense. Maestro de americanidad. Su vida fue una constante siembra de los más altos valores -éticos, sociales, económicos y culturales- con los cuales el americano del futuro podrá realizar sus más caras aspiraciones. Fundó y sostuvo la revista de mayor permanencia en América: "Repertorio Americano", egregia tribuna del pensamiento continental.

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". El "Partido del Congreso" hindú prosigue su obra, bajo la conducción de su discípulo Jawaharlal Nehru. Obra: La Independencia de la India, etc.

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

GIOLITTI, Giovanni (1842-1928).- Político italiano. Intentó mantener la neutralidad de Italia durante la guerra de 1914-1918. Ver los artículos "Giolitti y las crisis del fascismo" en Figuras y Aspectos de la Vida Mundial y "El Gabinete Giolitti y la Cámara" en Cartas de Italia.

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

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

GLUSBERG, Samuel.- Escritor argentino contemporáneo, conocido

también por el pseudónimo de Enrique Espinosa. Dirigió "La Vida Literaria", animada revista cultural bonaerense.

GOBETTI, Piero (1897-1926).- Periodista italiano. Es autor de un interesante trabajo sobre el pesimismo de Vittorio Alfieri.

GLADKOV, Fedor (1883).- 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.

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

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón (1881).- Escritor español, creador de las greguerías. Obra: Ismos, El alba y otras cosas, Automoribundia, Azorin, Cartas a mi mismo, Cinelandia, El desgarrado Baudelaire, Disparates, El Dr. Inverosímil, Don Ramón María del Valle Inclán, El dueño del átomo, etc.

HERRIOT, Edouard (1872-1956).- Político y escritor francés. Alcalde de Lyon desde 1904 hasta su muerte, salvo el período de la ocupación alemana. Obra: Vida de Beethoven, etc.

HUIDOBRO, Vicente (1893-1948).- Poeta chileno. Junto con el poeta Reverdy, lanzó una nueva tendencia poética: el creacionismo, cuya revista emblema fue Creation. Volvió a su patria para emprender nuevamente viaje a los Estados Unidos, donde compuso la película Cagliostro, que resultó premiada en ese país. Su influencia es grande en la moderna poesía latinoamericana. Obra: Temblor de cielo, Torre de Eiffel (en verso); y Sátiro o el poder de las palabras, Mío Cid Campeador (en prosa), etc.

ISTRATI, Panait (1884-1937).- Escritor rumano, vagabundo y bohemio. Intentó suicidarse por desesperación y hambre. La oportuna intervención de Romain Rolland, a quien escribió antes de su acto frustrado, lo rescató. Su novela más famosa es Kyra Kyralina.

JOHANNET, René (1884-1930).- Critico francés. Obra: Evolución de la novela social, El principio de las nacionalidades (Premio de la Academia), , El Rhin y Francia, ¿Es Anatole France un gran escritor?, etc.

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

KESTEN, Hermann (1900).- Novelista alemán. Su prédica humana y pacifista le valió la persecución del nazismo. Su obra Joseph sucht die

Freiheit obtuvo el Premio Kleist de Literatura.

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

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.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth (1807-1882).- Poeta norteamericano. Obra: *Salmo a la vida*, etc.

LOYOLA, Ignacio de (1491-1536).- Su verdadero nombre es Yñigo López de Recalde. Fundador de la Compañía de Jesús, figura principal de la Contra-Reforma española, fue declarado Santo por el Papa Gregorio XV en 1622. Escribió uno de los más notables libros de la mística universal: *Ejercicios espirituales*.

MAEZTU, Ramiro de (1875-1936).- Pensador y ensayista español. Obra: *La crisis del humanismo*, *Don Quijote*, *Don Juan* y *la Celestina*, *Defensa de la Hispanidad*, etc. Murió asesinado.

MARC, Frank: Firmante del Manifiesto Expresionista junto con Edschmid, Kandinsky, Schiele, en 1917: *el arte se origina en el fondo del ser*. Se oponen al naturalismo y al positivismo.

