



César Vallejo
Crónicas de poeta

COLECCION "LA EXPRESION AMERICANA"

ANOTACIONES (A manera de prólogo)

"Por delicadeza he perdido mi vida"
RIMBAUD

Si bien la poesía representó para César Vallejo "los números del alma" (según se desprende de una carta a su amigo Antenor Orrego), su prosa, y en este caso las crónicas aparecidas entre 1915 y 1938, representaron alternativamente, acaso, con el resto de su obra narrativa, un álgebra de las ideas, es decir, un desiderátum en el que el tacto escribe, el oído selecciona y el espíritu organiza el corpus de las ideas con recurrencia interior, perspectiva deductora y aquella rigurosidad cuestionante que, no por casualidad, se pusiera de manifiesto en su obra poética. En una palabra, en un concierto y en un desconcierto a la vez, que sintetiza para el observador una lucidez penetrante.

Podría decirse que Vallejo se redescubre en sus crónicas con un temperamento incisivo acorde a su pensamiento crítico, que de alguna manera va a traslucirse en obras de diversa índole que, también, escribiera por aquellos años (*Contra el secreto profesional*, tal vez aludiendo a la obra del poeta Jean Cocteau, *El arte y la Revolución*, aparecido años después de su muerte, etcétera), incorporando, de una vez por todas, una correspondencia y un sentido de análisis en torno a la vigencia estética y al valor de la poesía en sí como género cotidiano en la época moderna. "Mis votos son siempre por la sensibilidad", dice, sintetizando su credo en un artículo suyo aparecido en *Mundial* en enero de 1926.

Un antecedente brillante del autor de *Trilce* es el que había iniciado ya con un célebre —aunque para muchos tempranamente realizado— es-

tudio sobre "El romanticismo en la poesía castellana", publicado como tesis para optar al grado de Bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras en la ciudad peruana de Trujillo en 1915. De allí que aquella organización textual, pienso, evidencia ya fuera de toda duda la fibra de un escritor al que le preocupa tanto el oficio en el camino de las letras como las circunstancias de compenetración con las mismas, en una consustanciación de "caos primitivo" que prevalecerá durante toda su existencia.

En tanto que la escritura cobra en el cronista, una vez en Europa, un tono y una afirmación correspondidos por una sensibilidad sobrecogedora por lo reflexiva y reflexiva por lo sobrecogedora. Algunos de esos conceptos llega a desarrollarlos tardíamente en "La responsabilidad del escritor", sin agotar el tema (*Revista El Mono Azul*, N° 4, Madrid, 1939).

De modo que aquella escritura, ahora evaluada a través del tiempo de "jornada entera" a la que se había entregado, llega a cumplir la función de un lenguaje de serena introspección ante los acontecimientos de orden internacional que, con mayor rigor, debería llamárseles notas de pensamiento por la importancia que, como "crónicas", han ido tomando a medida que pasan los años. Y en este sentido, el poeta es un intelectual de hondura que concibe la actitud de informar más allá del sentido periodístico, en efecto, al elaborar y reelaborar el texto en una conciencia de la verdad en toda su dimensión. Así, por ejemplo, argumentó sobre el proceso del fascismo en "Un millón de palabras pacifistas" (1927) y de la misma forma analizó la situación de su país en la nota "¿Qué pasa en el Perú?", aparecida en *Germinal* en junio de 1933.

En resumidas cuentas, en la década de los treinta, la situación en España había llegado a un punto tal de agravamiento por la situación interna, que se precipitaba patéticamente en la Guerra Ci-

vil. Tal expectativa, Vallejo la vivió en toda su dramaticidad, como también llegó a entrever el peligro inminente de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias inmediatas en el espectro internacional.

Asimismo, muchas otras páginas estremeedoras fueron condensadas en *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, obra editada en Madrid por ediciones Ulises. Un libro, es cierto, que concibe la historia de los acontecimientos sociales con la certeza de que debe irse siempre "al pasado para comprender el futuro". De tal manera que encontrar la libertad, para su fuero íntimo, era una forma de salvar el alma, que, como en la poesía, es la "oración verbal de la vida". O sea, por añadidura, la piedra fundamental del vértigo en la naturaleza de los grandes temas, en la memoria del ser y la palabra: "El artista no se circunscribe a cultivar nuevas vegetaciones en el terreno político, ni a modificar geológicamente ese terreno, sino que debe transformarlo química y naturalmente", dice en "Los artistas ante la política", refiriéndose en su mayor parte a las conclusiones estéticas del pintor mexicano Diego Rivera.

¡Qué universal aparece ahora el bosquejo de las horas, la irradiación de las manifestaciones artísticas y la retórica, en esas páginas apenas habitadas por la intranquilidad!... ¡Qué vocación secreta de mundo inspira su pluma!...

LAS CRONICAS DEL INSOMNE

"Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo"
(De *Poemas humanos*, 24 de set. de 1937)

Con la tesis "El romanticismo en la poesía castellana"¹, uno de los más antiguos trabajos en-

sayísticos de Vallejo, podría decirse que se inicia un periplo en su obra prosística (hasta ahora conocida) y el punto de partida de los primeros trabajos de dimensión periodística para algunos diarios de la región (*El Norte*, *La Semana*, *La Reforma*, entre otros, de Trujillo), y que más tarde se extenderán a la ciudad de Lima (*La Prensa*, *El Comercio*, *Mundial* y *Variedades*), hasta el momento de viajar a Francia en 1923 y dedicarse, desde allí, a la tarea vertiginosa de colaborar con revistas y periódicos de América del Sur y de Europa. Esa serie de colaboraciones que sucesivamente irán apareciendo con el emblema "Desde Europa", denominación característica que antecede al título de cada uno de los artículos, y que comienza con el texto "En Montmartre", fechado en París en julio de 1923 y publicado en el ya mencionado *El Norte*, del 26 de octubre de ese año.

Aquella primera crónica es una semblanza que el poeta peruano recoge de la conversación con un español en las proximidades de los Campos Elíseos. Son impresiones curiosas que despiertan la capacidad de captación de su interlocutor y ponen de relieve un intercambio de anhelos que, sigilosamente, eso es, va demarcando un cuadro de situación geográfica en el poeta y configurando el perfil de un personaje novelesco, por lo curioso, en el segundo. Es un cuadro lleno de vivencias personales cuyo trasfondo sigue siendo el papel del desterrado y la ironía de las cosas que se manifiestan a su alrededor. Secretamente, sigue ligado aún a sus "números apostólicos", como una clave misteriosa y sarcástica que, por ende, lo hace autocalificarse como "obrero" en busca de una oportunidad de trabajo.

Sin embargo, no es sino hasta 1924 cuando Vallejo empieza a mantener para *El Norte*, casi exclusivamente (salvo una nota aparecida en *Alfar*

de La Coruña, España), que comienza con *El pájaro azul* —ópera prima de Maurice Maeterlinck—, que el cronista desmenuza, parte por parte, desde la representación en el teatro Cora Laparcerie. De ahí que su punto de vista no se haga esperar y, a pesar de la celebración crítica que todos los medios hacen de la obra, el poeta dice de la misma: “Desde luego que tan fantástica *mise en scène*, ante tal derroche de sensualismo epidérmico, montando emociones en las tablas, mis nervios se encabritan, se desorbitan y una sensación de insólita burdez los asalta, aserrándolos a grandes molares. ¿Por qué se nos maltrata así, enterrando el color en nuestra piel hasta el pomo del vocablo? ¿Por qué el infierno, hecho sietes como espadas en los siete satanes de la retina? ¿Por qué se nos aporrea así la sensibilidad? ¿Por qué se nos grita y se nos da de piedras en el alma? ¿Acaso estamos sordos o embotados? ¿Eso es acaso una sesión de vil piromanía? Una Luz, un atavío brillante, de pedrerías y perlas como histéricas; un Tiempo, en albo traje de plata, cana patilla padretérmica y yatagán hecho de 181 grados del cuadrante; un Roble, en verde irredimible... ¿Por qué se nos aporrea así la sensibilidad, chamuscándonos de color? Sí. La Luz. Sin duda. Pero no basta que sea la Luz. Menester es que se vista de Luz. Y que cada velo suyo clarinee a todas las orejas: ¡Luz! Ello mueve a volver a la comadre escandalosa, y responderle, en acto medular, con una orden al lacayo, para que nos la aparte enseguida”.

Necesariamente, esta crónica ya pone en evidencia la capacidad crítica de su autor, desafiando el ánimo y el temperamento europeo del espectáculo y de la puesta en escena de la obra en sí. Una obra y un escritor del calibre de Maeterlinck, al que Manuel González Prada hace reiteradas alusiones por su influencia en las letras peruanas...

No. De ninguna manera Vallejo se postula como un reseñador más del conjunto de reseñadores de la cultura del viejo mundo. El carácter de sus notas está promovido por una sensibilidad inusual, de raro talento, de descreimiento del acontecimiento fácil. Y esta sensibilidad de un hombre que clama por la luz y por las coordenadas eternas de la sensualidad, no es solamente la sensibilidad de un hombre atormentado por los parámetros de una territorialidad intelectual proveniente del suelo americano. Porque es, seguro, la razonada visión de un poeta condolido por la hipocresía y la superficialidad en el decorado humano, en la hora veinticinco de todo ser. Ni más ni menos. Y aquel interruptor sagaz de la mente permanecerá encendido, acaso, en la dimensión real de la escritura: porque "el arte descubre caminos, nunca metas".

LAS COORDENADAS DEL PENSAMIENTO CUANTITATIVO

"Confianza en el antejo, no en el ojo"
(De *Poemas humanos*, 5 de oct. de 1937)

En marzo de 1925 Vallejo se emplea como secretario del llamado Bureau des Grands Journaux Latino-Americains, entidad recientemente conformada. Tiene preocupantes problemas de salud y por ese entonces recibe una beca en España que lo obliga a viajar de París a Madrid. Con el pasar del tiempo, renuncia a esa pensión por cuestionamientos morales. ("Tengo 34 años y me avergüenza vivir todavía becado", dice a su amigo Pablo Abril de Vivero). Y es el primero de mayo que da cuenta, en *Mundial*, acerca de "Los grandes

periódicos latinoamericanos”, en una reseña exhaustiva de la empresa dirigida por Alejandro Sux a la que está ligado laboralmente.

Durante aquel año César Vallejo escribe unas dieciocho crónicas publicadas casi todas en *Mundial*, salvo “La inmigración amarilla al Perú”, entre otras, que se publicó en *L'Europe Nouvelle* de Francia.

En este período hay un especial interés en todo lo relacionado con las artes plásticas, la literatura y sobre cualquier otra disciplina o miscelánea, hay un obsesivo y tangencial desglosamiento de los temas afines al amor, la metafísica y, fundamentalmente, el teatro. En este sentido, argumenta: “Por lo que respecta al teatro francés moderno, su valor es el de siempre: mediocre”. Y en cuanto a las manifestaciones de la plástica, agrega en “España en la exposición internacional de París”, con referencia al escultor Joseph Decreff: “la estética interpretativa ha muerto, dejando lugar a la estética creadora”. Y es en este mosaico donde hay una singularísima nota, “Las fieras y las aves raras en París” (del 6 de noviembre de 1925), que conlleva una expectativa de inclinaciones político-literarias y de información cultural que más bien reproduce la calidad de un retablo de la época. Una época en la que sobresalen figuras como Isadora Duncan, Ana Pavlova, Conan Doyle, el Ku-Klux-Klan, un congreso espiritista y, todavía, una mención a Lenin y la literatura rusa. El texto, es verdad, recompone el exotismo ambiental en una galería inesperada de reflexiones donde el humor, el ácido humor, va descifrando un delicioso encuadre ilustrativo de las personas, a base de observación, pesimismo y delicadeza poética. Eso mismo que vuelve a repetirse, una y otra vez, en otros artículos no menos importantes registrados para ese controvertido e inquietante período en la existencia de Vallejo. De modo que en “El Salón de Otoño

en París" (27 de noviembre), hay una vuelta de tuerca en lo referente al pensamiento del poeta en torno a la plástica, no exento de ironía al referirse, de paso, al autor de *El secreto profesional*². Una evaluación de la pintura moderna en Picasso, Braque y Van Dongen, entre otros, pasando por el cubismo en boga y las reminiscencias del impresionismo, así como los románticos que condenaron en toda su extensión el arte pagano y las excentricidades del renacimiento, claro está, como Delacroix y Corot. Y esa evaluación es edificante cuando afirma que: "El ojo, más que el espíritu, gusta lo simple y no lo intrincado. Caótico, o por lo menos complejo, es el arte que quiere decir algo y significa algo, es decir, el arte hecho para el espíritu, mientras que este otro arte hecho para la retina no aspira sino al placer fisiológico, o lo que es igual, a la dicha subconsciente profunda, universal, permanente. La retina y toda nuestra sensibilidad, en general, goza cuando está ante algo que no padece de lo que podría llamarse pedantería de conciencia o pedantería de símbolo, éste o el otro". En este aspecto el poeta se acerca a Coleridge. Para concluir afirmando que la vanguardia se congratula con Tabor, Foujita, Decreff, De Gargallo, Brecheret y el artista mexicano Bracho.

En definitiva, son del mismo tenor analítico y francamente variado ante los temas, las notas que llevan por título: "La conquista de París por los negros" (11 de diciembre); "El hombre moderno" (13 de diciembre); en la que no oculta un particular goce instintivo hacia lo esencialmente literario. O no se encuentra eso en uno de sus aforismos lanzados a la paisajística moderna, cuando dice: "Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres".

Todo lo demás es una visión nocturna, un espejismo sobre el que insistirá después. De ahí

las otras historias cuantitativas que darán la razón a Antenor Orrego: "César Vallejo está destripan-do los muñecos de la retórica".

LA BUSQUEDA IMPLACABLE

"Me viene, hay días, una gana ubérrima, política"
(De *Poemas humanos*, 6 de nov. de 1937)

Entre las idas y venidas de Vallejo de París a Madrid, las angustias económicas no dejan por un instante de ser un elemento descontrolador en su vida. Y en 1927 cambia de trabajo; aunque no deja en ningún momento de colaborar en los periódicos acostumbrados. Es más, se produce el abandono definitivo hacia los "Grands Journaux" y entra en estrecha relación con un vespertino de Argentina en condiciones al parecer deplorables. Eso se desprende de una carta dirigida a Pablo Abril de Vivero: "He entrado a trabajar a *La Razón* de Buenos Aires, con un sueldo de quinientos francos y con un trabajo enorme, de once a doce y de dos a seis y media de la tarde. Soy aquí un poco secretario, portapliegos, traductor, portero, etcétera. Como usted ve, he vuelto a caer en 'amanuense' en la calidad económica de amanuense". Y entre otros pormenores el poeta narra con lujo de detalles las circunstancias de aquella experiencia. Su ánimo es taciturno y desconsolador. Pero no obstante eso, su fibra crítica, de acuerdo a las notas de esa época, no baja su perfil ni desmerece la calidad de sus hipérboles deductivas en el replanteamiento estético y mucho menos en los parámetros éticos de su visión de las cosas y de la naturaleza humana. De aquella misma carta, prosigue diciendo: "Salí

de los Grands Journaux y caigo ahora en esta otra cosa. Es irremediable. El que nació para esto, no puede ser *aquello*. Estaba escrito. Mientras tanto, los hay quienes son económicamente felices, con tanto o menos mérito *vital* que yo. Tanto peor. Le aseguro, Pablo, que tengo a veces momentos de fe en el 'reino que no es de este mundo' de Nuestro Señor. De otro modo, hay que concluir en que no hay justicia en el universo".

Acaso una de las crónicas más bellas que Vallejo escribiera en esos días (tanto por su valor poético como por su detenido espectáculo surreal al que obstinadamente recurre), es el titulado "La Fiesta de las Novias en París", con el que inicia sus publicaciones en *Mundial* del 1º de enero. El texto, claro está, es decididamente prosa poética. Y la magia no deja de rondarle como por encantamiento y resurrección de las penurias parisienses. Allí vibra el esplendor dialéctico de las metáforas sin descuidar el encuadre social y el anecdotario cotidiano del entorno urbano.

De aquel periplo que va de lo reflexivo a lo nostálgico, se cuenta una variedad importante de temas relacionados con el cine (al que Vallejo rinde admirable testimonio), a la plástica (donde alude a la muerte de Claude Monet), a la ópera y la danza (con la muerte de Isadora Duncan) y en el entreacto político y social, "El otro caso de Mr. Curwood", relacionado con la ejecución de los anarquistas Sacco y Vanzetti. Hay, además, una constante preocupación del poeta ante los temas específicos del arte y, en particular, de la literatura en relación con las tendencias vanguardísticas. La polémica de la literatura proletaria era un tema vigente y él lo trata en varias crónicas ("Sobre el proletariado literario", "Ejecutoria del arte socialista" y "Literatura proletaria", etcétera). Pero también se desliza en un tema que linda con la psi-

quiatría, "La locura en el arte", polemiza en torno de Maiakovsky, indaga sobre el teatro moderno y se detiene en una semblanza de "La Nueva Poesía Norteamericana", así como entrevista al poeta Tristán Tzara, creador del movimiento Dadá, rinde homenaje a Baudelaire y, en suma, hace una constante indagación acerca del surrealismo ("Autopsia del surrealismo", 1930) y entre otros textos paralelos afines ("La Gioconda y Guillaume Apollinaire", 1927), donde concluye diciendo: "De Mallarmé a Guillaume Apollinaire. Tal es la cordelada en la poética francesa. El tiempo irá diciéndolo, más y más claro, con su enorme vozarrón". Es ésta una referencia a un suceso en el que Apollinaire es acusado de haber robado La Gioconda de Leonardo Da Vinci, por su vinculación con el aventurero belga Géry Pieret. En esa historia, éste huye, pero Apollinaire es detenido el 7 de septiembre de 1911 y puesto en celda en la Santé en París; aunque seis días más tarde su abogado obtiene su libertad y al año siguiente se le concede el sobreseimiento definitivo al comprobarse su total inocencia.

De modo que Vallejo, retomando aquel célebre suceso y dotándolo de un ingrediente humorístico que, por lo insólito, revive el caso desde el punto de vista del absurdo, juega con la imaginación hasta reconstruir la anécdota y su relación con la vanguardia y su alcance en la poesía moderna. En este aspecto, se burla de la misma historia judicial y reconoce en Apollinaire la dignidad de su merecimiento intelectual en cuanto al mito: "Guillaume Apollinaire fue, pues, el ladrón de Monna Lisa, el padre del superrealismo y el primer que, antes que nadie, recolectó en los vastos cementerios de la guerra, donde todos le mataron, las nuevas wagneritas del espíritu nuevo en poesía. Por todos estos hechos inolvidables, desaparecido Apollinaire, se empieza a admirar y a enaltecer su

nombre, haciéndole justicia. Se empieza a descubrir los ricos yacimientos de radio en grano lírico, ocultos en su obra y en su vida. Un archipiélago de amor y desagravio surge en torno a su recuerdo”.

Antes de 1930, realiza dos viajes a Rusia de donde viene profundamente impresionado; pero también aterrado ante la incompreensión del idioma y esperanzado porque ha conseguido, al menos, la promesa de colaboraciones para algunos periódicos soviéticos. Consecuentemente, muchos de aquellos escritos se vertieron en *Rusia en 1931* y otros en *El arte y la Revolución* aparecido póstumamente.

En enero de 1930 el poeta interrumpe los envíos a *Mundial* y, en cambio, los inicia en la revista *Bolívar* que dirige su amigo Pablo Abril de Vivero, en un total de diez artículos.

Desde allí hasta su muerte, el autor de *Los heraldos negros*, asume una posición cada vez más involucrada con la lucha española y el estudio del marxismo. Escribe “Las grandes lecciones culturales de la Guerra Civil Española” (1937) y culmina con una nota incompleta acerca de “La responsabilidad del escritor”, publicada, como ya se dijo, en la revista de Neruda *El Mono Azul*, un año después de la desaparición del poeta.

No obstante estas deducciones, y del gran interés que el poeta peruano manifestó por la política, él ya había tomado partido sobre la diferencia que existe entre el poeta y el político, estableciendo sus personales coordenadas: “El poeta es un hombre que opera en campos altísimos, sintetizantes. Posee también naturaleza política, pero la posee en grado supremo y no en actitudes de capitulero o de sectario. Las doctrinas políticas del poeta son nubes, soles, lunas, movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles, causas primeras y últimos fines. Y son los otros, los políticos, quienes han de exponer e interpretar ese ver-

bo universal caótico, pleno de las más encontradas trayectorias, ante las multitudes. Tal es la diferencia entre el poeta y el político”.

MANUEL RUANO

Esta selección de textos se ha realizado teniendo en cuenta una variedad de trabajos efectuados sobre las Crónicas de César Vallejo, publicadas en distintos medios y países. En 1984, la Universidad Nacional Autónoma de México editó la casi totalidad de las *Crónicas* recopiladas por el escritor Enrique Ballón Aguirre. Y en 1987 se publicó *Desde Europa (Crónicas y artículos, 1923-1938)*, ordenado por Jorge Puccinelli, para Ediciones Fuente de Cultura Peruana de Lima³.

Por otra parte, creí conveniente agregar a esta selección un texto desconocido del poeta, “La intelectualidad de Trujillo”, que me facilitara el poeta peruano Ricardo Silva Santisteban y que, según tengo entendido, procede de una hija del gran amigo de César Vallejo, Antenor Orrego⁴.

También se ha incorporado a esta muestra la entrevista que le hiciera en Madrid para el diario *El Heraldo* César González Ruano y las reflexiones que el escritor español hiciera sobre el poeta en *Veintidós retratos de escritores latinoamericanos* en 1952.

Por ahí, pienso, van afortunadamente las fulguraciones de la poesía y el pertinaz encanto del entendimiento, cuando juntos irrumpen en el verbo de los tiempos como una gema rara y radiante.

NOTAS

1. Universidad de La Libertad, Trujillo, Tipografía "Olaya" —Progreso 511—, 1915.
2. Jean Cocteau.
3. Habría que mencionar también, *Artículos olvidados* (Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1960), con una breve noticia de Luis Alberto Sánchez y compilación de Jorge Puccinelli.
4. El texto está fechado en 1918 en la ciudad de Lima.

SOBRE POESIA Y LITERATURA

DESDE LIMA

CON MANUEL GONZALEZ PRADA

EL SALÓN de lectura de la Biblioteca, como siempre, concurridísimo.

Su paz abstractiva. Una que otra mano fojea impaciente. Los pasos morosos de algún conservador, buscando en los estantes. Oleos de peruanos ilustres en los muros se lastiman con la luz de los viejos ventanales.

Pasamos. En la sala de la dirección. Desde una fina actitud acogedora y sentado en el sofá ligeramente, como auscultando el momento espiritual, el maestro deja caer palabras que nunca soñé escuchar.

Su vigoroso dinamismo sentimental que subyuga y arrastra, la fresca expresión de eterna primavera de su continente venerable tiene algo del mármol alado y suave en que la Hélade pagana solía encarnar el gesto divino, la energía superhumana de sus dioses. No sé por qué ante este hombre, una reverberación extraordinaria, un soplo de siglos, una idea de síntesis, una como emoción de unidad se cuajan entre mis fibras. Se diría que sus hombros vuelan el vuelo legendario de toda una raza; y que en su nevada testa apostólica brota en haces de luz blanca, inapagable, la máxima potencia espiritual de un hemisferio del globo.

Yo le miro sobrecogido; el corazón me late más de prisa, y vuelan disparadas mis mayores energías mentales hacia todos los horizontes, en mil centellas raudas, como si algún latigazo dirigente fustigara de súbito a un millón de brazos invisibles para un trabajo milagroso, más allá de la célula... Es que González Prada, por una virtud hipnótica que en estado normal sólo es peculiar al genio, se impone, se adueña de nosotros, toma posesión de nuestro espíritu y acaba por sugestionarnos.

En esta visita, como en las anteriores, Prada habla de arte. No es pródigo en palabras. Sus posturas de concepto son siempre sobrias. Pero llamean de emoción y optimismo y ninguna solemnidad.

¡Cómo se desintoxica uno delante de esa inmensa montaña pensadora!

—Pero los doctores dicen que no —le respondo—. Dicen que tal literatura simbolista es un disparate.

—Los doctores... ¡Siempre los doctores!—. Sonríe piadosamente.

Ni aun en sus sentencias gasta solemnidad pontificia. La línea, en su silueta hidalga, vibra siempre en un fervor sediento de verdad. No tiene la pausa de la senectud; siente la vida en pleno meridiano, en afán, en inquietud que es renuevo. Por él no pasa el ala apacible que se abandona horizontalmente, sino el ala en el ritmo acelerado de un vuelo que sube eternamente. Por eso no es solemne. Porque no parece un anciano. Es una perenne flor ecuatorial y rara de rebeldía fecunda.

Le pregunto sobre nuestra poesía nacional.

—Hay en ella la influencia del decadentismo francés —me dice—. Y después, saboreando un pronunciado tinte de complacencia, agrega: —Y de Maeterlinck.

Hay un ancho reposo de convicción al final de cada una de sus frases, que después de pronun-

ciadas parecen consolidarse, destilar su valor sustancial en sangre, arrellanando fuertemente su melodía ideal en nuestras venas mismas.

Luego le rezo ferviente al gran comentar de Renán:

—Como me manifestaba Valdelomar el otro día, el Perú nunca sabrá pagar la gratitud enorme que le debe.

La tez de su rostro se aviva en una sonrisa que aletea en silencio de lejanas cumbres olvidadas.

—Y la juventud actual —continuó como martillando entusiasmado con los labios un aplauso caluroso— es hija de su excelsa labor de libertad.

—Sí, pues —me contesta—, hay que ir contra la traba, contra lo académico.

