

# MARIÁTEGUI: POLÍTICA REVOLUCIONARIA CONTRIBUCIÓN A LA CRÍTICA SOCIALISTA

TOMO III

EL ALMA MATINAL Y OTRAS ESTACIONES  
DEL HOMBRE DE HOY Y EL ARTISTA Y LA ÉPOCA



República Bolivariana de Venezuela

Fundación Editorial



elperroylarana

**CULTURA**  
Creación Ideática  
**MISIÓN**  
**SOCIALISTA**

Biblioteca



*José Carlos  
Mariátegui*





**MARIÁTEGUI: POLÍTICA REVOLUCIONARIA  
CONTRIBUCIÓN A LA CRÍTICA SOCIALISTA**

**EL ALMA MATINAL Y OTRAS ESTACIONES  
DEL HOMBRE DE HOY Y EL ARTISTA Y LA ÉPOCA**

**TOMO III**



República Bolivariana de Venezuela

Fundación Editorial



elperroylarana

© José Carlos Mariátegui

© Fundación Editorial El **perro** y la **rana**, 2010

Centro Simón Bolívar

Torre Norte, El Silencio

piso 21, Caracas - Venezuela.

Teléfonos: 0212-7688300 / 0212-7688399

**Correos electrónicos:**

elperroylaranacomunicaciones@yahoo.es

atencionalescritor@yahoo.es

**Páginas web:**

[www.elperroylarana.gob.ve](http://www.elperroylarana.gob.ve)

[www.ministeriodelacultura.gob.ve](http://www.ministeriodelacultura.gob.ve)

**Diseño de colección:**

Yeibert Vivas

**Edición al cuidado de:**

Xoralis Alva

Gema Medina

Germán Ramírez

Hernán Rivera

Yeibert Vivas

Hecho el depósito de Ley

Depósito legal lf40220108002613

ISBN 978-980-14-1176-5

Impreso en Venezuela



Gobierno **Bolivariano**  
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular  
para la **Cultura**



**MARIÁTEGUI: POLÍTICA REVOLUCIONARIA  
CONTRIBUCIÓN A LA CRÍTICA SOCIALISTA**

***EL ALMA MATINAL Y OTRAS ESTACIONES  
DEL HOMBRE DE HOY Y EL ARTISTA Y LA ÉPOCA***

**TOMO III**



## ***BIBLIOTECA MARIÁTEGUI: POLÍTICA REVOLUCIONARIA***

El renovado debate sobre la independencia y emancipación de los países de Nuestramérica a propósito del inicio de la Era Bicentennial, a partir del cual constatamos que hace doscientos años lo que se conquistó fue una independencia política que inauguró —al mismo tiempo— la dominación colonial interna de una oligarquía blanca criolla, frente a la gran mayoría mestiza, africana e indígena, configura un contexto único e irrepetible para presentar la obra de José Carlos Mariátegui, conocido como el “Amauta” peruano. Sus reflexiones sobre las implicaciones de hacer la Revolución Socialista en una sociedad como la peruana de principios del siglo XX nos dejó inestimables lecciones sobre la interpretación marxista de la realidad —como la del Perú de su época o la de nuestra Venezuela bolivariana— contextualizándolas además en la realidad más general del sistema mundial en la época de transición del capitalismo clásico-competitivo al capitalismo monopólico-corporativo.

Su análisis del “problema de la raza” y la cuestión indígena, su preocupación por la renovación universitaria, su lucha contra el fascismo que es también la nuestra, su propuesta del “Socialismo indoamericano” y su convicción de que ese socialismo no podía ni debía ser en nuestras tierras “calco ni copia”, sino “creación heroica”, hacen que consideremos la obra del Amauta una referencia infranqueable para los actuales movimientos sociales, obreros, campesinos, estudiantiles y feministas; para las organizaciones político-revolucionarias, para sus bases y sus dirigentes que, con constancia y consecuencia, luchan en Venezuela y en otros países de la Patria Grande por la construcción de un socialismo original, particular y único, pero internacionalista.

Por todo eso, la Fundación Editorial el Perro y la Rana, consciente de su papel central en *la artillería del pensamiento*, presenta esta novedosa edición con el claro propósito de orientar la acción política, promoviendo el debate y despertando y fortaleciendo el pensamiento crítico-reflexivo a partir de la atenta lectura de las obras de José Carlos Mariátegui. La presente biblioteca, titulada ***Mariátegui: Política Revolucionaria. Contribución a la crítica socialista***, presenta los textos decisivos del revolucionario peruano y universal, la cual consta de cinco tomos que contienen los títulos más representativos de la obra mariateguiana, como lo son *La escena contemporánea*, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, *El alma matinal* y *otras estaciones del hombre de hoy*, *Defensa del marxismo e Ideología y política*. Esta Biblioteca se enorgullece también en presentar una selección de prologuistas de nuestra Patria Grande.

Las publicaciones que han servido como base para la presente edición y a las cuales brindamos todo nuestro reconocimiento son: *Colección Obras Completas* de José Carlos Mariátegui en 20 volúmenes; *Correspondencia de José Carlos Mariátegui* en 2 tomos; *Escritos Juveniles* (la Edad de Piedra) de José Carlos Mariátegui en 8 tomos; *Mariátegui Total* en 2 tomos, antologías todas de la Empresa Editora Amauta S.A., Lima-Perú; *Apuntes para una interpretación marxista de historia social del Perú* de Ricardo Martínez de la Torre; así como la edición del 24 de mayo de 1930 de la revista *Repertorio Americano* de Costa Rica.

Sírvase pues el heroico pueblo venezolano y de la Patria Grande, de recibir en esta edición, única en su concepción, la garantía de la "creación heroica" plasmada en la obra del gran Amauta nuestramericano.

## ***JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, EL "AMAUTA".***

José Carlos Mariátegui (Moquegua, 1894-Lima, 1930), primer marxista peruano y uno de los primeros en América Latina, nos ha dejado una herencia profusa e imprescindible en el camino de liberación de nuestros pueblos. Periodista desde muy joven, ensayista, activista y dirigente político, Mariátegui levantó la polémica y la producción ideológica en torno a la realidad histórica de la sociedad peruana y latinoamericana, así como sobre la problemática revolucionaria, la escena mundial, la economía, el arte, la literatura y el sentido de la lucha y la existencia humana de su tiempo.

Organizador de los trabajadores, los campesinos, intelectuales e incluso referente de los estudiantes peruanos; fundador del primer partido de la clase obrera en el Perú, de la primera central sindical y coautor del programa de lucha unitario para guiar a las masas empobrecidas hacia su emancipación. Se podría considerar que Mariátegui no sólo abre una nueva era en la interpretación socialista original sobre nuestra realidad, sino que su aporte constituye, junto con el de muchos otros, el nuevo período heroico y hereje de la tradición marxista, iniciado con la Revolución Rusa de Octubre y las luchas revolucionarias del siglo XX.

Amauta quiere decir en lengua quechua, "guía", "orientador", "maestro". Mariátegui fue conocido así por el pueblo organizado de su época y los tiempos siguientes porque, más que un caudillo, era el traductor de los anhelos de grandes mayorías, su líder natural, su referente e inspirador.



## CRITERIO DE ESTA EDICIÓN

Este tomo contiene el volumen 3 de las denominadas *Obras completas* de José Carlos Mariátegui de la Empresa Editora Amauta S. A., llamado *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy* y hemos insertado además el volumen 6 de la misma colección, titulado *El artista y la época*; rescatando de esta manera el esquema original de Mariátegui sobre este libro, pues *El alma...* contenía en el manuscrito del Amauta los textos de ambos volúmenes.

Se han respetado las notas de la edición original, y las añadidas en esta edición son señaladas como "N. de los E." Se hace un reconocimiento a la viuda y los hijos de José Carlos Mariátegui por emprender la publicación de sus obras (*Obras completas* en 20 volúmenes; *Escritos juveniles* en 8 volúmenes; *Mariátegui total* en 2 volúmenes, etc.), sin la cual este trabajo habría sido imposible. Agradecemos al Partido Comunista del Perú - Patria Roja, en cuyo portal [www.patriaroja.org.pe](http://www.patriaroja.org.pe) se encuentran en versión digital parte de las denominadas *Obras completas*, las cuales nos fueron de gran utilidad en la realización de esta edición.

La presente edición manifiesta una gratitud especial por la propuesta del concepto de la antología, selección y notas especiales; así como por la transcripción de los textos parcialmente inéditos, a la Comisión de Formación Política del Movimiento José María Arguedas (MOVJMA) del Perú, dirigida por el Prof. Martín Guerra, y a la Universidad Socialista del Perú José Carlos Mariátegui (USP-JCM) por su fraterna guía a través del historial mariateguiano.

LOS EDITORES



## PRÓLOGO

### José Carlos Mariátegui y el hombre matinal: heterodoxia y herejía

Resulta un deber placentero asumir la responsabilidad de prologoísta de una de las obras más importantes de la producción discursiva de José Carlos Mariátegui, *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Su primera edición (Biblioteca Amauta, abril de 1950) se realiza veinte años después de la muerte temprana del autor, quien había organizado y clasificado el material casi en su totalidad publicado en forma de artículos en distintas revistas de la época, fundamentalmente, *Variedades*, *Mundial* y *Amauta*, con el propósito de difundirlo en un volumen que llevaría el título enunciado con anterioridad.

Como aclaran los editores en la primera edición, en el apartado "Advertencia", por razones estrictamente editoriales y de extensión, *El artista y la época*, cuyo contenido formaba parte del volumen estructurado originalmente por el autor, se le daría autonomía en un volumen independiente, conformándose de esta manera el segundo tomo de *El alma matinal* (Lima 1959, Serie Popular). Saludo la feliz idea de la Fundación Editorial El Perro y la Rana de incorporar *El artista y la época* al contenido del tomo III de esta Biblioteca, siguiendo el mismo ordenamiento establecido por Mariátegui en el diseño original de la obra.

No ha tenido *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, la fortuna de otras producciones teóricas del autor, pienso en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) y *Defensa del*

*marxismo* (1934), atendiendo a la difusión y sobre todo, en el sentido de referente de consulta y sistematización por la comunidad de investigadores del quehacer intelectual mariateguiano. Sin embargo, la presente obra contiene una riqueza discursiva desplegada en ámbitos diversos (metafísicos, filosóficos, artísticos, literarios, histórico-culturales y políticos) de apreciable impronta no sólo en el terreno de la crítica estética, sino en otras zonas como las que conciernen a la heterodoxia marxista, la concepción del hombre y la significación filosófica de la herencia teórica, por poner tan sólo tres ejemplos donde ha faltado calibrar oportunamente la vitalidad cosmovisiva y epistemológica de los basamentos desarrollados en dicha obra.

### **El Hombre es un animal metafísico**

La reflexión metafísica recorre una buena parte del itinerario discursivo de la obra. En el epígrafe, “La emoción de nuestro tiempo”, tres de sus ensayos, “Dos concepciones de la vida”, “El hombre y el mito” y “La lucha final”, aportan los basamentos cardinales de la concepción mariateguiana del mito, lo que de hecho presupone reconocer un audaz ejercicio de resignificación del mismo, de indudable implicación en una perceptible heterodoxia en la asunción y aplicación del marxismo, raigalmente opuesta tanto a los marxismos dogmáticos y de corte positivista, como a las filosofías evolucionistas, historicistas y racionalistas con sus nociones instrumentales del progreso.

El autor establece un interesante contrapunteo con Nietzsche, Bergson, Sorel y Unamuno desde una perspectiva crítico-electiva, vale decir, potenciando un modo de selección y re-creación de los elementos afirmativos de pretensión universal contenidos en dichas propuestas filosóficas. Éstos son puestos en tensión a propósito de una interpretación del marxismo que pretende rescatar la subjetividad y la necesidad de la transformación revolucionaria, escamoteada por el gradualismo y las tendencias socialdemócratas con sus exégesis evolucionistas de la crisis mundial de la postguerra y a su vez, en función de la conformación de los fundamentos metafísicos de una voluntad de acción revolucionaria orientada a la modificación de un tejido social específico<sup>1</sup>.

Es precisamente en la dimensión metafísica de la concepción mariateguiana del hombre donde con más nitidez se aprecian las huellas dejadas por estos exponentes de la filosofía occidental, quienes realizaron en su tiempo histórico una importante contribución a la comprensión de los resortes volitivos y de la energía creativa en la actividad del sujeto. No es casual entonces que en “El Hombre y el Mito” se aluda al hombre como “animal metafísico”, recordando, sin lugar a dudas, “el animal enfermo” de Nietzsche y que en otro momento del discurso se patentice que la enseñanza de Bergson vendría a corroborar que no sólo la religión podía ocupar el espacio del yo profundo, sino también los mitos podían ocuparlo con la misma intensidad. De esta manera en la interpretación del mito subyace ese impulso vital inherente al hombre que lo hace responder a todas las interrogaciones de la vida y lo convierte a su vez en una individualidad activa, dotada de energías creativas capaz de enarbolar un mito revolucionario.

Por otra parte, en “Dos concepciones de vida” se advierte el influjo de Sorel y Unamuno. En cuanto al primero se resalta su crítica a las ilusiones de progreso de alguna manera resemantizadas ideológicamente por la burguesía europea de las primeras décadas del siglo pasado desde el prisma del evolucionismo ramplón de raigambre positivista, calificado por Mariátegui como “chata y cómoda filosofía”. En lo que al segundo respecta, se justiprecia la significación de la práctica del quijotismo en medio de un escenario europeo donde al decir del peruano se “habría perdido el gusto de las aventuras y de los mitos heroicos”. Entonces, legitimar el quijotismo en clave mariateguiana representaba reconocer la asunción de un sentido de la vida como lucha, combate, agonía. Es por ello que no vaciló en aseverar que nunca un hombre era más revolucionario que cuando se entregaba a un ideal de progreso, de batalla, de lucha<sup>2</sup>.

En sus elucubraciones metafísicas el mito venía a completar aquella necesidad del infinito que había en la naturaleza humana que ni la razón ni la ciencia por sí solas podían satisfacer. Tal enfoque no tan sólo enfatizaba en el papel que desempeñaban en la subjetividad humana los resortes asociados a la fe, a la esperanza, a la creencia superior, a la liberación inconsciente de la energía creativa de los hombres, las que luego

se concretan en el compromiso consciente del ideal de transformación social profunda, se estaba también y sobre todo, asumiendo una postura teórica francamente antitética al viejo y al nuevo racionalismo científico en sus disímiles variantes. No se puede olvidar que las meditaciones sobre el hombre y el mito se producen en un contexto filosófico caracterizado por una notable simbiosis de positivismo de raigambre spenceriana con el fatalismo reduccionista, evidenciado en la versión economicista y fatalista del marxismo, que sirve de sostén cosmovisivo y metodológico a la socialdemocracia en el seno del movimiento socialista.

Sin embargo, no puede perderse de vista el hecho de que la reflexión metafísica en modo alguno desemboca en la especulación estéril a “caballo de la fantasía” sobre la existencia humana propia de la filantropía abstracta o el chato romanticismo. Por el contrario, se trata de una meditación metafísica afincada en el curso objetivo del devenir histórico, lo que lleva al autor a desplegar una lógica del discurso que tiene como punto de partida una visión existencial del hombre en los planos individual y genérico, que en el propio desarrollo de la meditación se va concretando en el reflejo de la época histórica y a la vez, se va orientando hasta insertarse finalmente en las nociones de clases sociales, revolución social y proyecto emancipatorio.

Como se puede advertir la dimensión metafísica de la concepción mariáteguiana del hombre apunta tempranamente (década del veinte del siglo pasado) a colocar en el centro de las discusiones teóricas la problemática referida al nexo entre el materialismo histórico y la cuestión de la subjetividad humana. No resultaba casual la traducción y publicación por el peruano en la revista *Amauta* del artículo del escritor francés Henri Barbusse, “El presente y el porvenir”, donde el autor dejaba explicitada la postura teórica contraria a la subordinación mecánica y simplificadora del individuo a cualquier determinismo materialista. En este sentido se produce una coincidencia en las posiciones de Barbusse y Mariátegui; ambos consideran que dentro del materialismo histórico debe haber un apartado especial para el individuo y las influencias individuales y psicológicas<sup>3</sup>.

Tal posición en modo alguno representa una tentativa de espiritualizar el método dialéctico de Marx. Recuérdese las oportunas

observaciones críticas de Mariátegui a las tesis del socialista belga Henri de Man, quien pretendía normalizar el marxismo a la moda de la psicología y del psicoanálisis en particular. A su modo de ver se trataba de una aplicación hiperbolizada de las reacciones síquicas al terreno de la lucha de clases del proletariado, lo que desembocaba en una especie de determinismo psicológico que terminaba distorsionando la teoría marxiana desde el mismo momento que superpone la psicología a la economía. Frente a la visión del pensador belga de que el interés de clase no lo explicaba todo y de que el proceso de lucha de clases no creaba móviles éticos, el peruano patentizaba la posición de raigambre marxista clásica de que la ética del socialismo brota de la confrontación clasista<sup>4</sup>.

Mariátegui al igual que Henri Barbusse se está “moviendo” en una dirección teórico-política que privilegia la necesidad de legitimar en el despliegue del método dialéctico el lado activo del sujeto, esto es reconocer la centralidad de la praxis transformadora. En mi opinión dicha postura puede inscribirse dentro de una asunción del marxismo originario, entendido éste como un materialismo praxiológico de la subjetividad, esta lectura heterodoxa del legado de Marx, le permite conformar una fundamentación metafísica del factor subjetivo del proceso de modificación social, la que postula la necesidad de potenciar un misticismo revolucionario, activador por excelencia del sujeto de la revolución socialista en el Perú. Sostenía que sin el mito un pueblo no podía alcanzar su grandeza histórica, es decir, sin aquella emoción revolucionaria impregnada a los hombres por el mito, no resultaba posible la realización más plena de los grandes ideales humanos<sup>5</sup>.

A la luz de la historia del pensamiento marxista y de la práctica política socialista del siglo XX, la concepción mariáteguiana de la subjetividad en sus dimensiones metafísica y praxiológica, cuyos fundamentos cardinales quedan desplegados en *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, contiene una perceptible significación político-filosófica. No es mi propósito abordar el asunto con amplitud en esta oportunidad; pretendo tan sólo esbozar de forma breve algunas zonas que expresan trascendencia contemporánea, pues permiten constatar la implicación extraordinaria de lo que eufemísticamente puede calificarse como “vicisitudes” de la interpretación y aplicación de la herencia intelectual y

política de Marx, que si bien tiene sus primeras manifestaciones en vida de Marx y Engels<sup>6</sup>, no es hasta mediados de los años veinte del pasado siglo que deviene “corpus sistémico”, esto es al decir del sociólogo peruano Aníbal Quijano, “un corpus de formulaciones sistemáticamente organizadas como definitivas e indiscutibles”<sup>7</sup>.

En lo que concierne al tratamiento de la subjetividad (aunque no sólo en este campo, trato de concentrarme en lo que constituye una de las problemáticas medulares de la presente obra), la propuesta mariateguiana se revela raigalmente diferente de la doctrina cerrada, dogmática y simplificadora, socializada por el modelo eurosoviético del “socialismo realmente existente” como “marxismo-leninismo”. La filosofía al estilo del Diamat<sup>8</sup> simple y llanamente desterró o marginó de su agenda teórica lo referido al lugar y papel del lado subjetivo de la actividad humana y de la individualidad en la sociedad. Con ello se divorció no tan sólo del legado del marxismo clásico, sino también de una generación de marxistas de las primeras décadas del siglo XX (Lenin, Rosa Luxemburgo, Trotsky, Gramsci, Mariátegui, entre otros) que habían justipreciado de manera coherente el papel de los resortes subjetivos en el proceso de praxis revolucionaria. Sin dudas, este costoso déficit del llamado “marxismo soviético” puede explicar en buena medida los reclamos de Sartre sobre la necesidad de la “existencialización del marxismo” o en cambio permite comprender algunas de las posturas contemporáneas de la antropología filosófica. No puede olvidarse el hecho de que frente a la concepción del Diamat, una de las corrientes más importantes fuera de la antigua URSS, fue precisamente la llamada concepción humanista (Adam Schaff, Erich Fromm, Roger Garaudy, Sartre, Marcuse, entre otros) la que enfatizaba en el marxismo como humanismo, dándole una particular significación a los Manuscritos del 44, publicados en 1932, uno de los textos básicos de donde los representantes de dicha corriente fundamentaban el contenido humanístico de la filosofía de Marx.

El legado mariateguiano confirma cuán importante resulta para un marxista atender en su justa medida lo referido al factor subjetivo de la actividad humana y su rol activo en los procesos de transformación social. Mariátegui no dejó a la posteridad una teoría de la condición humana; en cambio, desplegó en sus reflexiones en torno al hombre en

un plano metafísico indisolublemente articulado a una óptica humanística-práctica, un conjunto de fundamentos originales para un pensador marxista de su tiempo, los que vendrían a formar parte de lo que Aníbal Quijano a manera de hipótesis define como “racionalidad alternativa”<sup>9</sup>.

Coincido con el sociólogo peruano en no ver la cuestión desde la perspectiva de reemplazar al eurocentrismo dominante por una especie de “racionalidad alternativa universal”, esto ni mucho menos podría ser la pretensión de Mariátegui, quien siempre estuvo ajeno a cualquier postura de construcción reduccionista de un absoluto de explicación universal, por demás plantearse tal propósito hubiese sido de hecho quedar atrapado por un neocentrismo con la carga de pobreza epistemológica que ello supone.

Más allá de los términos, “Racionalidad Alternativa”, que el mismo Aníbal Quijano reconoce que posiblemente, “no son los más eficaces términos para dar cuenta de los momentos y zonas de ruptura de la reflexión mariateguiana”<sup>10</sup>, lo verdaderamente trascendente de la elaboración propuesta reside en el énfasis que se pone en un modo de pensamiento raigalmente contrapuesto al eurocentrismo dominante en el “materialismo histórico”<sup>11</sup> (en mi opinión entiéndase como las distintas vertientes del marxismo positivista esencialmente cientificista, evolucionista y fatalista al estilo de la II Internacional y a su vez el “marxismo soviético” portador de un universalismo abstracto ahistórico y simplificador devenido ideología oficial de la III Internacional y el PCUS). Esto indisolublemente vinculado a la perceptible implicación en el “debate actual contra el eurocentrismo y por la reconstrucción de modos diferentes de producción de subjetividad, o más generalmente, de un nuevo universo de subjetividades, de imaginario, de memoria histórica, de conocimiento”<sup>12</sup>.

Se trata de una re-creación de esos modos diferentes de producción de subjetividad, puestos en tensión en más de una ocasión en el proceso de configuración o más bien de sistematización de un ente histórico-cultural y estructural marcadamente heterogéneo, profundamente diverso, conflictivo, sujeto en el decurso a ritmo e intensidades disímiles, determinados por tiempos históricos distintos y a la vez superpuestos, que coexisten en una misma formación social, raigalmente afincada

en una unidad constituida en medio del contrapunteo, no pocas veces antagónico, entre los rasgos esenciales que tipifican a las identidades culturales nacionales y regionales y la diversidad de peculiaridades nacionales, locales y comunitarias. Es así como la reflexión mariateguiana deviene estrategia de pensamiento alternativo (sin pretensión de erigirse en canon universal) frente al eurocentrismo y la norteamericanización, instrumentos ideológicos por excelencia al servicio de la colonialidad del poder mundial.

Entonces los espectros de la herencia discursiva del gran Amauta peruano, cobran vitalidad contemporánea en el enfrentamiento político y epistemológico al eurocentrismo y la norteamericanización tanto en el terreno de la metodología de la investigación social como en lo concerniente a la exposición del discurso y al estilo de pensar. Ambos enfoques son colonizadores, por tanto, forman parte de una estrategia de dominación simbólica de nuestros pueblos por parte de las potencias hegemónicas (capitalismo-imperialista) en su afán de desarraigar el ser político, económico, cultural de lo que José Martí y otros insignes pensadores llamaran Nuestra América.

Frente a los citados modelos de pensamiento y praxis, elaborados por los intelectuales orgánicos de las clases dominantes de las naciones que conforman el bloque del Capitalismo Imperialista Contemporáneo, se impone la estructuración de una arquitectura discursiva y praxiológica sustentada en herramientas epistémicas y en modos de expresión de la reflexión que broten de la peculiaridad latinoamericana, cuyo foco central deberá ser la respuesta sistematizada a las exigencias contextuales y al imperativo en última instancia político de legitimar nuestro Ente histórico-cultural ante las arremetidas de los expansionismos y los centrismos. Para este empeño se cuenta, entre otras divisas, con una herencia de pensamiento político-práctico con notables trazos creativos, antitética en el decurso a las posturas acomodaticias de mimesis, copia o recepción acrítica de esquemas de pensamiento foráneos. En este sentido, Mariátegui se nos revela como un referente paradigmático de obligada consulta.

Finalmente, un breve comentario a una tesis mariateguiana verdaderamente profética, lapidaria, a la luz del estadio actual de una

“caprichosa” realidad capitalista cada vez más contradictoria, convulsa y antagónica, cuya expresión por excelencia es el contexto de crisis económica de alcance global, acompañada de crisis alimentaria, energética, medioambiental y de valores, es decir, una crisis multilateral que algunos autores califican como civilizacional. En “El hombre y el mito” aparece enunciada así: “[...] lo que más neta y claramente diferencia en esta época a la burguesía y el 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”. Ciertamente la crisis contemporánea de la civilización burguesa le debe no poco a la carencia definitiva de un mito movilizador impulsado por resortes espirituales dinámicos planteado en su tiempo por Mariátegui como, la “fe”, “la pasión”, “la voluntad”.

Atrás quedaron los mitos del liberalismo político clásico sintetizados en las consignas de libertad, igualdad y fraternidad, enarbolados por la revolución burguesa en Francia en 1789 que arrastraron bajo la égida de la cosmovisión ideológica del Estado llano a las masas del pueblo. La clase burguesa hoy experimenta una bancarrota moral de carácter estructural de la cual no podrá salir porque, entre otras cosas, no tiene capacidad para socializar o promover de forma duradera en el seno de la sociedad civil un ideal humanista y solidario, tras el cual se articule un entusiasmo colectivo capaz de liberar nuevas energías creativas, única manera de garantizar un consenso consciente desde abajo, sin lo cual, la hegemonía burguesa, como se manifiesta en la actualidad, resulta frágil pues es impuesta desde la sociedad política a partir de una despiadada y sostenida violencia simbólica.

Mitos como los del “sueño americano” indisolublemente vinculado a otros no menos difundidos por la propaganda burguesa, precisamente el referido “al crecimiento sostenido y la prosperidad en ascenso de la clase media”, no deja de ser hoy una burla de mal gusto para el ciudadano medianamente informado de los problemas globales del planeta y de la situación económica y social que golpea claramente a las sociedades norteamericana y europea<sup>13</sup>.

En el mejor de los casos estos mitos especulativos y saturados hasta el extremo del programa de colonización de las mentes, diseñado por los

tanques pensantes del Capitalismo de Estado Transnacional, han incidido directamente en los imaginarios alienados del hombre medio, esto es, el imaginario mediocre sustentado en el consumismo, el egoísmo, el individualismo, el afán de lucro, el hedonismo hiperbolizado en el culto al tener, en la imposición a los sujetos por la publicidad comercial de necesidades artificiales, en el sentido materialista vulgar de entender la felicidad, entre otras manifestaciones<sup>14</sup>. No hay otra alternativa posible para las periferias tercermundistas incluidas las masas de pobres explotadas y discriminadas que habitan en el primer mundo, que la de orientar su praxis hacia la reactivación de la fuerza del mito en clave mariateguiana, lo que equivale a plantear el asunto en términos de transformación social, de sustitución del actual orden económico, político y ecológico regido por la internacionalización de las relaciones capitalistas de producción por un proyecto de sociedad más justo, equitativo, de justicia social, y de igualdad de oportunidades, que promueva la solidaridad internacionalista y la armonía con la naturaleza (la madre tierra), en fin, una sociedad incluyente, de democracia participativa, esto es, en mi modesta opinión, Socialismo. Sólo así quedará atrás verdaderamente la prehistoria, el hombre podrá ser liberado de los grilletes que lo han convertido en una persona humana extraña a su propia naturaleza y arrastrado al proceso más intenso y despiadado de cosificación de las relaciones sociales que haya conocido el devenir histórico.

### **La crítica estético-artística y el optimismo histórico**

No dedicó el gran Amauta peruano una obra específica a su pensamiento estético. Sin embargo, *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy* recoge una parte bien significativa de su producción discursiva sobre el arte y la literatura, convirtiéndose de esta forma en un referente de inestimable valor para cualquier ejercicio de sistematización de esta zona de la meditación mariateguiana. Se experimenta un placer infinito en la lectura de los acercamientos críticos a figuras como Pirandello, Papini, Piero Gobetti, Raymond Radiguet, Fernando Ossendowski, Trotsky, George Brandes, Rainer María Rilke, Jorge Manrique, Tolstoi, Panait Istrati, Zola, Leonidas Leonov, Postolevski, Stefan Zweig, Sergio Essenin, Breton, Francisca Bertini, Isadora Duncan, Romain

Rolland, Bernard Shaw, James Joyce, Waldo Frank, Fedor Gladkov, entre otros.

En modo alguno resulta menos placentero conocer sus apreciaciones críticas acerca del futurismo, el postimpresionismo, el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el realismo, el surrealismo, entre otros. Su “Esquema de una explicación de Chaplin” desentraña las razones profundas que explican el contrapunteo Chaplin-Charlot; mientras que la interpretación de la cultura italiana y de Roma en particular deviene escenario propicio para el despliegue de una lógica reflexiva que apunta a la desacralización de apotegmas establecidos entonces, entre los que se encuentran la presencia del arte gótico en Italia, hasta qué punto Roma podía ser considerada una polis moderna, cosmopolítica, y lo concierne a la verdadera impronta de la cultura italiana en el contexto europeo y universal, no siempre bien ponderada frente al influjo de la cultura francesa.

Particularmente significativo resultan sus “Divagaciones sobre el tema de la latinidad”, dado su alcance marcadamente desacralizador. El problema de fondo planteado concierne en calibrar hasta qué punto y con qué intensidad está presente el latinismo en los contornos identitarios de Hispanoamérica. Su postura al respecto está expresada explícitamente: “Mi alma, mi conciencia, súbitamente iluminadas, se rebelaron desde entonces contra la ficción de nuestra latinidad”. En la visión mariateguiana Hispano-América es el producto de un mestizaje de sangres y razas, donde el elemento latino aparece como el más exiguo, lo que él llama “genio latino” no tipifica al perfil del hombre hispanoamericano, en este sentido vuelve a ser enfático: “y la gente de este flanco de la América Española no sólo no es latina, es, más bien, un poco oriental, un poco asiática”. Estas consideraciones pueden ayudar no poco a una elaboración crítico-desacralizadora dirigida a deconstruir determinados códigos ideologizados bajo el prisma discursivo del eurocentrismo, convertido por las “historizaciones oficiales” como verdades absolutas, propias de un estilo de pensar francamente medieval transido de mitificaciones apologéticas en torno a la impronta de la cultura grecolatina en el “nuevo mundo”.

Sus tesis en torno a la latinidad coinciden en buena parte con el enfoque del filósofo mexicano José Vasconcelos, quien también reniega de la latinidad. Sin embargo, la lógica reflexiva del peruano se distancia de la posición teórica de Vasconcelos desde el mismo momento que no considera conexión alguna entre la ideología del imperialismo romano y el capitalismo moderno; por el contrario sostiene siguiendo más bien las concepciones de Max Weber sobre el particular, la imbricación existente entre la levadura espiritual de la modernidad burguesa (Reforma y Liberalismo) y el desarrollo capitalista. Lo anterior lo lleva a modo de postura conclusiva a plantear de forma categórica: “¿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”.

En el libro-capítulo *El artista y la época* quedan desplegadas un conjunto de tesis de indudable implicación estética. Esto en modo alguno quiere decir que se esté en presencia de una explícita teoría estética, pues no fue propósito de Mariátegui construir un esquema de interpretación de la obra de arte, lo que por demás se apartaría de su visión profunda del arte contraria a cualquier pretensión de encasillarlo en definiciones retóricas y pedantes<sup>15</sup>, por tanto, sería un equívoco adentrarse en los escritos de corte estético para buscar en ellos un aparato categorial organizado de manera sistémica y erigido en un absoluto de explicación universal de la obra de arte. Se precisa de un estudio de cada artículo sin estereotipos preconcebidos que revele, sobre todo, esa poderosa lógica explicativa que subyace en cada reflexión crítica sobre una corriente artística en general, o acerca de una personalidad del arte en general.

Sin embargo, tampoco puede perderse de vista el hecho cierto de que el Amauta peruano no se manifestó contrario a la utilización de las categorías estéticas en el enjuiciamiento crítico de la poesía y el arte en general, sobre todo, en aquellos períodos históricos turbulentos y caóticos, tal y como quedó patentizado en sus apreciaciones críticas sobre la obra del poeta germano Rainer Maria Rilke. Consideraba necesario

en el abordaje analítico de la producción artística un cierto “orden”, una especie de “andamio indispensable”, en el proceso de elaboración de una tesis, esto es en su opinión, el rol de las categorías estéticas, incluso concibe para el análisis de la poesía contemporánea de su tiempo lo que da en llamar “tres categorías”, “tres especies”, “tres estirpes”, en su afán de exponer un criterio de clasificación más allá de la abrumadora diversidad de escuelas y estilos: épica revolucionaria, disparate absoluto y lirismo puro. Todo ello, entre otras razones, viene a reforzar por qué en modo alguno resulta aventurado o desatinado hablar de crítica estética mariateguiana, por ende, de un pensamiento estético que comprende otras zonas de la reflexión que desbordan el contenido de *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, como es el caso de la interpretación desacralizadora del proceso de la literatura en el Perú<sup>16</sup>.