MARX, Karl (1818-1883).- Filósofo alemán. Fundador del socialismo, científico: base ideológica del movimiento comunista actual. Redactó, con Engels, el primer Manifiesto Comunista. Obra: *El Capital*, *El 18 Brumario*, *La familia, la propiedad y el Estado*, *Crítica a la Economía Política*, etc.

MAURRAS, Charles (1868-1953).- Político y escritor francés de ideas monárquicas. Dirigió el periódico *L'Action Française*. Consejero de Petain durante la última ocupación alemana de Francia. Finalizada la guerra, fue condenado a prisión por colaboracionista.

MASARYK, Thomas S. (1850-1937).- Político checoslovaco. Cuando los alemanes invadieron su país en la Primera Guerra Mundial, encabezó la resistencia. Organizó ejércitos de liberación en Rusia y Francia. En 1918 proclamó la independencia checa. Fue elegido Presidente por 3 períodos consecutivos. Obra: *Memorias*.

MASSES, Beltrán (1885-1949). –Pintor y autor de *Saludos de España*", *"Carnaval"*, *"Joan Crowford"*, *"La Maja Maldita"*, *"El Sueño de Don Juan"* o *"Madame Bonnardel"* y otras.

MAVILLE, Pierre. –Miembro del movimiento surrealista, en la década del 30 fue uno de los fundadores de la IV Internacional.

MAYNARD KEYNES, John (1883-1946).- Economista inglés de reputación mundial. Criticó el Tratado de Versalles en su aspecto económico. Sus ideas han contribuido al desarrollo de la economía moderna.

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

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

MODIGLIANI, Amedeo (1884-1920).- Pintor y escultor italiano. Formó parte de la Escuela de París, grupo de artistas que trabajó en París entre 1919 y 1940 y que incluyó una gran diversidad de tendencias pictóricas y estilísticas.

MORAND, Paul (1888).- Escritor francés nacido en Rusia. Su ingenio y su don descriptivo le crearon un prestigio extraliterario. Con Abierto de noche y Cerrado de noche obtuvo universal renombre, pues logró expresar la Europa de la primera tras-guerra mundial, con mayor éxito que algún otro novelista de su generación. Los viajes le arrancaron otros testimonios. Ha escrito teatro y poesía.

MAURIAC, Francois (1885).- 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 Nóbel de Literatura. Famosas novelas suyas son: Genitrix, Teresa Desqueyroux y Los caminos del mar, y es notable su ensayo: El pensamiento vivo de Pascal

MUSSET, Alfredo de (1810-1857).- Poeta romántico francés. Obra: Canto de España, Noches, Recuerdo, Confesiones de un hijo del siglo, etc.

MUSSOLINI, Benito (1883-1943).- Político italiano. Fundador del fascismo. Fue primero socialista y expulsado de sus filas por sus ideas bélicas e intervencionistas. Conquistado el poder por sus partidarios, gobernó a Italia con el título de Duce desde 1922 hasta su fallecimiento en 1943. Murió asesinado por el pueblo anti-fascista.

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

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.

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

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. Obra: Pensamientos.

PASSOS, John dos (1896).- Novelista norteamericano. La protesta social implícita en sus primeros libros, se ha ido diluyendo en el desarrollo de su carrera literaria. Su estilo, originariamente personal y cinematográfico, ha derivado a formas más conocidas. Obra: Manhattan Transfer (1925), Paralelo 42 (1930), El Gran Dinero (1936), Número uno (1943) y El gran designio (1949).

PILSUDSKI, José (1867-1935).- Mariscal y político polaco. Gobernó dictatorialmente su país los años 1918-22, 1926-28 y 1930-35. Su política fue de franca tendencia germanófila.