Chispea en sus ojos videntes un diamante prócer. Y me acuerdo de aquella Biblia de acero que se llama *Páginas libres*. Y creo envolverme en el incienso de un moderno retablo sin efigies.

—En literatura —prosigue— los defectos de técnica, las incongruencias en la manera, no tienen importancia.

—Y las incorrecciones gramaticales —le pregunto—, evidentemente. ¿Y las audacias de expresión?

Sonríe de mi ingenuidad; y labrando un ademán de tolerancia patriarcal, me responde:

—Esas incorrecciones se pasan por alto. Y las audacias precisamente me gustan.

Yo bajo la frente.

En la grave distinción de su porte la opaca claridad esplinática de la sala se funde y se marchita. A sus pies se arrastra una lengua de sol humilde que figura una delicada llama de lunas de ópalo que llegara fugitivo y jadeante de muy lejos.

Al oír las últimas palabras del filósofo pienso en tantas manos hostiles, distantes ya. Y pienso en que mañana habrá aurora.

Con una leve sonrisa que curva en interrogación sutil, que sondea y estudia, González Prada conversa, alargando así los momentos de su acogida intelectual.

Y me obsequia con un entusiasta elogio inesperado.

Me invita a visitarlo de nuevo. Y este maestro en el continente, este orador que ha pulverizado tanto órgano deforme de nuestra vida republicana y cuya labor no es de hojarasca, de mero buen hablar, sino de incorruptible bronce inmortal, como la de Platón y la de Nietzsche; este egregio capitán de generaciones, siempre flamante a quien ama y con quien piensa y seguirá pensando la juventud; este gentilhomme, enemigo de todo formulismo, como lo es de toda farsa, me tiende la mano amiga desde la puerta de la Biblioteca Nacional en un rasgo personalísimo de inteligencia y cortesía.

Yo salgo vibrante. Con lo dicho por el autor de *Horas de lucha*, *Minúsculas* y *Exóticas*, siento los nervios en tensión inefable, como lanzas acabadas de afilar para el combate.

Entre los ruidos bronces de la gente que va y viene, llora una flauta de mendigo, tañida por el débil resuello del ayuno; y al doblar San Pedro, distingo que ese sollozo se tiende suplicante a las puertas de la iglesia. Acaso el ciego aquél no sabe que esas puertas son las de una iglesia; y que como nadie habita dentro no le serán abiertas esta tarde de viernes y de pobres.

La Reforma, Trujillo, 9 de marzo de 1918.

**LITERATURA PERUANA.
LA ULTIMA GENERACION***

TRAS DE LA generación de Chocano y los García Calderón, hay un jalón de tiempo casi del todo estéril en la literatura del Perú. Una que otra moza inteligencia posibiliza frutos de belleza que por fin no llegan a cuajarse. Se las ve esbozarse y callar luego, sin dejar más que estimables renglones, en los que riel a la luz de la generación anterior. Las generosas intenciones no logran sacudirse de dicha influencia, ni llegan a presentar pecho propio en obra alguna. Dos únicos escritores salvan este árido lapso: Leonidas Yerovi y José Lora y Lora, por desgracia muertos ambos trágicamente y en plena juventud. Toda la obra del primero —teatro, poesía— acusa una innegable personalidad, caracterizada por aquel criollismo peruano que en el pasado cuenta con figuras tan eminentes como Ricardo Palma y Manuel Ascensio Segura. José Lora y Lora presenta en su libro *Anunciación*, prologado por Vargas Vila, inquietudes y atisbos artísticos, liberados ya de la influencia de los escritores que le preceden, y vinculados directamente con las últimas corrientes literarias de Europa y en especial de Francia. Lora y Yerovi representan, de esta manera, la única solución de continuidad entre la brillante generación de los García Calderón y Chocano y la actual juventud; el uno por su sensibilidad moderna y apta para los nuevos vientos extranje-

* Reproducido del periódico parisién *L'Amérique Latine* (nota de la Redacción de *El Norte*).

ros, que más tarde vendrían a incorporarse plenamente en la producción literaria posterior; y el otro por su valor intrínseco de escritor autóctono, depositario de la tradición nacional.

El año 1916 marca el nacimiento de la última generación. Parece enunciarse ella por una cultura extensa y bien masticada. Se ha repasado lo leído por las falanges anteriores y se ha llegado hasta la misma literatura de guerra. La influencia directriz de la literatura española y de Rubén Darío cede a la más amplia de las literaturas europeas, siendo señaladamente los rusos de todos los tiempos —desde Gogol hasta Averchenko— los de más honda acción orientadora; mas, en esta generación, como acaso en ninguna otra anterior, se afirma y predomina el espíritu de la raza, en obras genuinamente sudamericanas y sustantivas.

Los nuevos escritores que aparecen fomentan su ímpetu creador en una austera y profunda dignidad artística. Vienen celosos de su rol de infinito y llenos de una pura y elevada comprensión estética, muestran el pulso desnudo al aire, contraen su compromiso de vida y de labor con el ambiente, piden espacio y respeto para su pluma y se echan a la esteva triptolémica.

Se fundan revistas. Los diarios publican páginas semanales de arte y letras. La atmósfera se puebla de versos. Después de muchos años —desde Chocano— la burguesía vuelve a sentir la acción urbana e inmediata de los artistas. Empiezan a sonar los nombres nuevos que la conferencia, el linotipo, la pose callejera y el inocente escándalo, buscado para las altas galerías, llevan de boca en boca. Las ciudades de Arequipa y Trujillo toman parte en el movimiento. La feliz circunstancia de haber llegado de Buenos Aires el gran dibujante Julio Málaga Grenet comunica a la agitación intelectual mayor sugestión pública. Por su

parte, el formidable músico Alomías Robles, iniciador del folklorismo incaico, suma sus entusiasmos a los de los literatos por medio de recitales y fraternos motivos de belleza.

La cabeza de este renacimiento es Abraham Valdelomar. El es el centro propulsor. Su aparición a la vida literaria peruana representa una verdadera renovación. Así como Chocano dio su nombre a su generación, la juventud actual está bautizada con el nombre de Abraham Valdelomar, director de la revista *Colónida*. En torno suyo se agrupan todos los valores coetáneos. José María Eguren, el gran poeta de *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, a quien González Prada creía un genio, y de cuya labor se han ocupado ya, entre otros críticos de América y Europa, Gonzalo Zaldumbide, Blanco Fombona y el escritor norteamericano Goldberg en su libro en inglés sobre Rubén Darío, Amado Nervo, Santos Chocano, Herrera Reissig y José María Eguren. Junto a Valdelomar surge también Percy Gibson, bello vegetal lírico, en cuya obra se maridan triunfalmente la salud de pan bueno del Arcipreste de Hita y el humorismo inglés de sus ancestros. Tan puros oxígenos, tal sabor terráqueo y sudamericano exhalan sus faenas líricas, que creo hallar en él una dirección paralela a la de Chocano y que la completa y acaso la culmina. Percy Gibson da por sistro lírico la americanidad que Chocano da por trompa épica. Ernesto More trajo luego un libro *Hesperos*, que por su altísimo tono rapsódico y andino y por su sello de paganía de los griegos, representa, con Gibson y Eguren, los tres más grandes poetas de la última generación. Al lado de ellos surge Enrique Bustamante Ballivián, raro y señorial aedo, autor de *Arias de silencio*, sutilísimas membranas melodiosas, tañidas como en "bruma y tono menor" septentrionales; Renato

Morales de Rivera, bohemio truculento, de escasa producción, aunque cada plumada suya es un mugido de la más pura vibración cardíaca; César Rodríguez, dueño de una técnica segura e irreprochable, en versos de una tersura clásica; Alcides Spelucín, orífice insigne de estrofas y cuentos dignos de una decoración a lo Goncourt; Oscar Imaña, de honda entonación rubendariana; Felipe Alva, valor positivo, abanderado en las primeras filas renovadoras; Luis Berninsone, originalismo apolónida en el verso como en su vida heroica y trashumante; Juan Parra del Riego, crepitante brasero de inquietud y extraño preciosista.

La crónica alcanza en Abraham Valdelomar una altura máxima. Sus greguerías, fuegos fatuos, con alguna influencia en lo espectacular de Wilde y de Lorraine, son estiletos lapidariamente trabajados. Las vernaculares crónicas políticas de José Carlos Mariátegui, las dardeantes, a tres filos, de Miguel Ángel Urquieta; y las hondas glosas, llenas de generosa agilidad, de Gastón Roger, anuncian el ático apogeo de la crónica moderna en el Perú.

Pero, sobre todo, el cuento nacional es cultivado en forma intensa y victoriosa. Abraham Valdelomar se hace un maestro en el género. Da dos libros de cuentos, *El caballero Carmelo* y *Los hijos del Sol*, volumen éste del cual Clemente Palma ha dicho haber leído con la misma emoción que *Los Lusíadas*. Augusto Aguirre Morales le disputa ese primer puesto de cuentista incaico, con su notable libro *La justicia de Huaina Cápac*. José Eulogio Garrido forma, con Valdelomar y Aguirre Morales, el triángulo en tales narraciones; tal lo dice su libro *Las sierras*, colección de admirables ambientes de las punas.

En el ensayo aparecen dos grandes prosadores, los más altos de la generación: Federico More y Antenor Orrego, autores de *Deberes del*

Perú, Chile y Bolivia ante el problema del Pacífico y de *Notas marginales*, respectivamente. Vienen, en segundo lugar, los panfletarios Alberto Hidalgo y Luis Velasco Aragón. Luego el sobrio y sesudo comentarista Federico Esquerre; los notables críticos literarios Luis Alberto Sánchez y Raúl Porras Barrenechea.

En el teatro descuellan, dentro de la incipiente de la escena peruana, Ladislao Meza, Luis Góngora, Gastón Roger, Julio Hernández, Felipe Rotalde.

En la novela, un solo novelista, el mejor, el único: José Félix de la Puente, que el año pasado fuera laureado con el segundo premio en el concurso de novelas americanas de la Editorial Franco-Ibero-Americana de París.

Mozos de rebeldía como Félix del Valle, Pablo Abril de Vivero, Daniel Ruzo, Alberto Guillén, Juan Espejo, Francisco Sandoval, Juan Lora, Federico Bolaños, Magda Portal, José Chioino, Eloi Espinoza, valen un millón de promesas lauriníferas.

Abraham Valdelomar murió en 1919, cuando empezaba aún a esbozar, al decir del gran lírico mexicano Enrique González Martínez, los arresos de un genio. Pero aquella juventud, que el inolvidable artista juntó en solitario haz batallador, marchará adelante. No es imposible que, pronto, muchos de los nombres que he citado se hagan nombres intercontinentales.

El Norte, Trujillo, 12 de marzo de 1924.

DE LA DIGNIDAD DEL ESCRITOR

LA MISERIA DE LEON BLOY (Los editores, árbitros de la gloria)

París, setiembre de 1925.

PARIS-SOIR PUBLICABA ayer un artículo de Charles Henry sobre la dignidad del escritor. El articulista contradecía los cargos lanzados por un periódico de New York sobre los novelistas franceses de todos los tiempos, que han ganado fortuna y celebridad a base de *réclame* comercial. Charles Henry sostiene que al lado de unos cuantos traficantes de la pluma, Francia ha ofrecido siempre egregios paradigmas de dignidad literaria, sacando como ejemplo al pobre Leon Bloy, que se murió de hambre y de genio: "Es un cruel y singular destino el mío —ululaba el gran panfletario— el oír decir sin cesar que tengo talento y hasta genio y perecer día a día aplastado por combinaciones diabólicas, que hacen de mí un hambriento fracasado, a los treinta y siete años...".

Pero, en suma, ¿qué defiende Charles Henry? ¿Qué ha querido decir, por otro lado, aquel periódico norteamericano, recriminando a los traficantes de las letras francesas, en particular, cuando los hay en todos los países? Cuestiones de nacionalismo, he allí el fondo de ambas posiciones: traer a menos a los novelistas franceses, de un lado y del otro, impugnar el ataque, en nombre del prestigio literario de Francia. Eso es todo.

Está en la conciencia universal que en la historia literaria de todos los países ha habido siempre escritores dignos y escritores indignos. La adulación áulica a reyes y presidentes y a los po-

tentados de la banca y del talento; el *réclame* grosero, francamente comercial, arribista o disfrazado de egoísmo; la pequeña subasta de un gran diti-rambo, que lo mismo puede ser adquirido por un tirio que por un troyano; en fin, los más cobardes expedientes estratégicos para triunfar cueste lo que cueste. Junto a este forcejeo intestinal o vanidoso de los más, arrastran una existencia oscura y heroica los puros, los sacros creadores. Tal ha sido el espectáculo de la literatura de todos los países. Sólo que en nuestros días el cuadro se ensombrece más y más a favor del arribista.

—Lo que vale —me argumentaba un día un pobre diablo de periodista— alcanza buena cotización en nuestros días. Ya no hay artistas incomprendidos. Se muere de hambre solamente el cretino...

En nuestros días, justamente en los países más adelantados, el escritor arribista cuenta con la confabulación de los nuevos factores: la avaricia del editor y la indiferencia del público. Antes, el editor jugaba un papel de justo alcance literario para el efecto de los fines económicos de su empresa; hoy el editor ha invadido en forma insultante y desenfrenada la esfera literaria, imponiendo su voluntad omnímoda ante el autor y ante el público. En París, al menos, el editor se ha convertido en un árbitro inapelable de los valores literarios, y él fabrica genios a su antojo, ahoga según sus conveniencias, posibilidades inéditas y fulmina talentos ya acusados, según su capricho y las fluctuaciones de su negocio. El editor que quiere ganar y redondearse en un gran peculado literario, escoge un escritor cualquiera —que se preste a la cucaña, como única condición— y, sin pararse a ver si tiene o no aptitud, lo lanza al mundo, lo revela y lo consagra a punta de dinero.

¿Cómo? Pagando a los pontífices de la crítica circulante, estudios, ensayos y elogios, los mismos que serán publicados y reproducidos, a paga secreta siempre, en cien periódicos y revistas francesas y extranjeras. Grasset, por ejemplo, lanzó el año pasado a Raymond Radiguet; cien mil francos le costó el *réclame* y lo ha impuesto. Radiguet ha sido traducido ya al alemán, al noruego, al inglés, al italiano, al ruso; Grasset ha llenado su bolsa y hasta Jean Cocteau, furioso panegirista de ese ahijado, ha comido de ahí. El *Mercurio de Francia* ¿cuánto habrá ganado lanzando e imponiendo con dinero a Paul Fort, a Guillaume Apollinaire, a Francis Carco? *La Nouvelle Revue Française* ¿cuánto habrá ganado imponiendo a Gide, a Rivière, etc.?

El público, por su parte, contribuye a este tráfico de celebridades y fortunas, con su indiferencia. Antes, el público, menos urgido por las circunstancias de la vida y más nivelado espiritualmente con la mentalidad de los escritores, los que, dicho sea de paso, se hacen cada día menos accesibles, ejercía en cierto modo un control a la moralidad del escritor y a su valor intrínseco. Hoy los lectores son embaucados con mayor facilidad que en ninguna otra época y se dejan llevar ciegamente por lo que se dice y por lo que se muestra ante sus ojos. ¿*Le Figaro* asegura todos los días que el señor Henry Bordeaux es un gran novelista? Sin duda el señor Bordeaux debe ser un gran novelista... ¿*Le Journal* asegura que Blasco Ibáñez es "el novelista más universal de nuestros tiempos"? Sin duda, así será...

M. Charles Henry debía haber respondido al periódico norteamericano, enmendándole la plana en tono menos chauvinista y más elevado. Escritores traficantes, debía haberle dicho, los hay en todas partes y en todos los tiempos. El

deber de la prensa, de éste y del otro lado del mar, está en contrarrestar esa sórdida ofensiva de la farsa y del latrocinio y luchar porque se abra campo y se haga justicia a dignos y grandes escritores que, como León Bloy en Francia y Carl Sandburg en los Estados Unidos, por ejemplo, son víctimas del abuso criminal de los editores y de la indiferencia de los públicos.

El Norte, Trujillo, 1º de noviembre de 1925.

LAS PIRAMIDES DE EGIPTO

París, febrero de 1926

ANDRÉ BRETON cuenta en su *Manifiesto del superrealismo*, que Philippe Soupault salió una mañana de su casa y se echó a recorrer París, preguntando de puerta en puerta:

—¿Aquí vive el señor Philippe Soupault?

Después de atravesar varias calles, de una casa salieron a responderle:

—Aquí.

Un detective que figura en una novela de Chesterton, empeñado en encontrar el asilo de un criminal, dio con él, guiado y atraído de ciertos detalles raros que ofrecía esa casa en su arquitectura.

Un día que salía yo del Louvre, a un amigo que encontré en la puerta del Museo, y me preguntó a dónde iba, le contesté:

—Al Louvre.

Lo de Breton, lo de Chesterton y lo mío indican *claramente* que los lugares no siempre están situados donde los hemos visto, sino que ellos saben andar y burlarse de nuestros ojos. Solemos entonces llegar a ellos, alumbrados por todo lo que vosotros queráis, menos por la perspectiva inmediata que tenemos a la vista.

Por otro lado, bueno será recordar que Colón, según relata el biógrafo André de Loffechi, obtuvo por primera vez la ubicación geográfica de América, entrando a su dormitorio, en Génova. "Si en lugar de entrar a su dormitorio, observa el señor Loffechi, Colón sale al jardín, pongamos por caso, no habría seguramente ubicado en su pensamiento el entrevisto hemisferio..."

Otros grandes descubrimientos, en la historia como en la geografía, obedecen, sin duda, al mis-

mo género de banales peripecias, deserciones absurdas entre la subconsciencia y el dato de la realidad, o casualidad, como queráis llamarlas. De ellas se han servido y se sirven, sin darse cuenta, aun los propios hombres de ciencia positiva, tales como los físicos, químicos, naturalistas. Nadie nos podrá discutir, por ejemplo, que M. Murquet de Vasselot se valió, acaso sin quererlo, de alguna voltereta en su cama, para descubrir el principio científico según el cual algunos broncees chinos de la época de la dinastía de Dsing, mantienen una coloración azulada al contacto del aire. Oberkampff también ha debido echar mano a parecida maniobra inconsciente, para descubrir el simbolismo de ciertas telas persas halladas en el curso de una reciente expedición arqueológica.

En el fondo, no se trata de otra cosa que de modos de intuición tan antiguos como el mundo, pues ellos se hallan, en tales o cuales formas y más o menos tácitos o expresos, en la psicología de todas las razas, salvajes o civilizadas. En ciertas aldeas serranas del Perú, los muchachos en sus juegos suelen decidir de una duda o suscitar un aporte de esta clase de milagros, si así podemos llamarlos diciendo, verbigracia: "El primero que llegue de la calle sabrá dónde está la cometa". Otras veces, uno de los pequeños exclama, de buenas a primeras, en un grupo que ha lanzado una pelota al techo: "Voy a guardar mi libro y verán que así hago caer la pelota". Traigo estos ejemplos infantiles, porque es entre los niños que tales métodos heroicos de aventura creadora o de descubrimiento, son más frecuentes. Entre los niños y entre los locos. Entre los hombres no, porque los hombres tienen la inclinación a *ir sobre seguro*, esto es, por las vías inmediatas de la realidad lógicamente practicable. Los hombres son muy mali-

ciosos y demasiado *prácticos*, para fiarse de tales aventuras de intuición de que tratamos.

Los egiptólogos Rowe y Greenless que, bajo la dirección de M. George Reisner, venían realizando importantes exploraciones arqueológicas en las grandes pirámides del Nilo, acaban de descubrir valiéndose, a no dudarse, del procedimiento del detective chesterntoniano, una espléndida tumba milenaria, la del faraón Senefrú, que reinó nada menos que veinte siglos antes que el zarandeado Tut-Ank-Amón. ¿Quién nos puede discutir que Rowe y Greenless no han actuado de verdaderos detectives en pos de Senefrú, azogado personaje inasible entre las entretelas múltiples del tiempo y de la fábula? Pues, como hemos dicho ya, los lugares —tumbas o cunas— suelen ambular en el espacio y en el tiempo y burlarse de los ojos del historiador o del simple mortal. Los lugares son terribles. Saben jugar extraños juegos a escondidas, a tal punto que, como ya dijimos, para dar con ellos no siempre debe uno guiarse de la perspectiva inmediata y visible, sino hay que saltar abismos inauditos, apelando consciente o subconscientemente a truculentas aventuras y a cábalas y odiseas absurdas, como en el caso de Soupault, como en Colón, como en tantos otros burladores de la pobre lógica de los hombres.

Lord Carnavon, que descubrió en febrero de 1923, en presencia de la reina de Bélgica y del Príncipe Leopoldo, el tercer hipogeo funerario de Tut-Ank-Amón, padecía, según se ha sabido después de su muerte, de una misteriosa enfermedad nerviosa. Su compañero de aventura arqueológica, míster Howard Carter, refiere que el infortunado Lord, estando aún en Londres, antes de su hallazgo faraónico, cada vez que venía a sus narices algún olor a resina, sin saber por qué, se ponía mal y tenía cavilaciones melancólicas. Entraba enton-

ces a su biblioteca y abría sus volúmenes. Lord Carnavon sufría sin darse cuenta, de "aventura", de aventura de intuición. Hechos posteriores así nos lo demuestran. El propio míster Howard Carter, asistido del profesor Douglas Derry y del doctor Saley Bey Hamdi, al encontrar el otro día el sarcófago de oro macizo en que estaba encerrada la momia de Tut-Ank-Amón, el héroe entresoñado y buscado por Carnavon, ha constatado que dicha momia se hallaba cubierta de una espesa capa de resina sagrada, que el calor habría derretido. Esta resina despedía un olor a infinito y a camino: el camino de Lord Carnavon hacia la momia remotamente situada en la Leyenda.

Por lo demás, el hallazgo de esta momia ha sido sensacional. Según M. René de Bruyère, él prueba tres cosas: primeramente, que los egipcios poseían un notable sentimiento del retrato, pues la figura grabada en la superficie del primer sarcófago se parece exactamente a la momia; en segundo lugar, el examen medical establece que Tut-Ank-Amón murió de 18 años de edad, sin que se sepa la causa de su muerte; y, en fin, el tercer sarcófago, vaciado en oro de una sola pieza, vale un millón de francos, sin contar en ellos el valor del cetro, de la máscara, del buitre y la serpiente simbólica y de los miles de piedras preciosas que rodean a tan brillante cadáver.

Tales son a veces los resultados de las locuras colónidas. Otras veces no se va con ellas a ninguna parte.

Mundial, N° 302, Lima, 26 de marzo de 1926.

PARIS RENUNCIA A SER CENTRO DEL MUNDO

París, junio de 1926

LA PRENSA norteamericana se ríe de la cólera económica de Francia. "¡Los franceses están atacados de xenofobia, más que los chinos...!" —gritan los periódicos de New York. A lo que responden los periódicos de París que los franceses están atacados de xenofobia porque a ello les obliga un terrible dolor que obliga a todo: la pobreza. "Más que contra los extranjeros en general —ha declarado un gran rotativo parisiense—, ¡los franceses están indignados contra los norteamericanos porque son unos injustos, unos acreedores, unos ricos...!"

En París, no sólo se tiene cólera por la deuda a Wall Street, sino que se desdeña o se quiere desdeñar todo lo que se refiere a Wall Street. En cuanto se casa un viejo multimillonario de New York con una adolescente pobre y pastoril, ya están en París haciéndose señas y riéndose del escabroso enlace. Si Mister Ford le da una mísera propina a un *chauffer*, y su hijo bota, en cambio, cien mil dólares en un cabaret de la Quinta Avenida, ya están en París atusándose el bigote seriamente. Pero en París todos están también de acuerdo en que, por este camino, no es que se desdeñen las cosas norteamericanas, sino que, por el contrario, se hace de ellas precisamente mucho caso.

Un observador atento podría fácilmente darse cuenta de que, de poco tiempo a esta parte, o mejor dicho, desde que Francia debe varios millares a Estados Unidos, toda la atención espiritual francesa está pendiente de la vida espiritual norteamericana. Ese mismo observador podría también convenir en que New York representa ahora, a los

ojos de Francia, lo que París representaba antes de la guerra, ante los ojos del mundo. Es decir, que New York es ahora el foco de toda la curiosidad espiritual de Francia. El menor acontecimiento de Wall Street repercute en pleno corazón de París. Los parisienses sonríen, protestan, censuran directamente o guardan silencios elusivos pero no se alzan de hombros, cuando Mr. Booth Tarkington, verbigracia, un eminente escritor norteamericano, se saca de repente los zapatos una mañana, en pleno Wall Street, y se pone a predicar en alta voz, ante los transeúntes, la próxima desaparición de las faldas de las mujeres (¡porque también las hay de hombres, irreprochable señor de Fouquier!) Mr. Tarkington, con los fuertes zapatos vacantes en la mano, clama en un tono de gran clavo que se hunde en gran umbral:

—No hay razón para que las faldas existan todavía. Yo espero y en verdad os anuncio que se acercan los tiempos en que las mujeres y los hombres llevarán vestidos absolutamente idénticos. No hay razón de pudor alguno que pueda valer contra la estrecha igualdad a que están llegando actualmente los hombres y las mujeres.

Entonces las palabras de Mr. Tarkington traspasan los mares y, mientras cualquier sudamericano habría pasado de largo ante el verbo profético del cazarro escritor neoyorkino, he aquí que en París las gentes abren la boca de asombro y resuena ese verbo, como un hecho de primera importancia en el mundo.