Un acierto indiscutible de su crítica estética debe buscarse en el manejo eficaz de la dicotomía arte decadente - arte nuevo en el quehacer artístico de las primeras décadas del pasado siglo. En la lógica reflexiva sobre dicha dicotomía quedaba explicitado el optimismo histórico mariateguiano desde el ángulo visual de la crítica estética. Aquí el tono de la meditación reside en el enfoque del Arte Nuevo, sustentado en la tesis de que ninguna estética podía rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. Es decir, la técnica nueva debía corresponder a un espíritu nuevo, de no darse esta confluencia, el cambio se operaba a nivel de parámetro, de decorado, y la revolución artística en modo alguno debía ser recluida a las conquistas formales.

Tal visión del arte nuevo, sin dudas una coordinada principal de la crítica estética, permite advertir dos grandes direcciones en la presentación de los juicios críticos: la primera, autores cuyas obras de indiscutibles méritos artísticos están limitados por las condiciones histórico-sociales del tiempo que les tocó vivir o por los intereses de clase que en última instancia representan. La segunda, autores cuyas obras de reconocidos valores artísticos expresan en su creación un optimismo histórico, el advenimiento de una nueva época. En la primera dirección constituyen ejemplos paradigmáticos las valoraciones críticas sobre Tolstoi, Dostoievski, Zola y Anatole France. En la segunda dirección, los juicios sobre Henri Barbusse y Romain Rolland.

Las reflexiones críticas sobre Henri Barbusse y Romain Rolland desentrañan el optimismo histórico que subyace en la producción artística de dichos escritores. La ternura por el hombre y la pasión por la muchedumbre que vio en el primero; el pesimismo de la realidad y el optimismo del ideal unido al mensaje humanista para los hombres jóvenes de Hispanoamérica, que vio en el segundo, venían a postular la filantropía de un arte nuevo, la que expresaba nítidamente el proceso de germinación de un mundo nuevo en el seno mismo de la vieja sociedad. Sus argumentos críticos no brotan de una elucubración conceptual, especulativa, al margen de la creación artística. Por el contrario, en la medida en que profundiza mediante el ejercicio de la crítica estética en obras como las de Rolland y Barbusse, encuentra en ellas el mentís más contundente al escepticismo, las vacilaciones, el pesimismo y el nihilismo que tipifican un arte marcadamente decadente.

De esta manera la crítica estética deviene una de las zonas de la reflexión humanística de mayor significación para una comprensión de los basamentos identitarios del optimismo histórico. Con un apego total a las especificidades de la creación artística, el peruano establece un interesante intercambio crítico con la obra y el autor, a partir del cuidadoso balance entre los factores estéticos y extraestéticos, para revelar en aquellos casos donde está latente en sus más disímiles formas y rótulos, la dicotomía arte decadente - arte nuevo. Dicha dicotomía, por un lado, confirma la presencia en la conciencia artística de la época de elementos filantrópicos que anuncian el advenimiento de un porvenir diferente; por otro lado, afirma y enriquece la postura político-filosófica de Mariátegui en torno a la crisis mundial de la postguerra y el futuro de la humanidad.

Una vertiente sumamente importante de su pensamiento estético es la que concierne al tratamiento crítico de las formas empobrecedoras del Realismo en el arte y su derivado por excelencia, la pobreza epistemológica de los sociologismos vulgares y simplificadores. Puede decirse que la visión mariáteguiana en esta dirección queda en lo fundamental desplegada en *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Sugiero en el capítulo, "El artista y la época", la lectura aguda de "La realidad y la ficción" y "Autores y escenarios del teatro moderno".

Mariátegui establece una especie de nexo dialéctico entre la realidad y la fantasía en la obra artística como parte de una postura dirigida a deconstruir una experiencia realista afincada en el apotegma de que el arte es una mimesis de la naturaleza, vale decir, es tan sólo reflejo del entorno natural y social y no manifestación específica de conciencia social de marcado poder creativo, anticipatorio y matinal, y de suprema imaginación. En este sentido el peruano recibe la impronta de Oscar Wilde y Máximo Bontempelli, así como de un grupo de escritores que sitúa dentro de la tendencia suprarrealista (subrealismo) como Pirandello, Waldo Frank, Panait Istrati, Boris Pilniak, a los que incorpora junto a los fundadores del movimiento suprarrealista en Francia: Aragón, Breton, Eluard y Soupault.

Sin embargo, el tipo de fantasía a la que se refiere el Amauta peruano no es precisamente la inverosimilitud chata, el absurdo sin sentido, al margen del drama humano-social. Es por el contrario, la fantasía que acerca a la realidad, la que “crea algo real” (términos mariáteguianos), la que apuesta por las absurdidades verosímiles al estilo de la novela de Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, que tanto justipreció en su momento. En fin, su postura puede ser enunciada de la manera siguiente: el realismo en el arte entendido como reflejo fiel de la realidad, como traslado acrítico del ambiente natural y social al producto artístico, es esencialmente empobrecedor de la naturaleza y la vida; es por demás limitado, monótono y aburrido. Se precisa plantear la cuestión en términos de acción recíproca entre ficción y realidad, arte y vida, ambiente y personaje. En cuanto a este último complejo de relaciones dialécticas sostiene refiriéndose al teatro moderno que: “La vida está en el personaje, no en su ambiente, ni en otras circundantes y externas. El personaje vivo, palpitante, anima la obra que lo contiene y el mundo que lo rodea. Un personaje puede parecer arbitrario e inverosímil y ser verdadero”.

No es necesario recurrir a un ejercicio de sistematización teórica de las consideraciones mariáteguianas sobre la experiencia realista en el arte, bastaría tan sólo con la exposición literal de la crítica estética en esta dirección para advertir la marcada pertinencia de este legado a la luz de lo acontecido en el llamado Socialismo Real con la espantosa

deformación que sufrió la naturaleza específica de la actividad artística en nombre del “Realismo Socialista” y de su instrumento epistemológico por excelencia, “La Teoría del Reflejo”. Ciertamente la postura del Amauta peruano en torno al lugar y papel del arte en la vida social y sus especificidades a través de las cuales revela sus funciones sociales, debe ser situada en las antípodas del “Realismo Socialista”, esto es, deviene propuesta estética raigalmente diferente de lo que constituyó un conjunto de normativas ideologizadas a grado extremo impuestas a la creación artística, elaborada y puesta en práctica por una mediocracia de funcionarios e ideólogos de la burocracia partidista dominante, autores de la cartilla devenida sagrada escritura, bajo el nombre de marxismo-leninismo y propagandizada a través de la manualística fundamentalmente soviética.

La asunción de una “teoría del reflejo” al estilo del Realismo Socialista significó de hecho la legitimación de una estrechez simplificadora del campo de posibilidades creativas de la producción artística. En esta ocasión no se trataba exactamente de un estadio que expresaba una continuidad cualitativamente superior con respecto a la orientación naturalista y objetivista del realismo ochocentista, abordado críticamente por Mariátegui, quien le achacaba la pretensión de mantener en un injustificado ostracismo a la Fantasía y hacer que los artistas buscasen sus modelos y temas tan sólo en la naturaleza y la vida. Ya de hecho esto representaba privilegiar el empobrecimiento artístico. Sin embargo, más allá de la nocividad que encierra en sí misma la aplicación de una Teoría del Reflejo al lenguaje del arte, en este sentido coincido con la posición del intelectual marxista venezolano Ludovico Silva cuando señala que: “La llamada teoría del reflejo no comprende en absoluto las relaciones del artista con el mundo o con su mundo”<sup>17</sup>; el meollo de la tragedia del Realismo Socialista y su Teoría del Reflejo reside en su carácter *prescriptivo* cuyo centro director no es propiamente una asamblea de estetas, sino el poder político. El resultado tangible salvo pocas excepciones fue un arte dócil, servil, supeditado a razones ideológicas y políticas, por ende lineal, no conflictivo, apologético del orden social, de pobre capacidad de denuncia incapaz de promover la anticipación, esto es, ayuno de creatividad en tanto no puede “inventar la realidad”.

Al decir del investigador peruano Alberto Tauro “José Carlos Mariátegui es un heterodoxo en materia artística”<sup>18</sup>. En mi opinión, también lo es en otros tantos ámbitos de su reflexión y praxis. Este preámbulo o prólogo del *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, ha centrado la atención tan solo en dos de las zonas de la meditación donde se puede probar su postura francamente heterodoxa (la reflexión metafísica en torno al hombre y la crítica artístico -estética) frente a las ortodoxias entendidas, para ser breve, como aquellos “grilletes” cosmovisivos y doctrinales cerrados y ahistóricos de distinta índole que se pretende presentar como verdades absolutas o canon de explicación universal. Al margen de este esbozo a manera de prólogo han quedado otras problemáticas de corte filosófico, político, artístico y cultural general contenidas en la presente obra, que merecen ser estudiadas y sistematizadas como parte del rescate y actualización del legado mariateguiano, sin dudas, uno de los referentes teóricos fundamentales del Socialismo del Siglo XXI en América Latina.

Antonio Ambrosio Bermejo Santos

Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas

Remedios, Cuba, octubre de 2010

## Notas y referencias

- 1 Véase: Bermejo Santos, Antonio: *José Carlos Mariátegui: Humanismo y contemporaneidad*. Universidad de Panamá, Cátedra de Pensamiento Latinoamericano José Martí, 2006, pp. 17-21.
- 2 Véase: Lowy, Michel: “Marxismo y romanticismo en la obra de José Carlos Mariátegui”. En *Herramienta*. Revista de Debate y Crítica Marxista. Buenos Aires (Argentina), Editorial Antídoto, primavera-verano de 1998-1999, p.128. Las consideraciones del sociólogo brasileño de que Unamuno representaba una vuelta al quijotismo, al romanticismo en un contexto donde prevalecía el marxismo positivista de la II Internacional, con su economicismo, su evolucionismo “progresista” y su ciego cientificismo, constituye una postura teórica coherente.
- 3 Véase: Vanden, Harry E. *Mariátegui: Influencias en su formación ideológica*. Biblioteca Amauta, Lima, Perú, 1975 (primera edición) pp 27-32. El investigador norteamericano dedica un apartado del epígrafe II titulado, “Experiencias en Europa”, al vínculo entre Barbusse y Mariátegui. El artículo del escritor francés “El presente y el porvenir” se publica en la revista *Amauta* en 1927 (*Amauta* II, N° 8, abril 1927, pp. 9-10). Vanden cita a Barbusse en el citado artículo: “El individuo

- no es una ficción, al contrario, es la célula real de la humanidad. Nosotros no nos negamos a reconocer la importancia central del individuo. Carlos Marx no la ha negado tampoco, como se lo reprochan ligeramente los que le conocen mal...". "Los adversarios sofisticados del marxismo y aún a veces cientos marxistas poco hábiles, tienden a transformar el materialismo histórico o económico en materialismo puro y simple y a considerar el 'objetivismo dogmático' como un mecanismo cuyas ruedas se mueven fuera de toda influencia individual, de todo factor psicológico. Esto es traicionar el pensamiento de Marx abusando de la palabra materialismo y desconocer todo lo que tiene de dúctil y viviente el realismo marxista que merece ser considerado por su amplitud menos como una doctrina que como un nuevo estado de espíritu, un nuevo método de orientación de las fuerzas creadoras, en armonía con la vida y la lógica, la naturaleza y la ciencia". (Vanden, Harry E. *Ob. Cit.*, pp. 27-28).
- 4 Véase: Mariátegui, José Carlos. *Defensa del marxismo*, Lima, Perú, Editora Amauta, 1988, pp. 50-60. (Décima cuarta edición).
  - 5 Véase: Paris, Robert. "El Marxismo de Mariátegui". En: *El Marxismo latinoamericano de Mariátegui*. Argentina, Ediciones de Crisis, SRL, 1973, p.34. Considero que el mito en la resignificación mariateguiana se nos revela como la fundamentación metafísica del factor subjetivo del proceso de transformación del tejido social específico (realidad peruana de los años veinte del pasado siglo) y no precisamente como el resorte irracional de lo "indemostrable" en el proyecto socialista de Mariátegui como sostenía el investigador francés.
  - 6 Véase: Engels, Federico. *Cartas sobre el materialismo histórico (1890-1894)*. Editorial Progreso, Moscú, 1980. Las valoraciones de Engels sobre el materialismo histórico, expuestas en una buena parte del epistolario del período 1890-1894 resultaban un oportuno esclarecimiento ante las tentativas tempranas de interpretar la teoría de Marx como un rígido y pasivo fatalismo económico. En vida de Marx una de las expresiones paradigmáticas de incomprensión de su teoría corresponde a Ferdinand Lassalle (1825-1864). Franz Mehring, colaborador cercano de Engels, albacea literario de la familia de Marx, sin dudas, uno de los biógrafos más prestigiosos de Marx, expone puntuales apreciaciones sobre este particular: "Lassalle era, con mucho, el seguidor más genial que Marx y Engels tenían, pero este seguidor no llegó nunca a comprender con perfecta claridad lo que era el alfa y el omega de su nuevo ideario: el materialismo histórico. La verdad es que no logró emanciparse nunca del "concepto especulativo" de la filosofía hegeliana, y aunque comprendía clarísimamente la trascendencia que la lucha proletaria de clases tenía para la historia universal, es lo cierto que esta comprensión se plasmaba en las dos categorías idealistas genuinas de la era burguesa, en las formas intelectivas de la filosofía y la jurisprudencia". Mehring, Franz. Carlos Marx. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2002, p. 316.
  - 7 Quijano, Aníbal. "Prólogo" (Treinta años después: Otro Reencuentro. Notas para otro debate. José Carlos Mariátegui: 7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana. Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección clásica, N° 69, Venezuela, 2007, p. CXIV.
  - 8 En la antigua URSS se implantó una forma de concebir la filosofía, el Diamat, que presentaba a la misma como la ciencia de las ciencias, donde las reflexiones de Marx, Engels y Lenin eran sintetizadas en la obra de Bujarin y luego en las exégesis de Konstantinov, Dinik, entre otros. Estas interpretaciones se convirtieron en el núcleo clásico del período Stalinista (1927-1950) cuyos rasgos fundamentales eran los siguientes: la unidad absoluta entre lo planteado por Marx, Engels y Lenin; la división del marxismo en materialismo histórico y

- materialismo dialéctico; la tesis de que el marxismo era la ciencia de las ciencias, la división rigurosa de la filosofía en materialista e idealista, todo lo cual, desembocó en una visión esquemática del marxismo y al no menos importante fenómeno del manualismo como vía de divulgación del marxismo, un especie de “vulgata marxista” para facilitar su aceptación. Al decir del sociólogo argentino Atilio Borón: “(...) al marxismo de manual, que transformó a la teoría en un dogma tan aparatoso como socialmente estéril, incapaz de dar cuenta de los procesos históricos reales y de asegurar una creativa inserción de las políticas progresistas en las luchas sociales de su época”. Borón, Atilio. “La crisis del marxismo: Nuevo artículo cultural de consumo de mesas”. En *Marx y el siglo XX*. Ediciones Pensamiento Crítico, Colombia, 1997, p. 171.
- 9 Quijano, Aníbal. Prólogo. *Ob. cit.*, p. CXXV.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Ibidem*, pp. CXIII-CXV. Para Aníbal Quijano, la crisis del “materialismo histórico” calificada así desde finales del siglo XIX atañe a la versión eurocentrista de la herencia intelectual y política de Marx”. Los fundamentos más eurocéntricos de dicha versión quedan fusionados (una especie de hibridación) con el positivismo de corte spenceriano, dominante en el pensamiento liberal “progresista” en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX, lo que se corresponde con la creciente expansión de la socialdemocracia dentro del movimiento socialista internacional. El sociólogo peruano sostiene que: “Tras la imposición del despotismo burocrático en Rusia bajo el estalinismo, desde mediados de los años 20 del siglo XX, esas hibridaciones fueron codificadas en un corpus sistémico, desnaturalizando las propuestas teóricas de Marx, es decir, propuestas de una perspectiva de conocimiento, de cuestiones de indagación y debate, un movimiento consistente y al mismo tiempo heterogéneo de reflexión y de investigación –en una doctrina– esto es, un corpus de formalizaciones sistémicamente organizadas como definitivas e indiscutibles, que fue difundida como el marxismo o más ceñidamente como “marxismo-leninismo” (pp CXIII-CXIV). Sobre este particular véanse también: Kohan, Néstor. *Marx en su Tercer Mundo: Hacia un socialismo no colonizado*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2003; Mandel, Ernest. *La Burocracia Marxista*. Internet Archive, octubre del 2009. Edición revisada por J. Maestro, Digitalización Martin Fahlgren, 2009. Del mismo autor: *Lecciones de Mayo del 68*. Marxistas Internet Archive, Septiembre de 2009, Digitalización Martin Fahlgren, 2009. Guevara, Ernesto Che. “Carta a Armando Hart del 4 de diciembre de 1965”. En: Hart, Armando. *Marx, Engels y la condición humana: Una visión desde Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005. Pp. XLIII-XLVIII.
- 12 *Ibidem*, p. CXXV.
- 13 Véase: Kagarlitski, Boris. *La rebelión de la clase media*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2009. El autor ruso sostiene: “Si la revuelta de los años sesenta en el plano social fue preparada por la superproducción de intelectualidad, la rebelión de los años noventa en gran medida fue generada por la incapacidad del sistema para garantizar el futuro de la clase media (...) Pero, precisamente el creciente descontento de los estratos medios ha creado el sustento emocional para los activistas jóvenes” (pp 160-161)
- 14 Véase: Wallerstein, Immanuel. *Sistema mundo y mundo sistémico*. Instituto de Estudios Nacionales (IDEN), Universidad de Panamá, 2002, pp. 60-61. El prestigioso investigador acota: “El desarrollo como el logro de más es el mito de Prometeo. Es el cumplimiento de todos nuestros deseos libidinosos, el placer y poder combinados, o más bien, fusionados. Hay deseos dentro de todos nosotros; lo que la economía-mundo capitalista ha hecho como sistema histórico es hacer

- socialmente legítima por primera vez esos deseos. ¡Acumulen!, ¡Acumulen! Es el lema del capitalismo, y de hecho, la producción científico-tecnológica de este sistema capitalista ha creado algunos espectáculos ampliamente visibles de gran acumulación y un nivel de consumo impresionante para 10 a 20% de la población mundial. En pocas palabras, el cumplimiento del sueño de acumulación infinita no sólo ha llegado a ser legítimo, sino en cierto sentido, plausible”.
- 15 Véase: Bermejo Santos, Antonio. “Introducción a la crítica estética de José Carlos Mariátegui”. En: *Revista Islas*. Editorial Feijoo, año 41, No. 122, octubre-diciembre, 1999, pp. 88-99.
- 16 Véase: Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 2007. (Tercera edición con correcciones y adiciones de nuevos textos), pp. 191-218. Bermejo Santos, Antonio. “José Carlos Mariátegui y el proceso de la literatura en Perú”. En: *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana Universidad Santo Tomás*, Facultad de Filosofía y Letras, Bogotá, Colombia, No 82-83/84-85, 2001, pp-171-201.
- 17 Silva, Ludovico. *Antimanual para uso de marxistas, marxólogos y marxianos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana CA, Caracas, Venezuela, 2008, p. 144.
- 18 Tauro, Alberto. “Prólogo”. En: Mariátegui, José Carlos. *El artista y la época*. Empresa Editora Amauta, SA, Lima, Perú, 1990, p.9 (Décimo Cuarta Edición)

**EL ALMA MATINAL**



## EL ALMA MATINAL<sup>1</sup>

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 tabarro. 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

---

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".

fino, ambiguo y pulcro que se despiden 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 aún no habían llegado el charlestón, 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 ante-guerra. 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 Danieli 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 d'annunziano 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 europea, —noche algo boreal por lo prolongada—, de extremos placeres y terribles presagios, arrullada por el fuego de las ametralladoras de Noske en Berlín 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 Dublín, 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 charlestón. 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, medida, continente —no malthusiana—, 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 cómo 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. Perteneció a una burguesía, clarividente en su ruina, que se da cuenta de que el hombre nuevo es el hombre matinal.

# LA EMOCIÓN DE NUESTRO TIEMPO



## DOS CONCEPCIONES DE LA VIDA<sup>2</sup>

### I

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 adecuada 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,

---

2 Publicado en *Mundial*: Lima, 9 de enero de 1925. Transcrito 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 "Pensadores de América" (págs. 124-129).

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 todo 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 mesurados 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 très 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 Maman 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, a 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<sup>3</sup>. 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

---

3 Este aserto atañe a los años ascensionales del movimiento fascista, porque entonces procuró Mussolini conservar la apariencia constitucional de su régimen y aún tolero una oposición que le ofreciera lucha. Pero después de la crisis sufrida por el régimen durante los años 1925-1930, 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.

*Il Corriere della Sera* de Milán. Pero uno y otros 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 pre-bélica 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.



## EL HOMBRE Y EL MITO<sup>4</sup>

### 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.

---

4 Publicado en *Mundial*: Lima, 16 de enero de 1925. Transcrito en *Amauta*, N° 31 (págs. 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 "Pensadores de América" (págs. 119-124).

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, enseguida, a sus intereses y a sus rencores en la conferencia de Versalles. 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 est vide où 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, enseguida, 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 incomprensión! 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 sociales<sup>5</sup>.

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

---

5 Se refiere a un artículo inicialmente publicado en *Varietades* (Lima, 11 de octubre de 1924) y después incluido en *La escena contemporánea* (véase el artículo “Gandhi” en el capítulo “El mensaje de Oriente” en el tomo I de la presente edición. 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”.

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.

## LA LUCHA FINAL<sup>6</sup>

### I

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.

---

6 Publicado en *Mundial*: Lima, 20 de marzo de 1925. Transcrito 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).

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, confundido 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.

## **PESIMISMO DE LA REALIDAD Y OPTIMISMO DEL IDEAL<sup>7</sup>**

### **I**

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

---

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

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 antialcohólica 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 des 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 Vaihinger, en sus *Lineamientos de filosofía escéptica*, el filósofo italiano Giuseppe Renzi 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.

## LA CRISIS DE LA DEMOCRACIA<sup>8</sup>

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. Conviene en que se encuentra envejecido y gastado y aceptan su reparación y su composición. 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

---

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

tiempo y lugar, no daría una segunda vez más de lo que dio la primera. Una forma política constituye, en su la, 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 crearla vieja y gastada como idea sino como organismo. Lo que estos políticos defienden, realmente, es la forma perecedera 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 demoliberal-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 antiparlamentarios. El fascismo anuncia que no se dejará expulsar del poder por un voto del parlamento<sup>9</sup>. 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 antidemocrático, antiliberal y antiparlamentario. 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

---

9 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.

“*indietro non si torna*”<sup>10</sup>, los propios fascistas se complacen en encontrar sus orígenes espirituales en la Edad Media.

El fenómeno fascista no es sino un síntoma de la situación. Desgraciadamente para el parlamento, el fascismo no es su único ni 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 ofenden 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.

---

10 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”.

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 tiene 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 patrones 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 dediques 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.



## LA IMAGINACIÓN Y EL PROGRESO<sup>11</sup>

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 el 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 de repente 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

---

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

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.

Ésta 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 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. Galión, 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. Galión concebía el futuro como una mera prolongación del presente. Nos parece por esto, en sus discursos, lamentable y ridículamente falto de inspiración.

Era 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.

## EL PROBLEMA DE LAS ÉLITES<sup>12</sup>

No son pocos los escritores de Occidente que reducen la crisis de la democracia europea a un problema de élites. Saturados de supersticiones intelectualistas y de una idea exagerada de su clarividencia y desinterés, estos escritores no ponen en duda la existencia de tales élites, 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 manos 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 élites. No les consiente averiguar si las nuevas élites no estarán ya madurando fuera de la burguesía y, en todo caso,

---

12 Publicado en *Varietades*: Lima, 7 de enero de 1928.

contra la burguesía: si las élites 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 élite, un aristócrata de la democracia<sup>13</sup>. 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 élite 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.

---

13 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. Éste 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; Bokanouski, Marin, Perrier y Queuille, ministros de Comercio, Pensiones, Colonias y Agricultura, respectivamente.

Las verdaderas élites 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 élites. Una élite en estado de ser compadecida, por este solo hecho deja de ser una élite. Para la historia no existen élites relegadas. La élite es esencialmente creadora.

Por obvias razones, la élite 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 élite 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 élite 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 ha militado por lo menos temporalmente.

No es una auténtica élite 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 élite, 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 élite en general, superior ni extraña a la guerra de clases, sino una fuerte élite 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, maniobra con cautelas, y reservas de político. Johannet, que plantea el problema de la élite 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 Julien 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 élite, no olvida al obrero, jefe de maestranza o de sindicato, que se eleva a ese rango, es evidente que considera el problema de la élite 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 élite.

A ninguno de estos críticos, se le ocurre, por supuesto, reparar en que una revolución es siempre la obra de una élite, de un equipo, de una falange de hombres heroicos y superiores; ni en que, por consiguiente, el problema de la élite, 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 élite 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 élite consolidada en la posesión de privilegios. Y sin embargo se encuentra una élite. 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. Autodidactas formados en largo exilio, por la experiencia de los congresos socialistas, por la frecuentación de las intrigas y amargas 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 Sóviets 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 élite 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 élites 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.



## LA URBE Y EL CAMPO<sup>14</sup>

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

---

14 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*.

ciudades “demasiado populosas y con frecuencia faltas de médula”, su rudeza, su rusticidad, su efluvio y sus energías 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<sup>15</sup>. Los Sóviets tienen que dosificar su radicalismo a la atrasada 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 boicotear 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.

Cierto que éste 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 líder 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.

---

15 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.

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 sociedad 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 recíproca 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 da 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 Eça de Queiroz; pero es difícil que alguien se solidarice, en este tiempo, con su ingenua tendencia. Eça 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 ésa no es la vida de la urbe. De la urbe el pobre Jacinto no vio sino la *non chalance*, 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 previó 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.



## NACIONALISMO E INTERNACIONALISMO<sup>16</sup>

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. Mas 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

---

16 Publicado en *Mundial*: Lima, 10 de octubre de 1924. Sobre este tema véase el artículo "Nacionalismo y vanguardismo" en el capítulo "Anexo a El problema del indio" en el tomo II de la presente edición.

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 automáticamente 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.

Transmitida por el cable, las ondas 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, Québec, 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 a 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, lo 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 libre-cambio, 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 período 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 gigantesca 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.



## **ESQUEMA DE UNA EXPLICACIÓN DE CHAPLIN**



## ESQUEMA DE UNA EXPLICACIÓN DE CHAPLIN<sup>17</sup>

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. Éste 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

---

17 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.

novela de intriga, ni suscribir su reevaluación 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 decimonono 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 Charlot. Para llegar a la más honda y desnuda humanidad, al más puro y callado drama, Chaplin necesita absolutamente la pobreza y el hambre de Charlot, la bohemia de Charlot, el romanticismo y la insolvencia de Charlot. 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. Charlot 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 jugador 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 Charlot rico era ésta. El final de *The Gold Rush* —que algunos hallan vulgar, porque preferirían que Charlot 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 Charlot, su antiguo compañero de penuria y de andanza, en el instante exacto en que Charlot, 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, Charlot tiene que enamorarse antes de emprender su temerario viaje. Enamorado, vehemente y bizarramente enamorado, es imposible que Charlot no halle la mina. Ninguna fuerza, ningún accidente, puede detenerlo. No importaría que la mina no existiera. No importaría que Jim Mc Kay, oscurecido su cerebro por el golpe que borró su memoria y extravió su camino, se engañase. Charlot 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, quiso un día asesinar a Charlot 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<sup>18</sup>. 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.

---

18 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<sup>19</sup>, 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.

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, mesurado, 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 Loes. 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

---

19 *Pulso*, Buenos Aires. Director: Alberto Hidalgo. (N. del A.).

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 de los telares de Manchester, la agitación autonomista de las colonias, la nota de Eugenio Chen sobre Hankow, todos estos síntomas de un aflojamiento 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 Charlot, 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 Norteamérica retienen y excitan al artista; pero su puerilidad burguesa, su prosaísmo arribista, repugnan al bohemio, romántico en el fondo. Norteamérica, a su vez, no ama a Chaplin. Los gerentes de Hollywood, como bien se sabe, lo estiman subversivo,

antagónico. Norteamérica siente que en Chaplin existe algo que le escapa. Chaplin estará siempre sindicado de bolchevismo, entre los neocuaqueros de las finanzas 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.



# EL PAISAJE ITALIANO



## EL PAISAJE ITALIANO<sup>20</sup>

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 *Rinascete* no sean también una reliquia. La historia y la literatura pesan sobre todas las cosas. Tanto

---

20 Publicado en *Mundial*: Lima, 19 de junio de 1925.

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 da 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 scène*.

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 clasicismo, son los timbres más auténticos de su italianidad. Mas, 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 Ángel, esta teatralidad se sublima. En Veronese, en Bernini, tiene menos elevación, más grandilocuencia. Es la nota persistente del Renacimiento y de sus escuelas. Sandro Botticelli, 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 Botticelli, 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, necesariamente, 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 efemérides. Sobre cada fragmento de tierra se amontonan muchos siglos de historia y muchas toneladas de literatura. No hay en toda Italia un solo 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 Pavia

—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 retorno 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 Rossa. 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. Boecklin 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 cafre 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 preferimos, 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.



# INTERPRETACIÓN DE ROMA



## INTERPRETACIÓN DE ROMA<sup>21</sup>

### 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 Staël, aunque no acostumbre recordarlo). Y le contraría que, por culpa de un monumento y de un palacio nuevo, 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*.

---

21 Publicado en *Mundial*: Lima, 26 de junio de 1925.

## 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 pre-historia, 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 aún 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 mesura 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 *borgo*. 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 *borgo* 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.

## ROMA Y EL ARTE GÓTICO<sup>22</sup>

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 genuino 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

---

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

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 Ángel, Leonardo da 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.

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 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 Ángel, 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 Nôtre 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 Grial 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 Lada. 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?



## ROMA, POLIS MODERNA<sup>23</sup>

### I

El señor Paul Bourget, de la Academia Francesa, en una novela delirante y capicosa, 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 ligue*?

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

---

23 Publicado en *Mundial*: Lima, 3 de julio de 1925.

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, Berlín. La Ciudad Eterna tiene — como Zola lo constata en el discurso de una novela folletinesca pero vigorosa — un ánimo imperial. En Roma sobrevive obstinadamente el sentimiento del Imperio. (Roma-imperio, es la fórmula fascista). Pero no basta tener un ánimo 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 Fotre 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 septentrional 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 Turín, de Génova, de Bologna, de Nápoles, etc. Todas las grandes corrientes de la Italia Moderna se forman en estas ciudades. Y, sobre todo, en la Italia septentrional. 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 septentrionales. 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 Septentrión. Segatín, 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.



## GUILLERMO FERRERO Y LA *Terza Roma*<sup>24</sup>

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<sup>25</sup>.

Zola, en una de sus tentaculares novelas, intentó 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 ánimo compleja y múltiple de Roma en el tortuoso *borgo trasteverino* y en los umbrosos palacios eclesiásticos. Y por este lado no iban mal encaminados. Mas Roma les escapó siempre. Cerrando el volumen, se advierte enseguida que la Roma del Vaticano y del Quirinal no está en la enorme anécdota urdida por Zola 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

---

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

25 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.

los nuevos amos de la Ciudad Eterna han sucedido a la decaída nobleza romana, se respira el ambiente oficial de la Italia crispiana, 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 aún 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 finanzas 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 dispación”. 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. Vavalloti y Rudiní

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, Cavallotti, Di Rudiní, 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 dilettante 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 Zola. 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.



## EL SUMO CICERONE DEL FORO ROMANO<sup>26</sup>

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 Anatole 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

---

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

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 éste 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. Ugo 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 mosaísta: 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 Giolitti 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 Giolitti 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 Nobel, 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.

# VALORES DE LA CULTURA ITALIANA MODERNA



## LA CULTURA ITALIANA<sup>27</sup>

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<sup>28</sup>. 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.

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

---

27 Publicado en *Boletín Bibliográfico*, de la Universidad Mayor de San Marcos, Vol. II, N° 1 (págs. 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".

28 Se refiere, particularmente, a sus "Divagaciones sobre el tema de la latinidad".

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 Hispanoamérica. 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 Giuseppe 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, ex-futurista, marca espiritual e intelectualmente un *ritorno 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 actividad 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 enseguida las guarda con una sonrisa fatigada que parece decir: *à 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 arte, 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 mí 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? ¿Quién 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. Giuseppe Rensi, 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 Scettica*? 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 Sudamérica, 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 piemontés. 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 aquéllos 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.

## EL CASO PIRANDELLO<sup>29</sup>

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

---

29 Publicado en *Variedades*: (Lima, 7 de marzo de 1926), bajo el epígrafe de: “Algunos relieves de la obra de Pirandello”.

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* verbigracia — 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: *Novelle 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 hacer 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 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 humanos. 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".

## GIOVANNI PAPINI<sup>30</sup>

### I

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. Dio 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

---

30 Publicado en *Varietades*: Lima, 17 de noviembre de 1923 (Giovanni Papini) y 26 de junio de 1926 (El *Dizionario dell'uomo salvatico* de Papini y Gullioti).

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 *Esperienza 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 chamarrilleros 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 en 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: “Éste 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 gentilhombre anglófilo, un poco *ancien régime* 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 senilismo”. 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 anticristianas”. 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 la 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 paradójal estirpe católica, que ha reclutado sus prosélitos en los rangos del ateísmo, del paganismo y del naturalismo modernos. El catolicismo de Charles Maurras, por ejemplo, es el catolicismo de un ateo. Yo conocí en Roma a un poeta francés de la filiación y de la escuela de Maurras, 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 Coletta, 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'uomo 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<sup>31</sup> la mística actitud de cruzado tomada por el autor de la *Historia de Cristo*.

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 *Exégese des Lieux Communs* de León Bloy. El bizarro, brillante y violento León Bloy revive

---

31 Corregido por nosotros. El texto original dice: "asumió hace tres años la mística actitud"...

en Papini y Giuliotti. Como el de León Boy, 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 ésta 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.



## I. PIERO GOBETTI<sup>32</sup>

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

---

32 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 prelude 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".

—y en algún punto que ya tendré oportunidad de señalar hasta cierto influjo— de Benedetto Croce. Pero, en general, la transmisión 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 Sovietico*; 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 aún debidamente explicado y comentado en nuestra Universidad, —en la que en cambio ha ido 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<sup>33</sup>.