PILNIAK, Boris (1894).- Novelista ruso, cuyo verdadero nombre es Boris Andieievich. Aunque comenzó su carrera literaria en 1915, su fama la alcanzó durante la época soviética, principalmente con su novela El año de la miseria, publicada en 1922, en la que describe la hambruna que azotó a Rusia entre 1918 y 1919 y que puso en peligro a la flamante Revolución. 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. Premio Nóbel de Literatura (1934). Su obra cumbre, Seis personajes en busca de autor, transformó la técnica teatral contemporánea. Obras: Nene y Nini, Cada cual a su juego, La vida que te di, El difunto Matías Pascal, etc.

POTTIER, Eugene (1816-1887).- Político y poeta francés. Autodidacto. Su vida estuvo identificada con los estremecimientos sociales de su época y de su pueblo. Es autor de "La Internacional", el célebre y universalmente difundido himno de los trabajadores del mundo. Póstumamente se editaron sus Cantos Revolucionarios.

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

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

PRIMO DE RIVERA, Miguel (1870-1930).- General español. Dio un golpe de Estado en 1923. Su dictadura duró hasta 1930. Se llamó El Directorio.

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

REYES, Alfonso (1889).- Ensayista, filólogo, poeta, cuentista y crítico mexicano. Continúa la señera tradición humanista del dominicano Pedro Henríquez Ureña y recoge la herencia de Bello, Sarmiento, Montalvo, Hostos y Martí. Ha editado valiosas traducciones de clásicos y prolífica obra: Cuestiones gongorinas, La experiencia literaria, Romances de Río de Enero, El deslinde, etc.

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

ROMIER, Lucien (1885-1944).- Historiador y político francés de tendencia germanófila. Ministro de Estado con Petain y Laval. Finalizada la última gran guerra, se hizo cargo de la jefatura de redacción del famoso Fígaro. Dejó numerosos libros. Entre ellos: Los orígenes políticos de las guerras religiosas, Católicos y hugonotes en la Corte de Carlos Noveno, Nación y Civilización, etc.

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

SAND, George (1804-1876).- Novelista francesa, llamada Aurora Lucie Dupin. Obra: Un viaje a Mallorca, Indiana, La marca del Diablo, El Marqués de Villemer y Jean de la Roche.

SHAW, Bernard (1856-1950).- Dramaturgo y socialista inglés. Premio

Nóbel de Literatura (1952). Obra: Pigmalión, Santa Juana, La Comandante Bárbara, Retorno a Matusalén, La otra isla de John Bull, Hombre y Superhombre, El dilema del doctor, La profesión de la senora Warren, Cándida, El carro de las manzanas, etc. Gran propulsor del teatro realista y de problemática social.

SOREL, George (1847-1922).- Sociólogo francés. Defensor del sindicalismo revolucionario. Su obra más importante es Reflexiones sobre la violencia.

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

STAEL, Mme. de (1766-1817).- Escritora francesa, llamada Anne Louise Germaine Necker, baronesa de Stael. Se le considera una de las iniciadoras e impulsoras del romanticismo europeo. Obra: Delphine, Corinne, Memorias y De la Alemania.

STENDAHL (1783-1842).- Llamado Henri Beyle. Novelista francés. Es uno de los maestros del género. Obra: Rojo y Negro, La Cartuja de Parma, etc.

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

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

THIBAUDET, Albert (1874-1936).- Escritor francés, dedicado al ensayo y la crítica literaria. Obras: Gustavo Flaubert, Poesía de Mallarmé, Paul Valéry, Amiel, Stendhal, Treinta años de vida francesa. Dejó sin terminar Historia de la Literatura Francesa, la que, sin embargo, ha sido publicada en forma póstuma.

TIZIANO, Vecelli (1476-1578).- Es el pintor más significativo de la escuela veneciana, habiendo realizado la conjugación de la tensión dramática del movimiento y la sabia complejidad aromática. Obras: Amor sagrado y profano, El dinero de César, Venus, La Asunción de, Maria, Carlos V, Paulo III, Ecce Homo, Piedad, etc.