La situación de Francia se hace, pues, cada día más embarazosa. Porque es París mismo que, sin darse cuenta o sin poderlo evitar, está haciendo de New York el centro del mundo. Es París mismo que, observando la conducta que hemos indicado, cede poco a poco, sin que nadie le obligue a ello,

su puesto umbilical a New York. Esto no se puede negar. Los extranjeros, sobre todo, nos damos de ello exacta cuenta. Los lectores de cosas raras, saben ya, al recorrer los periódicos de París, que el buen bocado exótico, en materia de noticias, vendrá despachado de Washington. Los públicos también saben que la nota bizarra y el descoque más o menos abejeante y delicioso, en materia de teatro, vendrán pintados o brincando al pie de la oreja de Florence Mills, la princesa negra del jazz o en el pulso de Miss Browne, la soberbia tennista, o en los sobacos de algún infame pintor de Florida.

El propio Tristán Tzara, ilustre jefe del dadaísmo literario, se pone de codos sobre la mesa, y mientras juega los dedos entre los cabellos, me dice:

—Importa mucho saber que el dadaísmo ha tenido mejor suerte en Estados Unidos que en ninguna otra parte. En la actualidad, existen varias revistas dadaístas en New York, tales como *Secession*, *Broom*, *Little Review* y otras.

Tristán Tzara cree que la siembra dadaísta en Estados Unidos dará cosecha insigne para el porvenir de la literatura mundial. Fracasado el movimiento superrealista, Tristán Tzara se prepara a requerir de nuevo para sus manos el cetro revolucionario en poesía. Fundó el dadaísmo y va a fundar ahora el fascismo literario.

—Contra el seudo-sovietismo superrealista, que acaba de abortar —me dice Tristán Tzara— se impone el fascismo bajo la dictadura del espíritu...

—¿Con cuáles filas cuenta usted —le pregunto— para tamaña empresa?

—Justamente, con numerosos elementos superrealistas cismáticos: Paul Eluard, Leiris y otros. Y, sobre todo, con la nueva generación de los Estados Unidos, donde, como usted sabe, los hombres no son tan felices y porcinos como se cree, pues un

verdadero mal del siglo, una epidemia de pesimismo está fermentando en ese país. Ese mal del siglo se expresa en una literatura enteramente renovada, que se conoce bastante mal en Francia pero que no es otra cosa que una floración dadaísta.

Las opiniones de Tristán Tzara, sobre los Estados Unidos, me recuerdan las de Regis Michaud, quien, refiriéndose a la civilización norteamericana, dice:

La brillante fachada del optimismo norteamericano presentaba, ya desde antes de la guerra, grietas y fisuras que no podían pasar inadvertidas para un espíritu avisado. En esa época —continúa diciendo Michaud— un Montaigne yanqui, Henry Adams, en un libro célebre declaraba a la civilización norteamericana en bancarrota, al propio tiempo que algunos historiadores, muy prudentes y reposados, hablaban en voz alta de decadencia. Así, pues, mientras los viajeros y los críticos oficiales continúan celebrando la "vida intensa", "la energía norteamericana", he aquí que la inquietud dolorosa trabaja en las élites de ultramar.

M. Regis Michaud alude luego a la flamante labor literaria de Edgard Masters y Robert Frost, en quienes se revela un nuevo pensamiento norteamericano, amasado de espesa inquietud y de hondo quebranto metafísico.

Quienes piensan, pues, que nuestros días son las vísperas de una época despreocupada, en que reinará el jazz, el football, la aviación y el cinema, la fuerza, en fin, muscular o del radio, están acaso muy cerca de engañarse. Junto a los negros vestidos de rojos que se peinan con alquitrán y alzan hasta el cielo las membranosas plantas sonrosadas, asoma en el ambiente moderno la cabeza atormentada de un sacerdote o el perfil de un simple agente de policía que, al mediar la noche, entrega la guardia, después de haber tenido, a solas, en silencio y ante las estrellas urbanas del cielo, su militar parada teosófica y humana.

A este respecto he de citar un libro tremendo, *Bajo el sol de Satán*, que acaba de publicar Georges Bernanos y que toda la crítica francesa reputa como una obra genial. En este libro hay párrafos espantosos. Se trata de lo que acabo de expresar: del tormento místico de nuestra época. Para una mentalidad clara, despreocupada y amiga del *sport*, esta novela ha de parecer una úlcera terrible. Yo mismo no he podido sustraerme a la repulsión de este libro. Me ha dado náuseas. No, precisamente, porque se trate allí de un gran motivo religioso a la manera medieval, sino tal vez porque el señor Bernanos no ha sabido tratarlo. ¡Qué magnífico flanco para una gran obra! ¡Dios!... ¡La dicha eterna!... ¡La manera de llegar a ella!... ¡Las fuerzas y direcciones del espíritu!... ¡Las fuerzas y direcciones del cuerpo!... ¡Las lóbregas encrucijadas y los sutiles y perlados crepúsculos del infinito!... Pero el señor Bernanos olvida que estamos en 1926 y no en el año en que murieron Abelardo y Eloísa, ni siquiera en los días de León Bloy. Su profundo anacronismo psicológico le ha perdido, y *Bajo el sol de Satán* no podrá lograr abrir la brecha espiritual que necesita nuestra época. A estos muchachos que se han muerto de todos los dolores, de todas las miserias y de todas las tragedias humanas en 1914, no se les podrá tocar el corazón sino mostrándoles otros dados del destino, otras posibilidades de ascensión, más inmediatas, más humanas, más universales, que las posibilidades encuadradas dentro de una sola disciplina religiosa, ésta o aquélla. El rostro de Satán habría que buscarlo fuera de la iconografía católica; las llagas habría que buscarlas en una cintura que no fuese la del abate Donissants.

Estos mozos de ahora han visto ya a Satán en las trincheras y a los santos penitentes en la Cruz Roja.

Señor, León Daudet ¡Voto por el gran espíritu católico de usted! Pero permítame tomar mi sombrero y alejarme sin ruido del templo, antes de darme cuenta de que el nuevo cura de Ars, de M. Bernanos, ha fallecido de martirio, en la sombra propicia del confesionario.

¡Mi generación pide otra disciplina de la vida!...

Mundial, N° 320, Lima, 28 de julio de 1926

ESTADO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

LA JUVENTUD literaria de España y América carece en estos momentos de maestros. Ni Unamuno, el más fuerte de los viejos escritores, logra inspirar una dirección a los muchachos. Ningún joven le ama hasta erigirle en mentor. ¿Dónde se ha invocado siquiera una palabra de Unamuno, como pauta de generación? ¿Dónde están los dos apóstoles de Unamuno? ¿Dónde está ese Estado Mayor, que vea en él al orientador? Cuando habla se le aplaude; cuando grita o blasfema o va a la cárcel, se le aclama y se le echan flores, pero no suscita el hombre o los hombres que, bajo su contagio de iluminado, embracen todo el peso, toda la responsabilidad del porvenir. La propia admiración y entusiasmo que Unamuno despierta en la generalidad de las gentes, prueba su mediocridad. En cuanto a Ortega y Gasset, creo no me equivoco si le niego el más mínimo adarme de maestro. Ortega y Gasset, cuya mentalidad mal germanizada se arrastra constantemente por terrenos de mera literatura, es apenas un elefante blanco en docencia creatiz. En América hispana la falta de maestros es mayor.

Ciertos hechos de feria y de guiñol, ocurridos últimamente entre Chocano, Lugones y Vasconcelos, demuestran palmariamente que nuestros mayores pretenden inspirarse ¡a estas horas! en remotos y fenecidos resortes de cultura. Unos, movidos por un neopuritanismo, con asomos de indudable tartufismo, y otros, agitados de un nietszcheísmo bastardo y en bruto y no primitivo —que es otra cosa—, todos estos actores de idealismo van, cada cual por su vía, tras de métodos advenedizos, aparte de ser gastados y estériles. Ade-

más, nadie allá sabe lo que quiere, adónde va ni por dónde va. Los más son unos magníficos arribistas. Los otros, unos inconscientes. En cada una de esas máscaras está pintado el egoísta, amarillo de codicia, de momia o de vesánico fanatismo.

Los demás escritores de España y América se quedan en la novela naturalista, en el estilo castizo, en el verso rubendariano y en el teatro realista. Es curioso advertir que aun dentro de estas orientaciones de cliché, ninguno de esos escritores seduce a la juventud ni le señala un rumbo siquiera sólo fuese literario.

En medio de esta falencia de comando espiritual, los nuevos escritores de lengua española no dejan mostrar su cólera contra un pasado vacío, al cual se vuelven en vano para orientarse. Tal cólera aparece en los más dotados, que casi nunca son los más espectaculares. Reniegan de sus mayores y otras veces los niegan de raíz.

De la generación que nos precede no tenemos, pues, nada que esperar. Ella es un fracaso para nosotros y para todos los tiempos. Si nuestra generación logra abrirse un camino, su obra aplastará a la anterior. Entonces, la historia de la literatura española saltará sobre los últimos treinta años, como sobre un abismo. Rubén Darío elevará su gran voz inmortal desde la orilla opuesta y de esta otra, la juventud sabrá lo que ha de responder.

Declaramos vacantes todos los rangos directores de España y de América. La juventud sin maestros, está sola ante un presente ruinoso y ante un futuro asaz incierto. Nuestra jornada será, por eso, difícil y heroica en sumo grado.

Que esa cólera de los mozos, manifestada de hora en hora, por los más fuertes y puros vanguardistas, se convierta cuanto antes en el primer sacudimiento creador.

Favorables París Poema, N° 1, París, julio de 1926.

POESIA NUEVA

POESÍA NUEVA ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos", y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir "telégrafo sin hilos", a despertar nuevos temple nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.

En otras ocasiones el poeta apenas alcanza a combinar hábilmente los nuevos materiales artísticos y logra así una imagen o un "rapport" más o menos hermoso y perfecto. En ese caso, ya no se trata de una poesía nueva a base de palabras nuevas como en el caso anterior, sino de una poesía a base de metáforas nuevas. Mas, también en este

caso hay error. En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o "rapports" nuevos —función ésta de ingenio y no de genio— pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad.

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su compilación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.

Es muy importante tomar nota de estas diferencias.

Favorables París Poema, N° 1, París, julio de 1926, también en *Amauta*, N° 3, Lima, noviembre de 1926, y en la *Revista de Avance*, vol. 1, N° 9, La Habana, agosto de 1926.

LA GRAN PIEDAD DE LOS ESCRITORES DE FRANCIA

París, octubre de 1926

DE ALGÚN tiempo a esta parte se viene combatiendo denodadamente en París para mejorar la situación del proletariado literario de Francia. La Sociedad de Gentes de Letras, presidida por M. Edouard Etaumié, de la Academia Francesa, ha reforzado esta campaña día a día y la prensa francesa ofrece cotidianamente una rúbrica de propaganda en el mismo sentido, bajo el título común de "La Gran Piedad de los Escritores de Francia". Porque en París existe un proletariado literario enorme, sin pan, sin techo y aun hasta sin pluma para escribir. Poetas sin zapatos con qué vagabundear por las vías zarzosas del enigma; novelistas sin guantes con qué tomar el escalpelo psicológico; dramaturgos sin smoking con qué salir a tablas a agradecer las ovaciones del público; periodistas sin sombrero con qué saludar a los Ministros en las entrevistas; en fin, una trahilla desarrapada, que lleva en los bolsillos, en vez de monedas, apenas unos grasientos fósforos mentales.

—¡Qué le vamos a hacer! —clamaba Maurice Barrés, cuando le hablaban de tales proletarios de la pluma—. El escritor que no puede ganarse una posición y un nombre en la vida, es porque carece de talento. No hay nada que hacer con ellos. La historia y la experiencia nos demuestran que sólo las grandes virtualidades creadoras han triunfado y han ganado el dinero que querían. ¡Los demás, los que se mueren de hambre, es porque son unos estúpidos!...

El hombre que así hablaba del proletariado literario era justamente el autor del *Culto del yo*,

el académico, el diputado, el autor de cien novelas que se vendían como el pan. El hombre que así hablaba era el nacionalista hasta el chauvinismo, el *leader* de la democracia, el rico burgués que vivía en un palacio del Bosque de Boloña, con treinta criados brillantes y diez secretarios de levita. El hombre que así hablaba era el magnate de la pluma, poderoso personaje inaccesible, a quien se llegaba sólo después de atravesar cien antecámaras, más que para llegar al Presidente de Francia. ¿Qué era, en efecto, el señor Millerand en el Elíseo al lado del señor Barrés en su casa?... Y, como es natural, un semejante personaje no podía fraternizar con los compañeros pobres.

—Antes de los cuarenta años —había graznado Barrés en su mocedad, en la sala de redacción de un periódico en París— ¡seré académico y millonario!...

Y, naturalmente, un semejante personaje estaba incapacitado —¿no es verdad, señor Barbusse?— para apiadarse de los míseros y hambrientos de este valle de lágrimas. El señor Barrés, que gozó tanto en la vida y a quien Dios tenga ahora otra vez entre goces celestiales, se oponía a toda campaña de piedad por los escritores sin pan. A pesar de ello, la campaña ha continuado arando el ambiente y ha llegado, como hemos dicho, a constituir una gran fuerza social.

Pero, en contra de esta "Gran Piedad de los Escritores de Francia", hay otra corriente doctrinaria, que no es, por cierto la misma de Barrés. Se trata de una corriente muy antigua, practicada por muchos grandes escritores, desde Homero hasta Carl Sandbourg y Pierre Hamp, en nuestros días. Estos escritores repugnan la piedad. Barrés la creía inútil; Sandbourg y Hamp la creen ofensiva para la dignidad del escritor y, sobre todo, nociva al

libre desarrollo del espíritu del creador. Sandbourg, el yanqui, Hamp, el francés, creen que los escritores padecen un error muy grave al pretender ganarse la vida exclusivamente con la pluma y no ya en otro oficio o actividad. Un poeta piensa que, por ser poeta, no puede ya hacer otra cosa que versos para ganarse el pan. Día y noche escribe versos. No quiere ni se esfuerza por franquear los otros campos de trabajo. ¿Hacer zapatos un poeta? ¡Qué ocurrencia! ¡Qué indignidad! ¿Conducir un coche? ¡Qué ofensa! ¡Qué vergüenza? Unas manos que escriben poemas más o menos perecederos o inmortales, se mancharían y se estropearían si luego de dejar la pluma pasaran a aserrar madera. El poeta, el novelista, el dramaturgo, de este modo, se han parcializado, sustrayéndose a la hermosa pluralidad de trayectorias de la vida y amputándose así otras tantas múltiples vías de sabiduría y riqueza emocionales. Se han profesionalizado. Están mutilados. Están perdidos.

Pierre Hamp quiere sacar de este tremendo error a los escritores. Quiere sacarlos del tintero al campo, al taller, a la vía pública, al espacio, al mar, a lo desconocido, sin dejar, por ello, de volver a sus cuartillas. Que el poeta conozca y sienta directamente, sobre su propia piel, cómo se raja un leño, cómo se salta un barranco, cómo se abre una acequia de regadío, cómo se carga un fardo, cómo se barre el suelo, cómo se arrea una partida de puercos gordos, cómo se sube una montaña, cómo se rompe el hielo, cómo se guisa un águila al vino, cómo se amarra un toro bravo, cómo se maneja un dínamo, cómo se suda en Africa, cómo se barreña en las minas, cómo duele un golpe de viento sobre el mar o sobre un aeroplano, cómo es, en fin, la vida infinita, unánime, salubre, fuerte, creadora. Haciendo esto, cuando el escritor no puede ganarse

el pan de cada día con un verso, lo podrá ganar de otra manera: como cocinero, como contador, como acróbata, como portero, sin dejar, no obstante, de cantar su verso. ¿Por qué no ha de ser así? Todo trabajo es digno o dignificable y lo es más ante el concepto superior y vidente del artista.

Para salvar de la miseria a los escritores, según Pierre Hamp, no hace falta apiadarse de ellos, haciendo aumentar el precio de los versos, como si se tratara de tallarines o de espárragos. Para salvar de la miseria a los escritores no hay sino que desconfinar al escritor de su concha profesional y que lance sus tentativas y posibilidades humanas en todas direcciones. Así no se morirá de hambre y así, por otro lado, ganará el arte en riqueza vital, en inspiración cósmica, en agilidad, en gracia y en desinterés circunstancial. Si hay una actividad de la que no debe hacerse profesión, ésa es el arte. Porque es la labor más libre, incondicionable y cuyas leyes, linderos y fines no son de un orden inmediato como los de las demás actividades.

Como se ve, esta teoría se funda en que el escritor ha de estar dotado de fuerzas para hacerlo todo. Tal un Rimbaud. Mientras los otros hombres sólo pueden ser abogados y sólo abogados o tenientes coroneles y sólo tenientes coroneles, y se limitan y se profesionalizan en esta o aquella actividad, el artista, en cambio, ha de hacer tabla rasa de las divisiones del trabajo, practicándolos todos. Idéntica libertad tiene para otros aspectos de la vida. Si un hombre normal está obligado, dentro de la actual sociedad, a ser un marido fiel, un artista está facultado a no serlo. Madame Rachilde es la primera en opinar que no debe serlo. "¿Un intelectual fiel?, —exclama la señora de Vallete—. ¿A quién y para qué?... La fidelidad es una costumbre y lo contrario de la aventura. ¿Entonces?

Un intelectual es siempre un aventurero y a menudo un bienaventurado...". Georges Courteline, el regocijado dramaturgo de *Boubouroche*, declara que, en general, los maridos que engañan a sus mujeres, son los mejores maridos y, aún más si son intelectuales. Todos están, pues, de acuerdo en esto de la moral sin riberas del artista en materia de matrimonio, salvo Clement Vautel, quien establece que el artista no debe tener una moral distinta de la de los demás hombres. Y es que Clement Vautel gana veinte mil francos diarios con su pluma. Esto nos explica por qué se opone a que los artistas tengan moral diversa a la de los demás mortales como también nos explica por qué Vautel no trabaja en otra cosa que no sea escribir estúpidas comedias, como *Mon curé chez les riches*, cuyas mil representaciones le han hecho ya rico. ¿Qué necesidad tiene Vautel de ser picapedrero, si su pluma le da todo el dinero que quiere? Y, correlativamente, ¿qué necesidad tiene Vautel de engañar a su mujer, si él es un escritor mediocre y carente en absoluto de inquietud? Estamos, pues, en un mundo donde todo tiene su explicación.

Hasta los amores principescos tienen su explicación, bien que no sentimental, sino meramente política. Hoy más que nunca, los príncipes se casan por móviles de orden político o policial, si se quiere, y no de orden cardíaco. En este número de enlaces figura el que va a contraer el príncipe heredero de Bélgica con la princesa Astrid de Suecia y el que probablemente ha de ajustarse muy en breve entre el inevitable Príncipe de Gales y la infanta Beatriz de España, si antes no han destronado a Alfonso XIII los artilleros ambiguamente republicanos que se sublevaron últimamente en los cuarteles de Segovia. El heredero inglés pasa, entre tanto, sus vacaciones en Biarritz y una que

otra noche da sus saltos a San Sebastián, para galantear a hurtadillas a Beatriz, como cualquier seminarista erótico y precoz.

Mas ya llega el otoño y las vacaciones, en playas y montañas, van a terminar. Empiezan las muchachas a cambiar de trajes y, posiblemente, de amores. El charleston de los *dancings*, a la orilla del mar o al pie de la nieve, languidece y las parejas, en el baile y en la vida, se dispersan más pronto en el otoño que en verano. A París empiezan a volver, para quedarse o de paso a otras urbes, todos los veraneantes. A veces son los reyes de Yugoslavia o el príncipe Chichibu del Japón o el infante don Jaime de España o, simplemente, el modesto empleado de Banco, el oscuro negociante en carbón o el pobre diablo anónimo y hastiado. No sería raro que una de estas mañanas pasase por París el Príncipe de Gales con la pala al hombro, es decir, con el presunto noviazgo hecho añicos.

Mundial, N° 337, Lima, 26 de noviembre de 1926.

DESDE EUROPA

DADAISMO POLITICO (El caso Garibaldi)

París, noviembre de 1926

NO ESTABAN en error quienes en 1920 creían que el dadaísmo literario respondía a un profundo estado de alma de toda la humanidad contemporánea. Jacques Rivière fue el primero en reconocer al movimiento dadaísta su verdadero carácter histórico. André Gide hizo otro tanto. Y, a medida que los años han pasado, las gentes van convenciéndose, poco a poco, de que, en efecto, el dadaísmo contiene y expresa todo un momento de la vida de los hombres.

¿Qué decían y hacían los dadaístas de 1920? Los dadaístas decían y hacían literatura, justamente, lo que acaba de decir y hacer Riccioti Garibaldi en materia política: el caos, lo absurdo, la voráGINE, lo contradictorio, lo libérrimo. Tristán Tzara, jefe del dadaísmo literario, atacaba a todo el mundo y se atacaba a sí mismo; alababa a todo el mundo y a sí mismo; Tzara, en sus conferencias públicas de París, se ponía de espaldas a la multitud y arengaba a los telones del teatro. Tzara se ponía en escena de cabeza y hablaba así al abismo, mientras pateaba a sus propios amigos que le rodeaban, creyendo que se había vuelto loco.

—¡Yo no digo nada! —aullaba como los antiguos adivinos aterrados—. ¡Yo no quiero nada! ¡Yo lo quiero todo! Vosotros sois unos bellacos, porque escucháis a otro bellaco como yo. Pero yo soy un genio y un hombre muy feo, por desgracia. Alejaos de mí. ¿A qué habéis venido? ¡Fuera de aquí o llamo a la policía! El señor Antipirina va a

hacer su segundo viaje por el cielo. Todo está bien. ¡Es decir, todo está mal!...

Y Tristán Tzara empezaba a desnudarse en pleno público. Las gentes, a su vez, rugían y se formaba un barullo en que no escaseaban heridos, muebles rotos, pérdidas y ganancias. El diablo —no, precisamente, el diablo *d'avant-guerre* de Bernanos— hacía de las suyas arriba y abajo, adentro y afuera. Un fuerte olor a zorrillo viejo salía de la sala del teatro.

—¡Pero qué les pasa a estos mocosos! —se preguntaban las personas mayores— y nadie sabía responder nada claro. En general, París estaba asustado de los dadaístas e ignoraba que estos demonios representaban simple y llanamente todas las inquietudes humanas *d'après-guerre*. Los hombres de nuestra época, todos, absolutamente todos, son dadaístas. Todos, a su modo, están locos y atacados de epilepsia. Esta es la palabra: ¡epilepsia! No es que el dadaísmo busque nada. Los dadaístas y los hombres de estos tiempos sólo quieren moverse, agitarse y patear, sin motivo y sin objeto. Únicamente se quiere la acción, el movimiento atorbellinado, la vida cinemática, es decir, el *maelstrom*, con sus mil caballos de fuerza, con su caos, su confusión arrolladora y su falta aparente de lógica, de razón y de sentido común. Únicamente se quiere la vida en lo que ella tiene de elemental y simple, de escueto y animal, sin preocupaciones espirituales, morales ni cerebrales. Es la crisis de toda metafísica, de toda filosofía y aun de toda ciencia. De este modo, los reyes de la vida serán las razas menos intelectuales, como los negros y más paganos, en cierto modo, como los yanquis. Es la vuelta al reinado del cuerpo sobre el espíritu. Es acaso el alba de otro renacimiento; pero solamente un alba, plena todavía de tinieblas angustiosas.

Ricciotti Garibaldi acaba de probarnos idéntico barroquismo dadaísta en política, idéntico derroche

de absurdos, contradicciones y agitación endiablada. Garibaldi ha estado de acuerdo con Mussolini, con los enemigos de Mussolini, con los garibaldistas y con los enemigos del garibaldismo, con los separatistas catalanes y con Primo de Rivera, con los comunistas de Rusia, con los ladrones del diamante de Chantilly y con la política francesa que perseguía a estos ladrones, etcétera. Garibaldi ha traicionado a todo el mundo y ha marchado de acuerdo con todo el mundo. Garibaldi, pues, se ha movido formidablemente. Tristán Tzara, a su lado, resulta una persona seria y muy formal. París está ante el caso político de Garibaldi tan desconcertado como en 1920 ante los primeros dadaístas literarios. El Gobierno francés que está investigando los hechos de Garibaldi, por haber éste vivido últimamente en Niza, no sabe qué hacer de este hombre tan inquietante y sobre todo tan moderno, tan *d'après-guerre*. Si Garibaldi es repatriado, Mussolini mandará fusilarlo y los enemigos del *duce* querrán hacer lo mismo. Ante esta contradicción, que llega de lo trágico a lo ridículo, es muy posible que las fuerzas se neutralicen y que no le hagan nada a Garibaldi. Una vez más, como entre los dadaístas de 1920, la vida habrá triunfado.

El Norte, Trujillo, 25 de diciembre de 1926.

DESDE PARIS

**CONTRA
EL SECRETO PROFESIONAL**
(A propósito de Pablo Abril de Vivero)

LA ACTUAL generación de América no anda menos extraviada que las anteriores. La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años.

Estoy seguro de que estos muchachos de ahora no hacen sino cambiar de rótulos y nombres a las mismas mentiras y convenciones de los hombres que nos precedieron. La retórica de Chocano, por ejemplo, reaparece y continúa, acaso más hinchada y odiosa, en los poetas posteriores. Así como en el romanticismo, América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado "espíritu nuevo", movida de incurable descastamiento histórico. Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética —si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América— carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia. Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy. En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y nombres. En los de ahora ni eso.

Voy a concretar. La actual generación de América se fundamenta en los siguientes aportes:

1. Nueva ortografía. Supresión de signos puntuativos y de mayúsculas. (Postulado europeo, desde el futurismo de hace veinte años, hasta el dadaísmo de 1920).

2. Nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de arriba abajo como los tibetanos o en círculo o al sesgo, como los escolares de kindergarten; facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objeto o emoción que se quiera sugerir gráficamente en cada caso. (Postulado europeo, desde San Juan de la Cruz y los benedictinos del siglo xv, hasta Apollinaire y Beauduin).