---

33 En la tarea de difusión del pensamiento de Gobetti participó la revista *Amauta* (Nº 24, junio de 1929) con la versión al español de tres ensayos del notable escritor italiano. Se agregó la siguiente nota de de Redacción, escrita por José Carlos Mariátegui: “Piero Gobetti, ensayista de brillante talento y rica cultura, se clasificó muy joven entre los primeros valores de la crítica italiana. Espíritu organizador y constructivo, dio vida en Turín a una de las más interesantes empresas editoriales de la Italia moderna, con la publicación de los cuadernos de *La revolución liberal*”. Gozaba ya de sólida reputación como crítico, ganada en no ínfima parte con sus escritos en *L’Ordine Nuovo*, el diario comunista de Turín. (Prezzolini lo cita con deferencia y encomio en *La cultura italiana*). Su campaña antifascista lo obligó a dejar Turín. El propio Mussolini había ordenado al prefecto de Turín que hiciera imposible en esa ciudad la permanencia de Gobetti, neciamente calificado por el “Duce” como “un insulso enemigo del fascismo”. Gobetti encontró la muerte en el destierro. Murió en París, atacado de bronconeumonía, cuando gestionaba el traslado de su casa editorial a la capital francesa. No había cumplido treinta años y era ya una gran figura del pensamiento italiano. La obra de Gobetti ha sido recogida, con profunda devoción, por sus admiradores y amigos, presididos por valioso escritor, Santiago Caramella. Por su espíritu, por su modernidad, por sus muchos admirables aspectos, merece ser difundida en Hispano-América, en estos tiempos en que, con el concurso de ciertos italianistas superficiales, atentos al éxito y al espectáculo antes que a las ideas, se pretende hacernos pasar como representantes exclusivos o dominantes de la Italia intelectual contemporánea a los literatos más o menos reclamistas que forman en el cortejo de Mussolini. No hay equidad en que se propague ruidosamente a Malaparte, mientras se ignora absolutamente

Piero Gobetti era en filosofía, un crociano de izquierda y en política, el teórico de la "revolución liberal" y el mlite 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 (*Risorgimento senza eroi, Paradiso dello spirito russo, Opera Crítica. Parte Prima y Opera Crítica. Parte Seconda*, Edizioni del Baretto, Turín), 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, 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

---

a Gobetti. *Amauta*, revista revolucionaria, cumple con un deber al rendir homenaje en Hispano-América a la memoria de Piero Gobetti y al ofrecer a sus lectores tres breves ensayos del gran escritor italiano".

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.



## II. LA ECONOMÍA Y PIERO GOBETTI<sup>34</sup>

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

---

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

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 evaluar la función de la economía en la creación de nuevos valores morales y en el surgimiento de un nuevo orden político. Su investigación se transportó, 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 tráfico, 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 Saboyá 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.

### III. PIERO GOBETTI Y EL *Risorgimento*<sup>35</sup>

Gobetti tiene un sitio solitario e individual entre los críticos e historiadores del *Risorgimento* italiano. En éste 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,

---

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

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 catedráticas. 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 septentrionales. El Estado demo-liberal 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 septentrional, 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 las 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. Éste 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 dilettantismo 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 Italia fascista ha vuelto las espaldas, pero a la que debe, sin duda, Italia, su puesto actual en el mundo moderno.

## **DIVAGACIONES SOBRE EL TEMA DE LA LATINIDAD<sup>36</sup>**

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 latino. Pero quizá habría servido mejor su idea si 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 hispanoamericano se descubren los rasgos de la mentalidad y la psicología del hombre del *Latium*.

---

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

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 dionisiacamente 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 seditivas 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 el 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 deben 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 filocatólica 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 Mítica 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<sup>37</sup>. Este voto de un congreso al mismo tiempo científico y panamericano 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.

---

37 Véase el artículo "Un congreso más panamericano que científico" en el capítulo "Anexo a El proceso de la instrucción pública" en el tomo II de la presente edición.



## **LA INFLUENCIA DE ITALIA EN LA CULTURA HISPANO-AMERICANA<sup>38</sup>**

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, que 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 decimonono en Italia por obra de Gallupi,

---

38 Publicado en *Varietades*: Lima, 25 de agosto de 1928.

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 mi 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 filo-fascistas 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 padecimos 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 Maucci 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 equívocas, 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, verbigracia, a las obras del señor Aquiles Loria, 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 favorecidas 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'Idea Nazionale* —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 Marinese, 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.

# EL ARTISTA Y LA ÉPOCA



## **EL ARTISTA Y LA ÉPOCA**<sup>39</sup>

### **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, morirse 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

---

39 Publicado en *Mundial*: Lima, 14 de octubre de 1925.

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 agujijones de sus sátiras y sus ironías.

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

## II

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

## III

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

Primera. La élite<sup>40</sup> de la sociedad aristocrática tenía más educación artística y más aptitud estética que la élite 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 élite aristocrática se componía de finos gustadores y amantes del arte y las letras. La élite 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.

---

40 Élite es para unos escritores «aristocracia»; para otros, «clase dirigente». Sobre su significación social y espiritual, véase el artículo "El problema de las élites" en el capítulo "La emoción de nuestro tiempo" en el presente tomo.

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*<sup>41</sup> del arte y de la literatura tienen en sus manos todos los resortes de la fama. En una época en que la celebridad es una cuestión de *réclame*, una cuestión de propaganda, no se puede pretender, además, que sea equitativa e imparcialmente concedida.

La publicidad, el *réclame*, en general, son en nuestro tiempo omnipotentes. La fortuna de un artista depende, por consiguiente, muchas veces, 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 sus Hugo Stinnes y sus Pierpont Morgan.

Mas estas cosas de la realidad presente no deben ser constatadas por el artista moderno con romántica nostalgia de la realidad pretérita. La posición justa, en este tema, es la de Oscar Wilde quien, en su

---

41    Empresarios.

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, REVOLUCIÓN Y DECADENCIA<sup>42</sup>

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

---

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

También fue publicado en *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 mencionan 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».

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<sup>43</sup>, 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 pueden hacer unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es *patiner sur place*<sup>44</sup>.

---

43 Véase el artículo “El expresionismo y el dadaísmo” en el capítulo “Tópicos de arte moderno” en el presente tomo.

44 Patinar sobre el mismo sitio. (Trad. lit.).

El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es, generalmente, el que tiene más desesperada necesidad de un mito.

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

Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del *Palais Bourbon*<sup>45</sup>, 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.

Así lo proclaman, con su conducta, Louis Aragon, André Breton y sus compañeros de la revolución suprarrealista —los mejores espíritus de la vanguardia francesa— marchando hacia el comunismo. Drieu La Rochelle<sup>46</sup> que cuando escribió *Mesure de la France*<sup>47</sup> y *Plainte contra inconnu*<sup>48</sup>, estaba tan cerca de ese estado de ánimo, no ha podido

---

45 Nombre del palacio donde se reúne, actualmente, la Cámara de Diputados de Francia.

46 Sobre la actitud social y la significación literaria de este escritor, véase el artículo “Confesiones de Drieu La Rochelle” en el capítulo “Especímenes de la reacción” en el tomo IV de la presente edición.

47 *Medida de Francia*. (Trad. lit.).

48 *Queja contra lo desconocido*. (Trad. lit.).

seguirlos; pero, como tampoco ha podido escapar a la política, se ha declarado vagamente fascista y claramente reaccionario.

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

No basta el procedimiento. No basta la técnica. Paul Morand, a pesar de sus imágenes y de su modernidad, es un producto de decadencia. Se respira en su literatura una atmósfera de disolución. Jean Cocteau, después de haber coqueteado un tiempo con el dadaísmo, nos sale ahora con su *Rappel à l'Ordre*<sup>49</sup>.

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 *garçonne*"<sup>50</sup> son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el *jazz-band* es un heraldo de la revolución.

Por fortuna quedan en el mundo artistas como Bernard Shaw, capaces de comprender que el «arte no ha sido nunca grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva; y nunca ha sido completamente despreciable, sino cuando ha imitado la iconografía, después de que la religión se había vuelto una superstición». Este último camino parece ser el que varios artistas nuevos han tomado en la

---

49 *Llamado al orden*. (Trad. lit.).

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

literatura francesa y en otras. El porvenir se reirá de la bienaventurada estupidez con que algunos críticos de su tiempo los llamaron «nuevos» y hasta «revolucionarios».



## LA REALIDAD Y LA FICCIÓN<sup>51</sup>

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

---

51 Publicado en *Perricholi*: Lima, 25 de marzo de 1926.

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 enseguida de extraordinario e inverosímil, pero que, años después, la vida reprodujo fielmente.

El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que 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, Breton, Éluard 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. Ésta es su limitación. Éste es su drama.

La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay

a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil. En el abismo del alma humana cala más hondo una farsa inverosímil de Pirandello que una comedia verosímil del señor Capus. Y *El estupendo cornudo* del genial Fernando Crommelynck vale, ciertamente, más que todo el mediocre teatro francés de adulterios y divorcios a que pertenecen *El adversario* y *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*<sup>52</sup> 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— como 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.

---

52 *Juana de Arco*: Léase el ensayo que José Carlos Mariátegui dedicó al libro de Joseph Delteil, en el libro *Signos y obras* de la Colección Obras Completas de la Empresa Editora Amauta, volumen 7.



## LA TORRE DE MARFIL<sup>53</sup>

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.

---

53 Publicado en *Mundial*: Lima, 7 de noviembre de 1924.

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<sup>54</sup>, 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 pétreo 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.

La decadencia de la torre empezó con el Renacimiento. Europa volvió entonces a la arquitectura y al gusto clásico. Pero la torre defendió obstinadamente su señorío. Los estilos arquitectónicos posteriores al

---

54 En griego significa pueblo y se le emplea para referirse a la ciudadanía.

Renacimiento readmitieron la torre. Sus torres eran enanas, trucas, como muñones; pero eran siempre torres. Además, mientras la arquitectura católica se engalanó de motivos y decoraciones paganas, la arquitectura de la Reforma conservó el gusto nórdico y austero de lo gótico. Las torres emigraron al norte, donde mal se aclimataba aún el estilo renacentista. La crisis definitiva de la torre llegó con el liberalismo, el capitalismo y el maquinismo. En una palabra, con la civilización capitalista.

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

La torre de cristal fue una protesta al mismo tiempo romántica y reaccionaria. A la plaza, a la usina, a la Bolsa de la democracia, los artistas de temperamento reaccionario decidieron oponer sus torres misantrópicas y exquisitas. Pero la clausura produjo un arte muy pobre. El arte, como el hombre y la planta, necesita de aire libre. "La vida viene de la tierra", como decía Wilson. La vida es circulación, es movimiento, es marea. Lo que dice Mussolini de la política se puede decir de la vida. (Mussolini es detestable como *condottiere*<sup>55</sup> de la reacción, pero estimable como hombre de ingenio). La vida "no es monólogo". Es un diálogo, es un coloquio.

La Torre de Marfil no puede ser confundida, no puede ser identificada con la soledad. La soledad es grande, ascética, religiosa; la Torre de Marfil es pequeña, femenina, enfermiza. Y la soledad misma puede ser un episodio, una estación de la vida; pero no la vida toda. Los actos solitarios son fatalmente estériles. Artistas tan aristocráticos e individualistas como Oscar Wilde han condenado la soledad. «El hombre —ha escrito Oscar Wilde— es sociable por naturaleza». La Tebaida misma termina por poblarse y aunque el cenobita realice su personalidad, la que realiza es frecuentemente una personalidad empobrecida. Baudelaire quería, para componer castamente sus églogas, *coucher auprès du ciel comme les astrologues*<sup>56</sup>. Mas, toda la obra de Baudelaire está llena del dolor

---

55 Caudillo de soldados mercenarios.

56 Acostarse cerca del cielo como los astrólogos.

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 revolucionario y no reaccionario. Los artistas y los intelectuales descienden de la torre orgullosa e impotente a la llanura innumerable y fecunda. Comprenden que la Torre de Marfil era una laguna tediosa, monótona, enferma, orlada de una flora palúdica o malsana.

Ningún gran artista ha sido extraño a las emociones de su época. Dante, Shakespeare, Goethe, Dostoievsky, Tolstoy y todos los artistas de análoga jerarquía ignoraron la Torre de Marfil. No se conformaron jamás con recitar un lánguido soliloquio. Quisieron y supieron ser grandes protagonistas de la historia. Algunos intelectuales y artistas carecen de aptitud para marchar con la muchedumbre. Pugnan por conservar una actitud distinguida y personal ante la vida. Romain Rolland, por ejemplo, gusta de sentirse un poco *au dessus de la mêlée*<sup>57</sup>. Mas, Romain Rolland no es un agnóstico ni un solitario. Comparte y comprende las utopías y los sueños sociales, aunque repudie, contagiado del misticismo de la no-violencia, los únicos medios prácticos de realizarlos. Vive en medio del fragor de la crisis contemporánea. Es uno de los creadores del teatro del pueblo, uno de los estetas del teatro de la revolución. Y si algo falta a su personalidad y a su obra es, precisamente, el impulso necesario para arrojarse plenamente en el combate.

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

El drama humano tiene hoy, como en las tragedias griegas, un coro multitudinario. En una obra de Pirandello, uno de los personajes es la calle. La calle con sus rumores y con sus gritos está presente en los tres actos del drama pirandelliano. La calle, ese personaje anónimo y

---

57 Por encima de la contienda, al margen del conflicto.

tentacular que la Torre de Marfil y sus macilentos hierofantes ignoran y desdeñan. La calle, o sea, el vulgo; o sea, la muchedumbre. La calle, cauce proceloso de la vida, del dolor, del placer, del bien y del mal.



## ¿EXISTE UNA INQUIETUD PROPIA DE NUESTRA ÉPOCA?<sup>58</sup>

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

---

58 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'Étoile*. Se han suprimido los primeros párrafos, por su carácter circunstancial, que decían así: «La redacción de *Cahiers de l'Étoile* 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?

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 Breton y sus compañeros de *La Révolution Surréaliste*<sup>59</sup>. El fascismo pretende representar un “espíritu nuevo”, exactamente como el bolchevismo.

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

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

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

La historia clínica de la “inquietud contemporánea” anotará, con meticulosa 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'Étoile*<sup>60</sup> no invita a otra cosa que a un examen de conciencia, del que no puede salir, como resultado o indicación de conjunto, sino una pluralidad desorientadora de proposiciones.

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

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

---

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

60 *Cuadernos de la Estrella*. (Trad. lit.).

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

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

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



## POPULISMO LITERARIO Y ESTABILIZACIÓN CAPITALISTA<sup>61</sup>

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 proincarcista sino lo continúa, insertando en él su técnica policial— aparezca en la literatura francesa una corriente una moda como el populismo<sup>62</sup>, igualmente distante del esteticismo ultradecadente y de la desesperanza nihilista y anárquica. El populismo cuenta, para asegurar una buena cotización en la bolsa literaria, con la cooperación de ostensibles factores psicológicos y políticos. La descripción naturalista del tendero, del conserje, del pequeño empleado, del artesano, del obrero mismo, observado en apresuradas visitas a los suburbios en las horas más tormentosas del *métro*<sup>63</sup>, recobra su rol en la literatura de la Tercera República.

Un movimiento que reconoce su mentor en Mr. André Thérive, sucesor de M. Paul Souday en la crítica literaria de *Le Temps*, no podría ciertamente asignarse ninguna función renovadora, social ni políticamente. El populismo proclama su agnosticismo, su neutralidad política. Pretende coincidir con la literatura revolucionaria de Rusia y Alemania

---

61 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.

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

63 Ferrocarril subterráneo que atraviesa París.

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*<sup>64</sup> 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<sup>65</sup> en busca de las curiosidades de Belleville. Las altas esferas y los bajos fondos de la sociedad son asuntos devastados por el tráfico de veinte años de literatura. Se busca otra cosa en las regiones pobladas de pequeñas gentes. Otra cosa, es decir, otros temas de literatura».

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

---

64 Nombre de la revista que dirigía en París Henri Barbusse. Ver el ensayo que, sobre la significación de este hebdomadario escribe José Carlos Mariátegui en el libro *Signos y obras* de la Colección Obras Completas de la Empresa Editora Amauta, volumen 7.

65 Agencia mundial que organiza viajes turísticos.

*poncifs*<sup>66</sup> de trasguerra, el apogeo indefinido de las modas post-proustianas y post-gidianas.

La demagogia es el peor enemigo de la revolución, lo mismo en la política que en la literatura. El populismo es esencialmente demagógico. La novela y la crítica burguesas sienten en Francia que a las grandes masas de lectores del *demos* indiferenciado, mitad conservador, mitad *frondeur*<sup>67</sup>, no les quedarían en breve plazo más obras prestigiosas que las de Zola, si la literatura se obstinara en seguir las huellas de los maestros del psicoanálisis moroso y de la prosa preciosista. De aquí nace la decisión de fomentar la producción en gran escala de novelas que, reclamándose precisamente de Zola, abastezcan al pueblo de una literatura que se adapte a sus gustos e indague con simpatía sus sentimientos. Sería sumamente peligroso para los intereses electorales y literarios de la burguesía francesa, que concluyesen por acaparar a este público, desalojando al mismo Zola, las novelas de la Revolución rusa. Se traza el plan de una literatura populista exactamente como se trazaría un plan manufacturero, al abrigo de tarifas proteccionistas y atendiendo a la demanda y a las necesidades del mercado interno. El populismo se presenta, de este lado, en estricta correspondencia con la política de estabilización del franco. No es sino un aspecto de la reorganización de la economía francesa, dentro de los prudentes principios poincaristas. Para la burguesía, subconscientemente o conscientemente, la novela no es sino una rama de la industria, un sector de la producción. Por cierto relajamiento de la organización industrial, se estaba produciendo casi únicamente una novela de lujo. La novela popular era abandonada a los autores revolucionarios o fabricados con viejos moldes, con gastadas matrices. Hay que prevenir la pérdida de una parte del mercado lanzando una nueva manufactura, que tenga en cuenta la evolución del gusto y las necesidades de los consumidores.

No es a causa de un honesto retorno a la objetividad y al realismo que surge el populismo. Entenderlo así, sería caer voluntaria o distraídamente en un engaño. El populismo se caracteriza íntegramente como un

---

66    Suspensos.

67    De la fronda.

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<sup>68</sup> 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 éste 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

---

68 José Carlos Mariátegui expuso su estimación de James Joyce en un ensayo, véase el artículo "James Joyce" en el capítulo "Signos y obras" en el presente tomo.

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*<sup>69</sup>, 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 *Berlin Alexanderplatz*<sup>70</sup> de Doebelin. Aquí, la intención es otra. Glaesser exagera el valor cualitativo y cuantitativo del hombre sin clase. Su esperanza —mesiánica, utopista— se alimenta de desesperanzas. Pero Glaesser, en esta empresa, toma posición neta y categórica contra el orden social reinante. Y asigna al arte la función, no de mantener en la pequeña burguesía la afición a la pintura naturalista de sus costumbres, sino de excitarla desesperada al combate, con el espectáculo tremendo de su soledad y de su vacío.

---

69 Situado fuera de toda clase social, desclasado.

70 *Plaza Alejandro en Berlín*.



## **EL FREUDISMO EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA<sup>71</sup>**

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.

---

71 Publicado en *Varietades*: Lima, 14 de agosto de 1926.

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 a suo Modo*<sup>72</sup>, 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 Moreno. Todo lo contrario. Uno de los presentes, Diego Cinci, le sostiene entonces la tesis de que su verdadero sentimiento es el que ha hecho explosión la víspera. Quiero reproducir textualmente este pasaje:

---

72 *Cada uno a su manera.*

“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 aturdido y te ha hecho decir “cosas que no sabes”. Claro. Crees no haberlas pensado jamás, y en tanto, ¡las has pensado, las has pensado!

Doro. — ¿Cómo? ¿Cuándo?

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

Doro. — ¡Los tuyos sí!

Diego. — ¡También los míos! Tiende cada uno a desposar para toda la vida una sola alma, la más cómoda, 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!”

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*<sup>73</sup>, 1926, Fratelli Bocca, Turín— para apuntar, marginalmente, que el eminente psiquiatra italiano, cita

---

73 *El psicoanálisis.*

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

El caso de Proust es más curioso aún. El parentesco de la obra de Proust, con la teoría de Freud, ha sido detenidamente estudiado en Francia —otro país donde el freudismo ha encontrado más favor en la literatura que en la ciencia— por el malogrado director de la N.R.F.<sup>74</sup> 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, impídemme escribir el libro esperado!». François Mauriac, a quien la Academia Francesa, acaba de premiar por su novela *Le Désert de l'Amour*<sup>75</sup>, 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*<sup>76</sup>, 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».

---

74 *Nouvelle Revue Française. (Nueva Revista Francesa).*

75 *El desierto del amor.*

76 *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 estos, al lado de un misticismo mesianista, un sexualismo que se podría llamar religioso. Y para no detenerme siempre en casos demasiado ilustres y notorios, escogeré, como última estación de mi itinerario, en la lejana ribera de la nueva literatura rusa, casi desconocida hasta ahora en español, el caso de Boris Pilniak<sup>77</sup>. 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. Sí, hay un hambre físico y un hambre sexual. Pero esto no es exacto: se debe decir, más bien, hambre físico y religión del sexo, religión de la sangre. Yo siento a veces, hasta el sufrimiento físico, real, que el mundo entero, la civilización, la humanidad, todas las cosas, las sillas, las butacas, los vestidos, las cómodas, están penetrados de sexualidad —no, penetrados no es exacto...— y también el pueblo, la nación, el Estado, ese pañuelo, el pan, el cinturón. Yo no soy la única que pienso así. La cabeza me da vueltas a veces y yo siento que la revolución está impregnada de sexualidad».

---

77 Ver el ensayo de Mariátegui sobre Pilniak en el tomo I de la presente edición.

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.

## EL GRUPO SUPRARREALISTA Y *Clarté*<sup>78</sup>

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, Breton, Éluard, 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*

---

78 Publicado en *Variedades*: Lima, 24 de julio de 1926. Véase el artículo "El Grupo *Clarté*" (*Clarté* significa Claridad) en el capítulo "La revolución y la inteligencia" en el tomo I de la presente edición.

*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*<sup>79</sup>, su humorismo fundamentales se lo impedían. Y por esto los mejores milites de Dadá fueron los que primero sintieron la necesidad de desertar de sus cuadros para intentar un experimento mayor. El dadaísmo subsistió como un club de *snobismo* y extravagancias literarias, acaudillado por Tzara y Picabia; pero murió como movimiento. Su fuerza y su impulso vitales se desplazaron con Breton, Aragón, Éluard y Soupault, quienes no renegaron del dadaísmo, sino lo superaron cuando concibieron el programa de la “revolución suprarrealista”.

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

---

79 De *clown*. Véase el artículo “Esquema de una explicación de Chaplin” en el presente tomo.

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*<sup>80</sup> 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*<sup>81</sup> de Frédéric Lefèvre, Drieu La Rochelle llama a Breton, Aragón, Éluard y sus amigos, “prodigiosa *troupe* de jóvenes y de poetas” y “el grupo más viviente del mundo actual”. De Aragón y Breton, dice, particularmente, que «son los hombres que escriben mejor en francés desde que Barrès ha muerto, también como Claudel y Valéry, mejor que Gide». Pero los declara “fuera del siglo”.

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

De esta deliberación debía haber nacido ya una revista nueva: *La Guerre Civile*. Pero la fusión no ha sido aún posible. *Clarté* representa una posición a la cual sus redactores y sus partidarios no pueden todavía

---

80 Amor superficial, coqueteo.

81 Entrevista.

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 Breton, el autor de las admirables páginas de *Les pas perdus*<sup>82</sup>, 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?

---

82 *Los pasos perdidos*. (Trad. lit.).

## EL BALANCE DEL SUPRARREALISMO<sup>83</sup>

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<sup>84</sup> 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 histrionésca, quizás más que por ningún otro, ha entrado hace ya algún tiempo en el "orden" y la academia; el fascismo lo ha digerido sin esfuerzo, lo que no acredita el poder digestivo del régimen de las camisas negras, sino la inocuidad fundamental de los futuristas. El futurismo ha tenido también, en cierta medida, la virtud de la persistencia. Pero, bajo este aspecto, el suyo ha sido un caso de longevidad, no de continuación ni desarrollo. En cada reaparición, se reconocía al viejo futurismo

---

83 Publicado en *Varietades*: 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 Breton». Y, denotando su clara secuencia, la segunda parte apareció bajo un epígrafe que recuerda esa apostilla: "El segundo manifiesto del suprarrealismo".

84 Fundador del "futurismo" literario. Véase el artículo "Marinetti y el Futurismo" en el capítulo "La revolución y la inteligencia" en el tomo I de la presente edición.

de anteguerra. La peluca, el maquillaje, los trucos, no impedían notar la voz cascada, los gestos mecanizados. Marinetti, en la imposibilidad de obtener una presencia continua, dialéctica, del futurismo, en la literatura y la historia italianas, lo salvaba del olvido, mediante ruidosas *rentrées*<sup>85</sup>. 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.

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

---

85 Nuevas presentaciones.

suprarrealistas no ejercen su derecho al disparate, al subjetivismo absoluto, sino en el arte; en todo lo demás, se comportan cuerdamente y esta es otra de las cosas que los diferencian de las precedentes, escandalosas variedades, revolucionarias o románticas, de la historia de la literatura.

Pero nada rehúsan tanto los suprarrealistas como confinarse voluntariamente en la pura especulación artística. Autonomía del arte, sí; pero, no clausura del arte. Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte. El artista que, en un momento dado, no cumple con el deber de arrojar al Sena a un *flic*<sup>86</sup> de M. Tardieu, o de interrumpir con una interjección un discurso de Briand, es un pobre diablo. El suprarrealismo le niega el derecho de ampararse en la estética para no sentir lo repugnante, lo odioso del oficio de Mr. Chiappe, o de los anestésicos orales del pacifismo de los Estados Unidos de Europa. Algunas disidencias, algunas defecciones han tenido, precisamente, su origen en esta concepción de la unidad del hombre y el artista. Constatando el alejamiento de Robert Desnos, que diera en un tiempo contribución cuantiosa a los cuadernos de *La Révolution Surréaliste*, André Breton dice que «él creyó poder entregarse impunemente a una de las actividades más peligrosas que existen, la actividad periodística, y descuidar, en función de ella, de responder a un pequeño número de intimaciones brutales, frente a las cuales se ha hallado el suprarrealismo avanzando en su camino: marxismo o antimarxismo, por ejemplo».

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

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

---

86 Apodo que los parisinos aplican a los policías.

Antes de comentar este *Manifiesto*<sup>87</sup> 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 Révolution Surréaliste* representa casi siempre un examen de conciencia, una interrogación nueva, una tentativa arriesgada. Cada número acusa un nuevo reagrupamiento de fuerzas. La misma dirección de la revista, en su sentido funcional o personal, ha variado algunas veces, hasta que la ha asumido, imprimiéndole continuidad, André Breton. Una revista de esta índole no podía tener una regularidad periódica, exacta, en su publicación. Todas sus expresiones deben ser fieles a la línea atormentada, peligrosa, desafiante de sus investigaciones y sus experimentos.

André Breton hace, en el *Segundo manifiesto del suprarrealismo*, el proceso de los escritores y artistas que habiendo participado en este movimiento, lo han renegado más o menos abiertamente. Bajo este aspecto, el *Manifiesto* tiene algo de requisitoria y no ha tardado en provocar contra el autor y sus compañeros de equipo violentas reacciones. Pero en esta requisitoria hay lo menos posible de cuestión personal. El proceso a las apostasías y a las deserciones tiende, sobre todo, en esta pieza polémica, a insistir en la difícil y valerosa disciplina espiritual y artística a que conduce la experiencia suprarrealista. «Es remarcable — escribe Breton — que abandonados a ellos mismos, y a ellos solos, los hombres que nos han puesto un día en la necesidad de prescindir de su compañía, han perdido pie enseguida y han debido, luego, recurrir a los expedientes más miserables para retornar en gracia cerca

---

87 Hemos suprimido del texto una frase circunstancial, en armonía con una práctica seguida por el propio José Carlos Mariátegui, cuando pudo revisar los artículos que escribía para revistas de actualidad: «Prometo a los lectores de *Variedades* un comentario de este *Manifiesto* y de una *Introducción a 1930*, publicada en el mismo número por Louis Aragón. El comentario del *Manifiesto* forma la segunda parte del presente ensayo; pero la muerte frustró el que debió ser consagrado al artículo de Louis Aragón.

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*<sup>88</sup> de significación y su deseo de verdad, el suprarrealismo viviría».

Los disidentes notorios y antiguos del movimiento apenas si son mencionados por Breton en este *Manifiesto* que, en cambio, examina con rigor la conducta de los que se han apartado del suprarrealismo en los últimos tiempos. Breton extrema la agresión personal contra Fierre 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*<sup>89</sup>. 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 Vérite*<sup>90</sup> y la oposición trotskysta.

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 reconocer a todo precio, el carácter ficticio de las viejas antinomias destinadas hipócritamente, a prevenir

---

88 Oportunidad.

89 *La lucha de clases*.

90 *La Verdad*

toda agitación insólita de parte del hombre; aunque sea dándole una idea indigente de sus medios, desafiándolo a escapar en una medida válida a la coacción universal». No se puede aprobar —justamente por las razones por las que se adhiere a esta definición, a este precisamiento del suprarrealismo como una experiencia— las frases que siguen: «Todo mueve a creer que existe un punto del espíritu, desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente. Y bien, en vano se buscaría a la actividad suprarrealista otro móvil que la esperanza de determinación de este punto».

El espíritu y el programa del suprarrealismo no se expresan en estas ni en otras frases ambiciosas, de intención *épatante*<sup>91</sup> y *ultraísta*<sup>92</sup>. El mejor pasaje tal vez del manifiesto es aquel otro en que, con un sentido histórico del romanticismo, mil veces más claro del que alcanzan en sus indagaciones a veces tan banales los eruditos de la cuestión romanticismo-clasicismo, André Breton afirma la filiación romántica de la revolución suprarrealista. «En la hora en que los poderes públicos, en Francia, se aprestan a celebrar grotescamente con fiestas el centenario del romanticismo, nosotros decimos que ese romanticismo del cual queremos históricamente pasar hoy por la cola —pero la cola a tal punto prensil— por su esencia misma reside en 1930 en la negación de esos poderes y de esas fiestas. Que tener cien años de existencia es, para él, estar en la juventud y que lo que se ha llamado, equivocadamente, su época heroica, no puede ser considerada sino como el vagido de un ser que comienza solamente a hacer conocer su deseo, a través de nosotros y que, si se admite que lo que ha sido pensado antes de él —clásicamente— era el bien, quiere incontestablemente todo el mal.

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

---

91 De *épaté*: asombrar. Algunos escritores querían *épaté le bourgeois*, o sea, asombrar a la burguesía.

92 Corriente literaria decadente, catalogada entre las de “vanguardia”.

## EL SUPERREALISMO Y EL AMOR<sup>93</sup>

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*<sup>94</sup> 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

---

93 Publicado en *Mundial*: Lima, 22 de marzo de 1930.

94 Prohibiciones de origen mágico que persisten en la sociedad contemporánea.

juzgaría Ud. a un hombre que fuera hasta traicionar a sus convicciones por agradar a la mujer que ama? ¿Semejante prenda, puede ser demandada, ser obtenida?»

3. — ¿Se reconoce Ud. el derecho de privarse por algún tiempo de la presencia del ser que ama, sabiendo a qué punto la ausencia es exaltante para el amor, mas percibiendo la mediocridad de tal cálculo?»
4. — ¿Cree Ud. en la victoria del amor admirable sobre la vida sórdida o de la vida sórdida sobre el amor admirable?»

No pocas respuestas son, en parte, una rectificación o una crítica de estas preguntas, de perfecta entonación romántica, y algunas de las cuales no serían concebibles ni excusables en gente que careciera de la juventud, de la solvencia poética y de la calidad artística de los superrrealistas. 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*<sup>95</sup>. 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*<sup>96</sup>, 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.

---

95 Broma.

96 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 Breton en su último *Manifiesto*: Roger Vitrac. «Creo en la victoria de la vida admirable sobre el amor sórdido» —ha escrito Vitrac en *L'Intransigent*<sup>97</sup>, en una nota que Marcel Fourrier considera «un magnífico espécimen de esa literatura policial» que él denuncia preces en un artículo de *La Révolution Surréaliste*.

¿Cómo responden a su propio cuestionario los adalides y animadores del 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 la esperanza es una idea-límite y en la medida en que, en el límite, la idea del amor se confunde con la del bien filosófico, coloco toda mi esperanza en el amor como en la revolución, de la cual en este mundo límite donde todo se confunde no es de ningún modo diferenciable». A la segunda parte del cuestionario, Aragón contesta así: «El amor es la sola pérdida de libertad que nos da fuerzas», esta frase que yo tengo de quien me es más caro en el mundo, resume todo lo que yo sé del amor. Si el amor exige el

---

97 El intransigente.

sacrificio de todo lo que hace la dignidad de la vida, niego que esto sea el amor». André Breton 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 Éluard 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 surrealista, al menos como lenguaje, es la de Blaise Cendrars: «Yo pongo en el amor una sola esperanza: la esperanza de la desesperación. Todo el resto es literatura». ¿No pretende Emmanuel Berl que el superrealismo ha fundado un club de la desesperanza, una literatura de la desesperanza, una poesía de la desesperanza? Berl enjuicia todo un fenómeno, todo un proceso, por un gesto y un síntoma. Es un mal clínico, a quien escapa, seguramente, la sutil y entrañable razón por la que Éluard es más lírico que Cendrars.

## ASPECTOS VIEJOS Y NUEVOS DEL FUTURISMO<sup>98</sup>

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

---

98 Publicado en *El Tiempo*: Lima, 3 de agosto de 1921. Véase el artículo "Marinetti y el futurismo" en el capítulo "La revolución y la inteligencia" en el tomo I de la presente edición.

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 enseguida el manifiesto de la mujer futurista, el de la escultura, el de la literatura, el de la música, el de la arquitectura, el del teatro. Y, el programa político del futurismo.