TILGHER, Adriano (1887-1841).- Crítico y filósofo italiano. Gran defensor de Pirandello, a cuyo triunfo contribuyó. Entre sus libros más notables se cita Relativismo contemporáneo.

TINTORETTO, Jacobo Robusti (1518-1594).- Pintor veneciano.

Quebrantó el equilibrio pictórico del Renacimiento introduciendo un elemento visionario en sus alegorías, especialmente las de tema religioso. Obra: Cristo con Marta y María, etc.

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.

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

UNAMUNO, Miguel de (1864-1936).- Literato, lingüista, filólogo y ensayista español, cuyo pensamiento brillante, contradictorio y poderoso, ha ejercido notable influencia en esta época. Obra: 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), etc.

VAIHINGHER, Hans (1852-1934).- Filósofo alemán. Adalid del neokantismo. Su obra fundamental Die Philosophie des Als-Ob, es un sistema de las ficciones teóricas, prácticas y religiosas de la humanidad, basada en un positivismo idealista, cuyas raíces más lontananas son Nietzsche y Kant. Su filosofía reúne todos los motivos agnósticos desde Kant hasta nuestros días. Entre sus discípulos se cuentan Dreyer, Pollack, Jacoby, Lapp y Lange.

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

VANDERVELDE, Emilio (1886-1938).- Político y parlamentario belga, Jefe del socialismo de su país. Miembro del Ejecutivo de la Internacional Socialista. Representó a Bélgica en la Conferencia de la Paz de 1925 y suscribió el Pacto de Locarno. Obra: La cuestión agraria en Bélgica.

VASCONCELOS, José (1882-1959).- Escritor y político mexicano. Se afilió a la lucha de Madero contra Porfirio Díaz y desempeñó brillantemente el Ministerio de Educación de su país. Obra: El monismo estético (1919), La raza cósmica (1925), Indología (1927), Ulises Criollo (1935) y El Pro-consulado.

VAUTEL, Clement (1876-1954). – Autor de *Les Folies Bourgeoises*. Roman (1921), *Mon Cure Chez Les Riches* (1923), *Je Suis Un Affreux Bourgeois* (1926), y otras

VERONESE (1528-1588).- Llamado Pablo Caliari. Pintor italiano. Aun cuando perteneció al Renacimiento tardío, sus composiciones se consideran desmesuradas, por la excesiva vivacidad de sus personajes y la tendencia a platear innecesariamente los colores.

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

WAGNER, Richard (1813-1883).- Compositor de música alemán que introdujo revolucionarias estructuras musicales. Obra: *Los Maestros Cantores*, *Lohegrin*, *Tannhauser*, *Tristán e Isolda*, *Parsifal*, *El holandés errante*, *El anillo de los Nibelungos*, *Oro del Rhin*, etc.

WELLS, George Herbert (1868-1946).- Fecundo novelista inglés dedicado a las utopías fantásticas y científicas. Predicó un ateísmo optimista. Obra: *La guerra de los mundos*, *El hombre invisible*, *Breve historia del mundo*, *Una utopía moderna*, etc.

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

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

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

ZWEIG, Arnold (1887).- Escritor alemán. Inició en Alemania el ciclo de las novelas de guerra con *El sargento Grischa*, una de las profundas novelas de ese género en Alemania. Su enorme producción abarca tragedias, novelas, comedias, cuentos, dramas, relatos y ensayos.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME: <http://www.archivochile.com> (Además: <http://www.archivochile.cl> y <http://www.archivochile.org>).

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com y ceme@archivochile.com

El archivochile.com no tiene dependencia de organizaciones políticas o institucionales, tampoco recibe alguna subvención pública o privada. Su existencia depende del trabajo voluntario de un limitado número de colaboradores. Si consideras éste un proyecto útil y te interesa contribuir a su desarrollo realizando una DONACIÓN, toma contacto con nosotros o infórmate como hacerlo, en la portada del sitio.

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#)..