3. Nuevos asuntos. Al claro de luna sucede el radiograma. (Postulado europeo, en Marinetti como en el sinoptismo polioplano).

4. Nueva máquina para hacer imágenes. Sustitución de la alquimia comparativa y estática, que fue el nudo gordiano de la metáfora anterior, por la farmacia aproximativa y dinámica de lo que se llama *rappor*t en la poesía *d'après guerre*. (Postulado europeo desde Mallarmé, hace cuarenta años, hasta el superrealismo de 1924).

5. Nuevas imágenes. Advenimiento del poleaje inestable y casuístico de los términos metafóricos, según leyes que están sistemáticamente en oposición con los términos estéticos de la naturaleza. (Postulado europeo, desde el precursor Lautréamont, hace cincuenta años, hasta el cubismo de 1914).

6. Nueva conciencia cosmogónica de la vida. Acentuación del espíritu de unidad humana y cósmica. El horizonte y la distancia adquieren insólito significado, a causa de las facilidades de comunicación y movimiento que proporciona el progreso científico e industrial. (Postulado europeo, desde los trenes estelares de Laforgue y la fraternidad universal de Hugo, hasta Romain Rolland y Blaise Cendrars).

7. Nuevo sentimiento político y económico. El espíritu democrático y burgués cede la plaza al espíritu comunista integral. (Postulado europeo desde Tolstoi, hace cincuenta años, hasta la revolución superrealista de nuestros días).

En cuanto a la materia prima, al tono intangible y sutil, que no reside en perspectivas ni teorías del espíritu creador, éste no existe en América. Por medio de las nuevas disciplinas estéticas que acabo de enumerar, los poetas europeos van realizándose más o menos, aquí o allá. Pero en América todas esas disciplinas, a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo, no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no responden a necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente, ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan. La endósmosis, tratándose de esta clase de movimientos espirituales, lejos de nutrir, envenena.

Acuso, pues, a mi generación de continuar los mismos métodos de plagio y de retórica de las pasadas generaciones, de las que ella reniega. No se trata aquí de una conminatoria a favor de nacionalismo, continentalismo ni de raza. Siempre he creído que estas etiquetas están fuera del arte y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desaciertos. Aparte de que ese Jorge Luis Borges, verbigracia, ejercita un fervor bonaerense tan falso y epidérmico, como lo es el latinoamericanismo de Gabriela Mistral y el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora.

Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los me-

nesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera. Pues bien. En la actual generación de América nadie logra dar esa emoción. Y tacho a esos escritores de plagio grosero, porque creo que ese plagio les impide expresarse y realizarse humana y altamente. Y los tacho de falta de honradez espiritual, porque al remedar las estéticas extranjeras, están conscientes de este plagio y, sin embargo, lo practican, alardeando, con retórica languaraz, que obran por inspiración autóctona, por sincero y libre impulso vital. La autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* efectivamente, aun cuando no se diga.

Leyendo el último libro de Pablo Abril de Vivero, *Ausencia*, he vuelto a pensar en la cultura de América. Libros como éste representan un momento muy significativo en la literatura continental. De lejos se ve la nobleza de estos versos. Nobles, porque, en pleno 1927, no pretenden descubrir el remedio contra la tuberculosis y ni siquiera una escuela más de poesía. Pertenece este libro a la humana hermosura de la llana elocución y de la rara virtud de emocionar. Este libro es, por eso, de los nobles de América. Abril pudo enredar un poco la sintaxis y otro poco la lógica y habría así, por este solo hecho, ingresado a esas masas de chiflados que, bajo tal o cual rótulo vanguardista, infestan todo el ambiente. (Digo masas, porque hoy, al revés de lo que podría o debería acontecer, la totalidad de los escritores son revolucionarios. La aristocracia espiritual está allá en ser conservador y lo vulgar y *standard* está en ser o, al menos, rotularse vanguardista). Abril pudo mixtificar un poco y escribir a ojos cerrados y habría así *épaté* a los meridianos y círculos máximos. Si Abril hubiera siquiera escrito sin mayúsculas y con rascacielos —paradoja ésta muy vanguardista—, Abril habría vanguardizado para las galerías.

Pero el libro de Abril, como otros sinceros libros de América, se dejó llevar por la emoción genuina y creadora y, de esta manera, logra mantenerse fuera de toda escuela y acusa una personalidad libre y vigorosa. *Ausencia* es la obra de un poeta profundo y sencillo, humano y transparente. Así se caracterizan los verdaderos creadores: dándose sin embadurnarse y sin embadurnar a los demás. Los artistas que, como Abril, tienen algo que dar al corazón, lo dan sana y naturalmente. En ello también está lejos del vanguardismo. Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. Allí está seguro. En la poesía seudonueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el "secreto profesional" que defiende Jean Cocteau; es "el reino que no es de este mundo", según el abate Brémond. La razón de Paul Souday, el buen gusto, la necesidad sagrada de la emoción auténtica y humana, no tienen allí entrada.

Pero, por felicidad, salen una que otra vez libros como el de Abril en América, que logran entre el charleston vanguardista, un paso de equilibrio, una voz sana, un fresco brillo sin pretensiones. Por estos libros es dado, de cuando en cuando, percibir indiscutibles perfiles de gran emoción lírica en América. El capítulo titulado "Nocturnos" de *Ausencia*, llega a ese alto tono poemático.

Variedades, N° 1001, Lima, 7 de mayo de 1927.

DESDE PARIS

LA GIOCONDA Y GUILLAUME APOLLINAIRE

París, agosto de 1927

HOY QUE empieza a hablarse de que la auténtica Gioconda de Vinci no es el lienzo que está en el Louvre, sino el que tiene oculto en un subterráneo M. Prinvaux, reputado coleccionista del Barrio Latino, las gentes, tocadas de recuerdos, se preguntan líricamente:

—¿Quién fue el padre del surrealismo?

—Guillaume Apollinaire —responden los demás. Apollinaire fue quien, antes que nadie, recolectó en los vastos cementerios de la guerra, las nuevas wagneritas del espíritu nuevo en poesía.

—¿Y quién fue el ladrón de la Gioconda?
¿Guillaume Apollinaire?

—No. Casualmente, sea por olvido o cualquier otro motivo, no fue Apollinaire el ladrón de la Gioconda. Mejor trasteado, sí, Guillaume Apollinaire fue el ladrón de la Gioconda...

Nessus de las campañas drúidicas, ebrio de alcoholes vulcánicos, el tótem de las actuales especies literarias de Francia, pasó un día, en su inquietud sanguínea, por los jardines de las Tullerías y, de un brinco, apoderóse de la dulce Dejanida florentina, desapareciendo con ella al lomo, entre la multitud. Nadie pareció haberle visto. Ni siquiera un Guido Reni. Pero, he aquí que, si volvéis por la otra esquina, veréis a la policía de París penetrar en la morada del centauro. Unos minutos más y Guillaume Apollinaire, con su insolente y ancha máscara vultúrica, cruza una vía

civil —y no ya una vía de bosque— rodeado de uniformes militares.

—¿Quién es? —aúlla la muchedumbre.

—Un asesino.

—Un pobre hombre.

—Un actor de cinema.

—No es nada de eso. Es el ladrón de la Gioconda.

Y Guillaume Apollinaire es arrestado.

Son días de lucha del artista. Se le conoce poco y por flancos oscuros, inciertos, inquietantes. Su vida es sabroso tasajo de calumnias y mixtificaciones. Las derechas, de frente y los centros, de costado, se seban en ella, hasta el regüeldo. Se le cree un corruptor de la juventud, en cuyo orden de arterias acesa, por abajo, un crotálico chárleston de instintos. En su solo nombre se oye relinchar encelados reversos. Un excelente Villon, perfeccionado por cinco siglos más de decadencia.

Juntad estas leyendas en los grandes bulevares y echad en ellos, como una cucharada de vitriolo en un ható de fibras adiposas, el *affaire* de Monna Lisa, y el achicharramiento sobreviene por sí solo, fulminante. París, Europa, el mundo entero, vieron en Apollinaire al ladrón del gran lienzo. El artista está perdido. Hasta sus discípulos le niegan, ayudando a la afrenta y al escarnio. Apenas permanecen leales tres de sus amigos: Billy, Dupuy, Tudesq. Ellos van en su socorro. Redactan una protesta y recogen firmas. La faena es ardua. Los primeros en negarse a dar su firma, son, naturalmente, los *amateurs* de arte, admiradores de la buena pintura, idólatras de Vinci. El presidente del Salón de Otoño, Mr. Frans Jourdain, responde a los de la boya:

—¿Cómo? ¿Mi firma para hacer libertar a Apollinaire? Jamás en la vida. Para condenarle, todo cuando ustedes quieran...

Pero Billy, Dupuy y Tudesq logran su propósito. Guillaume Apollinaire es puesto en libertad, aunque la Gioconda no fuese todavía encontrada.

—¿Pero quién fue, entonces el ladrón de la Gioconda? ¿Guillaume Apollinaire? —se preguntaron y se preguntan aún los transeúntes de París.

—El ladrón del célebre cuadro —replican, como en un *sketch* de Barde, los superrealistas— fue, de todos modos, Guillaume Apollinaire. El presidente del Salón de Otoño, el eminente Frans Jourdain, fue burlado, París, Europa, el mundo entero, fueron también burlados. El hecho de que la tela preciosa no haya sido hallada en las propias manos del hechor, no significa que éste no la haya robado.

Guillaume Apollinaire fue, pues, el ladrón de Monna Lisa, el padre del superrealismo y el primero que, antes que nadie, recolectó en los vastos cementerios de la guerra, donde todos le mataron, las nuevas wagneritas del espíritu nuevo en poesía. Por todos estos hechos inolvidables, desaparecido Apollinaire, se empieza a admirar y a enaltecer su nombre, haciéndole justicia. Se empieza a descubrir los ricos yacimientos de radio en grano lírico, ocultos en su obra y en su vida. Un archipiélago de amor y desagravio surge en torno a su recuerdo. Nacen las estacas. Vuelan los trapecios. Estride su olifante el gran puente. Armonía ha llamado: ¡APOLLINAIRE!...

De Mallarmé, a Guillaume Apollinaire. Tal es la cordelada en la poética francesa. El tiempo irá diciéndolo, más y más claro, con su enorme vozarrón.

Variades, N° 1022, Lima, 1° de octubre de 1927.

CIENCIAS SOCIALES

París, febrero de 1928

M. ANDRÉ PHILIP, en su reciente libro *El problema obrero en los Estados Unidos*, cuenta que en aquel país hay tipos sociales muy extraños, tipos *declassés*. Hay propietarios de automóviles que mendigan en la vía pública, para comprar bencina para sus carros. Hay otros hombres, los *hobos*, vagabundos que recorren los campos y los bosques, presas de una fobia incurable por la vida de ciudad. Estos *hobos* placen singularmente a los sociólogos neorrománticos que sueñan con una sociedad futura, cimentada, al fin, en las ideas de Rousseau.

Los *hobos* de los Estados Unidos son, por lo general, obreros trashumantes, que trabajan solamente unos días y el resto del tiempo viajan a pie, solos o en grupos, entonando canciones patriarcales o poemas de lucha que ellos mismos componen. Permanecen en las ciudades el menor tiempo posible, el preciso para ganar unos dólares, que les permiten satisfacer las necesidades elementales de su vida: la comida frugal, a la sombra de los pinos colorados, el tosco pantalón hasta los hombros, el tabaco del hombre, el pobre alcohol latino. Los *hobos* están sujetos a todas las condiciones de trabajo y salario ordinarios del país, excepto a aquellas referentes al número de horas semanales de labor y a la progresión intensiva y "en cadena" del trabajo. El tiempo semanal por el cual se enganchan en una fábrica, es, como hemos dicho, menor que el de los contratos corrientes, porque así lo piden los *hobos*. En consecuencia, los métodos de la "racionalización" capitalista no corren con ellos, derivándose de aquí que los *hobos* no son, gene-

ralmente, recibidos en los grandes centros industriales, donde aquellos métodos constituyen ley y donde los horarios, tanto cotidianos como semanales, dependen exclusivamente del patrón. Los *hobos*, de esta manera, trabajan, la mayoría de las veces, como artesanos en las aldeas o como obreros en las empresas pequeñas, donde las condiciones de trabajo son menos duras.

Los *hobos* logran con este género de vida sacudirse, en parte y a su modo, de la esclavitud en que viven los demás obreros en los Estados Unidos. Los *hobos* han comprendido que el obrero, por el solo hecho de vivir, de modo permanente en una ciudad o en un conglomerado industrial, se somete tácitamente al control patronal, con todas sus leyes y engranajes automáticos. Una existencia errante les libra un tanto de este yugo, ya que no es aún posible una liberación mayor, más justa y más humana.

Los *hobos* no abundan en los Estados Unidos, puesto que su número llamaría la atención oficial y les atraería la represión consiguiente. Su rebeldía, el sentido revolucionario de su vida, cae en la actual organización económica, bajo la autoridad del Estado, pues los *hobos* violan las leyes normales del trabajo y, sobre todo, los principios de convivencia humana. Su vida nómada, su vida de naturaleza, su vida de solitarios, constituyen un delito innegable. Tranquilos de ambición, simples de necesidad, sanos de codicia, primitivos y libres, los *hobos* se oponen, en suma, a los demás tipos sociales de la época.

Los *hobos* son, pues, muy pocos. Pero se cuenta que son unas grandes almas. Muchos de ellos son artistas y poetas. *Hobos* fueron y son Walt Whitman, Jack London, Carl Sandburg. En las noches salvajes, el *hobo* solitario enciende fuego en la *jungle* y lee salmos antiguos, versículos

de gesta, clamores bárbaros o compone, bajo las estrellas, un capítulo de *Briznas de yerba*, de *Humo y Acero* o de *El hijo del lobo...*

Los hobos no van por los caminos. Van, como todos los que protestan, a campo traviesa.

Mundial, N° 408, Lima, 6 de abril de 1928.

SOBRE EL PROLETARIADO LITERARIO

París, marzo de 1928

MIENTRAS EN la Cámara de Diputados se discute la ley de los seguros sociales, un periódico de París ha formulado la siguiente pregunta, relativa al estatuto económico del escritor contemporáneo: "¿Los escritores viven actualmente de su pluma?" Pregunta demasiado generosa para los interesados y harto escabrosa para la sociedad en que éstos viven. Porque todos estamos convencidos de que, hoy como ayer, raro es el escritor que vive de su pluma. Raro es el gran escritor, el auténtico, el de primer calibre, que come y bebe del precio de su creación. Existe y existirá, hasta nueva orden, la corona de espinas para todo frontal sobresaliente y la esponja amarga para toda laringe irregular. La filosofía marxista interpretada y aplicada por Lenin, tiende una mano alimenticia al escritor, mientras con la otra tarja y corrige según las conveniencias políticas, toda la producción intelectual. Al menos, éste es el resultado práctico de Rusia.

El creador sólo opera golpeando y la sociedad no cotiza los golpes que recibe. Es fuerza, pues, que a una verdad de tres filos, clavada por un creador entre los hombres, respondan éstos con una inmensa secreción de hiel. Sólo cuando la verdad carece de filos (que las hay así) o cuando se trata de un filo sin luz, sustituye a la pedrada contra el genio, la ración comestible para los mediocres.

Juan Gris, uno de los más austeros maestros del cubismo, me decía, pocos días antes de su muerte: "Si yo no hago pintura cotizabile en cualquier plaza, no es porque yo no quiera, sino porque no

puedo". El propio Baudelaire se propuso hacer pequeños poemas en prosa para ganarse con ellos la vida y pereció de hambre. En cambio, Lesage quiso un día comer de su pluma y, componiendo piezas teatrales para escenas foráneas, ganó mucho dinero. Ejemplos son éstos que nos enseñan a distinguir al artista puro por naturaleza, de cuya voluntad no depende mantenerse incorruptible, del artista cuya pureza depende de su voluntad y conveniencias. Esta última pureza, intermitente y convencional, no pasa de una chifladura adolescente o de un resorte manuable de arribismo.

En la conciencia general está el hecho de que casi la totalidad de los escritores franceses de hoy participan de esa dócil pureza a que nos referimos. Tarde o temprano han bajado de la cruz y se han sentado a la mesa de Heliogábalo.

Se sabe que, antes de ser traducidos a todos los idiomas del mundo, han sido puros y se han muerto de hambre muchos días. La mayoría, de ver que la literatura pura y noble como ellos la ejercían entonces, no da para la cocina, han preferido ejercer, por la necesidad, un segundo oficio. Georges Duhamel ejercía la medicina; Jean Giraudoux trabajaba en el Quai d'Orsay; Panait Istrati era fotógrafo ambulante; Jules Romains enseñaba filosofía en Lille; Paul Valéry era empleado de una agencia comercial de informaciones; Charles Vildrac dirigía una galería de pintura en Bordeaux; Pierre Benoit era dentista; Henri Béraud era panadero; Pierre Mac Orlan era pintor de brocha gorda; Joseph Delteil llevaba la contaduría de un restaurante en su pueblo; Tristán Derème era cobrador de contribuciones en Picardía; Cocteau era corredor de vinos..., etcétera, etcétera.

Pero la literatura, al fin y al cabo, se hizo para ellos más dúctil y ha acabado por hacerlos

ricos, y hasta banqueros. Cocteau es ahora dueño de un banco en París.

Sin embargo, la tradición baudelariana sigue perpetuándose, no ya sólo entre los pintores, como Gris, sino entre los mismos escritores. Pierre Reverdy, que con Apollinaire enseñó a escribir de nuevo a los poetas *d'après-guerre*, se gana la vida corrigiendo pruebas en la redacción de *L'Intran*. El miserable salario apenas le permite habitar una humilde buhardilla en Montmartre, como un pobre amanuense distrital. Un artista puro. Un héroe, acaso más noble y trascendental que tantos aviadores ápteros. Reverdy querría de buena gana comer mejor; pero a diferencia de sus contemporáneos, no puede hacer poemas comestibles.

Sin duda, hay todavía quienes son impotentes para caer, como hay quienes son impotentes para subir.

Mundial, N° 409, Lima, 13 de abril de 1928.

ANIVERSARIO DE BAUDELAIRE

París, mayo de 1928

EN EL CEMENTERIO de Montparnasse se ha conmemorado el aniversario de la muerte de Charles Baudelaire. Ha sido una escena de pura riñonada estética y de una sencillez casi vegetal.

La ceremonia tuvo lugar ante el monumento del poeta, que es una de las piedras sepulcrales más hermosas de París. Su contenido es de una significación directa y, a la vez, muy original. El escultor cogió un bloque de piedra, lo abrió en dos extremidades y modeló un compás. Tal es la osamenta del monumento. Un compás. Un avión, una de cuyas alas se arrastra por el suelo, por su mucho tamaño. Como en el albatros simbólico. La otra mitad lapídea se alza perpendicularmente a la anterior y presenta en su parte superior un gran murciélago de alas extendidas. Sobre este bicho vivo y flotante, reposa una gárgola, cuyas manos sostienen un mentón cogitabundo, vigilante y casi agresivo.

Otro escultor habría cincelado, en lugar de un murciélago, el heráldico gato del aeda. El de esta piedra hurgó más hondamente y eligió el murciélago, ese binomio zoológico, entre mamífero y pájaro, esa imagen ética —entre luzbel y ángel— que tan bien encarna el espíritu de Baudelaire. Porque el autor de *Las flores del mal* no fue el diabolismo en el sentido católico de este vocablo, sino una elevada suma de dos grandes sumandos inseparables: la rebelión y la inocencia. La rebelión no es posible sin la inocencia. Se rebelan solamente los niños y los ángeles. La malicia no se rebela nunca. ¿Dadme un hombre viejo rebelándose? Sería imposible. El viejo puede únicamente despecharse y amargurarse, pero no rebelarse. Tal Voltaire. La

rebelión es fruto del espíritu inocente. Y el gato lleva en todas sus patas la malicia.

En cambio, el murciélago —ese ratón alado de las bóvedas, esa híbrida pieza de plafones— tiene el instinto de la altura y, al mismo tiempo, el de la sombra. Es natural del reino tenebroso y, a la vez, es habitante de las cúpulas. Por su doble naturaleza —de vuelo y de tiniebla— se diría que posee la sabiduría en la sombra y se diría que cae para arriba...

Ha sido, pues, ante esta auténtica piedra de catedral y ante una muchedumbre reverente, que Gustave Khan ha pronunciado un discurso sobre el culto a los grandes artistas del mundo, entre los cuales, dijo, Baudelaire ocupa un lugar eminente. M. Valmi Baysse dijo luego la influencia creciente de Baudelaire en las literaturas extranjeras.

Damas particulares unas y artistas de la Comedia Francesa y del Odeón otras, recitaron versos del poeta, entonando así la escena de un inefable tinte humano y viviente y comunicándole una simplicidad de trance natural y libre, despojado de todo aire de gremio o de capilla.

La voz de contralto de una artista dijo "El extranjero". Otra recitó, con una unción realmente conmovedora, "La invitación al viaje". M. Alexandre hizo una declamación suprema de "La danza macabra" y M. Lambert, otra no menos cautivadora, de "La muerte de los amantes".

El grupo de la posteridad se deshizo por el lado de la estatua "Souvenir". Entre las deshojadas avenidas, el viento se quedaba cantando en dos silencios, su silencio.

Mundial, N° 421, Lima, 6 de julio de 1928.

LITERATURA PROLETARIA

París, agosto de 1928

POR ORDENANZA administrativa de primero de julio de 1925, el Soviet ha declarado la existencia oficial de la literatura proletaria. "La lucha de clases —dice uno de los considerandos del decreto— debe continuar en literatura como en todas las demás esferas sociales. En una sociedad de clase no existe ni puede existir un arte neutro".

La Vapp —Asociación Pan-rusa de los escritores proletarios— secundando el espíritu del estatuto oficial, traza el carácter de la literatura proletaria en los siguientes términos: "La literatura —declara— es una incomparable bomba de combate. Si, como Marx lo ha observado ya, es innegable que las ideas directrices de una época son siempre las ideas de una clase dirigente, la dictadura del proletariado es incompatible con la denominación de una literatura no proletaria. En las actuales condiciones, la literatura es, pues, uno de los campos donde la burguesía libra su ofensiva suprema contra el proletariado".

Semejante definición y carta de naturaleza proletaria de la literatura en Rusia responde, como se ve, a un criterio político del arte y a una necesidad científica y técnica del Estado para realizarse. La historia demuestra que todos los Estados han visto siempre al arte a través de un antejo político. Tal es su derecho y su obligación. El Estado y los hombres de Estado, deben ver o, por lo menos, están facultados a ver en todos los fenómenos sociales otros tantos instrumentos para realizar sus doctrinas políticas. Así lo han comprendido los gobiernos y los dirigentes políticos —reaccionarios o revolucionarios— de hoy y de ayer. Han constreñi-

do a los escritores a orientarse, de grado o por fuerza, dentro de los horizontes espirituales que convienen a sus concepciones políticas y sociales de la vida. El gobierno o el hombre de Estado que no asumiese esta actitud, se traicionaría a sí mismo, sustrayendo a su ideal político un importante medio de realizarlo. Lenin habría hecho mal si no extiende a las obras del espíritu los procedimientos de la dictadura proletaria. Idéntico error cometería Mussolini, si no hace lo propio desde su dictadura burguesa. Uno y otro están obligados —dentro de una concepción vital y creadora de la política— a no escatimar ningún medio, inclusive el arte, para consumir sus experiencias políticas, que podrían, de otra manera, abortar total o parcialmente. El arquitecto no debe pararse en respetos por la belleza de los árboles, si quiere obtener de éstos la madera que exigen los croquis del monumento.

Sin embargo, muy diverso es y debe ser el concepto que los artistas tienen del arte. Cuando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a la simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas. ¿Los escritores rusos han

rechazado el marco espiritual que les impone el Soviet? Lo ignoramos.

La cuestión de la literatura proletaria ha despertado, aparte de este debate sobre el derecho del Estado para imponer tal o cual estética a los escritores, ardientes discusiones sobre la naturaleza del arte proletario. Al criterio de Lenin, que quiere que aquél sea un instrumento del Estado para realizar una doctrina política, ha sucedido el de Trotsky, quien examinando más ampliamente el problema, extiende el criterio proletario del arte a más vastos y profundos dominios del espíritu y declara que ningún poeta ruso de la Revolución, empezando por Block y Gorki, ha logrado realizar aquellos trazos esenciales del arte proletario. De esta misma opinión —menos política y más humana que la del Soviet— participa Boris Pilniak, uno de los más interesantes escritores jóvenes de Rusia. Con todo, la literatura proletaria, según Trotsky y Pilniak, queda siempre encerrada dentro del catecismo espiritual del Estado comunista. Se trata solamente de una relativa ampliación de vistas de la posición política de la Vapp. Ambos criterios ven al arte, no desde un punto de vista estético y libre, sino desde un punto de vista político y dependiente del Estado.

Hay un tercer modo de caracterizar el arte proletario. Con ocasión de la apoteosis oficial de Gorki en Rusia, algunos críticos como Plejanov y Gorter, creían —confirmando la tesis de Trotsky y de Pilniak— que Gorki no tiene nada de común con la clase obrera. Otros, como Lunacharsky y Bujarin, afirmaban lo contrario, apoyándose en Lenin, quien decía del autor de *Los vagabundos*, que es un gran artista proletario. Por último, el Círculo Literario de Pokrovsky solicitó al mismo Gorki expresase su opinión sobre lo que es o debe ser la literatura proletaria. Gorki dijo: "El trazo típico

del escritor proletario está en el odio activo contra todo lo que de dentro o de fuera oprime al hombre, impidiéndole su libre desenvolvimiento y el pleno desarrollo de sus facultades. El escritor proletario tiende a intensificar la participación de los lectores en la vida y a darles un mayor sentimiento de seguridad en sus propias fuerzas y en los medios de vencer todo enemigo interior, ayudándoles, al propio tiempo, a adquirir el gran sentido de la vida y la alegría inmensa del trabajo. He aquí, en suma, lo que pienso de un escritor del mundo de los trabajadores”.