El programa político constituyó una de las desviaciones del movimiento, uno de los errores mortales de Marinetti. El futurismo debió mantenerse dentro del ámbito artístico. No porque el arte y la política sean cosas incompatibles. No. El grande artista no fue nunca apolítico.

No fue apolítico 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.

# TÓPICOS DE ARTE MODERNO



## POST-IMPRESIONISMO Y CUBISMO<sup>99</sup>

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

Veamos la interpretación spengleriana del arte moderno. Oswald Spengler dice que en la etapa final de una cultura «la existencia no tiene forma interior; el arte de la gran urbe es una costumbre, un lujo, un deporte, un excitante; los estilos se ponen de moda y varían rápidamente (rehabilitaciones, inventos caprichosos, imitaciones); no tienen ya contenido simbólico». Esta tesis de Spengler define muy bien las características del arte actual. Es casi un cuadro sintomatológico. En realidad, el arte se encuentra en un período de modas. En un período de imitaciones de motivos arcaicos y exóticos. El gusto de los artistas europeos es más versátil y tornadizo que nunca. Y se complace en la imitación de modelos remotos o de modelos extranjeros. La pintura y la música, por ejemplo, están impregnadas de orientalismo. Los colores y los ritmos rusos invaden París y Berlín, Londres y Roma. La pintura japonesa ejerce una

---

99 Publicado en *Varietades*: Lima, 26 de enero de 1924.

extensa influencia sobre varios sectores del arte contemporáneo. Simultáneamente, otros sectores se tiñen densamente de primitivismo. Muchos artistas buscan a sus maestros y sus dechados entre los últimos pre-renacentistas. Otros se remontan a Cimabue y a Giotto. Sandro Botticelli, Fra Filippo Lippi, Pier della Francesca resultan extrañamente actuales. Asistimos a una valorización de su arte y sus obras. Y esta valorización no es artificial ni arbitraria. A mí, verbigracia, un cuadro de Botticelli me impresiona y place mucho más que un cuadro de Rafael. Si hubiese nacido hace cien años me habría acontecido lo contrario. En la escultura se nota una acentuada corriente de arcaísmo. Las estatuas modernas son, generalmente, hieráticas, rígidas, sintéticas. Acusan una marcada influencia de la escultura egipcia. En suma, las escuelas son múltiples; la inquietud de los artistas es infinita; la moda es fugaz; la búsqueda es insaciable. ¿Hay que ver en todo esto, como Spengler, más que ninguna otra cosa, un síntoma del tramonto de la civilización occidental?

Uno de los *leaders*<sup>100</sup> del arte de vanguardia, Francis Picabia, dice que la historia del arte se condensa en períodos de revolución y de conservación. A un período romántico sigue un período clásico. Un período romántico es tempestuoso, desordenado, caótico. Es, sincrónica y revueltamente, de destrucción y de construcción. Un período clásico, en cambio, es sereno, regular, apacible. Encierra un trabajo de pacífica elaboración y desarrollo de un estilo. Actualmente atravesamos un período romántico y revolucionario. Los artistas buscan una meta nueva. Las escuelas modernas son vías, rumbos, exploraciones.

En un artículo de la *Revista de Occidente* Eugenio D'Ors conduce a sus lectores a otro punto de vista. Remarca la similitud y el parentesco que existe entre unas marqueteterías de Fra Giovanni de Verona y muchos cuadros de ahora. Fra Giovanni de Verona, cuya lejana inspiración tenía raíces góticas, copiaba grupos de objetos del mundo inorgánico: un compás, un frasco, unos libros; una vihuela, un cono, unas gafas; una copa, una arena, un cráneo. Ahora se cultiva también, apasionadamente, la "naturaleza muerta". La "naturaleza muerta" de estos tiempos es menos austera, menos ascética que la de los tiempos de Fra Giovanni

---

100 Dirigente.

de Verona. Alguna vez el grupo se compone de una pieza de caza, un haz de espárragos, una botella. Pero, generalmente, el grupo es más simple: una botella, una manzana, un vaso. Picasso ha pintado varias veces una vihuela sobre una silla o sobre una mesa. ¿Qué buscan los artistas actuales en esta persistente producción de “naturalezas muertas”? Sería estólido atribuirles limitadamente una frívola adhesión a una moda. Esos artistas aprenden a ver y copiar la naturaleza de una manera nueva.

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

El proceso del arte moderno es, de otro lado, un proceso coherente, lógico, orgánico, bajo su apariencia desordenada y anárquica. El impresionismo, que dio al arte una orientación realista, exaltó el valor del color y de la luz y desconoció el valor de la línea. Las figuras y las cosas perdieron su contorno. El cubismo, desde este punto de vista, representó

una reacción contra la vaguedad y la incorporeidad de las formas impresionistas. Se preocupó exclusivamente de los planos y de la línea. El post-impresionismo rectifica el error del impresionismo. Su esencia es la misma del impresionismo; pero su técnica no. Es una técnica corregida, revisada, que concede a la línea la misma categoría plástica que al color. El post-impresionismo, además, es sintetista. Es una de las manifestaciones de esa tendencia a la estilización y a la síntesis que domina el arte de hoy y que resucita algunas formas arcaicas.

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

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

## **EL EXPRESIONISMO Y EL DADAÍSMO<sup>101</sup>**

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

---

101 Publicado en *Varietades*: Lima, 2 de febrero de 1924, con el título de “La extrema izquierda del arte actual: El expresionismo y el dadaísmo”. Suprimida por el propio autor, el artículo empezaba con las siguientes frases: «Partamos lector, para una rápida excursión por la zona más esotérica y laberíntica del arte de nuestro tiempo: el expresionismo y el dadaísmo. Es probable que para emprender este viaje tengas el mismo temor que para emprender un vuelo. Pero debes tranquilizarte. Te puedo garantizar que, después de una travesía más o menos cómoda, volveremos a tierra. No nos marearemos, ni, mucho menos nos extraviaremos».

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

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

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

Este lenguaje, lector, en primer lugar, te parecerá incoherente y, en segundo lugar, no te parecerá circunspecto. Y bien, el dadaísmo es incoherente y no es circunspecto. Tú añadirás que el dadaísmo es, además, infantil, insensato y estúpido. Y los dadaístas no tendrán el menor inconveniente en suscribir tu opinión. La oposición al dadaísmo tiene esta ventaja. En la época de advenimiento del romanticismo, del realismo, etc., los fautores de estas revoluciones polemizaban ardentemente con sus adversarios. Los corifeos del dadaísmo, en cambio, se complacen en dar la razón a los suyos. «¿No comprendéis, verdad, lo que nosotros hacemos? Y bien, nosotros lo comprendemos menos todavía». La

incoherencia, verbigracia, no es en el dadaísmo un defecto ni un exceso, sino un ingrediente, un elemento, un factor casi básico y esencial. No se puede ser dadaísta sin ser incoherente. La coherencia es propia de un método práctico. La coherencia se inspira en razones de comodidad y de utilidad. Y los dadaístas se proponen no subordinar a la comodidad ni a la utilidad su actividad estética.

El dadaísmo se complace, pues, en la incoherencia y en el desorden. Una *greguería*<sup>102</sup> —llamémosla así— de Picabia dice: «Los sentidos huelen a cebolla en las tardes». Y otra dice: «El más bello descubrimiento del hombre es el bicarbonato de soda».

Y veamos un ejemplo de poesía dadaísta:

*Je suis dada, a-dada-anada, apana.  
Amanda n'avait q'un defaut...*<sup>103</sup>

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

No es sensato, por estos varios motivos, enfadarse dramáticamente contra los dadaístas. El hecho de no comprenderlos no autoriza a declararlos locos. El dadaísmo es un fruto de la época. No es una invención de Tristán Tzara y Francis Picabia. Muchas cosas, muchos elementos del dadaísmo son anteriores a la aparición oficial del dadaísmo, que no data sino de 1918. Muchas *greguerías* de Gómez de la Serna, por ejemplo,

102 Pensamiento breve de sentido humorístico. La paternidad de las *greguerías* se atribuye a Ramón Gómez de la Serna.

103 Traducción literal: Yo soy dada, a-dada-anada, enana. Amanda no tenía más que un defecto.

tienen un marcado sabor dadaísta. El dadaísmo no es una consecuencia de los dadaístas. Los *leaders* del dadaísmo, además, son gentes de talento, cuyo arte, en sus dosis mínimas, ha empezado ya a ser administrado al público por librerías y revistas. (la *Revista de Occidente* aloja, frecuentemente, la firma de Jean Cocteau).

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

Muchos cuadros de estas escuelas no intentan ser sino una armonía de colores y de líneas. No representan absolutamente nada. No reproducen ninguna figura, ningún objeto. Son tan sólo, repito, una composición caprichosa de líneas y de colores. ¿Anuncian e inician la tendencia a crear una pintura exclusivamente pictórica? A la pintura han estado, más o menos, mezcladas siempre la arquitectura, la poesía, la literatura.

Es probable que ahora la pintura trate de ser únicamente pintura. ¿No se advierte, acaso, el mismo rumbo en la ciencia: en la historia, la biología, la física? Las nuevas corrientes artísticas son, como la teoría de la relatividad, un fruto de esta estación histórica.

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

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



## **LA PINTURA ITALIANA EN LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN<sup>104</sup>**

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

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

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

---

104 Publicado en *El Tiempo*: Lima, 7 de noviembre de 1921, en la sección "Cartas de Italia", escrito en Roma, en setiembre de 1921.

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

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

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

Fattori, Segantini, Previati, Morelli, Costa, los más altísimos pintores de los cincuenta años de unidad italiana han llenado con sus cuadros, su nombre y su gloria las salas de la exposición. Y han desalojado un poco de ella, por ende de la atención pública, a los artistas contemporáneos.

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

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

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

Segantini y Previati fueron divisionistas. Ambos poseyeron, particularmente, un gran gusto decorativo; pero Segantini poseyó, también,

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

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

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

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

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

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

Las figuras del retablo contemporáneo siguen siendo, pues, las figuras ya ungidas. Las figuras *hors concours*<sup>105</sup>. Las figuras consagradas. Entre las cuales la de Mancini conserva hasta ahora el primer puesto.

---

105 Fuera de concurso.



## BOURDELLE<sup>106</sup>

La apología de Émile Antoine Bourdelle tiende a ser, en cierto grado, el proceso de Rodin. Esta entonación caracteriza los elogios de Waldemar George y François Fosca. El arte de Bourdelle es entendido y estimado por su más entusiasta crítica como una reacción contra el arte de Rodin, aunque la impronta del gran maestro de *Los burgueses de Calais* sea demasiado visible en algunas esculturas del celebrado autor del monumento al General Alvear. Esta actitud corresponde, en todas sus partes, a una época de neo-clasicismo, de neo-tomismo y de *rappel à l'ordre*<sup>107</sup> en el arte, la filosofía y la literatura de Francia. Y, por esto mismo, debe encontrar vigilante el sentido crítico de los artistas fieles a la modernidad, fautores de la revolución.

La revisión de Rodin, iniciada por críticos de espíritu exquisitamente reaccionario, no se distingue, en sus móviles recónditos, del proceso al romanticismo por Charles Maurras, ni de la requisitoria contra el "estúpido siglo XIX" de León Daudet. Una burguesía decadentista y agotada, que se avergüenza en su ancianidad de las aventuras y bizarrías de su juventud, no perdona a Rodin su genio osado, su ruptura con la tradición, su desesperada búsqueda de una vía propia. Rodin traduce el movimiento, la fluencia, la intuición. Su obra toca a ratos los límites de la

---

106 Publicado en *Varietades*: Lima, 16 de octubre de 1929. Y bajo el epígrafe de: "Bourdelle y el anti-Rodin", en *Amauta*: N° 26, pp. 51-52; Lima, setiembre-octubre de 1929.

107 Llamado al orden.

escultura; a ratos los rebasa. Es el escultor dionisiaco de una época dinámica. Sus figuras surgen de la materia, emergen del bloque con impulso autónomo, personal. Una burguesía fatigada y *blasée*<sup>108</sup>, que retorna a Santo Tomás y hace actos de contrición, rechaza íntimamente ese inmanentismo de la materia, ese romanticismo de la forma que anima con vitalidad exaltada, patética, la creación de Rodin. «Rodin no tiene que ver con los clásicos — escribe Waldemar George—. La naturaleza le ha provisto los elementos de su trabajo. Esa naturaleza es sumisa a la acción vivificante de su fuerza creatriz. Es asombroso que, para llegar al efecto dramático de un Balzac, un artista haya podido olvidar la historia y sacar de sí mismo, únicamente de sí mismo, la materia de su obra». Podemos hoy apreciar los trabajos de Rodin bajo un ángulo nuevo. Damos de barato su filosofía primaria y el carácter literario de su inspiración. Olvidamos esa estética fin de siglo de que la mayoría de sus obras llevan la marca. Todo esto está dicho, con respecto al genio y a la grandeza de Rodin, pero no se propone sino invitarnos al acatamiento absoluto de Bourdelle, del artista que recondujo a la escultura a sus principios, a la historia, a la regla trascendente. Para sus elegantes apologistas, Bourdelle es, ante todo, el artista que «ha sabido restituir a la escultura moderna ese sentimiento del estilo, ese sentido de la arquitectura y la decoración, ese gusto por la nobleza, de que la habían despojado Rodin, Meunier y la escuela realista».

Pero si Rodin al concebir su *Puerta del infierno*, como la obra digna del genio creador de su siglo, como la única equiparable y equivalente a la *Puerta del cielo* de Ghiberti, paga un largo tributo a un satanismo de fondo romántico y de gusto decadente, incurriendo en patente pecado de inspiración literaria; no es del caso hablar de estética fin de siglo, cuando se le opone, con aire victorioso, a Émile Antoine Bourdelle. Los trabajos de la *Puerta del infierno* quedan, a pesar de todo, como la tentativa de un coloso. Rodin fracasó en su empresa: pero cada uno de los fragmentos de su derrota, cada uno de los pedazos de la *Puerta del infierno* sobrevive a la tentativa, con individualidad y *élan*<sup>109</sup> autónomos; se emancipa de

---

108 Estragada.

109 Principio o fuerza superior.

ella, la olvida y la abandona, para encontrar su justificación en su propia realidad plástica. Bourdelle, cronológica y espiritualmente, es más finisecular que Rodin. La Francia, la Europa de su tiempo no es ya la que, algo rimbaudiana<sup>110</sup> y suprarrealista, reivindica su derecho al infierno, sino la que, con Jean Cocteau, regresa contrita al orden medioeval, al redil escolástico, para sentirse de nuevo latina, tomista y clásica. El arte de Rodin está, quizás, transido de desesperanza; pero, como dice J. R. Bloch, la desesperanza es acaso el estado más próximo a la creación y al renacimiento.

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

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

Hijo de un maestro ebanista, su más pura y acendrada cualidad era su severa consagración de artesano medioeval. A su disciplina de trabajador paciente, debía esa admirable maestría de ejecución, ese sentido exigente de constructor, ese gusto de la dificultad, ese acierto en dominarla que distinguen su obra. De su estirpe de artesanos escrupulosos, de entrañable vocación, había heredado la adhesión profunda a su arte, el gozo de la creación, la dignidad profesional. Sus mayores

---

110 Referencia al poeta Rimbaud. Ver I, O.

aciertos son siempre resultado de estas dotes. Más que de estilización, sus logros son a veces de realismo. Ejemplo: la cabeza de su *Victoria* trabajada, según anota François Fosca, inspirándose en el busto de una rústica montalbanesa, versión directa de una campesina que «después de tres ensayos sucesivos devino una diosa». Pero en lo espiritual, Bourdelle era de los que —como dice Renán— viven de las creencias de sus padres. Maurice Denis pretende que su *Virgen de Alsacia* es una obra maestra del arte religioso de todos los tiempos. Al apuntar este juicio, Denis pensaba quizá en su propio arte religioso, en sus *Madonnas*<sup>111</sup> de primitivo moderno. Íconos en los que el artista observa todas las reglas del arte religioso; pero se le escapa irremediabilmente lo único que no se puede recrear ficticiamente: el espíritu.

---

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

## HEINRICH ZILLE<sup>112</sup>

El clima histórico y el genio nacional alemanes son propicios al arte social. Un pueblo, una época han menester siempre de una mitología. Ningún arte era menos apto para administrárselos que el arte verista o impresionista —no diré realista— esencialmente sensual e imitativo. Los artistas alemanes no han brillado mucho en el siglo en que el paisaje, el retrato y el desnudo, interpretados con el más puro naturalismo, imperaban por sí solos como asuntos de pintura y escultura. En esto sobresalían los latinos: franceses, españoles, italianos. El empirismo inglés podía producir un prolijo Turner y aún la exquisita obra prerrafaelista<sup>113</sup>. El genio nacional alemán es siempre metafísico, mitológico, abstractista. Ningún impresionista alemán puede ser colocado al lado de Renoir, de Manet, de Cézanne. Cuando la pintura latina extraía sus temas de la Naturaleza y se esmeraba en su reproducción, hasta caer en el ascetismo de la botella y la manzana novecentistas, la más genuina pintura germana estaba representada por Boekling y por sus grandes ficciones anacrónicas.

---

112 Publicado en *Variedades*: Lima, 30 de octubre de 1929. Y, bajo el epígrafe de: “Ubicación de Heinrich Zille”, en *Amauta*: N° 26, pp. 97-98; Lima, setiembre-octubre de 1929.

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

Pero, desde que en el arte se trata de crear la mitología de la época, el genio alemán reclama de nuevo su parte en este trabajo. Y es así como la estirpe de Honorato Daumier, en ningún país está quizá tan egregiamente representada como en Alemania, donde dibujantes cual George Grosz<sup>114</sup> y Kaethe Kolwitz comunican tan vivamente a su obra un sentimiento político-social.

Heinrich Zille, el gran artista que Alemania ha perdido recientemente, era de esta estirpe. No era exclusivamente un satírico terrible, a lo George Grosz. Podía emplear su talento artístico en la interpretación del drama proletario con fuerza patética, no exenta de lirismo. Pero podía también emplearlo, con el mismo acierto, en la representación implacable de los pingües y salaces especímenes de una burguesía ahíta y glotona. Las caderas, los vientres y los muslos de las burguesas alemanas no han tenido una más exasperada y obsesionante descripción. En Grosz, la burguesa, situada en un ambiente de lujo metropolitano, tiene cierta estilización de *cocotte*<sup>115</sup> —vicio y perversidad—; en Zille es aún primitiva, animal, rudimentaria. Pero es bajo este aspecto que la obra de Heinrich Zille se emparenta, en el espíritu y en el tiempo, con la de George Grosz.

Ilya Ehrenburg ha encontrado en Berlín, en el Café Schotendalm, el mundo pintado por George Grosz, este “mundo cruel y orgánico” del cual hizo el genial artista alemán “una demonología grandiosa”. Mirándolas comer, danzar, desearse, Ilya Ehrenburg difícilmente puede concebir que “estas gentes sean capaces de inventar, ejercer un oficio, crear”. En esto coincide con la observación de Italo Tavolato, sobre el sentimiento místico de condenación del burgués, como un ser frustrado, incapaz de la perfección, que tiene el arte de Grosz. Pero Ehrenburg quiere que esta demonología sea de estricta filiación germana. «El mundo de Grosz — escribe — es fantástico y a decir verdad lleno de romanticismo. Inopinadamente, desvestidas en las calles o en las oficinas, estas gentes están por su casta insensata emparentadas a la Venus de Cranach, a los Adonis

114 Sobre el estilo artístico y la trascendencia social de los dibujos de George Grosz, véase el artículo “George Grosz” en el capítulo “La revolución y la inteligencia” en el tomo I de la presente edición.

115 Mujer de vida liviana.

y Ledas de Hildesheim, a los vitrales abigarrados, a los gnomos tipográficos del alfabeto gótico, a las callejas estrechas, a las cantinas bajas, al olor del sufrimiento y del mal. Todo es ciertamente feo, pero de una fealdad perfecta, una fealdad que ha alcanzado ese clima determinado en que nuestras medidas vulgares son ineficaces. Que los clientes del Café Schotendalm se regocijen. Pues si son censurados desde el punto de vista ético, ¿no son, acaso, glorificados bajo el punto de vista estético? Les están reservados, en el pasado, retratos de antecesores y, en el porvenir, el horror de los descendientes».

El mundo de Heinrich Zille es más modesto. Profundamente realista, Zille no se proponía sino reproducir tipos y gestos de su tiempo. De familia obrera, su arte guarda la impronta de una clase. Grosz, de origen burgués, puede sentir satánicamente, con refinada ironía, lo grotesco y lo mórbido de sus personajes, los clientes del Café Schotendalm. Zille, hijo de un cerrajero y de la hija de un minero, es en su traducción de estos tipos algo rudo y basto. Se le siente primitivo, como esos artistas anónimos del medioevo que tallaban réprobos, demonios y poseídas en la piedra de las catedrales. Y es tan fuerte su talento artístico que se impuso al mismo gusto mundano. Las páginas quintaesenciadas de *Der Querschnitt*<sup>116</sup> no lucían con menos orgullo su firma que las páginas beligerantes de *Eulenspiegel*<sup>117</sup>.

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

---

116 *El eje de la sección.* (Trad. lit.).

117 *Mono travieso.* (Trad. lit.).

con emocionado reconocimiento, sabía bien que Zille trabajaba con su arte por la revolución, por el socialismo.

## ***Der Sturm* y HERWARTH WALDEN<sup>118</sup>**

No es posible explorar los caminos del arte moderno en Alemania sin detenerse largamente en *Der Sturm*<sup>119</sup>. *Der Sturm* no es solamente una revista. Es una casa de ediciones artísticas, una sala de exposiciones y conferencias, una galería de arte de vanguardia. Representa un hogar de las nuevas tendencias artísticas alemanas e internacionales.

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

El movimiento expresionista exhibe, entre otros, el mérito de haber colocado a Alemania en rango principal en la pintura, después de un largo período en que permaneció, a este respecto, relegada a segundo orden. La época del impresionismo se caracteriza como la de la hegemonía de

---

118 Publicado en *Variedades*: Lima, 29 de enero de 1927.

119 *La Tormenta*.

la pintura francesa. Manet, Renoir, Cézanne, Degas, etc., llenan con su trabajo y con su influencia un entero capítulo de la pintura moderna. En ese capítulo, Alemania tiene muy exigua figuración. En general, todo el ciclo realista, impresionista, naturalista, recibió un aporte escaso y opaco de los artistas alemanes. Ha sido con la victoria de la fantasía sobre la realidad, de la imagen y la figura sobre la cosa, marcada por las nuevas corrientes, que la pintura y la escultura alemanas han entrado en un período de resurgimiento. El abstractismo de estas nuevas tendencias parece más próximo o más asequible al espíritu alemán que el naturalismo o el objetivismo de las escuelas que se proponían la representación de la naturaleza, en las cuales han sobresalido, más bien, los latinos.

Dos hogares ha tenido en Berlín el arte moderno: la casa de *Der Sturm* y la Casa de Paul Cassirer. Estas dos casas no han sido amigas, aunque en cierta forma hayan trabajado en una misma empresa. Y lo que las ha separado no ha sido razones de *bottega*<sup>120</sup> o de concurrencia ante el público. Mientras Paul Cassirer, cualquiera que haya sido la generosidad de la inteligencia de su mecanismo, se clasifica siempre como un corredor o un comerciante de obras de arte, Herwarth Walden<sup>121</sup> se libra de este título por la intransigencia o el extremismo que ha dado a su misión. La posición de Walden es hasta hoy una posición de extrema izquierda, no por una fácil adhesión a ultraísmos formales, sino por una reiterada afirmación de un espíritu realmente revolucionario. En tanto que, como ya he tenido oportunidad de apuntarlo, una gran parte de los presuntos vanguardistas revela, en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente, Walden reclama en la obra de arte una disciplina alimentada en móviles sociales. «Los conceptos de libertad y personalidad (en el arte) — escribe Walden— han cumplido su hora». Y, luego, agrega: «De igual manera que parece muy difícil a la humanidad actual, sumergida dentro de una concepción burguesa, dejar de ver la libertad del hombre en la ilimitada posesión de capitales, y la libertad de la mujer en la ilimitada posesión de hombres subyugados,

---

120 Equivalente a competencia.

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

así también parece muy difícil, en la casa de los artistas, sumergida dentro de una concepción burguesa, abandonar su fe en la libertad del arte y en su victoria sobre las leyes éticas. Tan sólo eso que se llama la masa, guiada por un seguro instinto, ha reconocido que no hay privilegio para los trabajadores intelectuales, que es como los artistas gustan de llamarse en nuestros días».

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

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

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



## EL ÉXITO MUNDANO DE BELTRÁN MASSÉS<sup>122</sup>

### I

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

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

---

122 Publicado en *Mundial*: Lima, 6 de marzo de 1925.

## II

¿Dónde y cuándo he conocido la pintura de Beltrán Massés? En la Exposición Internacional de Venecia de 1920. Beltrán Massés estuvo exuberantemente representado en esa Exposición. *La mostra individuale*<sup>123</sup> de Beltrán Massés, en Venecia, fue, precisamente, el punto de partida de su éxito internacional. Presentó a un mundo cosmopolita veintidós cuadros del pintor mediterráneo, que ocupaban enteramente la V Sala de la Exposición. Entre estos cuadros se contaban la *Maja*<sup>124</sup> *maldita* y otras majas de decisiva influencia en la reputación de Beltrán Massés.

Visité varias veces la Exposición. Me detuve siempre algunos minutos en la sala de Beltrán Massés. No conseguí nunca que su arte me emocionara o me atrajera. Y cuando un crítico escribió que Beltrán Massés era un Guido da Verona de la pintura, di toda mi adhesión espiritual a este juicio. Sentí concisa y nítidamente formulada mi propia impresión sobre el arte del pintor de estas majas invertebradas y literarias.

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

## III

En verdad el caso Beltrán Massés y el caso Guido da Verona se parecen extraordinariamente. Son dos casos parejos, dos casos paralelos. Guido da Verona es el Beltrán Massés de la literatura. Como a Beltrán Massés, a Guido da Verona no es posible negarle algunas facultades de artista. (Giovanni Papini y Ferdinando Paolieri, literatos de severo gusto y de honrado dictamen, en su *Antología de modernos poetas italianos*, han

123 La exposición individual.

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

acordado un pequeño puesto a Guido da Verona). Pero el arte de Guido da Verona es de una calidad equívoca, de un valor feble y de un rango menos que terciario. Lo mismo que el arte de Beltrán Massés. Ambos, el literato italiano y el pintor español, representan la libidine perversa de la post-guerra. El deliquio sensual de una burguesía de nuevos ricos. La lujuria lánguida y morbosa de una época de decadencia.

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

#### IV

No se piense siquiera que en Beltrán Massés se condensa o se expresa toda una época de decadencia. No. El arte de Beltrán Massés es sólo un episodio de la decadencia. Es una anécdota trivial de la decadencia de la decadencia. La pintura contemporánea se anarquiza en una serie de estilos bizarros y de escuelas precarias. Mas, cada uno de estos estilos, cada una de estas escuelas constituye una búsqueda noble, una *recherche*<sup>125</sup> inteligente. Los pintores de vanguardia, extrañamente poseídos por el afán de descubrir una verdad nueva, recorren austeramente penosos y miserables caminos. Eliminan de su arte todos los elementos sospechosos de afinidad con el gusto banal de una burguesía pingüe y rastacuera. En cambio, Beltrán Massés conforma sus cuadros y su estética a este gusto mediocre. Ésta es la razón de su éxito. Éxito que ya he llamado éxito mundano. Y que no es nada más que eso. Éxito de salón. Éxito de *boulevard*<sup>126</sup>.

Las majas de Beltrán Massés son unas lánguidas y delicuescentes flores del mal. No se descubre nada hondo, nada trágico, nada humano en estas majas con carne y ánima de *cocottes*. Nada hay de común entre las *majas* de Beltrán y las de Goya. Estas blandas "horizontales" no son

---

125 Búsqueda, indagación.

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

ni pueden ser las protagonistas de ningún drama español. Heroínas de *music-hall*, aguardan pasivamente la posesión de un "nuevo rico".

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

## VI

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

*Blaisse un peu l'abat jour, veux tu? Nous serons mieux.  
C'est dans l'ombre que les coeurs causent,  
et l'on voit beaucoup mieux les yeux  
quand on voit un peu moins les choses.*<sup>127</sup>

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

Ventura García Calderón recuerda, a propósito del arte de Beltrán Massés, una frase de Fromentin sobre el arte de Rembrandt: «Con la noche hizo el día». Beltrán Massés adquiere, en la prosa de Ventura García Calderón, el prestigio un poco esotérico de un pintor de la noche.

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

Pero la tentativa de evocar a Rembrandt, ante los cuadros de Beltrán Massés, me parece totalmente vana. La noche de los personajes de Beltrán Massés es una noche lánguida, mediocre, neurasténica. El arte de Beltrán Massés se refugia en la noche porque es demasiado débil y anémico para resistir la luz fecunda y fuerte del día. Sólo en la sombra pueden brillar las luces extrañas de su pirotecnia. El claroscuro ambiguo de la *Maja maldita*, de Beltrán Massés, no es jamás el claroscuro enérgico de *La ronda de noche*, de *Lección de anatomía*, de los retratos de Saskia y de los otros potentes cuadros de Rembrandt.

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



## EL PINTOR PETTO RUTI<sup>128</sup>

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

---

128 Publicado en *Variedades*: Lima 12 de diciembre de 1925.

Me anunció su propósito de llevarse en algunas manchas todo el paisaje. Pero la primavera y la villa<sup>129</sup> convidaban irresistiblemente al ocio.

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

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

Petto Ruti es un trabajador. Con su caso se puede confundir a quienes suponen, arbitrariamente, que el arte de vanguardia no es casi sino improvisación y arbitrariedad. Este artista, tan moderno en su espíritu y en su estilo, se ha formado en Italia, dentro de un ambiente de clasicismo, en un trabajo paciente y severo. Cézanne, Picasso, Van Gogh, Matisse, no han acaparado su admiración. Ha sabido estudiar y comprender, ante todo, a los clásicos. Me consta su inteligente amor por Pier della Francesca, Antonello da Messina, Mantegna, Massaccio, etc. Petto Ruti ha aprendido en los maestros de los maestros. Como los artistas del

---

129 Residencia campestre.

Renacimiento, siente que no es posible ninguna creación superior sin una austera y profunda disciplina. Es un artista que no ignora absolutamente nada de la técnica de su arte. Prepara él mismo sus colores y sus telas. Sus mosaicos, de gran originalidad, no sólo en el estilo sino también en el procedimiento, constituyen el resultado de un minucioso estudio de los viejos mosaicos italianos. Petto Ruti los ha trabajado en Florencia después de un largo aprendizaje.

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

Revisando la obra de Petto Ruti, los Tántalos<sup>130</sup> de la crítica se quejarán de la imposibilidad de clasificarla con una sola etiqueta. Petto Ruti ha hecho un poco de cubismo, un poco de expresionismo, un poco de cada uno de todos los ismos. Pero esto no prueba ni veleidad ni incoherencia. Los mayores artistas contemporáneos han seguido análogo camino. Y no por eso se les puede acusar de contradicción. Todas las escuelas, todos los movimientos de arte moderno se completan. Una tendencia genera a la otra. Sólo los que no ven sino las oposiciones externas, las diferencias formales, pueden imaginarse que tienen un origen diverso y una historia independiente. La verdad es otra. Repito aquí lo que escribí hace algunos años. Que el proceso del arte moderno es un proceso coherente, lógico, bajo su apariencia desordenada y anárquica. Que el cubismo ha sido engendrado por el impresionismo, aunque en sus propósitos y en sus resultados parezca contradecirlo. Severini, en su estudio *Del cubismo al clasicismo*, sostiene con razón que «el cubismo, que constituye la sola tendencia interesante desde el punto de vista de la disciplina y del método y que, por este hecho, forma parte de la base del nuevo clasicismo que se prepara, se encuentra sin embargo hasta hoy en la última etapa del impresionismo».

---

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

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

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

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

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

## LA OBRA DE JOSÉ SABOGAL<sup>131</sup>

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

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

---

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

de Indo-América, está destinado a impresionar extraordinariamente la inteligencia y la sensibilidad argentinas.

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

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

Repetiré sobre Sabogal algo que ya he expresado. Que señala con su obra un capítulo de la historia del arte peruano. Es uno de nuestros valores-signos. Sólida, honrada, vital, su obra no reclama los elogios que se prodigan, entre nosotros, tan barata y fácilmente. La empequeñecería, en vez de avalorarla, una consagración criolla. Sabogal no es aún bastante conocido; pero esto no le preocupa a él y tiene razón. Lo que importa es que a su tiempo sea "reconocido". Y este "reconocimiento" se lo asegura ya el trabajo realizado.

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

evidente ostracismo de la peruanidad. El empeño de los espíritus nuevos quiere, precisamente, poner término a este ostracismo.

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

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

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

Severo con los demás, pero severo también consigo mismo, como todo creador auténtico, tiene Sabogal la probidad artística de esos maestros pre-renacentistas que le son tan queridos. No se encuentra en su obra concesiones al mercado ni coqueterías con la frivolidad del ambiente. Trabaja por realizarse libre y plenamente. Por eso, su obra pertenece ya a la historia, mientras otras no pasarán de la crónica.

## ITINERARIO DE DIEGO RIVERA<sup>132</sup>

A propósito de la novela de Mariano Azuela<sup>133</sup> escribí que no por azar se producía en México el más vigoroso movimiento artístico de América, y que la Revolución mexicana —fenómeno político y económico— explica y decide este fenómeno estético y espiritual. La biografía del genial pintor Diego Rivera ilustra y comprueba, con maravillosa precisión, tal tesis. Rivera no encontró su estilo, su expresión, mientras no encontró el asunto de su obra. Su vida en Europa fue una apasionada búsqueda, una vehemente indagación. Pero su obra sólo empieza a ser personal cuando la revolución comienza a inspirarla plenamente. Hasta entonces el arte de Diego Rivera no alcanzó su expresión definitiva y autónoma. El gran artista conoció todas las escuelas y estudió todas las corrientes de su época. Ninguna encendió sus potencias creadoras, ninguna sacudió su subconciencia artística como los rudos episodios de la insurrección agrarista. El grito de Emiliano Zapata y la palabra del maestro rural Otilio Montaña llegaron al fondo intacto y latente de su espíritu, que jamás habrían tocado los elegantes evangelios de la estética y la filosofía occidentales.