La opinión de Gorki desilusionó a los críticos y técnicos soviéticos y el desacuerdo sobre el tema subsiste y se complica. La posición del autor de *La madre* se confunde, en efecto, con el espíritu de la literatura burguesa, que trata de realizar idénticos propósitos que los que Gorki atribuye, de modo hartamente genérico y vago, a la literatura proletaria. Gorki no bosqueja el carácter estrictamente proletario del arte. Lo que dice de éste, han dicho del arte burgués los estetas y críticos burgueses de todas las épocas. Por otro lado, el concepto de Gorki responde a un criterio moral del arte y no a un criterio estético, en el sentido vital y creador de este vocablo.

Aún no se ha llegado en Rusia a dar con la naturaleza de la literatura proletaria. Mientras quiera dominar en el debate un criterio extraño a las leyes sustantivas del arte, tal como el criterio político o el moral, la cuestión seguirá cada vez más oscura y confusa.

Mundial, N° 432, Lima, 21 de septiembre de 1928.

DESDE PARIS

EJECUTORIA DEL ARTE SOCIALISTA

LOS NUEVOS rusos, después de una etapa de modas y de escuelas tan fugaces como barrocas —akmeístas, nitchevokis, presentistas, centristas, construis-tas—, empiezan a pisar firme y a encontrar un derrotero propio y creador de la nueva cultura socialista. No se conoce a punto fijo el momento en que se inicia la nueva poesía rusa, ni el iniciador auténtico de ella. No es el iniciador Alejandro Block, cuya obra, como dice Trotsky, no es un poema revolucionario, sino el último suspiro del arte burgués. “Block —afirma Trotsky— no nos pertenece”. Tampoco es el iniciador Velemir Khlebnichov, cuyo espíritu saturniano y walpúrgico repugna a la salud natural y a la alegría del trabajo, que Gorki proclama como uno de los caracteres de la nueva vida. Ni Block ni Khlebnichov han engendrado el arte propiamente socialista. Con sólo cantar la rebelión y la lucha por la libertad y la justicia social, como hace Block, no se crea, en efecto una nueva estética. Con sólo cantar sentimientos maximalistas y antiburgueses, como hace Khlebnichov, tampoco se crea una nueva estética.

Para fijar el punto de arranque de la poesía socialista, convendría determinar previamente la naturaleza de ésta y su fisonomía peculiar. Por desgracia, la poesía propiamente socialista, aquella en que ha de reposar la cultura universal del porvenir, no existe todavía en forma sustantiva. Ninguno de los poetas jóvenes de Rusia logra trazar, de manera definitiva y seria, los grandes lineamien-

tos de esa estética. Maiakovsky es un bufón. Kluef es un burgués indigenista, que ama a la revolución de octubre únicamente por haber emancipado al mujick. Trotsky —a quien hemos de citar siempre, por ser la mejor inteligencia bolchevique en la materia— exclama ante la obra de Kluef: “¿Qué quedará de ella si se le quita su paisanería?... Nada. Su arte carece de perspectiva histórica”. Esenin ha sido acaso el que más cerca estuvo de dar una que otra brazada germinal a la poesía socialista. Su suicidio mismo y el proceso final de su espíritu testifican su tragedia de *declassé*, su caso de hombre que sentía sinceramente y en el fondo de su propio ser personal, la crucifixión de un mundo que muere y otro que nace. Por haber vivido, precisamente, esta tragedia de encrucijada de nuestra época. Esenin ha sido el espíritu típico de los primeros artistas del socialismo, cuya misma impotencia para sentar las bases definitivas del arte futuro y para vivir plenamente la nueva vida, concuerda con las trágicas dificultades de la nebulosa cultural naciente. Pasternak, Filitchenko, Kazin, Jarov, Lafi, no practican más arte socialista que el que reside en los temas, palabras y metáforas. La poesía verdaderamente socialista no se anuncia hasta ahora, más que en la buena intención de los jóvenes rusos y en muy contados y débiles acentos creadores.

Porque la estética socialista no debe reducirse a los temas, al sentido político ni a los recursos metafóricos del poema. No se reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista. No se reduce a tejer ideas renovadoras ni requisitorias sociales de factura u origen comunista. No se reduce a adjetivar los hechos y cosas del espíritu y de la naturaleza con epítetos traídos por los cabellos, de la revolución proletaria. La estética socialista debe arrancar únicamente de una sensibilidad honda y tácitamente socialista. La

estética revolucionaria, aunque no esté en los motivos, en las palabras ni en la tendencia moral o política del poema. Sólo un hombre sanguíneamente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de amar a una mujer y de levantar una piedra, de callar o de llevar una migaja a la boca de un transeúnte, son orgánicamente socialistas, sólo ése puede crear un poema auténticamente socialista. Sólo ése creará un poema socialista, en el que no trate de servir a un interés de partido o a una contingencia política de la historia, sino en el que viva una vida personal y cotidianamente socialista. (Digo personal y no individual). En el poeta socialista, el poema socialista deja de ser un trance externo, provocado y pasajero de militante de un credo político, para convertirse en una función natural, permanente y simplemente humana de la sensibilidad. El poeta socialista no ha de ser tal solamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y visibles, conscientes y subconscientes y hasta cuando duerme y cuando se equivoca o se traiciona.

Esta y no otra es la ejecutoria de un artista socialista, que la sepan los desorientados colonos de Moscú en América.

Variaciones, N° 1075, Lima, 6 de octubre de 1928.

LA NUEVA POESIA NORTEAMERICANA

París, junio de 1929

TODOS SABEMOS que la poesía es intraducible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original. Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error. De este mismo error participan todos los que, como Huidobro, trabajan con ideas en vez de trabajar con palabras y buscan en la versión de un poema la letra o texto de la vida en vez de buscar el tono o ritmo cardiaco de la vida. Gris me decía, con mucha inteligencia, que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela arranca de la manera como en ella se disponen los materiales más simples y elementales de la obra. El material más elemental y simple del poema, es, en último análisis, la palabra y el color de la pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta. Lo mismo ocurre en la arquitectura, en la música, en el cinema. Un edificio se construye con piedra, acero y madera pero no con objetos. Sería absurdo un palacio fabricado de mesas, animales, tambores, tronos, barcos, con sus movimientos y roles peculiares. La música, asimismo, resulta de una ordenación de simples sonos sueltos y no de frases sonoras. Sería absurdo una rapsodia fabricada de

mugidos de ganado, de chirridos de puertas, de risas, pasos, rumores vegetales, estruendos meteorológicos. En la *Consagración de la Primavera*, se puede constatar —como en una vivisección— el libre nacimiento de los sonos, independientes de todo organismo sonoro y de toda combinación armónica y melódica. El cinema embrionario trabaja con escenas y episodios enteros, es decir, con masas de imágenes. Hoy empieza a trabajar con elementos más simples: con instantáneas al millonésimo de segundo, combinadas y *découpées* según el sentido cinemático del “realizador”. Ejemplos: *Los tres espejos*, corrido en el cinema de vanguardia de las Ursulines y, en más ancha y esencial medida, todo el cinema ruso.

Pierre Reverdy vota también por la imposibilidad de traducir un poema. Habiéndole preguntado una vez si le gustaría ver los versos que me daba para *Favorables*, traducidos al español, me dijo que prefería que fuesen leídos en francés. Naturalmente. Como ya lo hemos dado a entender, lo que importa en un poema, como en la vida, es el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice. Lo que se dice, es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma pero el tono con que eso se dice, no: el tono queda, inamovible, en las palabras del idioma original. Los mejores poetas son, en consecuencia, menos propicios a la traducción. Lo que se traduce de Walt Whitman, de Goethe, son calidades y acentos filosóficos y muy poco de sus calidades estrictamente poéticas. De ellos sólo se conoce, en los idiomas extranjeros, las grandes ideas, los grandes movimientos animales, pero no se perciben los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro, en una *tournerie*, en fin, en los imponderables del verbo.

La nueva poesía estadounidense debe ser, con toda seguridad, otra muy diversa de lo que nos dan a conocer los traductores franceses y españoles. Sin embargo, y quedándonos siempre al otro lado de la barrera idiomática, se puede establecer, ateniéndonos a lo poco que trasciende del muro, algunos de sus caracteres y puntos de contacto con las demás estéticas.

Un hecho ha sido registrado unánimemente por la crítica europea: la decisiva influencia del arte europeo de postguerra en la nueva poesía norteamericana. No se trata ya aquí de la influencia europea en el llamado "renacimiento" literario yanqui de 1912, cuyos dos trazos dominantes —el imagismo y el versolibrismo— parecen salir evidentemente de las sugerencias parnasianas y simbolistas. La crítica europea se refiere ahora a las influencias cubistas, expresionistas, dadaístas, surrealistas.

Los americanos —dice Bernard Fray— son demasiado torpes para inventar ritmos y cauces plásticos. Mientras que los poetas europeos con una inspiración mediocre o fría, disfrutaban de una gran facultad para inventar formas nuevas, los americanos, aún animados de un vasto delirio poético, son tímidos y burdos para la forma y experimentan una pena infinita para plasmar ese delirio según las exigencias de expresión. Así se explica cómo los poetas americanos se han lanzado ávidamente a aprender las técnicas nuevas: francesas, alemanas e inglesas.

Pero el fenómeno parece ser otro. Son más bien los nuevos poetas europeos que empiezan a americanizarse. Se americanizan universalizándose y sin proponérselo. El nuevo espíritu del mundo exige en todas partes un impertérrito impulso vitalista, un profundo sentido sanguíneo de la vida, un supremo realismo, una dialéctica uniformemente acelerada. Este vitalismo, con presentar sus más hondas urgencias humanas y sus más vastos horizontes científicos en Rusia, ofrece, sin embargo,

una prestancia más aparatosa y ostensible en los Estados Unidos. Esta prestancia espectacular, unida a la vecindad cultural entre Norteamérica y el occidente europeo, propicia la americanización lenta y tácita de la juventud europea. Además, existe un hecho que tiene en este caso una gran fuerza: el imperativo vitalista de nuestra época es de señalada tradición norteamericana. Walt Whitman es, sin disputa, el más auténtico precursor de la nueva poesía universal. Los jóvenes europeos, los mejores, se apoyan a dos manos en *Briznas de Hierba*. Fuera de Walt Whitman, las nuevas escuelas europeas se quedan en la poesía de fórmula y al margen de la vida. Se quedan en el verso de bufete, en la masturbación. Los jóvenes europeos más interesantes se whitmanizan, tomando de Walt Whitman lo que de universal y humano tiene el espíritu norteamericano: su sentido vitalista, en el individuo y en la colectividad que empieza a tomar una hasta ahora desconocida preponderancia histórica en el mundo.

Idéntica orientación ofrece en gran parte la nueva poesía norteamericana. Procede de la tradición whitmaniana y la continúa, rectificándola. Junto a esta tendencia fraternal y sincrónica de la europea de mejor calibre, se descubre en los Estados Unidos una segunda dirección: la de importación europea, cuyos componentes siguen las fórmulas y *poncifs* de que habla Bernard Fay, fórmulas y *poncifs*, repetimos, tan librescos como decadentes. A la primera pertenecen escritores de origen proletario o, al menos, salidos del pueblo, negros muchos de ellos. Esta es una sensibilidad que, sin haber logrado sacudirse del pecado capitalista, traduce sin embargo las fuerzas e inquietudes más nobles de ese pueblo. Citemos como ejemplo a Hart Crane, Michael Gold, Gwendolyn Haste, Langston Hughes, Ell Slegel, Vachel Lindsay. A

la segunda tendencia pertenecen los imaginistas recalcitrantes, con Ezra Pound e Hilda Doolittle a la cabeza, y los dadaístas, también recalcitrantes, cuyo jefe es Gertrude Stein.

En ninguna de estas dos tendencias aparece el acento "esperado", el acento transformador que, sin romper con los profundos y sanos nexos históricos, rompa con las convenciones artificiales y los errores sociales. La revuelta bulle en una tímida cólera liberal cuyos alcances no sobrepasan hasta ahora a las vistas whitmanianas. Sin embargo, de entre los jóvenes de la primera tendencia brotan, a veces, innegables estremecimientos revolucionarios que expresan un estado de espíritu colectivo, igualmente saturado, en sus capas subterráneas, de la inquietud social a que asistimos.

El Comercio, Lima, 30 de julio de 1929.

LOS ANIMALES EN LA SOCIEDAD MODERNA

París, agosto de 1929

EL LIBRO de Paul Eluard, *Los animales y sus hombres*, nos ha hecho pensar un buen rato en las relaciones del hombre con las bestias. El solo título del libro nos ha dado más de una cosquilla reflexiva. A otro autor, que no fuese surrealista, no se le habría ocurrido semejante inversión de las categorías estéticas del hombre y de los animales. Lo más racional y hasta científico, le habría parecido un título que dijese: *Los hombres y sus animales*. Pero la sorpresa surrealista del título que nos ocupa, reside, precisamente, en haber sacado a la luz una ecuación dialéctica del reino animal, superior e invisible para el ojo corriente o "realista". En efecto, para un criterio lógico o, mejor dicho, rutinario, y para cualquier transeúnte, la supremacía *estética* del hombre sobre los otros animales, no puede ponerse en duda, ya que ella emana de su propia supremacía *natural*. En cambio, para una sensibilidad libre, nueva y despojada de los anteojos de todo atavismo filosófico, como la de un surrealista, la jerarquía estética y aun natural del hombre y de las bestias, no es siempre idéntica. En ocasiones, el hombre puede ser un elemento estético superior y un ser natural superior y, en ocasiones, una rana o un mochuelo puede aventajarle irremisiblemente, no sólo desde el punto de vista fisiológico o sensorial, sino desde el punto de vista psicológico.

Hay, sin duda —dice Varigny— muchas diferencias entre el hombre y el animal, que no son siempre ventajosas para el primero. El perro tiene un olfato extraordinariamente desarrollado, mientras que en el hombre y, sobre todo, en el hombre civilizado o tenido

como tal, este sentido carece de acuidad. Acaso, por lo demás, ésta es una deficiencia psicológica, antes que fisiológica. Quizás hay aquí una falta de atención, antes que de percepción, pues esta falta de atención en el hombre civilizado se explicaría fácilmente por la circunstancia de que éste no tiene casi ocasión de ejercitar el olfato. En suma, el hombre civilizado demuestra que, olfativamente, es indigno de ser perro...

El libro de Paul Eluard nos ha hecho pensar, como hemos dicho, en la situación actual de los animales respecto de los hombres. Hemos pensado, naturalmente, en las sociedades protectoras de animales, en los hospitales para gatos, en los cementerios para perros, en las campañas contra la vivisección, etcétera, etcétera. Una conclusión se desprende de todas estas reflexiones y es que el hombre recién está empezando a respetar y amar a los animales como a sus semejantes. Todas las flamantes instituciones sociales ya citadas nos llevan a ese convencimiento. Sólo que caben aquí, como dice Chesterton, algunas dilucidaciones y muchas moralejas.

En primer lugar, nótese que este animalismo responde a un concepto y grado ultracivilizado de la sociedad. Es un refinamiento, que se produce únicamente en las sociedades muy cultas. La civilización ha engendrado el proteccionismo a las bestias. Ha sido menester que nazca el automóvil, para que el gato tenga derecho a un sepulcro, como el hombre. Más todavía. No podemos imaginar un hispano-suizo, sin un perro sentado junto al *chauffeur*. Las personas desprovistas del moderno sentido de la velocidad, carecen lógicamente del sentimiento, no menos moderno, del animalismo. Es fácil constatar que aquel que no anda en automóvil, no forma tampoco parte de ninguna sociedad protectora de animales.

Del refinamiento al *snobismo* no hay más que una pendiente. El animalismo, por este camino, ha devenido un *snobismo*. Es de buen tono amar a los animales, porque ello denota que se es civilizado y que se está al día con el progreso. Al que no ama a los caballos, se le considera como un salvaje o, por lo menos, como un primitivo.

Tratándose de pasiones tan emotivas y caprichosas, como el *snobismo*, el amor a los animales tiene sus preferencias y predilecciones. La sociedad protege, en particular, a los perros, a los gatos, a los caballos. Los otros animales no gozan del mismo grado de amor humano. Se pesca y se caza. Se come carne de vaca y de pichón. Madame Rachilde, después de protestar por la prensa, contra los carreteros que castigan a sus mulos durante el trabajo, toma apresuradamente su caña y se va con amigas a pescar a las orillas del Marne.

Esto es muy diferente —argumentan los amantes de las bestias—. Se mata ciertos animales por necesidad, para alimentarnos o por sano esparcimiento, mientras que el carretero castiga a sus mulos, de puro salvaje y cruel que es...

El animalismo, como refinamiento que es de la civilización, resulta un lujo, un ejercicio de filantropía. Si cae un pajarillo a una casa, se le da unas migas, como a un mendigo o necesitado. De este carácter facultativo y meramente moral del sentimiento animalista, resulta su elasticidad arbitraria: ciertos animales obtienen solamente algunas palabras de ternura y de piedad, en tanto que otros obtienen, en iguales circunstancias, sacrificios enormes de las gentes. Ello depende del momento filantrópico en que se encuentra el transeúnte y del animal de que se trata. Hay quienes darían su vida por salvar a un perro, pero no harían lo propio por salvar a un gato o una gallina.

El animalismo es un fenómeno social que se desarrolla paralelamente a la desnatalidad. Se prefiere criar un perro o un gato, antes que una criatura. Se ha argumentado que la desnatalidad proviene de la miseria. Sin embargo, las gentes sacan siempre dinero y se sacrifican para alimentar a un animal. Los hoteles rechazan, a ojos cerrados, los locatarios con hijos tiernos y, en cambio, reciben, también a ojos cerrados, cuando traen una jauría de perros.

Por último, es importante no olvidar un dato un tanto distante de la cuestión que nos ocupa, pero que no anda del todo lejos de ella. La civilización, en vez de acrecentar el amor entre los hombres, cualesquiera que sean su raza o nacionalidad, acrecienta la xenofobia. En los pueblos más avanzados existe, después de la guerra, un resquemor tácito pero evidente contra el extranjero. Y, cosa realmente reveladora: se ha podido observar que las gentes que son rencorosas para las otras gentes, son las más inclinadas al amor de los animales. No es posible imaginar una verdadera matrona que, después de reprender y arrojar justa o injustamente de su casa a un criado, no penetre a sus salones y se deshaga en caricias y ternuras con su perro favorito.

Decíamos que en esto del amor a los animales, caben muchas apostillas y algunas moralejas. Se podría, en efecto, seguir apuntándolas al infinito.

Mundial, N° 482, Lima, 13 de septiembre de 1929.

DESDE PARIS

AUTOPSIA DEL SUPERREALISMO

LA INTELIGENCIA capitalista ofrece, entre otros síntomas de su agonía, el vicio del cenáculo. Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico —la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los *kracks* financieros y bursátiles, el desarrollo de la revolución obrera, las insurrecciones coloniales, etcétera—, corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras. Hacia 1914 nació el expresionismo (Dvorak, Fretzer). Hacia el 1915 nació el cubismo (Apollinaire, Reverdy). En 1917 nació el dadaísmo (Tzara, Picabia). En 1924 el superrealismo (Breton, Ribemont-Dessaignes). Sin contar las escuelas ya existentes: simbolismo, futurismo, neosimbolismo, unanimismo, etcétera. Por último, a partir de la pronunciación superrealista, irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clichés, como si tuviese miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en su unidad orgánica. Anarquía y desagregación semejantes no se vio sino entre los filósofos y poetas de la decadencia, en el ocaso de la civilización grecolatina. Las de hoy, a su turno, anuncian una nueva decadencia del espíritu: el ocaso de la civilización capitalista.

La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente.

En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo fueron condensados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de *Caligramas*, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política.

Juegos de salón —he dicho e inteligentes también: cerebrales—, debiera decir. Cuando el superrealismo llegó, por la dialéctica ineluctable de las cosas, a afrontar los problemas vivientes de la realidad —que no dependen precisamente de las elucubraciones abstractas y metafísicas de ninguna escuela literaria— el superrealismo se hizo entonces anarquista, forma ésta la más abstracta, mística y cerebral de la política y la que mejor se avenía con el carácter ontológico por excelencia y hasta ocultista del cenáculo. Dentro del anarquismo, los superrealistas podían seguir reconociéndose, pues con él podía convivir y hasta consustanciarse el orgánico nihilismo de la escuela.

Pero, más tarde, andando las cosas, los superrealistas llegaron a apercibirse de que, fuera del catecismo superrealista, había otro método revolucionario, tan "interesante" como el que ellos proponían: me refiero al marxismo. Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo o de "combinación" inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de

ambos métodos. Los surrealistas se hicieron inmediatamente comunistas.

Es sólo en este momento —y no antes ni después—, que el surrealismo adquiere cierta trascendencia social. De simple fábrica de poetas en serie, se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria. El surrealismo mereció entonces ser tomado en consideración y calificado como una de las corrientes literarias más vivientes y constructivas de la época.

Sin embargo, este concepto no estaba exento de beneficio de inventario. Había que seguir los métodos y disciplinas surrealistas ulteriores, para saber hasta qué punto su contenido y su acción eran en verdad y sinceramente revolucionarios. Aun cuando se sabía que aquello de coordinar el método surrealista con el marxismo no pasaba de un disparate juvenil o de una mixtificación provisoria, quedaba la esperanza de que, poco a poco, se irían radicalizando los flamantes e imprevistos militantes bolcheviques.

Por desgracia, Breton y sus amigos, contrariando y desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista, siguieron siendo, sin poderlo evitar y subconscientemente, unos intelectuales anarquistas incurables. Del pesimismo y desesperación surrealistas de los primeros momentos —pesimismo y desesperación que a su hora, pudieron motorizar eficazmente la conciencia del cenáculo— se hizo un sistema permanente y estático, un módulo académico. La crisis moral e intelectual que el surrealismo se propuso promover y que (otra falta de originalidad de la escuela) arrancara y tuviera su primera y máxima expresión en el dadaísmo, se anquilosó en sicopatía de Marx y a la adhesión formal y oficiosa de los inquietos jóvenes al comunismo. El pesimismo y la

desesperación deben ser siempre etapas y no metas. Para que ellos agiten y fecunden el espíritu, deben desenvolverse hasta transformarse en afirmaciones constructivas. De otra manera, no pasan de gérmenes patológicos, condenados a devorarse a sí mismos. Los superrealistas, burlando la ley del devenir vital, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla en formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas. Cada superrealista hizo lo que le vino en gana. Rompieron con numerosos miembros del partido y con sus órganos de prensa y procedieron, en todo, en perpetuo divorcio con las grandes directivas marxistas. Desde el punto de vista literario, sus producciones siguieron caracterizándose por un evidente refinamiento burgués. La adhesión al comunismo no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras. El superrealismo se declaraba, por todos estos motivos, incapaz para comprender y practicar el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo. El superrealismo perdió rápidamente la sola prestancia social que habría podido ser la razón de su existencia y empezó a agonizar irremediamente.

A la hora en que estamos, el superrealismo —como movimiento marxista— es un cadáver. (Como cenáculo meramente literario —repito— fue siempre, como todas las escuelas, una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros.) La declaración de su defunción acaba de traducirse en dos documentos de parte interesada: el *Segundo Manifiesto Superrealista* de Breton y el que, con el título de *Un cadáver*, firman contra Breton, numerosos superrealistas, encabezados por Ribemont-Dessaigues. Ambos manifiestos establecen, junto con la muerte y descomposición ideológica del superrealismo, su disolución como grupo o agregado

físico. Se trata de un cisma o derrumbe total de la capilla, el más grave y el último de la serie ya larga de sus derrumbes.

Breton, en su *Segundo Manifiesto*, revisa la doctrina superrealista, mostrándose satisfecho de su realización y resultados. Breton continúa siendo, hasta sus postreros instantes, un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un *dómine* recalcitrante, un polemista estilo Maurras; en fin, un anarquista de barrio. Declara, de nuevo, que el superrealismo ha triunfado, porque ha obtenido lo que se proponía: "Suscitar, desde el punto de vista moral e intelectual, una crisis de conciencia". Breton se equivoca. Si, en verdad, ha leído y se ha suscrito al marxismo, no me explico cómo olvida que, dentro de esta doctrina, el rol de los escritores no está en suscitar crisis morales e intelectuales más o menos graves o generales, es decir, en hacer la revolución *por arriba*, sino, al contrario, en hacerla *por abajo*. Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus "crisis de conciencia". La única crisis es la crisis económica y ella se halla planteada —como hecho y no simplemente como noción o como "diletantismo"— desde hace siglos. En cuanto al resto del *Segundo Manifiesto*, Breton lo dedica a atacar con vociferaciones e injurias personales de policía literario, a sus antiguos cofrades, injurias y vociferaciones que denuncian el carácter burgués y burgués de íntima entraña, de su "crisis de conciencia".

El otro manifiesto titulado *Un cadáver* ofrece lapidarios pasajes necrológicos sobre Breton.

Un instante —dice Ribemont-Dessaignes— nos gustó el superrealismo; amores de juventud, amores, si se quiere, de domésticos. Los jovencitos están autorizados a amar hasta a la mujer de un gendarme (esta mujer está

encarnada en la estética de Breton). Falso compañero, falso comunista, falso revolucionario, pero verdadero y auténtico farsante, Breton debe cuidarse de la guillotina: ¡qué estoy diciendo! No se guillotina a los cadáveres. Breton garabateaba —dice Roger Vitrac—. Garabateaba un estilo de reaccionario y de santurrón, sobre ideas subversivas, obteniendo un curioso resultado, que no dejó de asombrar a los pequeños burgueses, a los pequeños comerciantes e industriales, a los acólitos de seminario y a los cardíacos de las escuelas primarias. Breton —dice Jacques Prévert— fue un tartamudo y lo confundió todo: la desesperación y el dolor al hígado, la *Biblia* y los *Cantos de Maldoror*, Dios y Dios, la tinta y la mesa, las barricadas y el diván de Madame Sabatier, el marqués de Sade y Jean Lorrain, la Revolución Rusa y la Revolución superrealista... Mayordomo lírico, distribuyó diplomas a los enamorados que versifican y, en los días de indulgencia, a los principiantes en desesperación.

El cadáver de Breton —dice Michel Leiris— me da asco, entre otras causas, porque es el de un hombre que vivió siempre de cadáveres.

Naturalmente —dice Jacques Rigaut— Breton hablaba muy bien del amor, pero en la vida era un personaje de Courteline.

Etcétera, etcétera, etcétera.

Sólo que estas mismas apreciaciones sobre Breton pueden ser aplicadas a todos los superrealistas sin excepción, y a la propia escuela difunta. Se dirá que éste es el lado *clownesco* y circunstancial de los hombres y no el fondo histórico del movimiento. Muy bien dicho. Con tal de que este fondo histórico exista en verdad, lo que, en este caso, no es así. El fondo histórico del superrealismo es casi nulo, desde cualquier respecto que se le examine.

Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los *réclames* tonantes, los pregones para las galerías, la publicidad en colores, en fin, las prestidi-

gitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca.

Veremos si no sucede lo propio con el populismo, la novísima escuela literaria que, sobre la tumba recién abierta del surrealismo, acaban de fundar André Therive y sus amigos.

Variedades, núm. 1151, Lima, 26 de marzo de 1930. También en *Nosotros*, núm. 250, Buenos Aires, marzo de 1930, en *Amauta*, núm. 30, Lima, abril-mayo de 1930 y en *Letras*, núm. 22, Santiago de Chile, octubre de 1930.

VLADIMIRO MAIAKOVSKY

EN UNA REUNIÓN de escritores bolcheviques, Kolvachef me había dicho en Leningrado:

—No es Maiakovsky, como se cree en el extranjero, el más grande poeta soviético, ni mucho menos. Maiakovsky no pasa de un histrión de la hipérbole. Antes que él están Pasternak, Biedny, Sayanof y muchos otros...

Yo conocía la labor de Maiakovsky, y mi opinión concordaba absolutamente con la de Kolvachef. Y cuando, unos días después, hablé en Moscú con el autor de *150.000.000*, la conversación que tuve con él confirmó para siempre la sentencia de Kolvachef. No es, en realidad, Maiakovsky el mejor poeta del Soviet. Es solamente el más difundido en el extranjero. Si aquí se leyese a Pasternak, a Kazin, Gastev, Sayanof, Viesimiensky, el nombre de Maiakovsky perdería muchas ondas sonoras en el mundo.

Pero ¿por qué había de ser mi conversación con Maiakovsky la clave definitiva de su obra? ¿Hasta qué punto puede una conversación definir el espíritu y, más aún, el valor estético de un artista? La respuesta, en este caso, depende del método del pensamiento crítico. Si partimos del método superrealista, freudiano, bergsoniano o de cualquiera otro reaccionario, no podemos, ciertamente, basarnos en un simple diálogo con un artista para fijar la trascendencia de su obra. Según estos diversos métodos espiritualistas, el artista es un instintivo o, para expresarnos en léxico más ortodo-

xo, un intuitivo. Su obra le sale natural, inconsciente, subconscientemente. Si se le pregunta lo que él opina del arte y de su arte, responderá, seguramente, banalidades, y muchas veces todo lo contrario de lo que hace y practica. Un genio, según esto, se desmiente, se contradice o pierde casi siempre en sus conversaciones. Atenerse a éstas, como fundamento crítico, resulta, por eso, falso, absurdo. Mas no sucede lo propio si partimos del método del materialismo histórico, caro precisamente a Maiakovsky y a sus amigos comunistas. Marx no concibe la vida sino como una vasta experiencia científica, en la que nada es inconsciente ni ciego, sino reflexivo, consciente, técnico. El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia, debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios. De aquí que no hay exégeta mejor de la obra de un poeta como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra es o debe ser más certero que cualquiera opinión extraña. Maiakovsky, en las declaraciones que me hiciera, designó, pues, mejor que ningún crítico el sentido y monto verdaderos de su obra.

Maiakovsky me hablaba con un acento visiblemente penoso y amargo. Contrariamente a lo que dicen de él todos sus críticos, Maiakovsky sufría, en el fondo, de una crisis moral aguda. La revolución le había llegado a mitad de su juventud, cuando las formas de su espíritu estaban ya cuajadas y hasta consolidadas. El esfuerzo para voltearse de golpe y como un guante a la nueva vida, le quebró el espinazo y le hizo perder el centro de gravedad, convirtiéndole en un *desaxé*, como a Essenin y a Sobol. Tal ha sido el destino de esta generación. Ella ha sufrido en plena aorta individual las consecuencias psíquicas de la revolución social. Situada entre la generación prerrevolucio-

naria y la posrevolucionaria, la generación de Maikovsky, Essenin y Sobol se ha visto literalmente crucificada entre las dos caras del gran acontecimiento. Dentro de esta misma generación, el calvario ha sido mayor para quienes fueron tomados sorpresivamente por la revolución, para los desheredados de toda tradición o iniciación revolucionaria. La tragedia de transmutación psicológica personal ha sido entonces brutal, y de ella han logrado escapar solamente los indiferentes con máscara revolucionaria, los insensibles con *pose* bolchevique. Cuanto más sensible y cordial fuera el individuo para permearse en los acontecimientos sociales, más hondos han tenido que ser los trastornos de su ser personal, derivados de la convulsión política, y más exacerbado el *pathos* de su íntima e individual revisión de la Historia. El juicio final ha sido entonces terrible, y el suicidio, material o moral, resultaba fatal, inevitable, como única solución de la tragedia. Al contrario, para los otros, para los insensibles, indiferentes "bolcheviques", fácil ha sido y nada arriesgado dar gritos "revolucionarios", ya que respecto de ellos la revolución se quedaba fuera, como fenómeno o espectáculo de Estado conservador, y no llegaba a hacerse revolución personal, íntima, psicológica. No había entonces dificultad ni peligro en asociarse a la corriente de los otros. Esto ha hecho y hace la mayoría de los escritores de Rusia y de otros países insurrectos. ¿Que estos escritores vayan hasta hacerse matar por la "sagrada causa"? ¿Y bien?... Ello no prueba nada. Muchos han sido los que se han hecho matar más barato en la Historia...

En el caso de Maikovsky hay que distinguir dos aspectos: su vida y su obra. Después de su suicidio, la primera ha quedado redondeada como un fenómeno personal y entrañable de la revolu-

ción, como una de las expresiones individuales más grandes y puras del hecho colectivo. Sin duda, el suicidio no ha sido más que el milésimo trance de un largo viacrucis moral del escritor, *deraciné* de la Historia y embarcado, al propio tiempo, en una sincera y poderosa voluntad de comprender y vivir plenamente las nuevas relaciones sociales. Esta lucha interior entre el pasado, que resiste, aun perdido ya todo punto de apoyo en el medio, y el presente, que exige una adaptación auténtica y fulminante, fue en Maiakovsky larga, encarnizada, tremenda. En el fondo, supervivía tenaz e irreductible la sensibilidad pequeño-burguesa, con el juego de todos sus valores fundamentales de vida, y solamente afuera bregaba el afán voluntarioso y viril de ahogar el ser profundo de la historia pasada, para reemplazarlo por el ser, igualmente profundo, de la historia nueva. El injerto de ésta sobre aquél fue imposible. En vano cambió, al día siguiente de la revolución, su chaleco futurista por la blusa del poeta bolchevique. En vano anduvo desde entonces declamando sus versículos soviéticos por calles y plazas, en las fábricas, en los campos, en las *itsbas*, en los sindicatos, en los cuarteles del ejército rojo... En vano se hizo el Píndaro de la epopeya proletaria. En vano buscó en las multitudes la sugestión necesaria para sovietizar su ánimo, íntimamente *desaxée*. Gigantesco de cuerpo, fuerte, con una voz robusta y acerada, de altoparlante, recitaba

¡Oh, mi país! Tú eres un bello adolescente. ¡Oh, mi joven república! Tú te yergues y encabritas como una potranca. Nuestros impulsos van derecho al porvenir. Y a vosotras patrias viejas, os vamos a dejar a cien kilómetros atrás. Salud a ti, ¡oh, mi país!, que eres la juventud del mundo...

En vano todo... En vano... La verdadera vida interior del poeta, aherrojada en fórmulas postizas

de un leninismo externo e inorgánico, seguía sufriendo silenciosamente y sintiendo todo lo contrario de lo que decían sus versos. Mientras Maïakovsky continuaba confundiéndose en literatura con esa farándula de artistas "revolucionarios", que aparentan serlo con la misma facilidad con que aparentarían ser valientes, mayores de edad o no-charniegos, la vida del poeta, en abierto desacuerdo con un arte que no la traducía, seguía pugnando subterráneamente y debatiéndose en la agonía...

Pocos casos de divorcio más rotundo entre la vida y el arte de un escritor como este de Maïakovsky. ¡Qué literatura más opuesta a la vida del poeta! Los versos de Maïakovsky, su contenido revolucionario resultó, por eso, artificial y falso. Y ni poeta revolucionario ni poeta reaccionario salió de él. Su lucha interior neutralizó su sensibilidad y su expresión artística, totalmente. Maïakovsky fue, en fin de cuentas, un mero literato, un simple versificador, un retórico hueco. "Es un bufón", dije de él hace algún tiempo.

—Guerra a la metafísica —me decía en Moscú—. Guerra al subconsciente y a la teoría según la cual el poeta canta como canta un pájaro... Guerra a la poesía apolítica, a la gramática, a la metáfora... El arte debe ser controlado por la razón... Debe siempre servir a la propaganda política, y trabajar con ideas preconcebidas y claras, hasta debe desarrollarse en tesis, como una teoría algebraica. ¿Los temas? La salud colectiva, el trabajo, la justicia, la alegría de vivir y servir a la Humanidad...

Su poesía, ¿respondía a estos enunciados? De ningún modo. Las declaraciones de Maïakovsky expresan la verdad sobre su poesía, en el sentido en que confirman el hecho de que sus versos responden, en realidad, a un arte basado en fórmulas, y no en la sinceridad afectiva del espíritu.

¿Había, en suma, en Maiakovsky un poeta auténtico, que la carátula marxista ahogó? No lo creo. Desde sus primeros versos, que datan de 1910, cuando aún no le coactaban las preocupaciones políticas, no hay un solo renglón poético, un solo instante creador. Maiakovsky fue un espíritu representativo de su medio y de su época, pero no fue un poeta. Su vida fue asimismo grande por lo trágica; pero su arte fue declamatorio y nulo, por haber traicionado los trances verdaderos de su vida verdadera.

Bolívar, N° 7, Madrid, 1° de mayo de 1930.



SOBRE CINE

RELIGIONES DE VANGUARDIA

París, marzo de 1927

EN ESTAS disputas acerca del cinema, nadie sino un profano está autorizado a opinar. En asuntos cinemáticos, como en todas las artes, los iniciados y profesionales son los menos llamados a opinar cuando, sobre todo, se trata de situar el alcance libremente humano y extratécnico del arte. Así, pues, hoy que se busca determinar si el cinema llena un rol artístico supremo y si, por consiguiente, posee medios propios y peculiares de expresión, independientes de las demás artes, la opinión de los críticos, autores, actores, *meteurs-en-scène*, carece de autoridad. Ni Jean Epstein, ni Louis Dellus, ni Janning, ni el mismo Chaplin, dirían lo que debe decirse. Los técnicos hablan siempre como técnicos y rara vez como hombres. ¡Es muy difícil ser hombre, señores norteamericanos! Es muy difícil ser esto y aquello, artista y hombre, al mismo tiempo. Un hombre que es artista ya no puede hacer ni decir nada que se relacione con el arte, sino como artista. Un poeta juzgará un poema, no como un simple mortal, sino como poeta y así sucede con los cineístas. Abel Gance, *metteur-en-scène* de *Mater Dolorosa*; Douglas Fairbanks, protagonista de *El Pirata Negro*; Charles Chaplin, autor, *metteur-en-scène* y actor de *En pos del oro*; Leon Mousciae, historiador y ensayista del *ecran*,

no alcanzarán a expresar un justo criterio acerca del destino total y humano del film. Ya sabemos hasta qué punto los expertos se apalean entre los hilillos de los bastidores y se fracturan la sensibilidad, caídos por el lado flaco del sistema, del prejuicio o del interés profesional.

En los debates del cinema pueden opinar, a lo más, los escritores libres, los que nada tienen que ver con aquellas entretelas de la profesión. Por esto, me place, en esta polémica, una idea de Paul Valéry, de Andrés Suarès, de Blaise Cendrars o del doctor Allendy, estén o no a mi gusto. Pero, en general, sólo vale en esta cuestión el parecer del hombre rigurosamente profano, que no sea, naturalmente, un inculto.

Ya los lectores sabrán que a raíz del juicio que a Chaplin le sigue su ex esposa, Lita Grey, un arduo revuelo polémico se ha suscitado en el mundo respecto de la personalidad artística de Charlot y, por ende, respecto del valor estético del cinema. En París, un grupo de escritores, encabezados ¡cosa rara! por el poeta católico Max Jacob, ha hecho la defensa y apología de Chaplin y del *ecran*. De otro lado, un segundo grupo de escritores, a cuya cabeza figura Andrés Suarès, carga contra el charlotismo. Un gran periódico parisién publica, en esta ocasión, una encuesta sobre el valor del cinema, del circo, del *music-hall* y del teatro moderno, en la que aparecen opiniones de muy significados escritores y artistas de París. De este conflicto nadie sabe aún lo que saldrá. Quién sabe caiga el teatro, o el *music-hall*, o el circo o los tres juntos, en obsequio al arte mudo. Nadie aún lo sabe.

Lo esencial de la encuesta se reduce a saber si el cinema existe o no como un arte nuevo e independiente de las demás artes y, en caso afirmativo, cuál es el estado de su desarrollo y cuáles sus posibilidades para el porvenir. La polémica sobre

Chaplin tiende, en el fondo, a resolver idéntico postulado. Nadie, repito, presiente los términos definitivos de la solución. Por de pronto, puede ya deducirse del debate, que "la religión cinemática o charlotesca", como la llama sarcásticamente Andrés Suarès, tiene acaparado a un 90 por ciento de la población del globo terrestre. Un 8 por ciento está constituido por enemigos acérrimos e irreconciliables del cinema. El 2 por ciento restante está formado por gente libre y cambiante, que siguiendo los vaivenes de su gusto y las peripecias del desenvolvimiento del cinema, logran dar entonación humana y sincera a sus ataques y a sus elogios, sin sistematizarse ni dejarse llevar por modas ni escepticismo troglodíticos.

¿Existe el cinema? ¡Fuego! ¡Fuego! La pregunta, a estas horas, quema ya y pocos se atreven a responder negativamente. Un 90 por ciento, hemos dicho, está listo a votar por la existencia del cinema. El 8 por ciento vota, con todas sus manos, en contra. Ni uno ni otro bandos, son pues, honestos, porque ambos están fanatizados. Sólo interesa la opinión libre y humanamente variable, según el múltiple proceso del espíritu del 2 por ciento restante de las gentes. Cuando estas gentes niegan la existencia del cinema, la niegan honestamente. Cuando la afirman lo hacen también honestamente. Al primer grupo pertenece "todo el mundo", al segundo pertenece "otro todo el mundo" y al tercero pertenecen los mejores.

Entre los adoradores del *ecran*, los hay —sin contar el grueso público y operando entre unidades— que fundamentan su fe cinemática en muy sintomáticos motivos. Madame Rachilde prefiere el cinema, porque es más barato. Bib prefiere el cine porque "nada hay en el circo, en el teatro ni en el *music-ball*, de comparable al genio de Chaplin". Gabriel Trarieux cree y espera en el *ecran*,

porque es un arte mundial. "Aparte de la música —dice Trarieux— muy pocas obras artísticas irradian a lo lejos". Dominique Braga cree y espera en el cinema, porque es el arte de la quinta dimensión. "El *metteur-en-scène* —dice Braga— llegará a penetrar, desde el ángulo de la *prise-de-vue* en el interior de su personaje, para interpretar su vida cinematícamente, es decir, de una manera, a la vez, plástica e intelectual". Y así sucesivamente.

De vez en cuando se oye una voz disorde, una bofetada al aparato, un bostezo irreverente. Es León Daudet. O Georges Kaiser. O Henry de Nausanne. O el propio Andrés Suarès. O alguno que otro cineísta desengañado o moroso, que, como Galtier Boissière, confiese la partida oblicuamente. "En la actualidad —afirma Boissière— el cinema no es más que un arte de intérpretes y con mucha justicia se ha comparado a Douglas, Río Jim y otros a los personajes de la comedia italiana".

La polémica continúa y, en ella, las apuestas a favor del cinema crecen con cada nacimiento y aun con cada muerte.

Mundial, N° 359, Lima, 29 de abril de 1927

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DEL CINEMA

París, noviembre de 1927

TODAVÍA en París se aplaude la retórica. Todavía Edmond Rostand obtiene para *Chantecler* la ovación de hace veinte años y los cantos del gallo de su fábula todavía suscitan en los ojos de las novias la humedad consabida. Cuando Víctor Francen, del Teatro Saint-Martin, con su lujoso plumaje ajiseco y su aguerrida cresta de cartón, sube al bardal y canta —¡Cocoricó! ¡Cocoricó!— los balcones todavía crujen y el público responde con sus grandes aplausos de serie.

Los actores lo saben: un monólogo bien timbrado basta para sostener una pieza en el *affiche* durante un año. El gasto teatral lo hace todavía la retórica, por medio de la prosodia de la frase o por la del sentimiento. Porque si Francen triunfa, rompiéndose la lengua, Ivonne Printemps triunfa hiperbolizando, por la milésima vez, la tonante emoción de la adúltera. Aquélla es la retórica del verbo; ésta es la del sistema nervioso.

Sin embargo, nadie podrá negar que estamos en 1927 y que las condiciones acústicas, externas o internas, de la vida, difieren de aquellas de hace un cuarto de siglo, en que se produjo *Chantecler*. ¿Habrá aumentado, acaso, el ruido, desde 1905 a esta parte? ¿Habrá disminuido? ¿Hay más ruido en el universo o menos que hace veinte años? Pero, he aquí que me parece haber preguntado mucho. ¡Casi le he dado al señor Einstein en las orejas con tamaña interrogación, que, sin darme cuenta exacta, me ha salido tan grande! No. Lo que yo quería saber es solamente si la vida se ha-

ce, con el tiempo, más ruidosa o más silenciosa. Los materialistas responderán que la vida marcha hacia el silencio, los espiritualistas, hacia la apoteosis del Verbo inmortal y los del centro sostendrán que el sonido existe en una cantidad constante en el universo y que lo que cambia es la proporción en que éste se mezcla o alterna con el silencio, según el tiempo y el espacio.

Sea de ello lo que fuere —comenta M. Jean Renouard— lo cierto es que, en una época en que el ruido impera despóticamente en el mundo y en que nuestros nervios están sometidos a la algazara mortal de todos los motores, el silencio, perseguido por el progreso moderno, se ha refugiado en las salas oscuras del cinema. Por una reacción, tal vez inconsciente, la multitud se precipita en estos tranquilos oasis, donde nuestros nervios se distienden y donde el ensueño puede por un momento tomar su vuelo...

La tesis de la constante de sonido universal, de esta manera, se refuerza y se comprueba casi plenamente. Si la vida moderna ha inventado tanta máquina ensordecedora, con todas sus consecuencias resonantes, nos ha dado, en desquite, el cinema, donde reina el silencio. El sonido ha aumentado en la calle, pero ha disminuido en las salas de cinema. Más categóricamente: el ruido existe en la misma cantidad que hace veinte años o más.

Y, cuando M. Jean Renouard y yo nos íbamos a desquitar de *Chantecler*, viendo, en el silencio de una sala de cinema, la película *Ben-Hur*, ¡zas! se produce un ruido endiablado de trompetas, cascabeles, aclamaciones y choques de carros... Es la orquesta. Vemos en el *ecran* un soberbio desfile imperial de la Roma antigua y la orquesta acompaña el espectáculo, prestándole expresión sonora. Es el sincronismo de imágenes y ruidos...

M. Jean Renouard y yo abandonamos la sala.

—¿Adónde iremos esta noche en busca de silencio?

—¡Al planeta Venus! Puesto que todo el ruido universal parece haber invadido la Tierra en nuestros días. Hasta el cinema, llamado con tan buena voluntad, el arte mudo, resulta un foco de estrépito insufrible. Se olvida que la música debe ser excluida radicalmente del cinema y que uno de los elementos esenciales del séptimo arte es el silencio absoluto.

Mundial, N° 391, Lima, 9 de diciembre de 1927.

LA PASION DE CHARLES CHAPLIN

París, enero de 1928

DE LA LEY de Mariotte que la trompa de Eustaquio no pudo disputar al nervio acústico en Beethoven, nació humanamente, llave a llave, la Novena Sinfonía. A su turno, los cinco automóviles de lujo de Charles Chaplin, multimillonario y gentleman, conducen al porvenir al más desheredado y absurdo de los hombres, vestido de quince sombreros hongo, cinco trajes ajenos, siete pares de *godillots* y cuatro cañas mágicas... Así Chaplin engendra a Charlot, en el soberbio film *En pos del oro*. Bellas son, pues, las cartas perdidas y humildes son, en secreto, las fachadas de los grandes rascacielos.

He aquí, en esta película, a Charles Chaplin, gentleman y multimillonario, rascándose las ingles de Charlot mendigo y comido de grandes piojos dignos. Chaplin, sumo poeta de la miseria humana, pasa por la película, de espaldas a sus dólares. Un avatar del arte le ha hecho pobre de ellos, grande de ellos. Un actor aquí, como en ninguna otra de sus películas, es absorbido totalmente por el personaje. Buenas noches, señor Pirandello... Allí tiene usted a "Bill", el perro blanco de Chaplin, aullando ante la reja del *dressing-room*, en espera de su amo. Charlot acaba de salir y se encamina, mochila al hombro, en pos del oro de Alaska. "Bill", que no ha reconocido en Charlot a Chaplin, esperará a éste ante la reja un año entero, al cabo del cual torna el peregrino al *dressing-room*, se viste de millonario y sale reencarnado en el amo del mastín. "Bill" le lame los guantes interinos, reconociéndole alegremente.

Esta película formula la mejor requisitoria de justicia social de que ha sido capaz hasta ahora el arte *d'après-guerre*. *En pos del oro* es una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida, un alegato desgarrador contra la injusticia social. Los europeos de fines del siglo pasado, que el escepticismo literario y el materialismo científico no pudieron ganar para la vida, pasan por este film, formando un tormentoso friso de miseria, de codicia y desesperación. Son los heraldos de la revolución rusa. Entre ellos, hay uno, el más dolido, el más inadaptado a la lógica convencional y veleidosa de los hombres, cuya desolación económica lanza allí bramidos calofriantes.

Chaplin se muestra en esta obra como un comunista rojo e integral. Más aún, Chaplin se muestra allí como un puro y supremo creador de nuevos y más humanos instintos políticos y sociales. Si así no se le ha comprendido aún, la historia lo dirá.

En Rusia —ha declarado el propio Chaplin— se sale de estas representaciones, con los ojos húmedos de llanto, pues allí se me considera como un intérprete de la vida real. En Alemania, se me ve desde el punto de vista intelectual. En Inglaterra, desde el punto de vista *clownesco*. En Francia, como cómico de comedia. Yo no creo ser nada de esto. Yo soy, más bien, un trágico.

Un trágico en nuestros días está forzosamente entrañado al dolor económico y social. Los Estados Unidos, por su parte, no han percibido ni de lejos el espíritu profundo y tácitamente revolucionario de *The Gold Rush*. Miento. De modo subconsciente acaso, los yanquis se han unido a Lita Grey, para apedrear a Chaplin, como apedrearon los otros filisteos a Nuestro Señor, inconscientes también del sentido histórico de su odio.

Así, pues, sin protesta barata contra subprefectos ni ministros; sin pronunciar siquiera las palabras "burgués" y "explotación"; sin adagios

ni moralejas políticas, sin mesianismo para niños, Charles Chaplin, millonario y gentleman, ha creado una obra maravillosa de revolución. Tal es el papel del creador.

Con los años, ya se sacará de *En pos del oro* insospechados programas políticos y doctrinas económicas. Esa será obra de los artistas segundones y repetidores, de los propagandistas, de los profesores universitarios y de los candidatos al gobierno de los pueblos.

Mundial, N° 404, Lima, 9 de marzo de 1928.

SOBRE METAFISICA

LAS FIERAS Y LAS AVES RARAS EN PARIS

París, septiembre de 1925

ISADORA DUNCAN fue sobre la escena musa, wálkiria, ninfa, santa, medusa, bruja, fantasma, vapor de agua, humareda de sangre antigua y moderna. Ana Pavlova va a las flores y a la aves por el amor de la pechuga del paráclito y del pecíolo que ama al Sol. Aquella genial Tórtola Valencia, que murió (?) de locura en un teatro de La Habana o que se ha convertido en ojerosa piedra de río en algún país sagrado, bailaba arqueológicamente, columna a columna, crótalo a crótalo, símbolo a símbolo, al amor de su poderoso vientre sacerdotal, semidescubierto por el manto de iris. Y en París, ¿qué compás, qué diástole del pobre corazón humano, no habrá sido ya danzado por las mil bailarinas de la tierra miliaria?...