La autobiografía de Diego Rivera es, desde este punto de vista, el mejor documento sobre el artista y su vida. Por esto, en un número

---

132 Publicado en *Varietades*: Lima, 18 de febrero de 1928.

133 *Los de abajo*, novela sobre la cual publicó José Carlos Mariátegui el ensayo que aparece en el libro *Temas de nuestra América* de la Colección Obras Completas de la Empresa Editora Amauta, volumen 12.

de *Forma*, Xavier Villaurrutia no ha hallado mejor modo de recorrer la historia de Diego Rivera que siguiendo su propio itinerario autobiográfico. Pero el itinerario mismo, en las exactas y cabales palabras de Rivera, es más expresivo que cualquier paráfrasis. Y, omitiendo sólo las primeras estaciones de la iniciación del artista, quiero copiarlo textualmente enseguida:

- «1902. —Empezó a trabajar en el campo, disgustado de la orientación de la Escuela, bajo el catalán Frabrés.
1907. —Marchó a España donde el choque entre la tradición mexicana, los ejemplos de pintura antigua y el ambiente y producción moderna española de entonces, obrando sobre su timidez, educada en el respeto a Europa, lo desorientaron, haciéndole producir cuadros detestables, muy inferiores a los hechos por él en México antes de marchar a Europa. En ese año trabajó en el taller de don Eduardo Chicharro.
- 1908-1910. —Viaja por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra; trabaja poco. Telas anodinas, de este período y el anterior, son las que posee la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- Octubre de 1910. —Vuelve a México donde permanece hasta julio de 1911. Asiste al principio de la Revolución mexicana en los estados de Morelos y de México, y al movimiento zapatista. No pinta nada pero en su espíritu se definen los valores que orientarán su vida de trabajo hasta hoy.
- Julio de 1911. —Vuelve a París y empieza ordenadamente su trabajo.
1911. —Influencias neo-impresionistas. (Seurat). 1912—Influencias grecocezannianas.
1913. —Influencias picassianas; amistad con Pissarro.
1914. —Aparecen dentro de sus cuadros cubistas (discípulo de Pissarro) los indicios de su personalidad de mexicano.
1915. —Sus compañeros cubistas condenan su exotismo.
1916. —Desarrollo de ese exotismo (coeficiente mexicano). París.
1917. —Empieza a anunciarse en su pintura el resultado de su trabajo sobre la estructura de la obra de arte y apártanse sus cuadros del tipo cubista.

1918. —Nuevas influencias de Cézanne y Renoir. Amistad con Elie Faure.
- 1920-21. —Viaje por Italia. 350 dibujos según los bizantinos, primitivos cristianos, pre-renacentistas y del natural.
- Setiembre de 1921. —Vuelve a México. Óleos en Yucatán y Puebla; dibujos al choque con la belleza de México. Aparece al fin la personalidad del pintor.
1922. —Decoración del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. No logra hacer obra autónoma y las influencias de Italia son extremadamente visibles.
- 1923-1926. —Murales en la Secretaría de Educación Pública y Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. Esta obra comprende ciento sesenta y ocho frescos en donde, poco a poco, se desprende de las influencias y extiende su personalidad, la que según su intuición y su juicio, y de algunos críticos, siempre tendió a la pintura mural».

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

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

realizar una obra, engendrada por el espíritu y nutrida de la sangre de una gran revolución.

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

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

## JULIA CODESIDO<sup>134</sup>

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

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

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

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

---

134 Publicado, sin firma, en *Amauta*: N° 11, pp. 9-10; Lima, enero de 1928. En el primer párrafo hemos suprimido unas frases ocasionales, que aluden a la inserción de fotografías de algunos cuadros de Julia Codesido en las páginas de la revista.

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

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

## AUTORES Y LIBROS



## EL CASO RAYMOND RADIGUET<sup>135</sup>

Es posible ignorar a Raymond Radiguet. Pero no es lícito ignorar el mayor suceso editorial de este tiempo: *Le Diable au Corps* y *Le Bal du Comte d'Orgel*<sup>136</sup>, novelas de Raymond Radiguet. Me ha tocado leer estas novelas en su 112ª edición. Las librerías de París han vendido, en sólo quince días, cincuenta mil ejemplares de *Le Bal du Comte d'Orgel*. Ningún otro libro contemporáneo ha tenido igual suerte.

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

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

---

135 Publicado en *Varietades*: Lima, 3 de enero de 1925.

136 *El Diablo en el cuerpo* y *El baile del Conde de Orgel*.

Pero más fundado y razonable es creer absurdas ambas hipótesis, contrarias a la buena reputación de Radiguet o de su librero. Seguramente, Radiguet ha muerto del modo más natural. Era un hombre nacido para producir una novela con fisonomía de *chef d'oeuvre*<sup>137</sup>. Escrito el *chef d'oeuvre*, Radiguet tenía que morir. No le quedaba nada que hacer en el mundo. El objeto de su vida estaba cumplido. Jean Cocteau acepta implícitamente esta opinión en el prefacio de *Le Bal du Comte d'Orgel*. «No acuséis al destino —dice Cocteau—. No habléis de injusticia. Radiguet era de la raza grave en la cual la edad se desenvuelve demasiado rápida hasta el fin». La vida de Radiguet, en suma, no ha sido una vida frustrada. Ha sido, simplemente, una vida breve. ¿Por qué todas las vidas deben durar, regularmente, sesenta o setenta años? ¿Por qué todos los hombres deben morir arterio-esclerosos? Esto, además de ser muy monótono, tendría muchos inconvenientes. La medicina, por ejemplo, carecería de pretextos para progresar.

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

Mas Radiguet ha sido un hombre de cerebro de oro muy siglo veinte. Radiguet ha muerto precozmente; pero ha ganado la celebridad precozmente también. La fama es esquiva a los jóvenes. En este siglo la fama camina más velozmente. La civilización la ha electrificado. Le ha quitado su cansada cuadriga y le ha puesto un motor de 1,000 H.P. Pero, a pesar de esto, la fama llega siempre en otoño. La primavera no es la estación de la fama. Pocos hombres asisten al espectáculo de su propia gloria.

No clasifiquemos, simplistamente, a Radiguet como un niño prodigio. Radiguet no tenía simpatía por este término. Poco antes de su muerte escribía lo que sigue: «¿Qué familia no posee su niño prodigio? Ellas

---

137 Obra maestra.

han inventado la palabra. Existen niños prodigios como hay hombres prodigios. Rara vez son los mismos. La edad no es nada. Es la obra de Rimbaud y no la edad a la cual Rimbaud la escribió lo que me asombra. Todos los grandes poetas han escrito a los diecisiete años. Los más grandes son aquellos que logran hacerlo olvidar».

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

Las novelas de Radiguet reflejan el humor escéptico y humorista de la literatura de la decadencia burguesa. En la escena de esta literatura se mueven, pulcra y amaneradamente, las pequeñas almas de la poesía de Paul Gaudy. El ideal de estas pequeñas almas es, como dice un crítico de Gaudy, *vivre avec douceur*<sup>138</sup>. Los griegos gustaban de vivir serenamente; los hiperestésicos burgueses occidentales de la urbe quieren vivir dulcemente. La serenidad es demasiado grave y fuerte para estas pequeñas almas, ávidas y golosas de dulzura. De la vida de las *petites âmes*<sup>139</sup> está excluido todo lo heroico, todo lo épico, todo lo clamoroso. *Le Diable au Corps* es una novela del tiempo bélico. Pero la emoción de la guerra no aparece nunca en ninguna de sus escenas, en ninguna de sus páginas. Es, sin embargo, la novela de un adulterio que se incuba en la atmósfera de la guerra. Una joven recién casada se entrega a un adolescente tímido. El marido, cuya vida permanece extraña al argumento y al ambiente de la novela, se bate en el frente. La luna de miel de los esposos ha sido exigua y torpe. En cambio, la luna de miel de los adúlteros, es larga y exquisita. Raymond Radiguet nos hace gustar, a pequeños sorbos, la historia de este pecado más bien inocente que perverso. La protagonista es una Madame Bovary menos provinciana, menos jugosa que la de Flaubert. El armisticio destruye la felicidad de la pareja adúltera. En esta novela, la guerra es el bienestar; la paz es el drama. Mas el drama mismo transcurre suavemente, sin estertor, sin violencia.

---

138 Vivir con dulzura.

139 Pequeñas almas.

*Le Bal du Comte d'Orgel*, pertenece a la postguerra. Pero el hábito acre de la crisis post-bélica tampoco sacude las almas ni las cosas. Se trata de una casta comedia de amor jugada en un escenario sensual, frívolo y elegante. Estamos de nuevo en el mundo de las "pequeñas almas". *Piccolo mondo moderno*<sup>140</sup>. Irrumpe de repente en la tertulia del Conde d'Orgel un emigrado ruso. Pero con este gentil-hombre no llega ninguna pasión, ningún grito, ningún eco del drama de Rusia. El huésped del Conde d'Orgel es demasiado correcto para desgarrar la plácida frivolidad de la tertulia con una acérrima diatriba antibolchevique. El emigrado se comporta discreta y gentilmente. No habla con odio, no habla con resentimiento siquiera de los bolcheviques. Casi los excusa, casi los comprende. Es un hombre que sabe que ninguna ruda pasión humana debe penetrar en un salón de buen tono. Es un hombre relativista y escéptico. La Revolución lo ha empobrecido, lo ha arruinado; pero no le ha hecho perder el ademán aristocrático.

Tales son las *dramatis personae*<sup>141</sup> de las novelas de Raymond Radiguet. Personajes, cosas, gustos y emociones de una época de decadencia. Ambiente y mundo de Proust, menos mórbidos, más sanos; pero con la misma tibia temperatura lánguida. Radiguet ha hecho, a su modo, novela psicológica. Novela de matices sutiles que analiza minuciosa y finamente el proceso de un sentimiento, la trayectoria de una pasión generalmente moderada y contenida. Novela que no enfoca sino un episodio, en vez de enfocar, como el folletín, toda una vida que se enlaza a cien vidas diferentes y confusas. Novela en la cual cada hombre es el protagonista de su propio drama y es el eje de su propio mundo. El literato de este estilo no intenta jamás aprehender un vasto paisaje humano. Su arte es como el de esos pintores modernos, que, con un gusto un poco ascético, repiten en innumerables cuadros la misma naturaleza muerta.

---

140 Pequeño mundo moderno.

141 Personajes del drama.

## EL LIBRO Y LAS AVENTURAS DE FERNANDO OSSENDOWSKI<sup>142</sup>

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

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

Todos los detalles de la presentación eran de factura norteamericana, cosa muy natural. El suceso del libro había sido cuidadosamente

---

142 Publicado en *Mundial*: Lima, 24 de abril de 1925.

preparado en los Estados Unidos. Mr. Lewis Stanton Palen, su editor y traductor al inglés, organizaba y dirigía la *réclame*, aplicando a esta empresa todos los procedimientos de la técnica yanqui.

*Bestias, Hombres y Dioses* pasaba por un producto más o menos polaco o, mejor aún, eslavo; pero en realidad, editorialmente, se trataba de una mercadería norteamericana. La marca de fábrica registrada decía: *Copyright by Lewis S. Palen*<sup>143</sup>.

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

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

El libro habría conservado por mucho tiempo este prestigio, si los hombres de ciencia europeos, poco satisfechos de la garantía norteamericana, no hubiesen denunciado la calidad de la manufactura.

---

143 *Derechos reservados por L. S. P.*

Ossendowski fue acusado de mistificación y de impostura por las críticas, casi simultáneas, de tres profesores de diversas nacionalidades y diferentes ciencias. El doctor George Montandon escribió una refutación geográfica del relato de Ossendowski, remarcando y analizando, con incontestable competencia, la inverosimilitud de varias jornadas del fabuloso viaje del profesor polaco, fugitivo de la Siberia bolchevizada. Las distancias indicadas por Ossendowski eran, en no pocos casos, escandalosamente erróneas; y el tiempo en que Ossendowski pretendía haberlas recorrido — 165 a 185 kilómetros diarios, a caballo y por ásperas rutas — aparecía completamente inaceptable. Sven Hedin, de Estocolmo, autor del libro *De Pekín a Moscú*, descubrió en *Bestias, Hombres y Dioses* errores históricos y geográficos de gruesas proporciones. Y el profesor Wendling, de Ludwigsburg, contestó toda la cronología del libro en una requisitoria formulada con minuciosidad implacable y tudesca. Los traductores y editores de Ossendowski ensayaron débilmente algunas maniobras de defensa. Mas Ossendowski, acosado por sus críticos, que lo trataban de impostor, charlatán y alucinado, tuvo que retroceder ante el ataque. «Mi libro — confesó en una carta del 22 de noviembre al *Journal Littéraire*<sup>144</sup>— es una novela que yo no me habría permitido jamás presentar a una sociedad científica. Bien podía yo haber escrito este libro sin antes haber visitado nunca ni la Mongolia ni el Tíbet».

El episodio más interesante de este proceso se desarrolló en la redacción de la revista *Nouvelles Littéraires*<sup>145</sup>, de París. Ossendowski y su acusador el doctor Montandon comparecieron, en la redacción de esa revista, ante una improvisada *Corte de Assises*<sup>146</sup>. El doctor Montandon, en el rol de Fiscal, pronunció una rigurosa y documentada requisitoria. Pierre Benoît y Henri Massis hicieron de abogados del acusado. Y Ossendowski se atrincheró en el argumento de que su libro no constituía un relato científico, insistiendo, naturalmente, como no podía dejar de hacerlo, en la realidad de sus aventuras y andanzas. El acta de la reunión, redactada con sagacidad y eclecticismo muy franceses, establece que «la

---

144 *Diario literario*.

145 *Novedades literarias*.

146 Tribunal de jurados.

obra de Ossendowski, como él mismo lo ha declarado a las Sociedades geográficas de París y de Londres, así como a otras Sociedades, no es de orden científico, sino una obra compuesta de elementos relativos a impresiones personalmente vividas o a relatos recogidos por el escritor». Agrega el acta que «contrariamente a las deducciones sacadas por M. Montandon de la cronología del libro, M. Ossendowski mantiene que ha estado en el Tíbet (parte norte), lo que M. Montandon continúa contestando».

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

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

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

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

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



## BLAISE CENDRARS<sup>147</sup>

En el equipo de los “internacionales”, Blaise Cendrars es uno de los que más me interesa. Blaise Cendrars no es un vagabundo del género de Paul Morand<sup>148</sup>. En la composición de los libros de Cendrars no entra ningún ingrediente mórbido. Cendrars no se empeña nunca en demostrarnos que viaja en vagón-cama. En Cendrars no se respiran aromas

---

147 Publicado en *Variedades*: Lima, 26 de setiembre de 1925. Empezaba con el siguiente párrafo, suprimido por el autor, por su carácter circunstancial: «El nacionalismo de *L'Action Française* tiene razón de malhumorarse. Malgrado la influencia de Charles Maurras y de Maurice Barrès, la moderna literatura francesa no es nacionalista. Sus mayores representantes son un tanto *deracinés*. Los escritores más cotizados pertenecen al que Pierre Mac Orlan llama el equipo de los “internacionales”: Max Jacob, Paul Morand, Blaise Cendrars, Jules Romains, André Salmón, Pierre Hamp, Jean Richard Bloch, Valéry Larbaud, etc. La escuela clásica francesa no está desierta. Tiene también sus personeros: Paul Valéry, Lucien Fabre, etc. Pero el internacionalismo se infiltra en los mismos rangos de *L'Action Française*. Pierre Benoît se desplaza demasiado para no contaminarse de emociones extranjeras. Sus novelas lo llevan por rutas y climas exóticos. Henri de Montherlant, nacionalista y católico, ha descubierto España y las corridas de toros. Los caminos de la literatura deportiva no conducen, además, a Orleans sino, más bien, a Nueva York. Charles Maurras y Henry Massis, ¿cómo podrían no desolarse? El morbo del cosmopolitismo infecta a los jóvenes. Un medio profiláctico podía ser la supresión de la Compañía de los Grandes Expresos Europeos. Pero Maurras es un hombre demasiado serio para proponerlo. Su método, de otro lado, es mucho más radical. Puesto que se trata de un mal político, existe un remedio político: aristocracia, monarquía. El día en que Francia haya encontrado de nuevo su centro, un rey, una corte, centro de la vida social, habrá muchas cosas cambiadas, hasta en la gramática y en el diccionario. Con un rey, con una corte, Maurras sería ya académico y si no sobre los franceses, ejercería su dictadura sobre el diccionario y la gramática»).

148 Desarraigados, o sea, no patrioterros.

afrodisíacos. En sus libros no hay languidez, no hay laxitud. Cendrars es sano, violentamente sano, alegremente sano. (Oliverio Gironde no dejaría de anotar este dato, en una semblanza de Cendrars: reacción Wasserman negativa<sup>149</sup>).

Y, al mismo tiempo, Cendrars es simple. Entra en las ciudades sin ceremonia. Se comporta siempre como un pillete, como un *gavroche*<sup>150</sup> que viaja por el placer, dulce y ácido a la vez, de viajar. Unos viajan para hacerse operar un riñón. Otros para curarse en Vichy los cálculos o en Karlsbad la dispepsia. Otros para vender su alma al diablo o a Moran en la bolsa de Nueva York. Otros para trocar su algodón Tangüis por unos trajes ingleses, un automóvil Fiat, unas fichas de Monte Carlo, etc. Cendrars viaja por viajar: Tiene siempre, en el vagón-restaurant de un expreso, o en el puente de un transatlántico, el ademán despreocupado del *flaneur*<sup>151</sup>. Miradlo arribar a São Paulo:

*Enfin on entre en gare  
Saint-Paul  
Je crois être en gare de Nice  
Ou débarquer à Charing-Cross à Londres  
Je trouve tous mes amis  
Bonjour  
C'est moi*<sup>152</sup>

No es posible dudarlo. Es Blaise Cendrars que llega a São Paulo. No puede ser otro que Blaise Cendrars. Lo reconocen, desde que pisa el umbral de una ciudad, todos los que no lo han conocido nunca. No es improbable que algún día lo veamos desembarcar así en la chaza de fleteros del Callao. Traerá, como siempre, un equipaje muy sumario. (Blaise Cendrars nos ha descrito una vez su equipaje. Sabemos por él

---

149 Es una reacción sanguínea descubierta por Wasserman para descubrir la sífilis.

150 *Gavroche* es un pillete parisino creado por Víctor Hugo en *Los Miserables*.

151 Vagabundo.

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

mismo que su maleta pesa 57 kilos). Y se marchará de Lima sin despedirse burlando una recepción del Ateneo y un reportaje de *El Comercio*. Y, finalmente, Blaise Cendrars no nos defraudará como Julio Camba. Nos contará en un libro maravilloso, volumen tercero o cuarto de sus *Feuilles de route*<sup>153</sup>, su visita a Lima, al Cuzco y a Chanchamayo.

Lo que más me encanta en la literatura de Cendrars es su buena salud. Los libros de Cendrars respiran por todos sus poros. Cendrars representa una gaya y joven bohemia que reacciona contra la bohemia sucia y vieja del siglo diecinueve. Y, en una época de decadentismos bizarros, de libidines turbias y de apetitos ambiguos y cansados, Cendrars es un caso de salud cabal. Es un hombre intacto e indemne. Es un poeta claro y fuerte sin artificios juglarescos y sin neurosis perversas:

Escuchadlo:

*Le monde entier est toujours là*  
*La vie pleine de choses surprenantes*  
*Je sors de la pharmacie*  
*Je descends juste de la bascule*  
*Je pèse mes 80 kilos*  
*Je t'aime.*<sup>154</sup>

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

Blaise Cendrars ha publicado los siguientes libros: *La Légende de Novgorod* (1909), *Séquences* (1913), *La Guerre au Luxembourg* (1916), *Profond Aujourd'hui* (1917), *Anthologie Nègre* (1919), *La Fin du Monde* (1919), *Dix-neuf Poèmes Élastiques* (1919), *Du Monde Entier* (1919), *J'ai tué* (1919), *Feuilles de Route* (1924), *Kodak* (1924) y *L'Or* (1925)<sup>155</sup>.

153 Hojas de ruta. (Trad. lit.).

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

155 *La leyenda de Novgorod. Secuencias. La guerra en Luxemburgo. Hoy profundo. Antología negra. El fin del mundo. Diecinueve poemas elásticos. Del mundo entero. Yo he matado. Hojas de ruta. Kodak. El oro.* Trad. lit..

Tiene Cendrars en preparación, entre otros libros, una Antología azteca, inca, maya.

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

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

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

«El puerto de Nueva York.

«Es ahí donde desembarcan todos los naufragos del Viejo Mundo. Los naufragos, los desgraciados, los descontentos, los hombres libres, los insumisos. Aquellos que han tenido reveses de fortuna; aquellos que han arriesgado todo sobre una sola carta; aquellos a quienes una pasión romántica ha trastornado. Los primeros socialistas alemanes, los primeros místicos rusos. Los ideólogos que las policías de Europa persiguen; los que la reacción arroja. Los pequeños artesanos, primeras víctimas de la gran industria en formación. Los falansterianos<sup>156</sup> franceses, los carbonarios<sup>157</sup>, los últimos discípulos de Saint Martin, el filósofo desconocido, y de los escoceses. Espíritus generosos, cabezas cascadas. Bandidos de Calabria, patriotas helenos. Los campesinos de Irlanda y de Escandinavia. Individuos y pueblos víctimas de las guerras napoleónicas y sacrificadas por los Congresos Diplomáticos. Los carlistas, los polacos, los "partidarios de Hungría. Los iluminados de todas las revoluciones de 1830 y los últimos liberales que abandonan su patria para unirse a la gran República, obreros, soldados, comerciantes, banqueros

---

156 Partidarios de la doctrina social de Pourier que asocia voluntariamente a los individuos para vivir en comunidades llamadas falanges.

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

de todos los países; hasta sudamericanos, cómplices de Bolívar. Desde la Revolución francesa, desde la Declaración de la Independencia, en pleno crecimiento, en pleno desarrollo, no ha visto jamás Nueva York sus muelles tan continuamente invadidos. Los inmigrantes desembarcan día y noche y en cada barco, en cada cargamento humano, hay por lo menos un representante de la fuerte raza de los aventureros».

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

Nueva York no retiene por mucho tiempo a Suter. Suter se siente atraído por el oeste. Parte de nuevo hacia lo desconocido. En Honolulu forma la Suter's Pacific Trade Co. Tiene un plan vasto. Con mano de obra canaca explotará las tierras de California. No las conoce aún; pero sabe que va a tomar posesión de ellas. Sus socios de Honolulu lo abastecerán de indígenas de las Islas. El plan se cumple puntual y magníficamente. Suter se instala con sus canacos en California. Funda una descomunal colonia agrícola: la Nueva Helvecia. Sus posesiones, sus riquezas crecen prodigiosamente. *El pionner*<sup>158</sup> suizo deviene uno de los hombres más ricos de la tierra. Pero una catástrofe sobreviene: el descubrimiento del oro. Un obrero de Suter encuentra en los dominios de Suter las primeras pepitas. La noticia se expande. Empieza el éxodo hacia las minas de oro. Suter ve partir a sus empleados, a sus obreros. La colonia se disgrega. Invaden el país los buscadores de oro. En diez años, San Francisco se convierte en una de las más grandes urbes del mundo. Los inmigrantes se reparten las tierras de Suter. Se instalan en sus posesiones. El gran *pionner* se cruza de brazos. Podría luchar pero, desdeñosamente, prefiere no participar en esta batalla de lavadores de oro y de destiladores de alcohol, en la cual se mezclan aventureros y bandidos de las más torpes y sucias especies. El oro lo ha arruinado. Suter se retira, decepcionado,

---

158 Descubridor o explorador.

a uno de sus dominios. Mas la voluntad de trabajo y de potencia renace pronto en él. Sus viñas, sus huertas, sus establos, sus eras, etc., vuelven a darle una fortuna. San Francisco tiene buen apetito. Y Suter le vende caros los frutos de sus alquerías. Pero no está contento. No olvida el golpe; no perdona al oro. Y el demonio le aconseja la más absurda aventura. Suter presenta a los tribunales una demanda por daños y perjuicios. Reivindica la propiedad del suelo sobre el cual se ha edificado San Francisco, Sacramento, Riovista y otras ciudades, reclamando doscientos millones de dólares de indemnización por el despojo. Enjuicia a 17,221 particulares que se han establecido abusivamente en sus plantaciones. Reclama veinticinco millones de dólares del Estado de California, por haberse apropiado de sus rutas, canales, puentes, esclusas y molinos; y cincuenta millones de dólares del gobierno de Washington, por no haber sabido mantener el orden en la época del descubrimiento del oro. Y sostiene su derecho a una parte del oro extraído desde el principio de la explotación. El fantástico proceso consume todas las utilidades de Suter. Suter tiene a su servicio un ejército de abogados, de peritos y de escribanos. Los Municipios y los particulares enjuiciados tienen a su servicio otro ejército. «Es un nuevo *rush*<sup>159</sup>, una mina inesperada, y todo el mundo quiere vivir del Pleito Suter». San Francisco odia al *pionner* testarudo y amenazador. Y, cuando el honesto y puritano juez Thompson falla a favor de Suter, la ciudad se amotina. Las plantaciones, los establo; los molinos, las fábricas de Suter son devastados, arrasados, incendiados. Suter esta vez pierde todo. Mas ni aun este golpe lo decide a renunciar a su proceso. Lo continúa en Washington. En Washington envejece y enloquece. Y muere en las gradas del Palacio del Congreso, aguardando y reclamando, obstinadamente, justicia.

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

---

159 Acometida.

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



## LITERATURAS EUROPEAS DE VANGUARDIA<sup>160</sup>

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

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

Guillermo de Torre nos explica, en primer término, esta literatura de vanguardia. Pero de su propia exposición resulta que el ultraísmo

---

160 Publicado en *Varietades*: Lima, 28 de noviembre de 1925.

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

Tampoco el creacionismo aparece como un movimiento o una escuela. Por lo menos en el sentido que estas palabras tienen cuando califican al cubismo, al expresionismo, etc. El que algunos literatos se hayan llamado creacionistas no prueba suficientemente la existencia del creacionismo como movimiento de vanguardia. Guillermo de Torre, en el capítulo respectivo, clasifica prudentemente el creacionismo como una "modalidad". Pero, como ya hemos visto, en la introducción del libro lo considera una de «las cinco tendencias vanguardistas latinas más representativas». El creacionismo, por otra parte, en *Literaturas europeas de vanguardia*, se reduce, como actividad literaria, a las actitudes y trabajos del poeta chileno Huidobro y del poeta francés Reverdy. Guillermo de Torre trata, a mi juicio, un poco negligentemente a este último. Encuentro, en cambio, muy acertado su juicio sobre el aporte de Herrera Reissig a la formación de un nuevo estilo, así como sus notas sobre la modernidad o el vanguardismo de las teorías estéticas de Oscar Wilde.

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

Le pasa también a Torre lo que a otros literatos vanguardistas. Más que la novedad de espíritu mira la novedad de procedimiento. El

procedimiento lo obsesiona. En el haber del ultraísmo anota, como una adquisición capital, el gusto de la metáfora, de la imagen. Aunque es verdad que, páginas más adelante, parece suscribir esta otra certera observación de Jorge Luis Borges: «Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes. El creacionismo que tal cosa predica es una jaula: una cacería de la *phrase à effet*<sup>161</sup>, de la ingeniosidad, que es el mayor peligro para escritores de raza española como nosotros».

El valor de una tendencia literaria no es nunca una mera cuestión de técnica. Una de las benemerencias más evidentes del vanguardismo, —especialmente en nuestra literatura— consiste en la reacción contra la retórica y contra el énfasis. Pero únicamente repudia de veras la retórica y el énfasis el escritor o el poeta que lleva la modernidad en el espíritu. Torre lo sabe bien, puesto que escribe lo siguiente sobre el expresionismo: «De todos los movimientos modernos de vanguardia es quizá el expresionismo el único que ha triunfado plenamente —hasta el punto de que en la pintura y en el teatro, al menos, tiene un acatamiento oficial— logrando la imposición de sus módulos en todas sus ramificaciones estéticas: en la novela con Leonard Frank y en el teatro con Carl Sternheim y Kasimir Edschmid. Ello se debe precisamente a que, más bien que un movimiento, es una tendencia común de la época. Es como ellos dicen *Zeitgeits einer Gesinnung*<sup>162</sup>: el espíritu de un tiempo. No es una *coterie*<sup>163</sup> limitada. En rigor toda la nueva generación alemana es expresionista. No posee cánones carcelarios ni jefes acaudilladores. El expresionismo reside más bien en cierta actitud espiritual de la conciencia artística del mundo».

Pero la principal insuficiencia del libro de Torre no es, por cierto, ninguna de las anotadas. Me parece encontrarla en el esfuerzo por considerar y examinar los fenómenos literarios en sí mismos, prescindiendo absolutamente de sus relaciones con los demás fenómenos históricos. Acaso se puede juzgar así una individualidad. Pero, de ningún modo, una época. Guillermo de Torre nos explica las teorías y las consecuencias

---

161 Frase efectista.

162 El espíritu del tiempo, el solo modo de pensar (Trad. lit.).

163 Camarilla.

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

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

y el superrealismo de Pirandello —¿por qué no clasificar a Pirandello como un superrealista?— contienen más modernidad que todas las invenciones literarias de Marinetti y sus secuaces.

Todas estas cosas no impiden que el libro de Guillermo de Torre me parezca el mejor y el único vehículo disponible para una excursión por todas las escuelas de vanguardia. Torre es un guía inteligente. Sus juicios sobre el «sentimiento cósmico y fraterno en los poetas de los cinco continentes», son un análisis penetrante. El libro está sembrado de preciosas observaciones. Sería un grave error creerlo algo así como *baedeker*<sup>164</sup> de la literatura de moda.

---

164 Guía turística.



## GEORGE BRANDES<sup>165</sup>

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

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

---

165 Publicado en *Variedades*: Lima, 26 de marzo de 1927.

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

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

Por su individualismo y por su racionalismo, George Brandes, no podía amar este siglo, contra el cual empezó a malhumorarse desde la propagación de la filosofía bergsoniana. En una entrevista con Frédéric Lefèvre, de hace dos años, recordaba él mismo una frase suya, pronunciada dos años atrás en una conferencia en Londres: «La intuición, he aquí una cualidad que hay que dejar a las admiradoras de Mr. Bergson». Su racionalismo ochocentista, reaccionaba agriamente contra toda tentativa de disminuir el imperio de la razón. El freudismo era una de las corrientes de este siglo que más le disgustaba. No obstante el vínculo racial del judaísmo — que juntó sus nombres en el comité de dirección de *La Reinas Juive*<sup>166</sup> — Brandes trataba con pocas consideraciones a Freud, cuyas teorías calificó una vez de “fantasías obscenas e inhumanas”. Así como la intuición debía ser dejada a las admiradoras de Bergson, el psicoanálisis debía abandonarse a sus cultivadores de América. Para Brandes el hombre de pensamiento más grande de hoy era, sin

disputa, Einstein. ¿Por qué? No es difícil adivinarlo. Porque en Einstein reconocía, ante todo, a un representante del racionalismo. Todas sus conclusiones —decía— son verificables.

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

No hay que sorprenderse, pues, de que, los intelectuales de hoy lo mirasen como un sobreviviente del siglo XIX. Extremando este juicio, o asimilándolo al del propio Brandes, Clair Price lo llamaba «un europeo que ha sobrevivido a Europa». Otros escritores contemporáneos, más distantes de su espíritu y de su mentalidad —porque repudian por herético, cuando no por estúpido, el siglo diecinueve— le dedicarán sin duda un duro epitafio. En su *Dizionario dell'uomo salvatico*<sup>167</sup>, Giovanni Papini le ha puesto ya uno acérrimo: «Judío envenenador de los espíritus escandinavos del fin del siglo XIX. Pareció a los hiperbóreos la síntesis trinitaria de Voltaire-Taine-Heine. Hizo carrera como revelador y apóstol de Ibsen, Nietzsche, Strindberg, etc., pero no consiguió jamás descubrirse a sí mismo y los últimos apóstoles de su gloria danesa lo han dejado reblandecer solo».

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

---

167 *Diccionario del hombre salvaje.*

suyos. Nacionalistas y revolucionarios lo declaran distante y extraño a ellos.

Pero el nombre de Brandes queda, de toda suerte, inscrito honrosamente en el escalafón intelectual del siglo diecinueve. Su obra capital, seis volúmenes sobre las grandes corrientes de ese siglo —aunque no abarcan, propiamente, sino su primera mitad— le asegura un puesto de honor en su tiempo. Y tiene, además, Brandes un mérito que nadie puede contestarle: su intransigente y apasionada fidelidad a sus ideales en esta época en que, ante la novedad reaccionaria, abdican tantos viejos representantes del pensamiento demo-burgués, ese mérito, hace particularmente respetable la figura de Brandes, el “buen europeo” que no quiso jamás renegar de este título.

## **RAINER MARÍA RILKE**<sup>168</sup>

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

La obra de Rainer María Rilke, el gran poeta, el *guter Europaer*<sup>169</sup>, que ha perdido Europa poco antes que a George Brandes pertenece a la categoría menos sujeta a lo temporal, a lo histórico: el lirismo puro. Pocas

---

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

169 Buen europeo.

clasificaciones presentan tanta facilidad como la de este dulce germano que amó a Francia y Rodin y escribió muchas de sus páginas bajo el cielo del *Latium*. En la obra de otros poetas contemporáneos, se combinan elementos de dos y hasta de tres categorías poéticas. Sergio Essenín, el poeta ruso que se suicidó hace más de un año, era también un “lírico puro”, pero en su obra, determinada en parte por la atmósfera catastrófica y mesiánica de la revolución, se encuentra un poco de “épica revolucionaria”. Y aún de “disparate absoluto”. En Rilke la unidad sustancial y formal es completa. Rilke es sólo lírico. No ha empañado los cristales de su arte el hálito de una revolución.

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

El romanticismo del siglo diecinueve se resolvía en un individualismo radical. Tuvo la impronta de un siglo que se caracterizó por el culto del yo. Ese culto representaba el acabamiento, la coronación de toda la aventura espiritual, de toda la experiencia filosófica del liberalismo. Pero este sentimiento exasperado del yo, conduce de su absoluta y megalómana exaltación a su total y búdica negación. Como lo observaba sagazmente Rivière, a propósito de Bergson y Proust, de la exaltación del yo se ha pasado a la desconfianza del yo. El subjetivismo extremo que se constata en una parte de la poesía de hoy, constituye ciertamente la última y ultraísta expresión del individualismo. De suerte que cuando Charles Maurras lo considera «la cola de la cola del romanticismo», aunque parta de sus peculiares puntos de vista, no anda descaminado.

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

Se ha pretendido definir a Rilke, llamándolo el Novalis de nuestro tiempo, «el poeta del silencio y de la muerte», etc. Pero, seguramente nada lo descubre y lo encierra más cabalmente como poeta que su propio

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

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

Rilke amaba en silencio y amaba a la muerte. Ningún poeta acaso logra como el de *El libro de las horas* una idealización tan absoluta de la muerte. El hombre nace con su muerte. Su muerte está con él. Es la conjunción y quizá sí la esencia misma de su vida. El destino del hombre se cumple si muere de su muerte. La idea de la muerte está presente siempre en la obra de Rilke que la asocia frecuentemente a la idea del amor. Recordemos su balada sobre el amor y la muerte del alférez Cristóbal Rilke. Y recordemos los versos en que dice que la muerte «penetración profunda de las cosas —que cubre de silencio la última palabra del ser— se presenta a cada uno en forma diferente: “al navío como una ribera y a la ribera como a un navío”: *Dem Schiff als Kuste und dem Land ale Schiff*».

## REIVINDICACIÓN DE JORGE MANRIQUE<sup>170</sup>

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

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

---

170 Publicado en *Mundial*: Lima, 18 de noviembre de 1927. Y reproducido en *Idea*: N° 3. Lima, abril de 1950.

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

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

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

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

*Recuerda el alma dormida  
 Avive el seso y despierte  
 Contemplando  
 Cómo se pasa la vida,  
 Cómo se viene la muerte  
 Tan callando:*

*Cuan presto se va el placer,  
 Cómo, después de acordado,  
 Da dolor,  
 Cómo a nuestro parecer  
 Cualquiera tiempo pasado  
 Fue mejor.*

*Caducidad de lo terreno*, reza el epígrafe que Jorge Manrique puso a estos versos, escritos en memoria y alabanza de su padre, el maestre D. Rodrigo. Palabras que explicarían toda la filosofía de las coplas, si en estas mismas no estuviera clara y entera. Con acendrado pesimismo cristiano, el poeta nos previene contra la falacia de las ilusiones, lo mismo de hoy que de ayer. La frase “todo tiempo pasado fue mejor” no afirma

nada. Está enteramente subordinada al verso anterior: “cómo a nuestro parecer”. No tiene ninguna autonomía. Nada más artificioso, por consiguiente, que arrancarla del texto en el cual tiene una función negativa, para imponerle valor propio y calidad sustancial.

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

*Dellas deshace la edad,  
dellas casos desastrados  
que acaecen,  
dellas, por su calidad,  
en los más altos estados  
desfallecen.*

*Decidme: la hermosura  
la gentil frescura y tez  
de la cara,  
la color y la blancura,  
cuando viene la vejez  
¿cuál se para?  
Las mañas y ligereza,  
y la fuerza corporal  
de juventud,  
todo se torna graveza  
cuando llega al arrabal  
de senectud.  
Pues la sangre de los godos,  
el linaje y la nobleza*

*tan crecida,  
¡Por cuantas vías y modos  
se pierde su gran alteza  
en esta vida!*

*Unos por poco valer,  
¡por cuán bajos y abatidos  
que los tienen!  
Y otros, por no tener,  
con oficios no debidos  
se mantienen.*

*Los estados y riqueza,  
que nos dejan a deshora  
¿quién lo duda?  
No les pidamos firmeza,  
pues que son de una señora  
que se muda.  
Que bienes son de fortuna,  
que revuelve con su rueda  
presurosa,  
la cual no puede ser una  
ni estar estable ni queda  
en una cosa.*

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

Jorge Manrique no es responsable sino de su poesía. No le imputemos ningún lema ajeno a su verdadero pensar. Releamos sus versos

sin atenernos a especiosos fragmentos, ficticiamente recortados. Con su poesía tiene que ver la tradición, pero no los tradicionalistas. Porque la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan, para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación del pasado en un presente sin fuerzas, para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre<sup>171</sup>.

---

171 Las frases finales fueron repetidas y vivazmente explicadas por el propio José Carlos Mariátegui, véase en el artículo "Heterodoxia de la tradición" en el capítulo "El problema de lo nacional" en el tomo V de la presente edición.



## ÚLTIMAS AVENTURAS DE LA VIDA DE DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN<sup>172</sup>

A propósito de la barba de Tristán Marof, bosquejé yo a algunos, en una plática íntima, la “teoría de la barba biológica”. Mis proposiciones, aproximadamente, se resumían así: La barba decae porque desaparecen seis razones biológicas, históricas. La barba tramonta, porque es extraña a una civilización maquinista, industrial, urbana, cubista. La figura del hombre moderno no necesita esta decoración medioeval, inadecuada a sus gustos deportivos, a su movimiento, a su mecánica. La estética de la figura humana está, en el fondo, regida por las mismas leyes que la estética de los edificios. La necesidad, la utilidad, justifican y determinan sus elementos. La barba, en un hombre, debe ser como la columna, como la cariátide, en un palacio o un templo: debe ser necesaria. Está demás, cuando no lo es. Hay personas que se dejan barbas, porque piensan que les sientan bien; otras, porque quieren parecerse a sus antepasados. Estas barbas de carácter puramente hereditario o de origen exclusivamente estético, no son biológicas, no son arquitectónicas. Carecen de función vital. Aunque parezcan arraigadas y naturales, es como si fueran postizas. Pero todas las reglas de nuestra edad —reglas behavioristas<sup>173</sup>—, tienen excepciones, vale decir sin variedad, sin diversidad.

---

172 Publicado en *Variedades*: Lima, 24 de marzo de 1928.

173 La enunciada teoría ha sido ágilmente desenvuelta por el propio José Carlos Mariátegui en su ensayo sobre “La civilización y el cabello”, incluido en “Ensayos

También en nuestra época, nacen y crecen barbas biológicas. La de Marof, nacida y crecida para amparar su evasión, es de éstas. Ya he dicho hasta qué punto la encuentro vital, económica, pragmática, espontánea. Ha brotado sólo ayer y parece muy antigua, al revés de las barbas ficticias, arbitrarias, deliberadas, que aun siendo muy viejas tienen el aire de haber aparecido la víspera, durante un descuido.

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

Esta barba, que es uno de los muchos ornamentos de España, uno de los más ultramontanos, retintos y señeros atributos de su individualidad, ha comparecido hace poco ante un juez. Porque, muy donquijotesca, muy caballero, muy español como es, Valle Inclán está siempre dispuesto a romper una lanza por la justicia, contra jueces y alguaciles. El haber gritado en un teatro contra una pieza mala, le ha valido un proceso. Un proceso que no ha sido sino un interrogatorio, en el cual Valle Inclán rehusó declarar su nombre, profesión y domicilio como cualquier anónimo. Era el juez el que debía decirle su nombre, porque mientras en la sala de la audiencia nadie ignoraba el de Valle Inclán, muy pocos sabían sin duda el del magistrado que lo interrogaba. Valle Inclán declaró, en su diálogo, ser coronel-general de los ejércitos de Tierras Calientes y se afirmó católico, apostólico y antidinástico.

Valle Inclán es tradicionalista, ultramontano, por oposición a la España jesuíticamente constitucional, burocráticamente dinástica, falsamente liberal de don Alfonso XIII. Es o ha sido carlista; pero no a la manera de don Carlos ni de su líder Vásquez de Mella. Ha sido carlista

---

sinéticos" que forma parte del libro *La novela y la vida* de la Colección Obras Completas de la Empresa Editora Amauta, volumen 4.

por sentir en el carlismo algo así como una reivindicación del caballero andante. En 1920, estaba hasta la médula con la Revolución rusa, con Lenin, con Trotsky, con todos los grandes donquijotes de la época. De partir a la guerra, lo habría hecho por los Sóviets, no por don Jaime. Y hoy mismo, interrogado sobre el porvenir del liberalismo por un diario español, ha respondido que un liberalismo iluminado debe hacerse socialista. El porvenir no será liberal, sino socialista. Don Ramón no lo piensa como político, ni como intelectual; lo siente como artista, lo intuye como hombre de genio. Este hombre de la España negra es el que más cerca está de una España nueva.

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

La crítica nueva hará justicia a este gran don Ramón, pendenciero, arbitrario y donquijotesco. Waldo Frank, en su magnífico libro *España virgen* —que tan justicieramente pasa por alto otros valores adjetivos, otros signos secundarios de la literatura española— destaca el carácter singularmente representativo, profundamente español, de Valle Inclán. «El último gesto lógico de Larra — escribe Frank— fue levantarse la tapa de los sesos. Pero el espíritu de Larra está en las mesas de los cafés de Madrid. El sueño es un vino del arte histórico de España. La desesperación es una voluptuosidad, y la incompetencia un culto. Entre los devotos de este trance narcisista se encuentran los escritores más exquisitos de España. El principal de todos ellos es, sin duda, don Ramón María del Valle Inclán. Cervantes era manco y a don Ramón le falta un brazo. Rojas, el autor de *La Celestina* hace cuatro siglos, dialogó sus novelas y las dividió en actos; don Ramón hace lo mismo y entremezcla en su prosa palabras y giros que el mismo Rojas habría encontrado arcaicos. Los libros de Valle

Inclán no se venden por pesetas sino por reales de vellón. Su tipografía es afectadamente antigua. Sus volúmenes se abren con la *opera omnia*<sup>174</sup> y están ilustrados con grabados a la usanza medioeval. Su forma revela gran maestría en el uso del castellano antiguo, con el que se mezclan vocablos puros del gallego, que fue en otros tiempos la lengua poética de España. Es un arte armonioso y de plasticidad verbal. Don Ramón es un hidalgo de Galicia, la rocosa provincia del nordeste que apenas hollaron los árabes. Don Ramón se jacta de su sangre celta. Hay un estrecho y curioso parentesco entre la música del diálogo de sus libros y el sonido de la siringa, pero este parentesco no es más profundo que un eco. La plasticidad de la prosa de Valle Inclán vive para dar forma a la muerte. Su drama es un drama de furiosa retórica. Los espíritus más gloriosos de España pasan por sus libros. La Iglesia con “la caridad de la espada”, la caballería enmohecida y deshecha en su largo peregrinaje hacia el sur, las guerras patriarcales, la lealtad, el amor místico, están personificados en la fiereza ampulosa de sus escenas. Pero aunque estas formas sean espectros, no tienen ellos el hálito del sepulcro; la sal de la ironía moderna —la ironía perenne de España— está en ellos. Su pujanza no se puede negar. Es tan atrayente el candor firme y sombrío de esta prosa, que uno acepta de buen grado la pantomima quimérica y sentimental... la pompa gesticulante de esos sueños, que son el sueño de España».

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

---

174 *Obras completas*. Era costumbre de Valle Inclán publicar sus libros como si se tratase de la edición de sus obras completas.

## EL CENTENARIO DE TOLSTOY<sup>175</sup>

El primer centenario del nacimiento del Conde León Tolstoy nos invita a todos, con más o menos instancia, a un momento de meditación tolstoyana. La América Latina es uno de los continentes espirituales que menos ha sentido el ascendiente de Tolstoy. Sabemos que de esto no es posible hacerle un mérito. Tolstoy no ha penetrado en el espíritu latinoamericano por defecto de sensibilidad. La América sajona podía, por razones de vitalidad capitalista, mostrarse poco permeable a la prédica del autor de *La guerra y la paz*. La moral puritana o judía le bastaba como fermento espiritual en su desarrollo capitalista. ¿Qué se iba a hacer un pueblo de *pionners*, con el mensaje de un patriarca rural eslavo, ásperamente hostil a la civilización industrial y urbana, orientalmente impregnado de ideas budistas y taoístas<sup>176</sup>? Tolstoy en Norteamérica no habría tenido la fortuna de Williams James, de Ralf Waldo Emerson, ni de Walt Whitman. Habría sido un rudo caso de soledad y de protestas a lo Thoreau. Latino-América, agraria y colonial, le ha resistido por otras razones: por negligencia espiritual e intelectual, por carencia de preocupaciones religiosas, por sensualidad tropical. El veneno de todos los decadenismos, nos ha hallado más propicios. Tolstoy ha llegado tarde a nuestra conciencia. Vasconcelos es, quizá, el único portador de su mensaje.

---

175 Publicado en *Variedades*: Lima, 15 de setiembre de 1928.

176 El taoísmo es una doctrina filosófico-teológica china, predicada por Lao Tsé. Tao en chino significa sendero, camino.

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

Pero, como está también averiguado, ningún ascendiente iguala acaso al de Rousseau en la formación ideológica del fuerte labriego de Yasnaia Poliana<sup>177</sup>. Por su filiación rousseauiana —no anulada por una amorosa asimilación del pensamiento de Lao Tsé, Buda, Krishna y aun Mahoma— Tolstoy pertenece, en gran parte, a Occidente, donde su influencia intelectual es considerable, por mucho que su agreste acento de campesino eslavo se avenga poco con el espíritu activista y ciudadano del europeo moderno. La civilización occidental está habituada a superar estas contradicciones, en virtud de las cuales San Francisco de Asís y Juan Jacobo Rousseau no son menos suyos que Nietzsche y Karl Marx.

La historia ha querido que tocarse a una revolución marxista honrar en Rusia a Tolstoy, en su primer centenario. Los Sóviets se han comportado noblemente en esta fecha universal y rusa. Lunatcharsky, ministro

---

177 Así se llamaba la finca de Tolstoy.

de Educación Pública, ha formado parte del comité de conmemoración. La experimentación de las ideas pedagógicas de Tolstoy en Yasnaia Poliana, es uno de los homenajes rendidos a su memoria. Una edición completa de sus obras, de la cual cuida su íntimo amigo Chejov, se cuenta entre las empresas editoriales del Estado ruso.

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

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

terrateniente, como pretende la frase de Dostoievsky, conservó el alma y los gustos del campesino.

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

## UNA POLÉMICA LITERARIA<sup>178</sup>

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

La disputa personal no tiene, naturalmente, sino un interés anecdótico. La polémica literaria, al calor de la cual ha prendido, merece, en cambio, ser debidamente ilustrada y comentada. No se trata de una de las frecuentes controversias sobre técnica o escuela. El diálogo entre *Strapaese* y *Stracittá* refleja una de las contradicciones, una de las antinomias de la Italia fascista. *Stracittá* (extraciudad) es el lema del novecentismo bontempelliano, cuyo capitán entiende al fascismo como un fenómeno profundamente italiano en su expresión y en su carácter, pero no extraño a las grandes corrientes europeas y modernas. Esta tendencia se alimenta de sentimientos cosmopolitas y urbanos, es imperialista más bien que nacionalista, y no comparte esa aversión a la modernidad en la que tan frecuentemente se complace el espíritu fascista, afirmándose

---

178 Publicado en *Variedades*: Lima, 14 de enero de 1928.

instintiva y violentamente como espíritu reaccionario. *Strapaese* (extrapueblo) es el lema de un tradicionalismo que se supone apto para interpretar lo moderno a través de algo así como un retorno a lo antiguo. La tradición italiana es —para los literatos de esta tendencia— sustancialmente rural. Bontempelli, cuya revista *900* se subtítulo intencionadamente *Cuadernos de Italia y de Europa*, es el caudillo natural de la primera corriente. Malaparte, en tanto, se ha enrolado en la segunda cuando la oposición entre ambas se había ya planteado, a consecuencia del programa de *900* que obtuvo al principio la adhesión del bizarro autor de *Italia bárbara*. El suscitador y animador reconocido de la tendencia *strapaesana* es Mino Maccari, director del *Selvaggio*<sup>179</sup>, quien la explica de esta manera: «Strapaese no se agota absolutamente en una formulita literaria, sino quiere ser la expresión ideal y práctica de aquella Italia clásica, sobria, laboriosa, volitiva, prudente. *Strapaese* ha sido creado a propósito para distinguir todo lo que de esta Italia es franca emanación, de lo que no siéndolo, aunque con diversas mascaradas simule serlo, se resiente de influencias y contagios de origen extranjero y de doctrinas estéticas incompatibles y en contraste con la naturaleza, con los caracteres y con las tradiciones peculiares italianas; ha surgido para contribuir con vivacidad y con intransigencia a restituir su valor a algunas dotes que, precisamente a causa de las modas y de las andanzas de proveniencia exótica, han ido perdiendo importancia en la consideración de la gente (en especial, por desgracia, sí literaria) esto es: honestidad, sinceridad, fundamento moral y religioso, seriedad sustancial, sentido de armonía, capacidad de seleccionar los valores de la vida y de hacer a cada uno la justicia que merece a cualquier costo. Cosas todas a tal punto elementales y claras como para parecer casi sueños y locuras».

Maccari define, en su esencia, la corriente *strapaesana* como una corriente doméstica, conservadora, nacionalista, campesina. El humor de *Strapaese* no aparece, por primera vez, en esta polémica, ni es de específica y original propiedad de Maccari y sus amigos. Sus primeras manifestaciones no son por cierto de ahora. Fácil es identificarlas en la conversión de Papini a un catolicismo beligerante y panfletario y en

---

179 *Selvático*.

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

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

Bontempelli es secretario general del Sindicato Fascista de Escritores y Autores. No tiene un riguroso origen fascista; pero el fascismo le ha abierto un largo crédito de confianza. Corre, sin embargo, en la actual aventura el riesgo de la herejía, mucho más que Malaparte, fascista y escuadrista de la primera hora y quien hasta por su tesis

fascismo-contrarreforma, (aunque entienda al fascismo como contrarreforma en un sentido civil y laico), suscribe la interpretación reaccionaria, antimoderna y nacionalista de la que, sin embargo, se llama a sí misma "revolución fascista".

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

## PANAIT ISTRATI<sup>180</sup>

### I

Durante la temporada de invierno de 1923-24, en la Costa Azul, Panait Istrati ejercía en Niza el oficio de fotógrafo ambulante. Los pingües burgueses y las adobadas *poules*<sup>181</sup> que lo miraron entonces, desde el mórbido interior de sus *limousines*<sup>182</sup>, en la *Promenade des Anglais*<sup>183</sup>, no

---

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

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

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

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

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

181 Pollas (Trad. lit.). Equivaldría a jóvenes mujeres.

182 Coches cerrados.

183 *El paseo de los ingleses.*

sospechaban que en este rumano vagabundo y anónimo maduraba a la sazón un escritor famoso. No les hagamos ningún reproche por esto. Es difícil, sobre todo para un burgués o para una *poule* de Niza, presentir en un fotógrafo de un paseo público a un hombre en trance de seducir, y poseer a la fama.

Meses después aparecía en la Colección de Prosadores Contemporáneos, de F. Rieder y Cía: Editores, el primer libro de Panait Istrati: *Kyra Kyralina*. Y este primer volumen de *Les Récits d'Adrien Zograffi*<sup>184</sup>, bastaba en poco tiempo para revelar, a París primero, a Europa después, un gran artista. Y no se trataba esta vez de un arte venéreo o, para estar más a la moda, homosexual. No se trataba esta vez de un arte incubado en el mundo penumbroso y ambiguo de Proust. Se trataba de un arte fuerte, nutrido de pasión, henchido de infinito, venido de Oriente, que hundía sus recias y ávidas raíces en otros estratos humanos. La figura del autor tenía, además, para unos un gran interés humano, para otros sólo un gran interés novelesco. Panait Istrati había estado a punto de morir sin publicar jamás una línea. Su vida, su destino, no le habían dado nunca tiempo para averiguar si en él se agitaba inexpressado, latente, un literato. Panait Istrati se había contentado siempre con saber y sentir que en él se agitaba, ansioso de liberación, sediento de verdad, un hombre. Un día, hundido por la miseria, atormentado por su inquietud había intentado degollarse. Con el cuerpo del suicida agonizante la policía encontró una carta a Romain Rolland. Esta carta estaba destinada a descubrir, y a salvar en el vagabundo rumano, a un artista altísimo. Desesperado esfuerzo del deseo y del afán de creación que latía en el fondo del alma tormentosa del suicida, una vez cumplido no podía perderse. Tenía que hacer surgir en este hombre una nueva y vehemente voluntad de vivir. Panait Istrati quiso suicidarse. Pero el suicidio despertó en él fuerzas hasta entonces sofocadas. El suicidio fue su renacimiento. «Yo he sido pescado con caña en el océano social por el pescador de hombres de Villeneuve»<sup>185</sup>, escribe Panait Istrati, con un poco de humorismo trágico en el prefacio de *Kyra Kyralina*.

---

184 *Relatos de Adrián Zograffi*.

185 Referencia al pueblo en que vivía, por ese entonces, Romain Rolland.

Romain Rolland nos cuenta así la novela de Istrati:

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

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

\*

\*

\*

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

tendencia. El suprarrealismo de Istrati, como el de Grosz, está impregnado de caridad humana.

Romain Rolland dice que Istrati es un cuentista de Oriente, un cuentista nato. Esta observación define penetrantemente unos de los lados del arte de Istrati. Los dos libros que Istrati ha publicado hasta ahora —*Kyra Kyralina* y *Onclé Anghel*— pertenecen a una serie, *Les Récits d'Adrien Zograffi*. Lo mismo que el tercero —*Les Haiducs*— que la revista *Europe*, de París, nos ha hecho pregustar en un magnífico fragmento. En estos libros se eslabonan, maravillosamente, orientalmente, las narraciones. El autor narra. El personaje narra. Una narración contiene y engendra otra. A los personajes de Istrati no se les ve vivir su vida; se les oye contarla. Y así están más presentes. Así son más vivientes. Pero esto no es sino el procedimiento. La obra de Istrati tiene méritos más esenciales y sustantivos. Los tres cuentos de *Kyra Kyralina* componen una admirable, una vigorosa, una potente novela. Yo no conozco en la literatura novísima una obra tan noble, tan humana, tan fuerte como la de Istrati. Este hombre nos acerca a veces al misterio. Pero es entonces cuando nos acerca también a la realidad. No hay sombras, no hay fantasmas, no hay duendes, no hay silencios ni mutis teatrales en sus novelas. Hay un soplo de fatalidad y de tragedia que nace de la vida misma. El hombre, en estas novelas, cumple su destino. Pero su destino no tiene una trayectoria inexorable ordenada por los dioses. El hombre es responsable en parte de su vida. El tío Anghel sabe que expía su pecado. Sin embargo, más culpable, más poderosa es siempre la injusticia humana. Stavro, otro agonista del mundo de Istrati, luchó por salvarse. No encontró quien lo ayudara. Todos los hombres, todas las costumbres, todas las leyes, parecían complotarse sorda e implacablemente para perderlo. Istrati se rebela contra la justicia de los hombres. Y se rebela también contra la justicia de Dios. Su prosa tiene a veces acentos bíblicos. Uno de sus críticos ha dicho que Istrati ha escrito de nuevo el libro de Job. El tío Anghel, en verdad, sufre estoicamente como el santo varón de la Biblia. Pero al contrario de Job, el tío Anghel es un rebelde. Y se pudre y se muere estoicamente, sin que Dios le devuelva, en la tierra, ni su ventura, ni su mujer, ni sus hijos, ni su hacienda.

## II

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

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

En este libro de Panait Istrati no hay una novela, sino varias novelas. Floarea Codridor, la mujer que Cosma amó y que a Cosma dio un hijo, mas no su amor ni su alma; Elías el Prudente, hermano de Cosma y, al revés de éste, capaz sólo de consejo y reflexión, pero no de mando; Spilca el Monje, el *haiduc* místico que dejó el monasterio para mejor servir la ley de Dios y escapar a la de los hombres; Movilca el Vataf, que en su larga carrera de *haiduc* no ha abatido sino a pequeños malvados, porque los grandes están demasiado altos; y Jeremías el hijo de Cosma, de Floarea y de la floresta, *haiduc* nato que a los quince años disparó el tiro de fusil

que lo armó caballero; todos los hombres del estado mayor de Cosma, nos ponen delante del relato desnudo de su vidas. Floarea Codridor ha reemplazado a Cosma en el comando de la banda, desde que, roto ya el resorte de su voluntad, vale decir el de su vida, la bala de un gendarme mató al intrépido y tempestuoso *haiduc*. Y antes de asumir el mando del manípulo ha querido que cada uno contase su historia. «Vosotros queréis echar sobre mis hombros de mujer el peso de la responsabilidad y sobre mi cabeza el precio de la pérdida. Yo acepto uno y otro. Para esto debemos conocernos. Vosotros me diréis quiénes sois y yo os diré, la primera, quién soy». Y cada uno de los *haiducs* ha hablado. Floarea Codridor la primera.

El arte de narrador maravilloso, de cuentista oriental y mágico, que reveló Panait Istrati desde sus primeros libros, se afirma en *Los haiducs*. «Las figuras de los *haiducs*, sobre todo las de Floarea Codridor, de Elías el Prudente y de Spilca el Monje, están trazadas con vigor suprarrealista sobre el fondo agreste de la montaña rumana y de sus rudas aldeas»<sup>186</sup>.

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

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

---

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

## III

*Monde*, la nueva revista internacional de Henri Barbusse, (*Clarté*, emancipada hace algunos años de Barbusse, se ha transformado recientemente en *La Lutte de Classes*), publica en sus primeros números algunos relatos de viajes de Panait Istrati. Las últimas estaciones de la vida del genial autor de *Los relatos de Adrián Zograffi* (*Kyra Kyralina*, *Tío Anghel*, *Los haiducs*) nos son contadas así por él mismo, con su encantador y oriental don de narrador.

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

Hace varios meses, lo escuchamos en un reportaje de Frédéric Lefèvre. Con Istrati, Lefèvre no podía emplear la técnica habitual de sus entrevistas: *Une heure avec...*<sup>187</sup> A Panait Istrati no es posible acercarse como reportero sino como amigo. No una sino muchas horas duró el diálogo de Istrati y Lefèvre; gozoso itinerario de imágenes y aventuras, que después de conducirnos a Braila donde del amor de un griego y una rumana nació Istrati, hace cuarenta años, nos devuelve a su intimidad de ahora. Por esta confesión, sabemos que el novelista no vive menos insatisfecho y atormentado que el vagabundo. El placer y el dolor de la creación no colman su alma. ¡Qué miserable cosa le parece haberse

---

187 *Una hora con...*

convertido en un literato, nada más que un literato! Sobre sus hombros sensibles y porfiados, pesa una responsabilidad nueva. «No veo en mi caso —dice a Lefèvre— sino una aventura, edificada sobre un accidente auténtico y sangriento sobrevenido en mi vida. En tanto que los hombres deberán esperar accidentes semejantes para poder expresarse, no tendré mi ejemplo por un éxito. Soy pobre y espero morir pobre, porque marchó en mi vida de hoy acompañado de la inmensa familia de los vagabundos encontrados en mis rutas. Estoy en la mitad de mi obra, tal como la he concebido durante mis largos años de vagabundo. Cuando haya doblado el cabo de esta jornada, dejaré la pluma, tornaré a los caminos de ayer y reviviré, con mis compañeros recuperados, horas oscuras y alegres, exentas tal vez de las pesadas responsabilidades que me oprimen. Así, habré dado mi más bello ejemplo: liberarse de lo que se lleva en sí de mejor, sin hacer de esta liberación un hábito ni un oficio».

Ahora, en estos artículos de *Monde*, Panait Istrati reanuda su relato. Instalado en París, su instinto nómada no lograba conformarse con una existencia sedentaria. La partida de Rakovsky ex-embajador de los Sóviets en París, encendió súbita e irresistiblemente sus nostalgias de viajero. Rakovsky e Istrati son viejos camaradas de la lucha revolucionaria rumana. Se conocieron hace muchos años, cuando Rakovsky, mitad rumano, mitad búlgaro, (según él mismo, dos países se han disputado el honor de no ser su patria) era sólo un agitador oscuro y Panait Istrati secretario de un sindicato de albañiles. Se reencontraron últimamente en París, Rakovsky embajador, Istrati novelista famoso, traducido a dieciséis lenguas, consagrado por la más alta crítica mundial. El ex-embajador invitó a su amigo a un viaje a Rusia. Ambos partían unas horas después. Istrati nos cuenta un episodio de este viaje, quizá el de más interés autobiográfico: su visita a Grecia, el país de su padre. Grecia, según parece, en esta oportunidad no ha tenido tiempo de ser descortés con Istrati, quien a su turno no ha tenido tiempo de entrar en la batalla contra el gobierno como en Rumania. El poeta de la amistad —la amistad es el motivo central de la obra de Istrati— ha hallado en Grecia amigos que ingresan definitivamente en su existencia. Ninguna victoria literaria, ningún éxito editorial, de los últimos tiempos, mejor ganados que estos de Panait Istrati. Desde su primer libro, que en el orden editorial

es *Kyra Kyralina*, y en el orden biográfico *Tío Anghel*, se reconoció en Istrati dotes de inmortalidad. Su obra era el mensaje de un hombre de acendrada, generosa, ingente humanidad. Tengo la sospecha de que esta obra ha dejado ya su huella en la literatura hispano-americana. Me parece encontrar su resonancia en el magnífico *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Esta novela es, como las de Istrati, un canto a la amistad. Y don Segundo tiene el instinto andariego, la alegría aventurera de los personajes de Istrati. Como estos, posee el don del relato. Su filosofía se alimenta de los mismos sentimientos. Si no me equivocase —es una asonancia espiritual más que una analogía artística la que he percibido entre las dos obras— no sufriría ninguna disminución el mérito de *Don Segundo Sombra*. Porque la vecindad a Istrati no puede ser sino un caso de grandeza.

#### IV

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

Recuerdo este antecedente como garantía de la rigurosa equidad de mi juicio, sobre los tres volúmenes que Panait Istrati acaba de publicar en París sobre la Rusia de los Sóviets. (*Vers l'autre Flamme: Sóviets 1929*,

*Après seize mois dans la U.R.S.S.*<sup>188</sup> y *La Russie Nue*<sup>189</sup>, Éditions Rieder, 1929). La *Nouvelle Revue Française* adelantó a sus lectores, en su número de octubre, un capítulo del segundo de estos volúmenes, el que mejor define el espíritu de la inesperada requisitoria de Panait Istrati contra el régimen soviético. En este capítulo, Istrati expone el caso del obrero Rousakov, a quien el conflicto con los vecinos malquerientes ha costado la expulsión del sindicato, la pérdida de su trabajo, un proceso festinatorio y una condena injusta, y cuya revocación no han obtenido los esfuerzos de Panait Istrati. Rousakov, adverso a la actual política soviética, es suegro de un miembro activo y visible de la oposición trotskysta, el escritor Víctor Serge, bien conocido en Francia por su obra de divulgación y crítica de la nueva literatura rusa, en las páginas de *Clarté* y otras revistas: La hostilidad de sus vecinos se ha aprovechado de esta circunstancia para prevenir contra él a todos los organismos llamados a juzgar su caso. Una resolución del Comité del edificio contra el padre político de Víctor Serge, acusado de haber agredido con su familia a una antigua militante y funcionaria del Partido, en ocasión de una visita al departamento de los Rousakov, ha sido la base de todo un proceso judicial y político. La relativa holgura del albergue de los Rousakov, que disponían de un departamento de varias piezas en esta época de crisis de alojamientos, hacía que se les mirase con envidia por un vecindario que no les perdonaba, además, su oposición al régimen y que, en todo caso, contaba con explotarla ante la burocracia soviética, para arrebatarles las habitaciones codiciadas. Panait Istrati, amigo fraternal de Víctor Serge, ha sentido en su propia carne la persecución desencadenada contra Rousakov por la declaración hostil de sus convecinos. La burocracia en la U.R.S.S., como en todo, no se distingue por su sensibilidad ni por su vigilancia. Unas de las campañas del Partido Comunista, léase del Estado soviético, es la lucha contra la burocracia. Y el caso de Rousakov, como el propio Panait Istrati lo anota, un caso de automatismo burocrático. Rousakov ha sido víctima de una injusticia. Panait Istrati, que entiende y practica la amistad con el ardor que sus novelas traducen, fracasado en

---

188 *Hacia la otra llama: Sóviets 1929. Después de dieciséis meses en la U.R.S.S.*

189 *Rusia al desnudo.*

el intento de que se reparase ampliamente esta injusticia, rehabilitando de modo completo a Rousakov, ha experimentado la más violenta decepción respecto al orden soviético. Y, por este caso, enjuicia todo el sistema comunista.

Su reacción no es incomprensible para quien pondere sagazmente los datos de su temperamento y de su formación intelectual y sentimental. Panait Istrati tiene una mentalidad y una psicología de *révolte*<sup>190</sup>, de rebelde, no de revolucionario, en un sentido ideológico y político del término. Su existencia ha sido la de un vagabundo, la de un bohemio, y esto ha dejado huellas inevitables en su espíritu. Sus simpatías por el *haiduc* se nutren de sus sentimientos de *hors la loi*<sup>191</sup>. Estos sentimientos, que pueden producir una obra artística, son esencialmente negativos cuando se trata de pasar a una obra política. El verdadero revolucionario es, aunque a algunos les parezca paradójico, un hombre de orden. Lenin lo era en grado eminente. No despreciaba nada tanto como el sentimentalismo humanitario y subversivo. Panait Istrati podía haber amado duramente el orden soviético, pero fuera de él, bajo la presión incesante del orden capitalista, contra el que ha sido y sigue siendo un insurgente. Lo demuestra claramente el segundo volumen de *Vers l'autre Flamme*. Istrati confiesa en él que su entusiasmo por la obra soviética se mantuvo intacto hasta algún tiempo después de su regreso a Rusia, a continuación de una accidentada visita a Grecia, de donde salió expulsado como agitador. Toda su reacción antisoviética corresponde a los últimos meses de su segunda estada en la U. R. S. S. Si Panait Istrati hubiese escrito sus impresiones sobre Rusia, sin más documentación y experiencia que las de su primera estada, su libro habría sido una fervorosa defensa de la obra de los Sóviets. Él mismo habría sido el carácter de su obra, si su segunda estada no se hubiese prolongado hasta hacer inevitable el choque de su temperamento impaciente y apasionado de *révolte*, con los lados más prosaicos e inferiores de la edificación del socialismo.