Mas ahora se trata de una especialidad, señores norteamericanos, especialistas por excelencia que habéis dividido y subdividido la actividad humana en innúmeras casillas. Ahora se trata de una especialidad, y de una especialidad a base, justamente, de un escándalo zoológico, grandes amigos míos, que amáis el color crudo, la cruda salida de tono y más si viene al lomo de un animal raro o siquiera endemoniado y temible entre muchos. Se trata de "La danza del leopardo", baile

puesto en moda a raíz de la muerte del leopardo escapado del Jardín de Aclimatación de París. El Moulin Rouge ha ganado esta vez la delantera de los otros *music-halls* que negocian con el exotismo y la mansedumbre de los buenazos clientes de ambos lados del globo.

Las fieras y las aves raras están de moda en París. Primero el leopardo; luego se ha visto un águila tremenda y negra, posarse en uno de los muros del Museo de Cluny y revolotear sobre los inútiles morrillos de los toros merovingios. Un periódico anunció después que de la Estación del Norte, a tiempo en que entraba un tren en que venía de incógnito el señor Baldwin, Jefe del gobierno británico, y su esposa, salieron de unos vagones abandonados dos pájaros de la isla, graznando y como si fuesen heridos. Un zorro joven y pestilente penetró la otra tarde a la Opera, refugiándose de no se sabe qué persecutores invisibles; una de las actrices que a la sazón ensayaban *Boris Godunov* se desmayó y ha perdido la voz para siempre. El teatro Mogador acaba de dar *La ruée sauvage*, película de un bisonte que es amado y disputado por una mujer y una tortuga extraordinaria de tres metros de coraza. A la cocinela roja y negra con que hasta ayer adornaban las mujeres la solapa del abrigo o el corpiño, y que de tan espléndida manera suplantaba la condecoración de la Legión de Honor, ha sucedido un leopardo amarillo y negro, semejante a ciertas escarapelas con que son premiados los salvadores de naufragos en el Oriente. Y, para que la literatura no se quede en el umbral, viene M. Emile Gromier, encargado de una misión en el Africa ecuatorial, por el Museo de Historia Natural, y nos relata en *L'illustration* sus andanzas a través de la fauna salvaje del continente negro, entre un clan de elefantes, ver-

daderamente calofriantes y a gran espectáculo: el pastoreo de los preciosos colmillos; el vagabundeo de las parejas amantes, al caer de las tardes ardientes del desierto; el natural furor de las grandes bestias de Dios ante los hombres, etcétera.

Pero, aquí les toca el turno a los caricaturistas. Una revista de oposición, que según se murmura, sale de la misma imprenta de *L'Action Française* —no me vaya usted a pegar, señor Maurras—, nos ofrece un pávido dibujo sobre el viaje del señor Caillaux a Washington, mostrándonos que el célebre Ministro de Finanzas, como el Leopardo de marras, huye de la jaula y se interna en el Wall Street, acaso para perder la vida a manos de un *policeman*, que puede ser el terrible senador Borah, pongamos por caso.

—¡Señor Poiret! —gritaban anoche unas muchachas bonitas, maniqués, duquesas o *cocottes*. ¿Y nosotras?...

El ilustre modisto, desenguantado y cortesano, seguía bailando un tango de moda y sonreía con toda su nariz de emperador de la línea suntuaria. La Peniche "Delices", donde tenía lugar la escena, quemaba toda su pólvora de placer mundano. Las muchachas, cada vez que pasaba el señor Poiret, volvían a enarbolar sus voces y exclamaciones, como banderas revolucionarias en la toma de la Bastilla:

—¡Señor Poiret! ¿Y para nosotras?...

¡Para vosotras, el canguro!

Y el asimétrico animal, de cola avergonzada y de pecho epiceno a lo aprendiz de acróbata, se ha convertido en la bestia mimada de las mujeres elegantes y en modelo de cuerpo perfecto. Los modistos dicen que, fuera de algunos raros países, tales como Turquía y Persia, donde todavía no ha impuesto la moda parisiense la esbeltez femenina, la silueta de curvas poco acentuadas ha ganado los

sufragios universales. En New York, en Copenhague, en Roma, en Viena, se multiplican los modelos en que la delgadez aparece consagrada como un signo de distinción. ¿Y qué hacer en este caso para afirmar la silueta? Todos los métodos empleados hasta ahora son imperfectos o nocivos. Unos zapatos de resorte, que acaban de inventarse, permiten a las muchachas realizar un ejercicio cotidiano de muchos saltos, que las hará adelgazar y les dará una forma esbelta y distinguida. Sólo que ese ejercicio las hace semejar a los canguros en marcha. Además, de las "muchachas-canguro" a un "canguro step", que puede ser el baile de este invierno, no hay más que un paso...

Todo esto quiere decir espiritualizarse, tornarse sutil, ágil. ¿Será que los modistos están de acuerdo con los filósofos neoespiritualistas? No sería nada extraño. El propio Conan Doyle, llevado por sus preocupaciones espiritistas, expresaba en su reciente conferencia de la Sala Wagram, entre otros imperativos éticos de la secta, que es necesario desmaterializarse hasta en las modas actuales, que son gusaneros de pequeñez y chatura terrestre. A lo que una *vedette* del Concert Mayol, que asistía a la conferencia en compañía de André Barde, autor de *Pas sur la bouche*, respondió con respuesta insultante y archifemenina. Al terminar el espectáculo, la mujer caprichosa pasó delante del autor de *Sherlock Holmes*, dejando ver en toda su longitud sus pendientes de perlas, que llegaban hasta la altura de la falda. Conan Doyle los vio y su sonrisa de hombre de fe creció por el lado de sus sienes de oso blanco.

A los tres días, venían de Londres noticias según las cuales el ilustre Presidente de la Federación Internacional Espiritualista, cuyo Congreso acaba de constituir el escándalo filosófico

del día, anunciaba que, siguiendo mensajes llegados del Más Allá, el mundo va a sufrir apabullantes catástrofes, de todo género, guerras infernales, hambres, terremotos, etcétera, a fin de que los hombres, sacudidos hasta el fondo del alma, se convenzan de una vez por todas que éste no es todo el universo y que existen otros mundos más puros y ligeros, adonde van los espíritus, vivos y plenos de actividad infinita.

—¡Y cómo no nos dijo aquí nada de eso!
—argumentan las gentes incrédulas y temerosas.

Lo cierto es que la *vedette* del Mayol parece haber seguido al fornido novelista inglés, pie con pie, durante toda su permanencia en París hasta su partida a Londres. André Barde ha lanzado miradas extrañas sobre su linda amiga:

—¿Qué ha hecho usted a Conan Doyle, querida amiga? Yo no sé qué rencor a París ha inspirado usted en él. Tamaños pendientes contra tan vagas imágenes del ectoplasma, era duro e impío, en verdad. Acaso él ha visto encarnado en usted el zarandeado sibaritismo de Francia.

La inquietante y bonita *vedette* decía, meditativa y extendiendo sus pendientes infinitos: —Si Conan Doyle viera la hermosa, la encantada, la recóndita masa donde nacen las perlas que le enojan... ¡Ah, qué maremos mayores anunciarían los Espíritus a los hombres.

Ella ha sonreído y al ponerse de pie para salir, su *batik* de crepúsculo ha caído a uno y otro lados de sus hombros, hasta el suelo, mientras la falda, en cambio, quedaba suspendida hasta más arriba de las rodillas.

Entre tanto, todo queda en las tinieblas: el sortilegio de la actriz parisiense, el némesis de Conan Doyle, las comunicaciones con el Más Allá, el ectoplasma, todo. Porque cada día la vida se vuelve

más azarosa y se puebla de sombras y misterios más o menos desagradables. En una época tan pobre y egoísta, nadie tiene segura ni siquiera la vida, mucho menos lo que será el Más Allá.

En Alemania acaba de descubrirse un Ku-Klux-Klan, mucho más feroz que el de los Estados Unidos, aunque el de Alemania estos días, la Orden de los Caballeros de la Cruz de Fuego, que consta ya de algunos miles de adherentes alemanes, comprende varios grados y funciona bajo la égida de un Senado o Walhalla, que tiene a su cabeza a cierto Brandt, empleado de las fábricas eléctricas de Siemens. La mayor parte de los miembros de la Sociedad, que contaba ya con similares anteriores a ella, tales como los "Cascos de Acero", los "Bismark", etcétera, son pequeños empleados, funcionarios modestos, obreros y algunos, los menos, son comerciantes y estudiantes. La fórmula del juramento que todos los miembros deben prestar, está contenida en estos términos:

En mi calidad de germano honorable, juro cumplir mi deber para libertar al pueblo germánico. Usaré de todos los medios que estén a mi alcance para combatir a los judíos, franceses, poloneses, chinos, japoneses, negros y a todos los pueblos de color. Odiaré a los enemigos, su oro no deslumbrará mis ojos; destruiré sus bienes y les roeré la vida como carroña. Si traiciono los fines de la Sociedad, aceptaré los peores suplicios; que todos mis huesos sean quemados, mis ojos arrancados, mi cuerpo mutilado y arrojado para pasto de los cuervos...

Tal juramento debe ser prestado ante una calavera, detrás de la cual habrá extendida una bandera bordada con una cruz negra.

Los franceses han sentido un escalofrío. Y los periódicos han dicho luego que un Ku-Klux-Klan acaba también de organizarse en Francia. Que no lo sepa el señor Cachin. Ni el señor Krasin, embajador de Rusia.

Ya el otro día se dijo que un duelo entre el supuesto Ku-Klux-Klan francés y una avanzada del Soviet tendría lugar en la ceremonia de inauguración del monumento a Maupassant, en el parque del castillo de Miromesnil, acto al que asistiría el Gobierno, tirios y troyanos. ¿Qué culpa tendría el mediocre novelista para que sobre su suelo natal se quieran dar de puñetazos rojos y amarillos? ¡El haber influido su obra en la literatura rusa y el que Lenin hiciera de ella su lectura preferida como lo ha dicho el señor de Monzie, Ministro de Instrucción?

Mundial, N° 282, Lima, 6 de noviembre de 1925.

LOS ENTERRADOS VIVOS

París, junio de 1929

UNA ESTADÍSTICA reciente establece que, desde el principio de la era cristiana hasta nuestros días, han sido enterradas vivas, en Europa, cuatro millones de personas. En la actualidad, el número de enterrados vivos es de uno por cada treinta mil inhumaciones. En Francia se calcula en seiscientos enterrados vivos al año. En los Estados Unidos, la proporción es de cinco por mil. Por más que el doctor Farez no crea en estas cifras, tachándolas de arbitrarias, no se puede negar que la inhumación prematura es un hecho evidente, que se repite con mayor o menor frecuencia. Supongamos que las cifras sean excesivas. Esto no destruye la gravedad esencial del fenómeno, que reside en su constante posibilidad. La estadística demuestra que el fenómeno se produce en el estado actual de la ciencia, con idéntica frecuencia que hace dos mil años, cuando la medicina se encontraba en sus pañales. El progreso de la ciencia no ha podido hasta ahora evitar las inhumaciones prematuras. Más todavía: no ha podido disminuir el número de ellas. ¿Idéntica constatación nos reservará el futuro? ¿No habrá medio, si no de evitar radicalmente este fenómeno, de reducir, por lo menos su frecuencia?

No estamos aquí ante un cuento de Poe ni ante un juego espiritista, oficioso y meramente deportivo. No queremos movilizar, por puro y desinteresado placer metafísico, nuestras fibras ontológicas. Estamos aquí ante un serio problema de la realidad, que concierne a la vida y a sus más cotidianos derechos, antes que a la muerte y al trance misterioso de la muerte. ¿Se nos puede suprimir de la vida, por error o negligencia profe-

sional de los encargados de constatar la defunción? ¿La ciencia se siente, de veras, impotente para certificar si un individuo está, en un momento dado, vivo o muerto? Tales son los principales enunciados del problema, si se le sitúa en una sociedad avanzada, como Francia o los Estados Unidos. En los pueblos atrasados, la cuestión toma otro sesgo, pues la inhumación prematura puede allí producirse por falta de médico que la constate o por ignorancia o superstición de los interesados.

Asintamos con el doctor Farez, en muchos aspectos de la cuestión. Que las cifras ya citadas, son excesivas y caprichosas. Que en este exceso se advierte el interés de ciertos traficantes, que tratan de explotar la credulidad del vecindario, en provecho de tales o cuales compañías escabrosas de seguros. Que los demás propagandistas de este peligro son los obsesionados, fóbicos y ansiosos orgánicos, que dan a sus temores patológicos, el carácter y el valor de realidades objetivas. Asintamos, sobre todo, en que gran parte de los casos de enterrados vivos, no pasan de leyendas, cuentos e historietas de pura invención folletinesca. Estos falsos casos se hallan, en efecto, por miles en la prensa diaria. El público los cree, como palabras del evangelio, puesto que están impresos. A veces, es un relato romanesco, que viene del otro lado del mar. Los lectores no ven aquí una obra de mera imaginación, sino un caso de realidad irrecusable, fielmente transcrito. Otras veces, es un *fait-divers*, inventado por la prensa local, relativo a un hecho que se da como realmente ocurrido en tal lugar, tal día y a tal hora. Lo más frecuente es la transcripción que la prensa hace de los ruidos más abracadabrantés y fantásticos, sin pruebas de ninguna suerte. Ejemplo: Marie Logstel, sirvienta en una gran ciudad de la Europa central, está en vísperas de casarse. Ciertas difi-

cultades surgen a última hora. Marie escribe entonces a sus parientes, para que vengan a presionar a su novio. Los parientes, unos campesinos avaros, que no quieren perder su tiempo, se hacen los sordos y no vienen. Un día reciben el siguiente telegrama: "Su hija Marie ha muerto". Acuden esta vez a verla, con el temor o remordimiento de que su negativa haya podido determinar el suicidio de Marie. Al desembarcar del tren, su sorpresa no tiene límites: Marie, la hija, en carne y hueso, está allí a recibirlos. ¿Y el telegrama sobre su muerte? Un simple subterfugio, para obligarles a venir. Pero ya un periódico había registrado el dato de la muerte y, cuando se trató de rectificar la información, no se dijo lo que en realidad había ocurrido, sino lo siguiente: "Marie Logstel, de cuyo fallecimiento hemos dado cuenta a nuestros lectores, ha vuelto a la vida... etcétera, etcétera". Y los periódicos del mundo entero echan a todos los vientos la noticia del caso sensacional. Se le adorna con detalles, se le dramatiza, se describe la espantosa situación de la pobre muchacha en el féretro y, con todo esto, el caso queda registrado como rigurosamente auténtico.

Asintamos en todo esto con el doctor Farez. Pero, pasemos a los casos ciertos de inhumaciones prematuras y preguntemos al ilustre sabio y a sus eminentes colegas. ¿Existe un signo infalible, para saber si una persona ha muerto? Sí —se nos responde—. Ese signo es la mancha verde en el abdomen, índice inequívoco de la putrefacción. Este signo es el clásico de la muerte, su estampilla irrecusable.

Pero —añade el doctor Farez— la mancha verde se manifiesta a menudo muy tarde y las condiciones habituales de la existencia exigen que la inhumación no se retarde demasiado. Menester es entonces que el diagnóstico de la muerte se realice antes. Los fisiólogos han imaginado, por esto, numerosos medios experimentales.

Estos medios exigen una aplicación profesional y una preparación científica excepcionales y muy raras entre los médicos. Subsisten, pues, las inquietudes de siempre. Nadie está libre de ser enterrado vivo, a causa de una deficiencia científica o de una negligencia profesional. Porque si el médico que nos asiste es un inepto o desdeña conscientemente sus deberes profesionales, estamos perdidos. No hay que olvidar que la comprobación de la muerte, por medio de los métodos propuestos por los fisiólogos y a los que alude el doctor Farez, ofrece serias dificultades científicas, cuya solución depende de la sensibilidad particular de cada médico, más que de las fórmulas y reglas generales. El propio doctor Farez reconoce esas dificultades, diciendo:

Es un error creer que la muerte es fulminante, definitiva y que ella reemplaza inmediatamente a la vida. Se va la vida, pero la muerte aún no ha venido. No hay entonces ni vida ni muerte. Todo mortal pasa por este estado intermediario. ¡Ah, si se pudiese postergar la venida de la muerte e impedirla que gane insensiblemente todo el organismo!... ¡Ah, si se pudiese reavivar esa vida suspendida, como se hace con los ahogados!... ¿Utopía? ¿Literatura? De ninguna manera. Perspectiva plena de posibilidades prácticas. Todo depende de la capacidad científica del médico y de su devoción profesional.

En resumen, la ciencia dispone, en estos momentos, de recursos infalibles para constatar si un sujeto está, en un momento dado, vivo aún o muerto. Si ocurren casos de enterrados vivos, ello obedece siempre a la ineptitud o a la inmoralidad del médico que constata la defunción.

Mundial, N° 480, Lima, 30 de agosto de 1929.



SOBRE LAS ARTES PLASTICAS

LA EXPOSICION DE ARTES DECORATIVAS DE PARIS

París, junio de 1925

M. FERNAND DAVIS, Comisario General de la Exposición Internacional de París, ha querido agradecer a la Prensa Latinoamericana su propaganda en favor de la Exposición, obsequiando con un almuerzo a los periodistas transatlánticos, en el pabellón Armenonville del Bosque de Boloña. El señor Davis ha querido, al propio tiempo, recordarnos por medio de esta cortés demostración oficial, el deber de la prensa en orden a la propaganda de la Exposición, más allá de los mares.

Naturalmente. Esta Exposición Internacional de 1925 reviste una importancia indiscutible. Es un acontecimiento cultural que va a la zaga de la revolución rusa y de la guerra europea: por su contenido temático cosmopolita, por su alcance panorámico del arte, la ciencia y la industria modernas, por constituir, en fin, la más auténtica y ancha tabla de las inquietudes contemporáneas. La Exposición pone de manifiesto la vida y el espíritu de nuestra época en toda su carnación elíptica y cardiaca.

Cuando, después de haber experimentado tales emociones, abandonamos esta ciudad improvisada y fantástica, donde entre iluminaciones y murmullos inalámbricos flamean las banderas de todos los países (¿por qué faltan ahí Alemania y Améri-

ca?), sentimos que nos come la boca por gritar, ante los absortos cielos, las ingentes grandezas de que son capaces los hombres de buena voluntad sobre la tierra. Así como los cañones de 1914 pregonaron la suma de maldad y de ruina que es capaz de fraguar el hombre, cuando le encienden las Furias el corazón, así ahora una rosa de mediodía, "cuyo corazón atesora lágrimas de amor", como decía Samain; un ahumado cristal escandinavo, digno del fuerte *acquavit* de Estocolmo; una hebra de seda de Indochina, una campana dadaísta de las fundiciones del Africa del Norte, y aun la corrosiva cabeza de bronce de Lenin que se encorva en el Pabellón del Soviet, pregonan, justamente ante el terrible Cuartel de los Inválidos, la suma de amor y perfección que es capaz de edificar el hombre cuando le encienden las Gracias el corazón.

La ceremonia oficial de la inauguración tuvo lugar el 28 de abril, aunque la mayor parte de los pabellones no estuviesen a la sazón terminados. A la inauguración asistió el Presidente de la República, rodeado de los miembros del Gobierno y del cuerpo diplomático. Después de cantar M. Frantz un solo emocionante de la *Marsellesa*, sostenido por los coros de la Opera, y luego de ejecutar la orquesta de la Sociedad de los Conciertos del Conservatorio la obertura de "Patria" de Bizet, M. Fernand Davis dijo en el peristilo del Grand Palais, donde se instaló el cortejo oficial, las siguientes palabras llenas de verdad:

El fuego sagrado acabaría por apagarse, si las chispas del arte y del genio no vinieran a alimentarlo más. Contra semejante peligro, los hombres de fe y de buena voluntad han querido llevar a cabo esta Exposición. Todo cuanto ella muestre a la admiración de los visitantes, aparecerá sellado por una inspiración nueva y por un esfuerzo sincero y apasionado hacia la belleza.

En este esfuerzo están íntimamente empeñados el artista que concibe la forma y el realizador que le da la vida: asociación necesaria en la actual organización social y que ha de verificarse en nuestra Exposición, para que ella deje tras de sí resultados fecundos. Lo bello en el dominio exterior corresponde al Bien en el dominio moral, y ambas cosas proceden de la misma nobleza de inspiración. No se trata solamente de servir una causa artística o económica; se trata de servir la evolución humana, toda entera, esto es, de mantener despierta en el corazón de todos, la preocupación del ideal...

Estas palabras concisas y sobrias expresan muy bien la vasta significación del acontecimiento que comentamos, en el cual no se excluye ninguna actividad cultural. El arte, la ciencia, la industria, con todos sus progresos, están ahí, visibles a los millones de visitantes que, en su mayor parte, son extranjeros venidos especialmente a ver este espectáculo, de todos los puntos de la tierra. La estadística oficial anuncia doscientos mil visitantes diarios. Durante todo el día, hasta la madrugada, se observa, aun bajo la terca lluvia de una primavera que no quiere calentar, océanos de cabezas humanas en los parterres, cascadas de cabezas humanas en las anchas graderías y remolinos de cabezas, ya en torno de la estatua de la risa de Francia, ya alrededor de una fuente eslava, que lleva inscripciones sacadas de *Las almas muertas* de Gogol, ya en torno de un vago violín de los Cárpatos, en que toca algún peregrino, tormentosas tocatas comunistas... Las gentes suelen también detenerse, con no sé qué entusiasmo inquietante, a contemplar el mausoleo, un poco constructivo y otro poco bizantino, de los héroes de la guerra cuyas cenizas no se sabe dónde reposan, si no es bajo el Arco del Triunfo... O se paran a respirar no menos pólvora estética, ante la escultura al fuego que representa "La danza triunfal de Palas Atenea".

La Exposición presenta el aspecto de una cruz inmensa. La Alameda central, que se abre entre el Grand Palais y el Petit Palais, atraviesa la encrucijada de las Naciones, se prolonga por el puente de Alejandro, sobre el que se ha edificado una doble galería de lujosas vitrinas de la moda parisiense, y va a desembocar en la Explanada de Los Inválidos, donde están reunidos los Pabellones del Arte Francés y las Grandes Galerías de la Exposición. El otro brazo de la cruz, que se extiende desde la Plaza de la Concordia hasta el Puente del Alma, presenta dos filas de Palacios y Pabellones: la una sobre la orilla derecha del Sena, ofrece la rica diversidad de los edificios extranjeros, y la otra, que ocupa la margen izquierda del río, es el dominio de las provincias francesas.

Diez pórticos brillantes tiene esta ciudad de magia, que los arquitectos André Ventre y Henri Favier han revestido de una novedosa superficie metálica que le da el aspecto de una preciosa y colosal obra de ferronería.

Hace pocos días empezó a funcionar el caprichoso teatro edificado dentro de la Exposición para un ciclo de representaciones de autores y actores de todos los países. El teatro es un estilo caprichoso, hemos dicho, porque tiene pretensiones muy modernas, pues que recuerda la disposición escénica de flamante invención *simultaneísta* del teatro Beaudouin, y, por otro lado, se emparenta con el escenario medioeval. Otra exposición que acaba de abrirse en el local de la Opera para revelar la *mise en scène* antigua, nos viene a probar que hace ya siglos había teatros de tres escenarios, con un juego de cortinas dispuestas de tal manera que permitían utilizarlas parcial o simultáneamente.

A propósito de antigüedad. En general se advierte en la Exposición una estética verdadera-

mente moderna. Ningún asomo de la mitología grecolatina. Apenas tal o cual sirena en los estanques nórdicos del Pabellón de Dinamarca. Después, todo es muy moderno, es decir, *muy moderno y muy antiguo, audaz, cosmopolita*. Lo que no quita que el otro día M. Paul León, Director de Bellas Artes, haya rechazado indignado unos dibujos cubistas de la Embajada Francesa, cuyo autor era Robert Delaunay. "Toda esta Exposición se debe a nosotros", alegó Delaunay, hablando en nombre de los cubistas. Pero los dibujos fueron sacados y la prensa ha hecho un gran escándalo solidarizándose naturalmente con los buenos luzbeles de la paleta. El propio Marinetti, que acaba de llegar de Roma para dirigir una exposición futurista en el Pabellón Italiano, dice que si no vuelve la tela de Delaunay a la Embajada Francesa, él, Marinetti, se vuelve a Roma...

¡La Exposición de París! Una Babilonia adorable, perfumada de todos los refinamientos. Maravillas de hierro y movimiento, que hacen sonreír derechamente a los norteamericanos; concursos de horticultura, máquinas cinemáticas, descompuestas al infinito y cuyos matices arrancan de los ojos del espectador lágrimas, no tanto de emoción, cuanto de impotencia visual; temerarios dibujos ingleses, sobre motivos de la walkiria (*sic*) de Wagner, que hacen palidecer de ilusión a las impúberes princecitas del boulevard Saint-Germain; endiabladas manufacturas de Lyon y de Beauvais, en que el encaje de seda pensativa, piensa en Mistinguette o en el próximo viaje que Ida Rubinstein hará en aeroplano, para oír la lectura que en la tranquila granja de Gardenia, va a dedicarle D'Annunzio, de una última tragedia de vírgenes o santos, que el poeta-soldado está escribiendo especialmente para ella.

¡La Exposición de París! El Pabellón de Pomona, en que florecen corbatas íntimas para mujeres y

corsés *sportivos* para hombres; galerías todopoderosas, de diamantes, cuyo dueño es el señor Citrôen, cuyo tallador es el señor Tannelier y cuyo comprador no ha nacido todavía; pabellones de las lindas cañas místicas del Japón; mesas del "gourmant" y bandejas hebreas con los cinco cálices de vino...