Panait Istrati ha escrito estos libros en unión de un colaborador anónimo, cuyo nombre no revela por ahora, a causa de que carece de

---

190 Revuelta.

191 Fuera de la ley.

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

## ZOLA Y LA NUEVA GENERACIÓN FRANCESA<sup>192</sup>

El nombre de Zola vuelve a ser un emblema en el debate literario de Francia. Sumergido por las corrientes literarias del 900, regresa hoy a flote, como signo de un trabajo de rehumanización del arte. Tres son los más activos factores de su actualidad: 1° una tendencia o escuela literaria, el populismo, que aparece como una reacción contra una literatura que no describe sino gentes chic<sup>193</sup> y su ocio elegante; 2° la defensa del creador de los Rougon Macquart, asumida desde sus primeros números por *Monde*, la revista de Barbusse; 3° la reivindicación ardorosa de la obra por Emmanuel Berl en su resonante libro *Morte de la Pensée Bourgeoise*<sup>194</sup>, señalado ya por mí en otra parte.

Los escritores de las capillas donde se venera a Barrès, Proust, Gide, etc., condenan más o menos inapelablemente a Zola. A los más moderados en la expresión de su juicio, la obra de Zola les parece simplemente tramontada, *perimée*<sup>195</sup>. Pero en la nueva generación se constata, con todo, una reacción, a este como a otros respectos, y no son pocos ni adjetivos los escritores que toman partido por Zola. Así lo demuestra una recientísima encuesta de *Monde*, que ha seguido a las confesiones de los novelistas del populismo y a la discusión sobre el libro de Emmanuel Berl.

---

192 Publicado en *Variedades*: Lima, 5 de febrero de 1930.

193 Elegantes.

194 *Muerte del pensamiento burgués*.

195 Prescrita, sobrepasada.

Las respuestas de Jolinon, Chamson, Guilloux, Poulaille, Lemonnier y otros, atestiguan que, en pleno apogeo de la novela de evasión o psicoanálisis y de una estética que lo repudia, la obra de Zola tiene apreciable séquito en las letras francesas. Chamson, que se preocupa poco de explicar su posición, definida por él como una posición de batalla, se contenta casi con declarar que está enteramente por Zola. Guilloux opina que Zola en este debate no es sino un “pretexto” y que se trata de votar por o contra la revolución. El autor de *La Maison du Peuple*<sup>196</sup> identifica la causa de Zola con la de la revolución. Jolinon siente renacer con el populismo, la escuela que acaudilla André Thérive, la influencia del maestro del naturalismo; y anuncia que dentro de veinte años, cuando André Thérive haga el balance de este movimiento «será para ponerlo a los pies de Zola». Poulaille conviene en que la influencia de Zola en las letras actuales no es muy grande; pero le pronostica, o le augura, una “brillante revancha”. Lemonnier, uno de los animadores y teóricos del populismo, cree también en el porvenir de la obra discutida. «A medida que el siglo diecinueve se aleje — afirma — el cientificismo no molestará a nadie y será de más en más inútil reaccionar contra él, puesto que estará definitivamente muerto. Entonces, la actitud de Zola cobrará al contrario un valor histórico que no perjudicará ya al valor humano de sus obras. En la hora que suena, nosotros, novelistas populistas, querríamos reaccionar contra la literatura de post-guerra escribiendo novelas de más amplia humanidad. Zola es pues también nuestro maestro, por haber escrito sobre el pueblo novelas que lee el pueblo y que no son ingenuas novelas, historias artificiosas, sino grandes obras de arte».

Pero las consideraciones más interesantes aportadas a este debate no pertenecen a los apologistas, sino a algunos escritores que, sin compartir ninguna reserva mezquina contra Zola, sino testimoniándole más bien toda la admiración que en nuestro tiempo es posible acordarle justiciaramente, se niegan a aceptar el retorno a Zola como un ideal de la nueva literatura. Tristán Remy responde así a *Monde*, en cuyas páginas colabora desde su fundación: «No comprendo exactamente el sentido de vuestra encuesta. ¿Qué influencia tiene hoy la obra de Emilio Zola y qué influencia

---

196 *La casa del pueblo*.

tendrá en el porvenir? Es como si Uds. preguntaran qué influencia podrá tener sobre nosotros la obra de Balzac o de Chateaubriand. Ellos fueron como Zola el producto de su medio. Esto no ha cambiado. La literatura actual refleja los diversos aspectos, individuales o colectivos, de los tiempos turbados en que vivimos y se sitúa mecánicamente —los críticos no inventan nada— en relación a las diversas maneras de remediar esta situación». Georges Dupeyron, director de *Signaux*<sup>197</sup>, que reconoce en Zola una de las fuerzas más auténticas del siglo pasado, insurge vivamente contra el neo-naturalismo que se reclama de este nombre y esta obra periclitados. «Hablar actualmente de “naturalismo”, pensando, de una manera más o menos precisa, inspirarse en Zola o en los métodos de Zola, es una nueva confesión de impotencia. Después del neo-idealismo, el neo-romanticismo, el neo-tomismo, he aquí un neo-naturalismo disimulado chatamente bajo el nombre de populismo; esto no nos dice nada de bueno. ¿Esta generación de post-guerra, después de haber hecho hablar tanto de ella y de haberse presentado en rebelión irreductible, ha caído tan bajo que esté obligada a imitar todavía, cuando bajo la influencia de ciertas personalidades, Guehenno, Berl, parecía en fin evadirse del intelectualismo malthusiano<sup>198</sup> y del esteticismo decadente, para proponerse el verdadero problema actual, aquél cuya solución pondría término al marasmo: la búsqueda de una ideología válida?» André Malraux no es menos lúcido cuando escribe lo siguiente: «*Monde* se interesa evidentemente por Zola, porque Zola ha pintado a los obreros. Él lo ha hecho en función de una idea del “pueblo” que creo sin valor hoy: en Francia una parte de los obreros se une a la burguesía, la otra constituye el proletariado que es cosa muy diversa del pueblo».

A propósito del nuevo realismo, y de *El Cemento* de Gladkov —que Lunatcharsky coloca bajo el auspicio de Zola— he escrito ya, por mi parte, que la obra del jefe del naturalismo está comprendida en el proceso del realismo burgués. La impotencia de la burguesía para producir un arte verdaderamente realista no se manifiesta en la obra de Zola menos que en las otras obras del mismo ciclo literario. El naturalismo de Zola puede

---

197 *Señales*.

198 De Malthus. (ver I. O.).

ser en nuestros días una escuela excelente para los novelistas del populismo, que bajo la dirección de André Thérive, el heredero de la cátedra de Paul Souday en *Le Temps* de París, se aprestan a explotar la cantera del pueblo. Pero no tienen nada que ver con el neo-realismo. Zola es un escritor de la Francia de su tiempo. No es justo escatimarle el reconocimiento a que son acreedoras su potencia y su pasión. Pero su obra es extraña, o simplemente anterior, al espíritu de la revolución proletaria. Zola es la sublimación de la pequeña burguesía francesa. Esta pequeña burguesía ya no es capaz de apasionarse por los fueros de la verdad y la justicia como en los tiempos, algo románticos aún, de Dreyfus y del *j'accuse*<sup>199</sup>. Zola conocía bastante al pueblo; pero ignoraba al proletariado. Su concepción del socialismo era una concepción humanitaria, sentimental, saturada de romanticismo, del culto a las masas, ajena radicalmente a la concepción energética y heroica de los marxistas. El proletariado, como Malraux lo recuerda a *Monde*, no es la misma cosa que el pueblo. Y el primer deber de la nueva literatura es negarse a todo retorno. Lo mismo al retorno a Zola que al retorno a Stendhal.

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

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

---

199 Yo acuso.

Pero hay que agregar que las tendencias, las esperanzas de Zola no son las nuestras.



## LA NUEVA LITERATURA RUSA<sup>200</sup>

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

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

El lector hispano-americano no puede llegar por la sola vía del español a la literatura rusa de la post-guerra. En español, de este tema no nos ha hablado, con conocimiento y con simpatía, sino Julio Álvarez del Vayo. En la *Revista de Occidente*, Ricardo Baeza dedicó hace algún tiempo

---

200 Publicado en: *Variedades*, el 20 de marzo de 1926.

un artículo al teatro ruso; pero, aparte de que se limitaba a reflejar las impresiones de un escritor inglés, y de que su evidente humor anti-revolucionario lo inhabilitaba para entender y apreciar las consecuencias del fenómeno bolchevique en el arte, enfocaba en su artículo sólo un género literario, tal vez el que menos ha podido desarrollarse dentro de la situación creada por la Revolución.

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

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

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

El primer período de la Revolución no fue propicio a una intensa producción literaria. No había tiempo, papel ni humor para libros. No se imprimía casi sino libros y folletos de política. Los tiempos eran de hambre y de combate. El comunismo no tenía aún artistas propios. Las

jornadas de la Revolución fueron cantadas por los poetas *ralliés*<sup>201</sup>. Un *rallié*, no un bolchevique, era Alejandro Blok. Un *rallié* también era el mismo Maiakovsky, el autor de *150'000,000*, epígono del futurismo.

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

Los poetas que sobresalieron en este período fueron Maiakovsky y Essenin. Los anatemas de Maiakovsky al Occidente capitalista tenían un acento bíblico. Trotsky, que niega que el arte de Maiakovsky sea arte proletario, reconoce su valor y su originalidad. Maiakovsky, en su poesía «constructivista», tradujo una actitud del alma rusa: el delirio novecentista y norteamericano de la máquina, la electricidad, la urbe, la usina. Ehrenburg dice que Maiakovsky rugía con una voz de 100 HP. Essenin que se llamaba a sí mismo “poeta escandalista”, contagiado de la misma exaltación, se distinguía por su fondo rural. Su poesía tenía una violencia primitiva. Mas, pasado el período romántico de la eclosión revolucionaria, iniciado el penoso y prosaico trabajo de la reconstrucción económica, Essenin sintió, sin duda, que no le quedaba nada que hacer. En un poema, en que cuenta el retorno a su aldea abandonada,

---

201 Congregados, adheridos.

su voz es ya una voz fatigada. «Me iré solo —dice— hacia límites ignotos, calmada para siempre el alma revoltosa». (Parece que en este poema Essenin presentía su fin próximo. Según una noticia que no sé si estará confirmada, este poeta, cuya influencia rusa puede ser comparada, a juicio de Ehrenburg, a la de Rimbaud en la moderna poesía francesa, se suicidó en diciembre último).

La Nep (Nueva Política Económica)<sup>202</sup>, trajo en Rusia un renacimiento de la prosa. «Comenzó —escribe Ehrenburg— la reducción del personal, de los gastos, de los proyectos y de la fantasías. Tramontada la esperanza de una inmediata revolución mundial, la poesía cedía el campo a la prosa en la literatura como en la política.

La novela y el cuento recuperan su sitio. La patria de Dostoievsky, de Turguenev, de Tolstoy y de Gorki, tiene el genio del cuento y del relato. Lo testimonian, en nuestra época, Pilniak, Zamiatine, Serafimovitch, Ehrenburg, Ivanov, Babel y varios otros. En el arte de casi todos estos cuentistas o novelistas se combina frecuentemente un ingenuo primitivismo con una sagaz modernidad. En Pilniak, por ejemplo, hay un marcado freudismo. En la psicología de una de sus protagonistas, la camarada Xenia Ordynina, miembro de la Checa<sup>203</sup>, se mezclan el ideal revolucionario y el apetito sexual. «Karl Marx —dice la camarada Xenia Ordynina— ha debido cometer un error. No ha tenido cuenta sino del hambre físico. Ha olvidado otro factor: el amor, el amor rojo y fuerte como la sangre. El sexo, la familia, la raza: la humanidad no se ha equivocado adorando al sexo. Sí; hay un hambre físico y un hambre sexual. Se debe decir mejor, hambre físico y religión del sexo, religión de la sangre. Yo siento a veces, hasta el sufrimiento físico, real, que el mundo entero, la civilización, la humanidad, todas las cosas, las sillas, los vestidos, están penetrados de sexualidad. La cabeza me da vueltas a veces y yo siento que la Revolución, toda, toda, está impregnada de ella».

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

203 Policía secreta de la primera etapa de la Revolución Socialista en la U.R.S.S.

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

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



## LEONIDAS LEONOV<sup>204</sup>

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

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

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

---

204 Publicado en *Variedades*: Lima, 26 de febrero de 1927.

cionaria, cualquiera que sea su indiferencia respecto de la Revolución misma.

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

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

El caso de Licharyev puede parecer demasiado singular. Pero, en verdad, refleja la situación de una gran parte de la “inteligencia” en los años de la Revolución. El drama del profesor de Paleontología ha sido

también el de muchos profesores de Filología, de Anatomía, de Historia y hasta de Economía Política, sorprendidos también por la Revolución, si no en el período mesozoico, en otros períodos más próximos pero no menos fenecidos. El profesor Licharyev, es el “intelectual” ruso, famélico, miserable — a causa de la Revolución — en el nombre del cual tantos espíritus plañideros se han quejado de la barbarie bolchevique y de sus ataques a la “cultura”.

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

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



## LA RUSIA DE DOSTOIEVSKY. A PROPÓSITO DEL LIBRO DE STEFAN ZWEIG<sup>205</sup>

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

No debe haber sido escasa la sorpresa de estos apresurados y enfáticos exégetas ante la protesta de Ilya Ehrenburg, contra la general tendencia de suponer a la nueva literatura rusa fuertemente influida por el espíritu de Dostoievsky. Ehrenburg desmintió esta influencia, afirmando que las actuales generaciones rusas estaban, precisamente,

---

205 Publicado en *Varietades*: Lima, 10 de abril de 1929.

lo más distantes posibles de Dostoievsky y que, en la nueva Rusia, era mucho más evidente y neta la presencia de Tolstoy. Y Julio Álvarez del Vayo, en sus impresiones literarias de Rusia, sobre todo en las que sirven de prólogo a la edición española de *El Cemento*, la notable novela de Fedor Gladkov, ha confirmado sustancialmente la versión de Ehrenburg, que no era una revelación para quienes seguían el movimiento intelectual ruso a través de revistas francesas, italianas y alemanas, aunque no se diesen cuenta, exactamente, del sentido profundo de la Revolución.

Dostoievsky tradujo en su obra la crisis de la inteligencia rusa, como Lenin y su equipo marxista se encargaron de resolver y superar. Los bolcheviques oponían un realismo activo y práctico al misticismo espiritual e inconcluyente de la inteligencia dostoievskiana, una voluntad realizadora y operante a su hesitación nihilista y anárquica, una acción concreta y enérgica a su abstractismo divagador, un método científico y experimental a su metafísica sentimental. *La intelligentsia*<sup>206</sup>, desde el movimiento dekabrista<sup>207</sup> hasta la Revolución de 1917, no conoció sino fracasos. Se reconoce su romanticismo, de fondo, más o menos rousseauniano, en los dekabristas, en los narodnikis, en los nihilistas, en los socialistas revolucionarios. Su impotencia, para guiar una revolución demoburguesa que sustituyera la autocracia zarista por un régimen capitalista de tipo occidental, la condujo a un utopismo desorbitado, en que el más extremista y disolvente individualismo se asociaba al mesianismo racial, hostil a Europa, de los orientalistas.

La literatura, de esta época, o más bien de este origen —Dostoievsky, Andreyev, Sollogub, etc.— refleja, como ya alguna vez lo he apuntado, la neurosis de una burguesía frustrada, a la que no fue posible conquistar el poder. El capitalismo ruso, técnica y financieramente impulsado y aun dirigido en gran parte por extranjeros, se desarrolló en Rusia, hasta 1917, bajo un régimen absolutista, que no consintió a la burguesía salir de un rol larvado y secundario. Esta burguesía fracasada, incapaz de sacudirse de la tutela de una aristocracia primitiva, no pudo asegurar su equilibrio interior. No supo dar concreción a sus ideales políticos. El utopismo

---

206 Inteligencia, el grupo intelectual.

207 Partidario de reformas burguesas en la antigua autocracia zarista.

humanitarista, la negación nihilista, en sus manifestaciones más diversas, la hallaron siempre propicia a sus delirios. La burguesía vio desertar a sus vástagos de su propia empresa política, para entregarse a la preparación sentimental de una revolución que no sería la suya. El populismo<sup>208</sup> exasperado a que llegó, en su inútil lucha por alcanzar sus propios objetivos de clase, tocó un grado de misticismo e idealización que sedujo fácilmente la fantasía de sus literatos. Dostoievsky podía escribir así sobre la élite a que pertenecía: «La clase intelectual rusa es la más elevada y la más seductora de todas las élites que existen. En todo el mundo no se encuentra nada que se le parezca. Es una magnificencia de espléndida belleza que todavía no se estima bastante. Prueba predicar en Francia, en Inglaterra, o donde quieras, que la propiedad individual es ilegítima, que el egoísmo es criminal. Todos se alejarán de ti. ¿Cómo podría ser ilegítima la propiedad individual? ¿Y qué existiría entonces de legítimo? Pero el intelectual ruso te sabrá comprender. Ha comenzado a filosofar apenas su conciencia ha despertado. Así, si toca un pedazo de pan blanco, enseguida se presenta a sus ojos un cuadro tétrico: Es pan fabricado por esclavos. Y este pan blanco se le antoja muy amargo». Piero Gobetti, señalando y comentando estas palabras, define nítidamente el sentido de este “atormentado individualismo”. «En la mística aspiración al infinito —observa— o a la eternidad se alientan las aspiraciones del pueblo a una organización anárquica de la sociedad. Ni el pan-eslavismo, buscado con curiosos sentimientos mesiánicos, consigue alimentar una conciencia nacional. La lucha de los intelectuales contra el zarismo semeja una lucha de descentrados».

Mientras la novela occidental, hasta en su estación romántica, describe a una burguesía inquieta, pero normal, mediocre a veces pero estable siempre, que asienta con confianza y sin disgusto sus pies en la tierra, y en la que el atormentado no es la regla sino la excepción, la novela rusa, de estirpe dostoievskiana nos describe invariablemente a una burguesía lunática, desequilibrada, sentimental, en cuya conciencia

---

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

trabaja un complejo y en la que el empresario alacre, contento de sí mismo, es un caso extraordinario, contradicho y renegado por una descendencia neurótica.

Zweig estudia a Dostoievsky, con prescindencia de este *substractum*<sup>209</sup> histórico, de este sedimento social de su arte. Esto es quizá lo que falta en su libro, que rehúsa relacionar a Dostoievsky con su época y su ambiente. Pero, en cambio, el retrato artístico, el croquis estético del autor de *Los hermanos Karamasov*, conquistan al lector completamente. Singularmente penetrante es la confrontación de la distinta y opuesta experiencia que para Dostoievsky y Wilde significó la prisión. «En Wilde — escribe Zweig — el *lord* sobrevive al hombre y sufre de que los forzados puedan tomarlo por uno de los suyos. Dostoievsky no sufre sino en tanto que asesinos y ladrones rehúsan considerarlo como un hermano. Ser tenido a distancia, no ser tratado como hermano, le parece una tara, una insuficiencia de su ser. Así como el carbón y el diamante son una misma sustancia, así este destino es uno y sin embargo diferente para los dos escritores. Wilde es un hombre terminado cuando sale de la prisión. Dostoievsky comienza su vida. Wilde es reducido al estado de escoria, por la misma flama que da a Dostoievsky su temple y su luz. Wilde es castigado como un *valet* porque resiste. Dostoievsky triunfa de su destino porque ama su destino». Podría observarse, restringiendo parcialmente la exactitud de este paralelo de Zweig, que la naturaleza distinta de ambas condenas no es extraña a su distinto efecto espiritual: pero, aparte de que el contraste entre el *lord* sensual y orgulloso y el ruso, que busca el placer en el fondo del más duro sufrimiento y de la más exasperada humillación, subsiste siempre, la última frase de Zweig nos hace olvidar cualquier reserva ausente: “Dostoievsky triunfa de su destino, porque ama su destino”. Y en otra comparación, Zweig es acaso más certero: «Goethe mira al apolineísmo antiguo; Dostoievsky al bacantismo: ni siquiera ser olímpico ni semejante a un Dios, quiere ser el hombre fuerte. Su moral no aspira al clasicismo, a la regla, sino a la intensidad». Estas palabras plantean, tal vez, el problema de Dostoievsky clásico o romántico. Problema que, en Dostoievsky, admite esta respuesta: clásico y romántico. O romántico hasta el punto de ser, al mismo tiempo, clásico.

---

209 Substancia.

## STEFAN ZWEIG, APOLOGISTA E INTÉRPRETE DE TOLSTOY Y DOSTOIEVSKY<sup>210</sup>

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

La biografía en boga reduce al héroe, escamotea al artista y al pensador. Destruye, además, la perspectiva sin la cual es imposible sentir su magnitud. Leyendo el *Shelley* de André Maurois, mi impresión dominante inmediata fue ésta: el biógrafo no lograba identificarse con el personaje; lo seguía con una sonrisa irónica, escéptica, un poco burlesca; entre uno y otro se interponía la distancia que separa a un romántico, de los días de la revolución liberal, de un moderno pequeño burgués y clasista. Consigné esta impresión en mi comentario, después de haberla comunicado a dos finos y sagaces lectores del libro: María Wiese y José

---

210 Publicado en *Variedades*: Lima, 3 de abril de 1929.

María Eguren. Y hoy encuentra en mí intensa resonancia la reacción de Enmanuel Berl (*Europe*. Enero de 1919, *Premier Panflet*<sup>211</sup>) cuando en su requisitoria contra el burguesismo de la literatura francesa, escribe lo siguiente: «Para que la desconfianza hacia el hombre sea completa, es menester denigrar al héroe». Este es el objeto verdadero y, sin duda alguna, el resultado de la biografía novelada que medra abundante desde el *Shelley* de M. André Maurois. M. Maurois tiene en este hecho una bien pesada responsabilidad. No ignoro que su carácter profundo corresponde mal sin duda a esta parte de su obra, cuyo éxito quizá lo ha sorprendido a él mismo. Entreveo en Maurois un discípulo sincero de Chartier. Hay en él, igualmente, un hombre triste de aspecto provincial, que el aspecto de *Climats* descubre bastante, una oveja negra que rumia, con melancolía, una hierba sin duda amarga y que no conocemos. La vida de Shelley no es menos, en cierta medida, que un delito y un desastre espiritual. El éxito de la biografía novelada, género extrañamente falso, no se comprendería si muy malos instintos no hallaran en ella su alimento. Gusto de la información fácil e inexacta, reducción de la historia a la anécdota. Inocuidad garantizada S.G.D.G. Pero sobre todo la revancha de la burguesía contra el heroísmo. Gracias a M. Maurois se puede olvidar que Shelley fue poeta. Se le ve como un joven aristócrata que comete locuras, demasiado ruidosamente, y a quien M. Maurois nos permite seguir con una mirada irónica en su marcha titubeante, cuando es precisamente la del genio entre la revolución y el amor». La condenación de la biografía novelada en sí misma, como género, tiene mucho de excesiva y extrema; pero la apreciación de las tendencias que obedece no es arbitraria.

Zweig evita siempre el riesgo de la idealización charlatana y ditirámica. Su exégesis tiene en debida consideración todos los factores físicos y ambientales que condicionan la obra artística. Recurre a la vida del artista para explicarnos su obra y, por la mancomunidad de ambos procesos, le es imposible atenerse en su crítica al dato meramente literario. Así, no le asusta asociar la epilepsia de Dostoievsky al ritmo de su creación. Pero este concepto no tiene en Zweig ninguna afinidad con el simplismo positivista de los críticos, que pretendían definir el genio y sus creaciones con

---

211 *Primer panfleto.*

mediocres fórmulas científicas. Tolstoy y Dostoievsky son, para Zweig, como para otros críticos, dos polos del espíritu ruso. Pero Zweig aporta al entendimiento de uno y otro una original versión de esta antítesis. Su percepción certera, precisa, le ahorra el menor equívoco respecto al verdadero carácter del arte tolstoyano. Zweig establece, con sólido y agudo alegato, el materialismo de Tolstoy. El apóstol de Yasnaia Poliana, a quien todos o casi todos estiman por antonomasia un idealista, era ante todo un hombre de robusta raigambre realista, de fuerte estructura vital. Esta puede ser una de las razones de su glorificación por la Rusia marxista. El realismo de la Rusia actual reconoce más su origen en el método de Tolstoy, atento al testimonio de sus sentidos, reacio al éxtasis y a la alucinación, que en Dostoievsky, pronto a todos los raptos de la fantasía. Tolstoy representa, a los ojos de las presentes generaciones rusas, a la Rusia campesina. Lo sienten aldeano, *mujič*<sup>212</sup>, no menos que aristócrata. Zweig no se queda a mitad del camino en la afirmación de la primacía de lo corporal sobre lo espiritual en la literatura de Tolstoy. «Siempre en Tolstoy — dice — el alma, la psiquis — la mariposa divina cogida en la red de mil mallas de observaciones extremadamente precisas — está prisionera en el tejido de la piel, de los músculos y de los nervios. Por el contrario, en Dostoievsky, el vidente, que es la genial contraparte de Tolstoy, la individualización comienza por el alma: en él, el alma es el elemento primario; ella forja su destino por su propia potencia y el cuerpo no es sino una suerte de vestido larvario, flojo y ligero, en torno de su centro inflamado y brillante. En las horas de espiritualización extrema ella puede abrazarlo y elevarlo en los aires, hacerle tomar su impulso hacia las tierras del sentimiento, hacia el puro éxtasis. En Tolstoy, opuestamente, observador lúcido y artista exacto, el alma no puede volar jamás, no puede siquiera respirar libremente». De esto depende, a juicio de Zweig, la limitación del arte de Tolstoy, al que habría deseado, como Turguniev “más libertad de espíritu”. Pero, sin esta limitación, que con el mismo derecho puede ser juzgada como su originalidad y su grandeza, Tolstoy y su obra carecerían de la solidez y unidad monolíticas que los individualiza. Perderían esa contextura de un solo bloque que tanta admiración nos impone.

---

212 Campesino pobre.

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

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

## **SERGIO ESSENIN**<sup>213</sup>

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

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

---

213 Publicado en *Varietades*: Lima, 19 de octubre de 1927.

la mujer de Mjereskovsky, a cuya tertulia literaria acudían los debutantes como un rito de su iniciación.

No es posible, pues, sorprenderse del tono apocalíptico, frecuente en la poesía de Essenin. Su temperamento de “primitivo” se desarrolló en un clima de tragedia. La psicología de guerra encontró en este infante rústico, una naturaleza espontáneamente inclinada a la violencia y a la *jacquerie*<sup>214</sup>. Essenin se afilió a una escuela poética que tomaba su nombre y una parte de su inspiración de la vieja secta rusa de los *chlysti*<sup>215</sup>, que espera nuevas encarnaciones de Jesús. El mesianismo blasfemo, el misticismo inverecundo de Essenin proceden, sin duda, de la asociación de la “psicología de guerra” con la mitología de una secta que, por traducir una de las más típicas reacciones primitivas del alma rusa ante el cristianismo, encontró fácilmente resonancia en el espíritu agreste del poeta de Rjazan.

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

*Os prometo la Ciudad Inonia  
donde habita el Dios de los vivos.*

Y luego así prosigue:

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

Este mismo poema nos descubre otro elemento esencial del arte de Essenin: un exasperado individualismo que conduce al poeta a esa exaltación megalómana, que constantemente encontramos en muchos

---

214 Insubordinación campesina.

215 Iluminados.

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

*Quiero trasquilar el firmamento  
como una oveja sarnosa.*

.....

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

.....

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

La atmósfera moral y física de los primeros años de la Revolución era, como lo observa Ilya Ehrenburg, favorable a la superproducción y a la hipertrofia poética. *El pathos*<sup>216</sup> revolucionario creaba una conciencia apocalíptica, propicia a todas las hipérbolas épicas y líricas. “Electrificaremos al mundo entero”, decía uno de los anuncios luminosos del bolchevismo, encendido sobre las ciudades famélicas, que gastaban en este alarde el único combustible de que disponían para su calefacción. Por otra parte, como dice Ehrenburg, «la prosa requiere tiempo y dinero: ambas cosas faltaban». Los poetas recitaban sus versos en las asambleas o los escribían en las paredes. La Revolución rusa creó el “poema

---

216 Desorden, convulsión, estado afectivo intenso.

mural”, el “poema *affiche*”. Me he enterado también de que la revista oral es una invención rusa. (Es probable que nuestro querido y brillante Alberto Hidalgo sólo lo haya sabido después de su experimento *bonaerense*). En este tiempo de caos o poesía, Essenin, igual que Maiakovsky, aunque representando otra cara del alma rusa, avanzó por el camino de la violencia verbal y de la estridencia lírica, más allá de su propia meta. Cultivó un ismo personal: el escandalismo. Su amor a la pendencia y al vagabundaje, no halló vallas molestas en una época de tempestad revolucionaria. Y lo indujo a rotular uno de sus libros: *Confesión de un granuja*.

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

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

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

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

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



## ***Nadja* DE ANDRÉ BRETON<sup>217</sup>**

El tema que anteriormente enfocaba era el del realismo en la nueva literatura rusa. ¿Podrá pensarse que abandono demasiado arbitrariamente la línea de esta meditación, porque paso ahora a discurrir sobre *Nadja* de André Breton? Es posible. Pero yo no me sentiré nunca lejano del nuevo realismo, en compañía de los suprarrealistas. La benemercencia más cierta del movimiento que representan André Breton, Louis Aragón y Paul Éluard es la de haber preparado una etapa realista en la literatura, con la reivindicación de lo suprarreal. Las reivindicaciones de una revolución, literaria como política, son siempre outrancières<sup>218</sup>. ¿Por qué las de la revolución suprarrealista no habían también de serlo? Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento, a la recreación de la realidad.

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

---

217 Publicado en *Varietades*: Lima, 15 de enero de 1930.

218 Hasta el más allá.

demuestran todas las obras dignas de ser llamadas realistas, del cinema, de la pintura, de la escultura, de las letras.

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

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

A Nadja no se le puede encontrar sino en la calle. En otro lugar, alguna sombra velaría su presencia. Es indispensable que su encuentro no se vincule al recuerdo de un salón, de un teatro, de un café, de una tienda. Su sola atmósfera pura, transparente, personal es la de la calle. Por la acera de la calle banal, ordinaria, la veremos avanzar hacia nosotros con paso seguro y propio. La reconoceremos por su sonrisa, por sus ojos, aunque nada la diferencie demasiado de los transeúntes. Así es como, de pronto, André Breton se halla delante de ella en la *rue*<sup>219</sup> Lafayette.

---

219 Calle.

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

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

*Con el fin de mi aliento que es el comienzo  
[del vuestro.  
Para vos yo no seré nada o sólo una huella  
La garra del león aprieta el seno de la viña  
Quiero tocar la serenidad con un dedo mojado  
[de lágrimas.*

André Breton precede el relato de sus días cerca de Nadja de un capítulo que es algo así como la introducción teórica en su experiencia. Y al retrato, a la descripción, a la ausencia de Nadja, clausurada ya en el manicomio, sigue otra divagación que es como la estela de la protagonista en la imaginación del poeta. Y como para probar que el libro moderno, como la revista, no puede ya prescindir de la imagen, de la figura, de la escena gráfica, André Breton ilustra *Nadja* con fotos de Man Ray, con cuadros de Max Ernst, con dibujos de Nadja, con retratos de sus amigos, con vistas de la calle. Su *Nadja* preludia, tal vez, bajo este aspecto de procedimiento, una revolución de la novela.

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

# AUTORES Y ESCENARIOS DEL TEATRO MODERNO



## **ALGUNAS IDEAS, AUTORES Y ESCENARIOS DEL TEATRO MODERNO<sup>220</sup>**

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

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

---

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

«Querido Vegas:

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

Su amigo y compañero.

José Carlos Mariátegui.

laberinto de teorías y de búsquedas y de senderos: teatro sintético, teatro experimental, teatro de color, etc.

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

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

Pirandello, al mismo tiempo, nos conduce a una revisión de nuestras ideas sobre la ficción y la realidad. En su literatura, los confines entre la realidad y la ficción se borran mágicamente. Pirandello se obstina en convencernos de la realidad de la ficción y, sobre todo, de la ficción de la realidad. Los personajes de la fantasía no son menos reales que los personajes de carne y hueso. Son a veces más reales, más interesantes, más trascendentes. "¡Se nace a la vida de tantos modos!" —dice un personaje pirandelliano—. «La naturaleza se sirve del instrumento de la fantasía humana para proseguir su obra de creación: Y quien nace merced a esta actividad creadora que tiene su sede en el espíritu del hombre, está destinado por naturaleza a una vida mucho más dilatada que la del que nace en el regazo mortal de una mujer. Quien nace personaje, quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede mofarse hasta de la muerte porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento mortal de la creación; pero la criatura es imperecedera. Y para vivir eternamente no tiene apenas necesidad de prendas

extraordinarias ni de consumir prodigios. ¿Quiere usted decirme quién era Sancho Panza? ¿Quiere usted decirme quién era don Abundio? Y, no obstante, viven eternos porque —gérmenes vivos— tuvieron la ventura de hallar una matriz fecunda, una fantasía que supo criarlos y nutrirlos».

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

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

El realismo ha empobrecido así a la naturaleza y a la vida. Por lo menos ha hecho que los hombres las declaren limitadas, monótonas y aburridas y las desalojen, finalmente, de sus altares para restaurar en ellos a la fantasía. Oscar Wilde sostenía que la vida y la naturaleza son

discípulas del arte; que el arte es el modelo de la naturaleza y de la vida. Su bizarra tesis estética era precursora de las tesis actuales. Hoy la ficción reivindica su libertad y sus fueros. La ficción no es anterior ni superior a la realidad como sostenía Oscar Wilde; ni la realidad es anterior ni superior a la ficción como quería la escuela realista. Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente. El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte. Es absurdo intentar incomunicarlos y aislarlos. El arte no es acaso sino un síntoma de plenitud de la vida.

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

teatrales. No pasa en el teatro sintético, como en el *guignol*, que la acción se desarrolla fulminante y cinematográficamente, sino que la acción en sí es breve, instantánea.

El teatro no sólo se renueva radicalmente en su literatura y en su técnica literaria, sino también en sus elementos y en sus técnicas escénicas. Junto con el concepto de la creación se rectifica el concepto de la interpretación. El *régisseur*<sup>221</sup> adquiere tanta importancia y dignidad artísticas como el autor. Los nombres de Copeau, Max Reinhardt y Stanislavsky no son menos mundiales que los de Bernard Shaw y Wedekind. Y el teatro de algunos países tiene mejores *régisseurs* que autores. Francia, por ejemplo, está representada en la historia del teatro contemporáneo por Antoine Copeau más que por Capus o Bataille. Ningún autor francés ocupa aún el rango de Shaw, de Pirandello, de Chéjov. El teatro francés aparece construido con materiales deleznablemente temporales. Es un teatro burgués por antonomasia. Sus elementos esenciales son el adulterio, el dinero, los negocios. El adulterio, sobre todo, ha preocupado obstinadamente a los autores de París. Una de las más nuevas y últimas piezas francesas —*Le Cocu Magnifique*<sup>222</sup>, de Crommelynck— anuncia, finalmente, una reacción del teatro francés contra los cuernos, como motivo dramático. El personaje de esta obra es un marido que, exasperado por la duda y el temor de que su mujer lo engañe, quiere que lo engañe al menos con su conocimiento y por su voluntad. Pero a este marido le toca una mujer honesta, sin disposiciones espirituales ni físicas para la infidelidad. Y, llena de náusea de su marido y de sus amantes, se escapa con un boyero, con un hombre rústico, primitivo y palurdo a quien suplica: “Prométeme que te podré ser fiel”. Esta comedia y esta frase marcan, evidentemente, en el teatro, el principio de un período de decadencia del adulterio.

---

221 Director.

222 *El cornudo estupendo*.



## BRAGAGLIA Y EL TEATRO DE LOS INDEPENDIENTES DE ROMA<sup>223</sup>

Antón María Bragaglia, fundador y director del Teatro de los Independientes de Roma, tiene en el moderno teatro italiano, la misma función que tuvo Antoine en el francés y que aún tiene Stanislavsky en el ruso. No compararé su obra con la de Max Reinhardt que, en Alemania y Austria, trabaja como *metteur en scène*<sup>224</sup> para grandes públicos y en grandes teatros. El Teatro de los Independientes de Roma, es un teatro pequeño e íntimo del tipo del *Vieux Colombier* de París. Pero no se piense, por esto, que Bragaglia se entretiene en un aristocrático ejercicio de teatro de arte para una clientela de escogidos. Su Teatro de los Independientes ha sido concebido como un teatro experimental. No es sino un laboratorio donde se ensaya, ante doscientas personas, los procedimientos escénicos que más tarde se aplicarán al teatro de la multitud. Bragaglia ha dicho recientemente a un redactor de *Comedia*, de París, que el teatro no está hecho para un público de *snoobs* sino para todo el público.

En la renovación del teatro, Italia no puede contentarse con un papel secundario. Pirandello podía bastar para mantener a Italia en un primer rango. (Pirandello a quien no pocos pejes gordos de la literatura española muestran una tan obstinada incapacidad de comprender y apreciar —conste que no aludo entre ellos al bueno de don Manuel Linares Rivas,

---

223 Publicado en *Variedades*: Lima, 22 de mayo de 1926.

224 Preparador de la escena.

responsable en un reportaje último de los más ineptos juicios orales— sobre hombres y temas del teatro contemporáneo). Pero la renovación del teatro quiere y debe ser integral. Italia no le daría bastante si no le diese sino autores aunque estos fueran de la categoría de Pirandello, San Secondo y Bontempelli. El *régisseur* tiene en nuestra época casi tanta importancia como el dramaturgo. Una pieza teatral como sale de la pluma del dramaturgo, no es sino una pieza literaria. Y el teatro, como dice Bragaglia, es una colaboración de todas las artes. Así lo imaginaron, anticipándose a todos los experimentos actuales, Wagner y Nietzsche.

En concordancia con este principio esencial del teatro moderno, en Italia se trabaja vehemente y apasionadamente desde hace algún tiempo por una reforma radical de la *mise en scène*<sup>225</sup>, de la presentación escénica. Son muchos los experimentos y las tentativas de los últimos años. Entre los de más valor se encuentran el Teatro del Color, el Teatro de los Doce, el Teatro de los Independientes. Bragaglia recaba para Virgilio Talli el primer puesto de la escena italiana. Pero la obra, muy interesante e inteligente por cierto, de Virgilio Talli ha sido, en cuanto a los medios de expresión escénica, la obra de un precursor. El creador original, atrevido, no aparece sino en Antón María Bragaglia.

Este Bragaglia es una simpática figura del movimiento artístico italiano de este tiempo. La encontramos en todos los dominios del arte. Sus títulos a la notoriedad no son sólo los que provienen de sus experimentos teatrales. Bragaglia da su nombre a una Casa de Arte que constituye, desde hace varios años, uno de los proscenios y uno de los hogares más ilustres del arte italiano. En una ciudad pasadista y arqueológica esta Casa de Arte tuvo al principio la fisonomía de una embajada del arte de vanguardia. En su salón escuché, por primera vez después de mi llegada a Roma, una conferencia de Marinetti. La Casa de Arte Bragaglia se albergaba entonces en un local un poco burgués de la Vía Avignonesi, una calle de mercaderes de antigüedades italianas, monedas internacionales y modas francesas. Más tarde se trasladó a las termas de Septimio Severo, descubiertas por el propio Bragaglia en una vieja casa de la Vía Avignonesi. Este descubrimiento, que instaló en Roma al arte de vanguardia dentro de los monumentales muros de la

---

225 Puesta en escena.

arqueología romana, es una de las notas salientes de la biografía de Bragaglia. El creador del Teatro de los Independientes, topó con estas termas por puro azar. Buscaba un depósito para cajones; encontró un palacio para sus telas, sus colores, su teatro y sus sueños. Un fresco roído por el tiempo le reveló la nobleza de los muros escondidos entre unos viejos edificios de la Vía Avignonesi. Las excavaciones entregaron las termas de Septimio Severo y toda su historia.

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

En la Casa de Arte Bragaglia se han realizado más de ciento veinte exposiciones individuales. En el elenco de estas exposiciones figuran los más cotizados valores de vanguardia: De Chirico, Depero, Baila, Zadkine, Boccioni, Pettoruti. Y a las exposiciones Bragaglia hay que agregar las ediciones Bragaglia, *Cronache d'attualità*<sup>226</sup>, revista editada y dirigida por Bragaglia hasta 1922, ha sido una de las mejores revistas de arte de Italia. *Index*, breviario romano, recoge ahora, en sus páginas minúsculas, las *strocature*<sup>227</sup> y la chismografía de la Casa de Arte, donde la pintura, el fox-trot, el drama y la arqueología se combinan y se mezclan.

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

---

226 *Crónica de actualidad.*

227 Críticas demoleadoras.

El aporte de Bragaglia al teatro moderno tiene, de otro lado, contornos y relieves muy personales. Bragaglia ha inventado, entre otras cosas, el escenario séxtuple. Ha reemplazado la máscara clásica por una máscara móvil de caucho. Ha empleado sabias combinaciones de luz y color.

Pero lo fundamental en su obra está en su concepción del teatro de arte como teatro para la multitud. Nada más extraño al trabajo de Bragaglia que la tendencia a un alambicamiento ultra-intelectualista de la escena. En el teatro, Bragaglia se dice y se siente sanamente italiano. El título de uno de sus libros —*Del teatro teatrale ossia del teatro*<sup>228</sup>— condensa toda su teoría. ¡Qué lástima para los que, como el señor Linares Rivas, creen que el teatro de arte no es teatro!

---

228 Del teatro teatral, o sea del teatro.

## TEATRO, CINE Y LITERATURA RUSA<sup>229</sup>

Singularmente interesante y animado es el panorama del teatro, cine y literatura actuales de Rusia que Álvarez del Vayo nos ofrece en la tercera parte de su nuevo libro<sup>230</sup>. Álvarez del Vayo sabe seguir, con la misma atención escrupulosa, el curso de una conferencia mundial, y las peripecias de una empresa artística o literaria. Y, en el fondo, se siente más a gusto en un club de artistas y escritores que en los pasillos de la Sociedad de las Naciones. Su criterio estético se ha formado en los centros más activos y refinados, en Berlín, Munich, Zurich, Viena, etc. En materia de teatro y cine, particularmente, es un crítico excelente. Tienen, por esto, mucho valor sus notas sobre el vigoroso movimiento artístico y literario de la U.R.S.S. La creación artística goza ahí, en todos los campos, de la protección de un Estado al que representa con suma autoridad un Ministro de Instrucción Pública como Lunatcharsky, gran amador y apreciador de las artes y las letras, tipo moderno y perfecto de humanista y de crítico. Álvarez del Vayo cita unas frases de defensa de la libertad de creación artística, a propósito del teatro, que dan fe de la amplitud de espíritu de Lunatcharsky: «Las cosas han venido desarrollándose entre nosotros en tal forma que el drama o la comedia de corte realista revolucionario han adquirido excesiva supremacía en el repertorio de

---

229 Publicado en *Mundial*: Lima, 19 de julio de 1929.

230 Trátase de *La senda roja*, obra a la que nos remite José Carlos Mariátegui en diversos artículos y ensayos de *La escena contemporánea* (tomo I de la presente edición).

nuestra escena. Y es evidente que dichas producciones no deben formar sino una parte del repertorio general. Querer construir exclusivamente el teatro sobre ese género implica un burdo error. Hay que rebasar el simplismo con que suele juzgarse a los autores dramáticos: ¿qué es lo que nos traes?, ¿un drama revolucionario? Ya sabíamos que tú eras un buen ciudadano. Y al que no lo haga así convertirle en blanco de acusaciones e insidias. Hay que acabar con semejante estrechez dogmática, que siempre consideramos inadmisibile en cuestiones de arte. Está muy bien que el gallo se expandiese al clarear el alba y salude la salida del sol. Pero no se va a pedir al ruiseñor que ajuste sus cánticos a los del gallo, por mucho que nos reconforte la briosa y enérgica manera de ser del anunciador del nuevo día».

El teatro y el cine prosperan magníficamente en la nueva Rusia. Eisenstein y Pudovkin se clasifican, por sus obras, entre los primeros *régisseurs* del mundo. En la Europa occidental, tan orgullosa y convicta de su superioridad, se dedica a la cinematografía rusa libros como el de León Moussinac. Y aun a nuestra ciudad como ayer Duvan Torzoff, llega con *Iván el terrible*, una muestra, de segundo orden, del cine ruso. Y, si esta muestra secundaria reúne cualidades tan asombrosas de belleza, no es difícil imaginar cuál será el valor de las creaciones de mayor jerarquía. Entre *Iván el terrible*, a pesar de ser una película de estupenda riqueza plástica y de brillante realización cinematográfica, y *El acorazado Potemkin*, *Octubre* o *La línea general*, tiene que mediar al menos la misma distancia que comprobé hace seis años entre el espectáculo de Duvan Torzoff y el de *Der Blaue Vogel*<sup>231</sup> de Berlín. Lo que no obsta para que *Iván el terrible* valga más que una serie entera de las mejores producciones de Hollywood.

---

231 *La ola azul*.

## LA ÚLTIMA PELÍCULA DE FRANCISCA BERTINI<sup>232</sup>

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

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

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

---

232 Publicado en *El Tiempo*: Lima, 18 de junio de 1921.

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

Como la celebridad posee sus halagos y más halagos aún que la celebridad poseen los millones es probable que Francisca Bertini se apene un poco de dejar el cinema tan temprano. Pero, por otra parte, le contentará mucho transformarse burguesamente en una señora casada, tener un marido de su gusto y sazón, satisfacer su napolitana pereza y sus demás napolitanas voluptuosidades y poner a prueba su meridional aptitud para *los bambinos*<sup>233</sup>.

Las chicas de los viernes de moda limeños, leales admiradoras de Francisca, se imaginarán a este respecto cosas muy románticas. Supondrán a Francisca líricamente enamorada del cinematógrafo y sentimentalmente afligida de que sea incompatible con su programa matrimonial. No se hagan ilusiones las chicas de los viernes de moda. Francisca Bertini, a quien rodean imaginativamente de un marco de poesía, es sin duda una mujer práctica como un pulpero, que entre un cuadro de Tiziano y un plato de macarrones preferiría seguramente los macarrones, si el cuadro de Tiziano no representase, por su valor comercial, la seguridad de comer macarrones toda la vida.

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

---

233 Hijos pequeños.

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

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

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

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

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

Porque está escrito que, mientras el destino de muchos artistas geniales sea no tener techo, pan ni camisa, las Franciscas Bertini del mundo viajen en *wagon-lits*<sup>234</sup>, se vistan donde Paquin; posean palacios, automóviles, caballos de carrera, y beban los vinos del Rhin, de

---

234 Coches-cama.

Chipre y de Falerno, y gocen de los más regalados sibaritismos y de las más muelles sensualidades y se casen, —si en su programa de vida entra el matrimonio— con el varón que más les guste y satisfaga. Para divorciarse de él cuando cese de gustarles y satisfacerles.

## LAS MEMORIAS DE ISADORA DUNCAN<sup>235</sup>

La Duncan es una de las mujeres de cuya biografía el historiador de la *Decadencia de Occidente*, entendida o no según la fórmula tudesca de Spengler, difícilmente podría prescindir. Las danzas y, sobre todo, la novela de Isadora Duncan, constituyen uno de los más específicos y grandiosos espectáculos finiseculares de la época. En el pórtico del 900, la figura de Isadora Duncan tiene, quizás, la misma significación que la de Lord Byron en el umbral del siglo pasado. El rol de Isadora, en la iniciación de este siglo, es un rol byroniano. Lord Byron es el hijo de la aristocracia, que al servir bizarramente la causa de la libertad y del individualismo, abandona los rangos y la regla de su clase. Isadora Duncan es la hija de la burguesía, partida en guerra contra todo lo burgués, que combina el ideal de la rebelión con los gustos del decadentismo. Clásicos y paganos los dos en sus admiraciones, una actitud común los identifica: su romanticismo. El caso de Lord Byron no podía repetirse exactamente, sin más diferencias que las de tiempo y lugar. El byronismo necesitaba en el 900 una expresión femenina. Sólo en una mujer era posible que lograrse plenamente su acento novecentista. Isadora Duncan, burguesa de San Francisco, no es menos lógica históricamente que Lord Byron, aristócrata de Londres, como espécimen de romanticismo protestatario y escandaloso. Tenía que ser Norteamérica, exultante de juventud y de

---

235 Publicado en *Varietades*: Lima, 17 de julio de 1929. Reproducido en *Repertorio Americano*: T. XIX, N° 14. San José de Costa Rica, 12 de octubre de 1929.

creación, un poco áspera y bárbara todavía, la que diese a Europa esta artista libérrima, enamorada por contraste de la Hélade. Europa era ya demasiado vieja y escéptica, en los días de la Exposición Universal de París, para inspirarse en los vasos griegos del Museo Británico y del Louvre, con la misma religiosidad que Isadora y Raymundo Duncan, llegados de San Francisco, y en quienes alentaba aún algo del impulso de los colonizadores y algo de la desesperación de los buscadores de oro. Ninguna europea contemporánea de la Duquesa de Guermantes ni de Eglantina<sup>236</sup> habría podido tomar, tan apasionadamente, en serio la danza griega y concebir tan místicamente el ideal de su resurrección. D'Annunzio mismo, en la reconstrucción arqueológica, no ha pasado de la retórica, entre los contemporáneos de la Duncan y su hermano. En el arte y la vida de la Duncan, la cultura y la ciencia son de Europa, pero el impulso y la pasión son de América.

Isadora, en su autobiografía, no sólo sabe contarnos los episodios de su existencia aventurera y magnífica, sino también definirse con penetración muy superior a la de la generalidad de sus críticos y retratistas. Los que veían exclusivamente decadentismo o clasicismo en la artista, sensualidad y libidine en la mujer, se equivocaban. Isadora Duncan no desmentía su origen y su formación norteamericana. Era de la estirpe de Walt Whitman, una descendiente legítima del espíritu puritano y *pionner*. Debía a su sangre irlandesa, la pasión y el sentimiento artísticos; pero debía a sus raíces puritanas su sentido religioso e intelectual del arte. «Yo era todavía — escribe — un producto del puritanismo americano, no sé si por la sangre de mi abuelo y de mi abuela que, en 1849, habían cruzado las llanuras sobre un carromato de campesinos, abriéndose camino a través de los bosques vírgenes, por las Montañas Rocosas y las planicies quemadas por el sol, huyendo de las hordas hostiles de indios o luchando con ellas, o por la sangre escocesa de mi padre, o por cualquier otra cosa. La tierra de América me había confeccionado como ella confecciona a la mayoría de sus hijos: había hecho de mí una puritana, una mística, un ser que lucha por la expresión heroica y no por la expresión sensual. La mayoría de los artistas americanos son, a mi juicio, de

---

236 Personajes de Marcel Proust en su obra *En busca del tiempo perdido*.

la misma vena. Walt Whitman, cuya literatura ha sufrido prohibiciones y calificaciones de indeseable, y que ha cantado los goces corporales es, en el fondo, un puritano, y lo mismo sucede con la mayoría de nuestros escritores, escultores y pintores». Ninguna de las contradicciones aparentes de que está hecha la biografía de la Duncan debe, por esto, sorprendernos. Isadora Duncan, como George Sand, pretende que en el amor tendía por naturaleza y convicción a la fidelidad. La romántica dejaría de ser romántica si no pensase de este modo; y dejaría también de ser romántica si practicase la fidelidad hasta sacrificarle su libertad de movimiento, de inspiración y de fantasía. Partidaria del amor libre desde los doce años, virgen hasta los veinte, Isadora Duncan es siempre esencialmente la misma. Y, en lo artístico, ninguna latina —francesa o italiana— habría podido efectuar su aprendizaje de la danza con un desprecio tan profundo de la coreografía profesional, y una rebeldía tan radical contra sus estilos y escuelas; ninguna habría hecho de Rousseau, Whitman y Nietzsche sus maestros de baile. Su naturaleza positiva, su educación clásica, su sentido del orden, se lo habrían impedido. Porque, contra el prejuicio corriente, el sajón es más romántico y aventurero que el latino y está siempre más propenso a la locura y al exceso. No hay imagen más falsa que la del anglosajón o la del alemán invariablemente frío y práctico. Ilya Ehrenburg estaba en lo justo cuando declaraba a Alemania más excesiva y dionisiaca que a Francia, ordenadora y doméstica, fiel a la medida y al ahorro. Yo he sacado la misma conclusión de mi experiencia en ambos países. Y me explico el que Isadora obtuviese sus primeros delirantes triunfos en Berlín, en Munich y en Viena.

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

leyenda, sino un idealista y un místico. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que los americanos carezcan de sentidos. Por el contrario, el anglosajón en general y el americano en particular, por su sangre celta, es en los momentos críticos más ardiente que el italiano, más sensual que el francés, más capaz de excesos desesperados que el ruso; pero la costumbre que ha creado su educación ha encerrado a su temperamento en un muro de acero, frío por fuera, y esas crisis no se producen sino cuando un incidente extraordinario rompe la monotonía de su vida».

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

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

**SIGNOS Y OBRAS**



## ROMAIN ROLLAND<sup>237</sup>

### 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 ex-confesiones 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

---

237 Los capítulos I-IV aparecieron en *Varietades*: 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 1926. 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 *Varietades*: Lima, 11 de setiembre de 1926.

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 Europaer* de quien desciende ese patrimonio continental que inspiró y animó su protesta contra la guerra. Su obra traduce emociones universales. Su *Jean Christophe* 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 Christophe y Oliver, que llena tantas bellas páginas del *Jean Christophe*, ¿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 Christophe* 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 Christophe* 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 Christophe* 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 Christophe* 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 Christophe* una alta lección de idealismo y de humanidad. En una época de libros tóxicos, *Jean Christophe* 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 queda 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 Christophe* 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 Christophe*.

#### IV

La completa personalidad de Romain Rolland no se deja aprehender en una sola fórmula, en una definición. Su fe tampoco. Él 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 Christophe; 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 mí 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 panteón; 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 violencia. 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 brotaron las universidades populares, no encontró en París 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 París 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 París, 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 *Aërt*, 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 Loups* que, olvidado quizá en París, 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 Loups*). 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 de *El 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 aprehenden serena y lúcidamente los contornos de la realidad. Esta integridad 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 vando, 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 rehúsa; 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 Sofía 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 su vida. Ella renuncia por él a su amor. “¿Para qué nos ha sido dada la vida?”, exclama Sofía cuando los pasos de los soldados suenan ya en la antesala: “Para vencerla”, responde Courvoisier. En esta respuesta, que habíamos encontrado ya en *L'Âme 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”.

## BERNARD SHAW<sup>238</sup>

### 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 Fabian Society, Ramsay Mac Donald. El gobierno inglés se ha limitado a impedir la transmisión radiofónica del discurso del glorioso dramaturgo.

Ésta 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 depasse 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

---

238 Publicado en *Boletín Bibliográfico*: Vol. II, Nos. 5-6 (págs. 178-183); Lima, junio de 1926. Y con algunas enmiendas, tales como transposición de ciertos párrafos y supresión de citas, en *Varietades*: 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 1926* (Bernard Shaw).

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 cientificismo ochocentista impide a Bernard Shaw pertenecer íntegramente 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. Él, por su parte, ha pensado siempre. Su obra no nos permite dudarle.

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 seudo cristianismo, 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 período 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 anticlericales para entender y estimar 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 escrutar 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 diecinueve; 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 Cauchón, 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 ese 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 última 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.

## JAMES JOYCE<sup>239</sup>

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

---

239 Publicado en *Varietades*: Lima, 29 de mayo de 1929. 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*).

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. Valéry 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 aún 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. Valéry 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'Éducation 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. Stephen 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.



## WALDO FRANK<sup>240</sup>

### 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)*,<sup>241</sup> escribe, en un lenguaje expresionista, para un mundo

---

240 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 de 1928. Y la segunda parte, sobre "España virgen, de Waldo Frank", con ligeras enmiendas de forma, fue reproducida también por el autor, en *Variedades*: Lima, 17 de marzo de 1928.

241 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".

espiritualmente lejano y distinto. Waldo Frank, en cambio, es un hombre de América.

Sólo una élite conocía (en 1925) los libros de Waldo Frank<sup>242</sup>. 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 hispanoamericanos 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.

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<sup>243</sup> 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

---

242 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 ha sido hasta ahora, que yo sepa, editados en español. Sólo una élite los conoce. El público hispano-americano no sabe casi nada de su autor”.

243 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.

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.

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 norteamericanas. 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 America*. 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 norteamericanos 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 pequeños 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; disponemos, por decirlo así del futuro”.

*Nuestra América* no es un libro de historia en la acepción común de este vocablo; pero sí 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 lo 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 más saltantes y las más 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 solidez 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 lo dedica en el prólogo a Jacques Copeau 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 energía y su verdad el juego de una vida articulada”. En el curso de sus conversaciones con sus amigos franceses, Waldo Frank vio 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 yanqui. 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: “*Puomo 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 sorprendáis 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 sobrepobladas 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 Barrès nos dio, 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 Barrès 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 transfusión 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<sup>244</sup>

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.

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

---

244 Se han eliminado las frases iniciales de este capítulo, debido 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 York, 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).

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 Europa, 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; éste 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 disciplinarlo 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 Edgar 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?



## ELOGIO DE *El Cemento* Y DEL REALISMO PROLETARIO<sup>245</sup>

### 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 subconciencia 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

---

245 La primera parte del presente ensayo apareció en *Repertorio Americano* (Tomo XIX, N<sup>o</sup>, 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 *Varietades* (Lima, 7 de enero de 1930) bajo el título de *El realismo en la literatura rusa*. La segunda parte fue inserta, también en *Varietades* (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.

propuesto absolutamente la seducción de los que esperan, cerca o lejos de Rusia, que la Revolución muestre su faz risueña, para decirse a seguirla. El pseudo-realismo burgués —Zola 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 aguardarle, 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 Badyń, 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 Hispano-América, 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, Dostoievsky, 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, extraña a

su pasión, ajena 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 Álvarez 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. Continuo 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 Dostoievsky”. Escribe versos sentimentales, un “diario que movía a compasión” y que registra su mayor desengaño 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 heroicos. Luego las jornadas de octubre lo han contado entre sus autores. Y, más tarde, ninguna de las peripecias íntimas del bolchevismo ha podido escarparle. 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 a 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 Sóviet 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 a cuestras 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 aún 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 NOVELA DE LA GUERRA

### Los libros de guerra en Alemania<sup>246</sup>

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

---

246 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*.

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 magazín 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.

### ***Sin novedad en el frente***

*Por Erich Maria Remarque*<sup>247</sup>

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 duma 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 reivindica 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

---

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

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 sí mismo, en este libro, que no falta quien desconfíe de la unidad y de la individualidad estricta de la experiencia en 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, 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 estos se matan en silencio, ignorantes; neciamente, sumisos, inocentes... Veo que las mentes más ilustres del orden 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 le 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 María 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.

## Las novelas de Leonhard Frank<sup>248</sup>

### 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<sup>249</sup>, corresponde a los días en que leí *Karl y Ana*. Yo buscaba entonces la explicación de este caso, tan indescifrable 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'après-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<sup>250</sup>, sino una de sus primeras novelas *La partida de bandoleros*. Se trata, sin embargo, de uno de los más grandes novelistas de lengua alemana.

El de *Karl y Ana* es generalmente clasificado como caso pirandelliano. El problema psicológico podría haber sido del gusto del autor de

---

248 Reunimos, bajo un título común los comentarios hechos a las novelas de Leonhard Frank, pues el gusto por el tema de la guerra en la novela contemporánea como la declarada 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.

249 Desarrollado en *La novela y la vida*, ensayo de novela aparecido en *Mundial*, publicado en el volumen 4 de esta Colección de Obras Completas.

250 Corregido por nosotros teniendo en cuenta la posterior difusión de Leonhard Frank en castellano.

*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 marionetas, 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 confidencia 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, como 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. Él 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: “Tú 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, contenían 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. “Bajo su aspecto modesto y despojado, bajo el *feld-grau* 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 Alemania la que viene a nosotros una vez más, la Alemania a la vez sobrehumanamente pura y espesamente, cósmicamente animal”.

## II: *El burgués*

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 declinio 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 mismamente 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 Kolbenreiher, 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 Kolbenreiher 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 Kolbenreiher 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 Kolbenreiher 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 Kolbenreiher 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. Jurgen 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 Kolbenreihier. Desde el liceo, Jurgen 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 pasarse todos los días?” Jurgen 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. Jurgen 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. Jurgen 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 Jurgen 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. Jurgen 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 desertión, 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 fúgitivo 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 Kolbenreihier 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 Kolbenreihier? 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 Kolbenreihner con velocidad vertiginosa hacia la locura. ¿No está ya loco el banquero Kolbenreihner? 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, sonrío: "Compra de ideales bien conservados. Estilo Luis XVI". Jurgen huye. Viaja desalentado, 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.

### ***Los que teníamos doce años***

*Por Ernest Glaesser*<sup>251</sup>

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 Dorguélés y Cendrars—, algunas onzas de metal puro, el libro de Ernest Glaesser

---

251 Publicado en *Varietades*: Lima, 6 de noviembre de 1929.

*Jahrgang 1902*, traducido al español con el título *Los que teníamos doce años* y al francés con el de *Classe 1902*, 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 Prévost 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 sernos 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 retrofrente. 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 guerre 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 podrirnos en la molicie 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 meticuloso 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, tante, 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.

## *El sargento Grischa*

Por Arnold Zweig<sup>252</sup>

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 María 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

---

252 Publicado en *Variedades*: Lima, 18 de diciembre de 1929.

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 Ilytsch 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 Ilytsch 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 y 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 del 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 dio a su mujer Sarah por hermana suya; pues el hombre no tiene su nombre al atraso, 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.

### *Un libertino*

Por Hermann Kesten<sup>253</sup>

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 post-guerra, 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,

---

253 Publicado en *Variedades*: Lima, 11 de diciembre de 1929.

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 rehúsa 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 bancarias, 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 remediar a 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".

Ésta 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.

# ÍNDICE

CRITERIO DE ESTA EDICIÓN	11
PRÓLOGO	13
EL ALMA MATINAL	
El alma matinal	35
LA EMOCIÓN DE NUESTRO TIEMPO	
Dos concepciones de la vida	41
El hombre y el mito	47
La lucha final	53
Pesimismo de la realidad y optimismo del ideal	57
La crisis de la democracia	61
La imaginación y el progreso	67
El problema de las élites	71
La urbe y el campo	77
Nacionalismo e internacionalismo	83
ESQUEMA DE UNA EXPLICACIÓN DE CHAPLIN	
Esquema de una explicación de Chaplin	91
EL PAISAJE ITALIANO	
El paisaje italiano	101
INTERPRETACIÓN DE ROMA	
Interpretación de Roma	109
Roma y el arte gótico	113
Roma, polis moderna	119
Guillermo Ferrero y la <i>Terza Roma</i>	125
El Sumo Cicerone del Foro Romano	129

## VALORES DE LA CULTURA ITALIANA MODERNA

La cultura italiana	135
El caso Pirandello	143
Giovanni Papini	147
I. Piero Gobetti	155
II. La economía y Piero Gobetti	161
III. Piero Gobetti y el <i>Risorgimento</i>	165
Divagaciones sobre el tema de la latinidad	169
La influencia de Italia en la cultura hispano-americana	175

## EL ARTISTA Y LA ÉPOCA

El artista y la época	181
Arte, revolución y decadencia	187
La realidad y la ficción	193
La Torre de Marfil	197
¿Existe una inquietud propia de nuestra época?	203
Populismo literario y estabilización capitalista	207
El freudismo en la literatura contemporánea	213
El grupo suprarrealista y <i>Clarté</i>	219
El balance del suprarrealismo	223
El superrealismo y el amor	229
Aspectos viejos y nuevos del futurismo	233

## TÓPICOS DE ARTE MODERNO

Post-impresionismo y cubismo	239
El expresionismo y el dadaísmo	243
La pintura italiana en la última exposición	249
Bourdelle	253
Heinrich Zille	257
<i>Der Sturm</i> y Herwarth Walden	261
El éxito mundano de Beltrán Massés	265
El pintor Petto Rutti	271
La obra de José Sabogal	275
Itinerario de Diego Rivera	279
Julia Codesido	283

## **AUTORES Y LIBROS**

El caso Raymond Radiguet	287
El libro y las aventuras de Fernando Ossendowski	291
Blaise Cendrars	297
Literaturas europeas de vanguardia	305
George Brandes	311
Rainer María Rilke	315
Reivindicación de Jorge Manrique	319
Últimas aventuras de la vida de don Ramón del Valle Inclán	325
El centenario de Tolstoy	329
Una polémica literaria	333
Panait Istrati	337
Zola y la nueva generación francesa	349
La nueva literatura rusa	355
Leonidas Leonor	361
La Rusia de Dostoievsky a propósito del libro de Stefan Zweig	365
Stefan Zweig apologista e intérprete de Tolstoy y Dostoievsky	369
Sergio Essenin	373
<i>Nadja</i> de André Breton	379

## **AUTORES Y ESCENARIOS DEL TEATRO MODERNO**

Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno	385
Bragaglia y el Teatro de los Independientes de Roma	391
Teatro, cine y literatura rusa	395
La última película de Francisca Bertini	397
Las memorias de Isadora Duncan	401

## SIGNOS Y OBRAS

Romain Rolland	407
Bernard Shaw	415
James Joyce	423
Waldo Frank	427
Elogio de <i>El Cemento</i> y del realismo proletario	441
La novela de la guerra	449
Los libros de guerra en Alemania	449
<i>Sin novedad en el frente</i> por Erich María Remarque	451
Las novelas de Leonhard Frank	455
<i>Los que teníamos doce años</i> por Ernest Glaesser	463
<i>El sargento Grisca</i> por Arnold Zweig	467
<i>Un libertino</i> por Hermann Kesten	470





3.000 ejemplares

Se terminó de imprimir en la  
**Fundación Imprenta de la Cultura**

**Caracas, octubre de 2010**



La Biblioteca *Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista*, presenta los textos decisivos del revolucionario peruano y universal, en cinco tomos que contienen los títulos más representativos de la obra mariáteguiana, como lo son *La escena contemporánea*, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, *El alma matinal* y *otras estaciones del hombre de hoy*, *Defensa del marxismo* e *Ideología y política*.

En esta obra Mariátegui demuestra su sensibilidad artística y su capacidad para entender con una pasmosa claridad política todas las corrientes artísticas de su época. Este texto es una revisión minuciosa y bastante crítica de los movimientos culturales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El autor expone las características de muchos artistas de todas partes del mundo, hace un análisis de sus obras y sus propuestas. Pone al descubierto su capacidad como crítico de arte y su aguda intuición como un verdadero maestro del conocimiento integral, dándonos a conocer su faceta literaria, demostrando que un verdadero intelectual es parte de un todo, es un Amauta, no creyendo en divisiones y mucho menos en categorías de parcelación para el estudio, dejando claro que su fuerte no nada más es el análisis político, sino que también tiene una gran sensibilidad por las artes asumiendo la política como una de ellas.

Este tomo es la propuesta de lo que Mariátegui llama “el hombre matinal” que es el hombre del amanecer hacia la sensibilidad del mundo, el hombre de carácter artístico y político, el ser crítico con su sociedad y con su tiempo, el hombre del pensamiento nuevo, el humanista.