Se baila, se navega en el Sena, se sueña en esta fiesta. ¿Epicureísmos? ¿Y el *affaire* Delaunay?... ¿Y los aires quejumbrosos que los músicos escoceses del Cameron Highlanders, arrancan de sus hocas cornamusas...?

Mundial, N° 266, Lima, 17 de julio de 1925.

EL SALON DE OTOÑO DE PARIS

ES ÉSTE DE 1925, mejor Salón que el pasado y que el antepasado. Mejor pintura, sobre todo, y en cuanto a la escultura, tablas. Otra ventaja; este año se ha restringido más el número de exponentes, aunque ello haya sido porque el local —que esta vez no es el Grand Palais— resultaba estrecho, menor que por rigor selectivo. De todos modos, de cuadro a cuadro hay ahora menos frío estético, menos vacío. El otoño viene fuerte y la melancolía de los días pardos quiere pasar temprano por los jardines de las Tullerías y por el corazón de las mujeres; pero así y todo, dentro del Salón, instalado este año en la terraza de esos jardines, como en los tiempos de Colbert se está uno bien y hay materia para entretener y comentar nuestro aburrimiento. ¿Quién dijo por allí que una de las marcadas tendencias del salón estaba en las limitaciones de algunos maestros, tales como Picasso, Van Dongen, Braque, etcétera? Quien esto dijo, está conmigo. De veras. Los más valiosos envíos —valiosos porque después de todo, denuncian una intrínseca virtualidad creadora— traen ora la anatomía lineal de Braque, como en la mujer dormida de Beaudouin, ora el mundano fulgor de joyas y lunares psicológicos de Van Dongen, como en Marval, o el muslo excesivo de las hembras de Picasso, como en cien telas más.

Pero no olvidemos esta otra escuela de composición abundante a lo Tiziano, que sigue Verdeau y que nos dice cómo, junto a los convulsos portillos abiertos en el arte por los modernos, se mantienen abiertas y llanas las sendas clásicas. Entonces, pues, ¿qué reparos a los Marval, a los Ster-

ling, a los Beaudouin?... Además creo que ellos traen sus candados, pistones y demás herramientas para trochar su camino cada cual.

—¿Qué representa este lienzo? —me pregunta una mujer bonita, en el Salón.

—No sé nada sobre el particular —le respondo solícito.

Y como sé que a una mujer bonita conviene siempre decirle hermosos absurdos, agrego relamiéndome:

—Ese lienzo no debe representar nada, no puede representar nada. Por eso, justamente, agrada. Si representase algo, disgustaría. Radiguet ha recomendado banalizarse en lo posible. ¿Qué representa un hombre cuando toma café con calvados?...

Tratábase de una maravillosa pintura sin nombre y aun más, que no era posible darle nombre alguno, puesto que, como muy atinadamente argumentaba la mujer bonita, no representaba nada sustantivo, nada nominable.

A semejanza de esos juegos de cubos, con caras negras y blancas combinadas, que ciertos fabricantes de anteojos exhiben dibujados en los muros de los grandes boulevares, para demostrar la complejidad y limitación de nuestra vista, existen algunas obras de arte plástico, hechas para producir una inquietud y un haz de sugerencias exclusivamente fisiológicas. Cuando, en este caso quiere la conciencia su parte de emoción y de pensamiento, no hay nada que darle. Ya Maurice Raynal ha orillado esta zona del arte plástico... No... Me parece que más bien ha sido Jean Cocteau, en *El secreto profesional*. Los románticos, Delacroix, Corot, trabajaron para eso contra el arte pagano y el Renacimiento, que hicieron obras para la retina, más que para el nervio óptico. Posteriormente, el impresionismo fue una reacción y el color arquitectónico, en Monet, en Ingres, relincharon para la

fiesta exclusiva del humor vítreo y del humor acuoso. Y por este camino hemos llegado ahora a un arte de pura emoción animal. El cubismo lo ha realizado, a fuerza de acrisolar y transparentar la sensación temática y todo el procedimiento. Cretinos sean quienes vieron en el arte de Picasso barroquismo. El arte cubista ha triunfado ya, y su triunfo prueba lo contrario, esto es, su esencialidad escueta, su simplicidad, extracto líquido de vida.

El ojo, más que el espíritu, gusta lo simple y no lo intrincado. Caótico, o por lo menos complejo es el arte que quiere decir algo y significa algo, es decir, el arte hecho para el espíritu, mientras que este otro arte hecho para la retina no aspira sino al placer fisiológico, o lo que es igual, a la dicha subconsciente profunda, universal, permanente. La retina y toda nuestra sensibilidad, en general, gozan cuando están ante algo que no padece de lo que podría llamarse pedantería de conciencia o pedantería de símbolo, éste o el otro.

Las obras que realizan en el Salón de Otoño dicho esfuerzo nuevo de belleza, son todavía muy contadas. No ha sido suficiente el triunfo tácito e indiscutible que el cubismo más o menos ortodoxo acaba de obtener, sellando con su sello la orientación artística de toda la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París. Aún tendrá que combatírsele. A más violentas fieras (así se llama aún a los cubistas) más duros barrotes.

A esa corriente de vanguardia pertenecen las brillantes telas de Tabory, Foujita y las esculturas del genial Decreff, de Gargallo, Brecheret y del mexicano Carlos Bracho, que se muestra un triunfador.

Mundial, N° 285, Lima, 27 de noviembre de 1925.

LA MUERTE DE CLAUDE MONET

París, diciembre de 1926

RESUENA el *De Profundis* en el aire del otoño, haciendo trizas los linderos. Resuena el *De Profundis*, en el puro, en el falso, en el lírico bordón de gran parada. Resuena el *De Profundis*, el *Kyrie*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei* de la "Misa Fúnebre" de Schiffels. Resuena el responso de Nanini y el *Dies irae*. La Lamentación del *Pie Jesu* de Fauré se eleva, el *Beati mortui* de Mendelssohn, la *Libera mea* de Rousseau y el *Ego sum* de Gounod. El instante es solemne y la emoción culmina cuando resuena el *Pater Noster*. Y, luego, el aire del otoño dobla todas sus rodillas caminantes, de tres en tres, armas a la funerala, cuando desfilan sobre el horizonte los sonos de la "Marcha Fúnebre" de Chopin y del "Crepúsculo de los Dioses" de Wagner.

¿Quién es éste que así se muere? —preguntaría Verlaine, como en la *Muerte de Felipe II*. ¿Quién es éste que así se va del mundo a "los sonos melancólicos de los salterios de Sión"? Es Claude Monet. Es Claude Monet, el gran pintor, el jefe del impresionismo. Es Claude Monet, el más ardiente y destacado de los jefes del impresionismo. Es Claude Monet, aquel que pintó "Impresion de Soleil Levant", cuadro que por su nombre y calidad artística, habría de constituirse en paradigma de medio siglo de pintura francesa.

Claude Monet muere a los ochenta y seis años de edad. Muy viejo ya y casi ciego del todo, Monet era con Armand Guillaumin, los dos únicos sobrevivientes de la pléyade abanderada del Impresionismo.

Monet aportó a esta escuela un gran descubrimiento artístico: *la pintura en pleno aire*, es de-

cir, el elemento mejor, el aporte más valioso y característico del impresionismo. Era menester abrir las puertas y las ventanas, limpiar las paletas, los pinceles y hasta los propios cascós de los caballetes. Era menester la Luz. Había que soltar el color en toda su fuerza y frescura, en toda su crudeza vital. Y como las ventanas estaban cerradas hacía siglos, a favor de los hierros del Instituto, fue necesario abrirlas a la fuerza. Monet y sus amigos, Pissarro, Renoir, Sisley, Manet, Cézanne, Guillaumin, abrieron esas puertas, rompiendo los vidrios, las maderas, los hierros y aun echando abajo muchos muros seculares. La nueva estética floreció en las catedrales, las ninfas, los hongos y los álamos de Monet y en ellos vinieron a inspirarse las nuevas generaciones. Monet fue, sin disputa, el alma del Impresionismo y "un nuevo ojo de la pintura", como decía de él Cézanne.

El impresionismo, en estos momentos, ha muerto como escuela. En 1908 sucedió a su estética la estética cubista de Picasso. Pero, del ciclo impresionista quedan, sin disputa, obras resplandecientes y nombres imperecederos. Probablemente, el impresionismo fue, después de los románticos, el más logrado de los esfuerzos pictóricos del siglo XIX. Esto es indudable. Vano es que los iconoclastas de todos los tiempos nieguen el valor del impresionismo, para hacer resaltar los posteriores escarceos cubistas, dadaístas y superrealistas. Ya los artistas de postguerra pueden, a base de su futurismo científico y *sportivo*, argüir lo que quieran en contrario. En gustos no hay disputas. Y menos, tratándose de gentes *ultramodernas*, de gentes *sportivas*.

En estos círculos se dan las cosas más divertidas y caprichosas. Jean de Lacoumetes preguntaba últimamente a los campeones de diversos juegos *sportivos* cuáles eran sus autores literarios prefe-

ridos. Suzanne Thuault, campeona de ciclismo, dijo que prefería, entre todos los autores al "autor de sus días". Remy Well, campeón de nado, dijo que sus autores preferidos eran Maurice Leblanc, Conan Doyle, Zola, Gastón Leroux. Henri Deglane, campeón olímpico de lucha, dijo que amaba a Víctor Hugo, Molière, Lamartine. André Raynaud, campeón de atletismo, dijo que prefería a Dumas, Clement Vautel, Hugo, Dekobra. Lucién Mechard, campeón de carrera, declaró que amaba a Hugo, Dumas, Paul Bourget, René Bazin, Henri Bourdeaux, Pierre Benoit. Gabriel Poulain, campeón automovilístico, expresó su idolatría por Leroux, Leblanc, Loti. Como se ve, las gentes de *sport* poseen, en general, una gran sensibilidad, moderna, modernísima. Los autores literarios preferidos por los *sportmen* son, según se colige de los nombres citados, los mejores genios del mundo. Pobre Goethe, Shakespeare, Dostoievski, Poe. Estos escritores quedan relegados para ser leídos por los demás mortales que no son *sportmen*, que no son modernos, que no comprenden el *sport*, en fin, que no avanzan dentro de los moldes de la nueva verdad humana, que es, en el fondo, la verdad más verdadera, puesto que es nuestra verdad presente.

Sin embargo, existe un autor, que aunque no es leído por los modernistas y *sportmen*, al menos sobrevive en nuestros días. Este autor es Dante. Ayer reinó en París un verdadero mundo dantesco, a causa de la tenebrosa oscuridad producida por la niebla otoñal. Ayer a las seis de la mañana no amaneció. Mejor dicho, ayer a las seis de la mañana volvió a anoecer. Hemos tenido una larga noche de veinticuatro horas seguidas. Y, como la vida de los hombres está sujeta, más que a la rotación de los días y las noches astronómicas, a la rotación de los días y las noches ana-

tómicas y sociales, a las seis de la mañana, pese a las tenaces sombras nocturnas, todo el mundo, como de costumbre, se levantó, reanudándose, sin mayores contratiempos meteorológicos, la actividad ordinaria de la urbe. Humanamente existió día, a pesar de que astronómicamente reinaron todo el día las tinieblas de la noche.

En medio de la actividad, astronómicamente nocturna y sociológicamente diurna de París, la ciudad ofrecía los más imprevistos espectáculos. En ciertos barrios, como el de la Opera y los grandes bulevares, la noche fue completa y la actividad financiera de la Bolsa, que queda en ese sector, daba una sensación verdaderamente dantesca. En las gradas y el peristilo del edificio rebullía una muchedumbre frenética, pregonando los valores y sus fluctuaciones, agitando los brazos sobre las pizarras y los carteles, saliendo y entrando, las caras afiladas de angustia. Hubo una interrupción de la electricidad y apenas una que otra lucecilla intermitente arrojaba sobre los rostros reflejos de zozobra, calofriantes y fantásticos.

En cambio, sobre el Sacré-Coeur y Montmartre caía del cielo un suave resplandor azul, como en un amanecer inacabable. Por el lado de Versalles y Saint-Cloud, el espacio se vio cruzado de vivos meteoros irisados, como en una erupción volcánica de los últimos días de Pompeya. Un poniente de sol, verde y doloroso alumbró un buen rato sobre el Arco de Triunfo y Longchamp.

En suma, París era ayer el teatro de un extraño torneo de absurdos astronómicos. Ante ellos nada son los más irregulares decoradores impresionistas ni los maquillajes de las más recientes mujeres de Montparnasse.

Mundial, N° 347, Lima, 4 de febrero de 1927

DESDE PARIS

PICASSO O LA CUCAÑA DEL HEROE

París, abril de 1927

ANTES DE conocer personalmente a Picasso, se me había noticiado tratarse de un traficante en *camelot*, seductor de incautos, habilidad miriápoda para todas las cucañas. Jean Cocteau me había dicho, persignándose:

—Un ruso apareció un día ahorcado en su atelier de Montmartre...

Decrefft me refería, en tanto cincelaba en granito mi cabeza:

—Picasso debe muchas muertes.

Hace pocas semanas, Francis Garco:

—Picasso, antes que todo, se trata de sobremesa con los más ilustres apaches de mis novelas. M. Fortunat Strowski, Profesor de Literatura Polaca en la Sorbona, puede atestiguarlo...

Por otro lado, conocía yo dos o tres fotografías del hombre, tales como las que aparecen en los estudios que sobre el jefe del cubismo han publicado Pierre Reverdy, Maurice Raynald y Jean Cocteau, donde el ala insultante del cabello, venida de su cuenta sobre la frente, no es ala buena: por Maurice Barrès y por la mecha del testuz del toro sirio. Ya don Ramón María del Valle Inclán, Marqués de Bradomín y coronel general de los ejércitos de tierras calientes, al salir de casa de Barrès, exclamaba: "Parece un cuervo mojado..." Y todo, por esa ala insultante de cabello.

Decrefft me ha presentado luego a Picasso, a la salida de la galería Rosemberg, donde el artista

acaba de hacer una pequeña exposición de sus telas. Picasso iba con su mujer, una rusa fatal y monoplanea, bailarina que baila todavía, con quien casó en Italia, a raíz de la primera representación de *Parade*, obra decorada por Picasso y *jugada* por el grupo de artistas de que formaba parte la fina danzarina. Picasso, cuando le vi, llevaba hongo y su cara, un poco cínica y otro poco apretada en pascalianas facciones de domador de circo, pulcramente rasurada, me hizo doler el corazón. ¿Por qué? ¿Por su estriado gesto de saltimbanqui trágico? ¿Por sus pómulos de héroe, que han tenido que ver de costado el sueño de sus vastas retinas? Al descubrirse apareció el ala de cabello, como pegada a la frente. Se alejó de nosotros la pareja, el pintor y la bailarina, sonriendo, haciendo cortesías, medianas ambas tallas, acaso pequeñas, ella de azul y adarme al ristre y él muy de prisa, con su andar de negociante de leña, que olvidó su cartera en el telégrafo.

Pero Picasso ha sacado de la nada, como en la creación católica del mundo, los mejores dibujos que artista alguno haya trazado en el mundo. El valor de ellos, su encanto inmarcesible, vienen de su simplicidad calofriante. Picasso dibuja con un pulso tan torpe y tan trémulo de candor, que sus curvas parecen líneas hechas por un absurdo niño, en perfectos ejercicios escolares. Hasta Picasso no existió la línea curva. El quebrantó la recta, por la vez primera. Y en ese quebranto reposa el gozne funcional y arlequinesco de su estética.

Múltiple, clásico, soviético, romántico, pagano, "primitivo, moderno, sencillo y complicado". Picasso decía allá en sus años de hipos en la cuerda, en sus *matches* sudorosos de incipiente: "Respetable público, cuando una tela no alcanza para

el trazo de un retrato, hay que pintar las piernas aparte, al lado del cuerpo... He dicho, señores”.

Quien ha creado obra tan multánime e impecedera, está en libertad de vivir, si le place, sentado en la propia nariz de Minerva, haciéndola chillar en ágoras y mercados. El genio tuvo siempre cogida por el rabo a la moral.

Variedades, N° 1003, Lima, 21 de mayo de 1927.

LA LOCURA EN EL ARTE

París, diciembre de 1927

LA CONDESA de Noailles tiene su violín de Ingres en la pintura. Max Jacob y Francis Picabia tienen el suyo también en la pintura. Charles Chaplin tiene el suyo en la composición musical. Lindbergh tiene el suyo en el canto. Los senadores de Francia tienen su violín de Ingres en la pelota vasca, y los diputados, en el dibujo. Marritte de Rauwera tiene su violín de Ingres en la danza clásica. Los sordomudos lo tienen en la escultura y los locos en la pintura. Fenómeno corriente es el violín de Ingres, porque el hombre no entrega nunca sus dos brazos a una sola vocación, sino que reserva siempre el izquierdo para lo que por un instante pudo haber sido.

La vocación principal de un loco es la locura. Tal es su arte, su motivo fundamental de vida. Pero el loco hace también concesiones a los números restantes del problema. El loco busca mordearse todo el codo derecho, pero con el ojo izquierdo hace, entre tanto y para no aburrirse, la crítica de la razón pura o sorprende una nueva dimensión a las artes plásticas. Semejante reparto de su inquietud la hace el loco casi mitad a mitad, es decir, entusiasmándose casi igualmente por ambas actividades. Esta es una de las diferencias más importantes que distingue al cuerdo del loco. En el hombre cuerdo, la derecha discrepa enormemente de la izquierda y ello se patentiza en un irreprochable ciudadano, que no mete nunca la pata o en un niño muy serio, que no juega. En cambio, en el loco, el pie derecho se distingue apenas del izquierdo. Si preguntáis a un alienado

de gran precisión, cuál es la diferencia que hay entre el día y la noche o entre el pasado y el porvenir, os responderá maravillas, estupideces insignes. Así pues, el loco, contra lo que pudiera creerse, no se entrega a la locura totalmente, sino que parte su sensibilidad casi por igual entre esa vocación predominante de su vida y cualquier otra esfera vital. El loco no pone mucho oriente en esto, ni demasiado ocaso en aquello. Tentados estamos de atribuirle el meridiano de las cosas, el terrible justo medio metafísico.

Cuando los locos, además de ser locos, se meten, pues, a pintar, no son zurdos, porque, según lo que acabamos de decir, pintan casi con ambas manos o, al menos, ignoran, a la hora de pintar, cuál es su mano izquierda y cuál es su derecha, cuál es la luz y cuál la sombra, cuál es el simple punto y cuál la línea. Y sus cuadros, por consiguiente, resultan magníficos, desastrosos.

En una galería intrépida de la rue Vavin, unos cuantos locos de diversos países ofrecen actualmente a la cordura comunal una copiosa exposición de dibujo, pintura y estatuaria. Mientras los arquitectos decoradores racionales nos preparan para Noel armoniosas iluminaciones en las fachadas de los magazines de lujo y en la Torre de Eiffel, este violín de Ingres de los locos vibra extrañamente; pero la pureza y nitidez de sus tristes melodías superan en marea creadora a la música misma del célebre Theremin. Ciertamente, los locos son unas personas admirables.

Hay críticos que se atreven a creer que de esta exposición puede salir el punto de apoyo de una estética fundamentalmente constructiva.

Ya querría el señor Picasso —aventura un crítico de *L'Art Vivant*— poseer los recursos asombrosos del loco Juny, uno de los exponentes que ha escrito en

las esquinas de sus dibujos, lemas o pensamientos de esta suerte: '¡Y las campanas de Meudon hacen digue ding don!...' O aquello de 'Estos muros mismos, signor, tienen ojos de lince'.

"El arte de los alienados —dice otro crítico del *Crapuillot*— tiene una significación directriz tan grande como la que tuvo hace veinte años el arte negro". Llamados a dictaminar al respecto, los célebres psiquiatras Marié y Vinchon, se muestran acordes para afirmar que

el arte moderno parece tener cierto punto de contacto con el arte demente, porque ambos sacan su inspiración del dominio del inconsciente y se expresan, más o menos, directamente. Conviene, además, anotar —expresan dichos sabios— que cuando un artista sufre perturbaciones mentales, su espíritu vuelve generalmente a las ideas primitivas del arte y parecida tendencia se manifiesta en nuestras escuelas modernas, como ya se manifestara en ciertos artistas antiguos, como el Greco, por ejemplo.

¿Qué dirán de todo esto las personas mayores de mi casa? Recientemente, nada menos, con ocasión de la exposición de las obras del artista peruano Juan Devéscovi en París, las gentes de ultramar se persignaban ante esa misma inspiración subconsciente y esa misma expresión directa, de que hablan Maré y Vinchon y que caracterizan la pintura del valiente artista indoamericano. No quieren convenirse esas gentes que lo que falta al hombre para ser completamente dichoso, es, precisamente, unas cuantas cantáridas más de locura.

Mundial, N° 401, Lima, 17 de febrero de 1928.

DESDE PARIS

LOS MAESTROS DEL CUBISMO (El Pitágoras de la pintura)

EL MÁS grande pintor contemporáneo es un español de Málaga: Picasso. Junto a Picasso y abrazando una no menos poderosa personalidad artística, figura otro español de Madrid: Juan Gris. En París, la fama de ambos, al menos dentro de las élites de vanguardia, ha contribuido en mucha parte a imponer la nueva pintura que con el nombre de "cubismo", ofrecen ahora representantes tan altos como Braque, Derain, Matisse, Marcousis, cuyas obras van en vías de cobrar una tal difusión y celebridad que falta ya poco para considerarlas como clásicas. Ahora mismo acabo de leer un artículo de Sabord, en el que expresa su sorpresa de ver que los revolucionarios cubistas empiezan a gozar de una consagración absoluta y popular, como si no fueran tales revolucionarios. En todas las exhibiciones de modelos decorativos del comercio parisién dominan actualmente los motivos y dibujos de Braque, de Matisse, de Gris y, naturalmente, del propio Picasso. En general, a partir de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925, el cubismo ha invadido el mundo comercial en forma arrolladora. El cubismo se ha generalizado en el arte mobiliario, en el suntuario, en la arquitectura, en los *affiches*, en el teatro, etcétera. La famosa y flamantísima sala musical "Pleyel" lleva los polígonos más ortodoxos de la escuela. Los anuncios de la Agencia Cooks arrastran en las locomotoras escuadras enteras de la geometría de *les fauves*. La gente se ve en apuros para localizar

a los personajes de *El doctor Caligari*, entre las pirámides truncadas y la ausencia de perspectiva del manicomio, etcétera, etcétera. El año de 1923 marca el ápice de la influencia moscovita en el arte decorativo de París. A esta preponderancia del gusto y las alturas rusas, ha sucedido la preponderancia del gusto y la profundidad cubista, que ahora llega a sus máximos alcances. Pues bien. A esta irradiación de un arte nuevo, profundamente humano y, sobre todo, de la época, han contribuido Picasso y Gris, con aportes y creaciones de primer orden. Un español demasiado patriota podría tal vez afirmar que la actual preponderancia cubista en el comercio de modas de París, es en buena cuenta un triunfo español, puesto que el cubismo tiene como jefes a Picasso y a Gris.

Mas no por esto vaya a creerse que el cubismo al difundirse y ponerse al alcance del gusto comercial, esté en vísperas de pasar al dominio de la vulgaridad, es decir, que por ese camino esté al punto de esfumarse y desaparecer, debido a la superficialidad y ramplonería de sus trayectorias. La difusión del cubismo prueba únicamente que en él alienta un contenido ampliamente humano, una vitalidad universal. Esta difusión es, por lo mismo, natural y lógica. Las grandes corrientes estéticas de la historia han tenido idéntica suerte e igual consagración. Las obras de Picasso y de sus amigos, al igual que las maravillas del Renacimiento, pasarán a la categoría de celebridades, no por haber descendido al grueso público, sino por haberlo educado hasta hacerle ascender hacia ellas y por encerrar en sí un ritmo cósmico. Es menester no olvidar que hay celebridad y celebridad. Una cosa es Paul de Kock y otra es Víctor Hugo.

Entre los primeros creadores del cubismo, Gris ha bregado heroicamente. Héroe contra el público recalcitrante y héroe contra muchos sectarios de la propia escuela. Gris, desde sus primeras

pinturas, muestra un riguroso sentimiento matemático del arte, contra la celestinesca metafísica reinante. Gris pinta en números. Sus lienzos son verdaderas creaciones de tercer grado, resueltas magistralmente. Al lado de otros cubistas, más o menos vacilantes, por claudicación o por incredulidad, Gris predica y realiza, desde los albores de la nueva estética, hacia 1908, un credo intransigente, rojo, vertical. Nada de bergsonismo ni de racionalismo empírico. Gris predica y realiza un conocimiento concienzudo y científico de la pintura. Quiere que el pintor sepa a conciencia lo que pinta y que disponga de una técnica sabia y de un *mettier* vigilante con los cuales aprovecha debidamente los dones naturales. Su obra, de este modo, está hecha de justeza, de certidumbre pura, de infalibilidad goetheana. Sin sumirse en ninguna escolástica estrecha. Gris se ajusta siempre, como los Papas santos ermitaños, a los números severos y apostólicos. La crítica le ha llamado, por eso, el Pitágoras de la pintura y le ha proclamado el iniciador de lo que podría llamarse "pintura pura", a semejanza de la "poesía pura" del abate Brémond. Tales apreciaciones brotan por sí solas de la contemplación serena de su obra, en la que ha practicado estrictamente la doctrina sustentada poco tiempo antes de su muerte, en su conferencia en la Sorbona.

Gris ha sido acaso el pintor más rebelde de París. En él no se encontraba al artista que transige por hambre, por amor a la fama ni por las "cochinas dudas", que diría Apollinaire. Gris es siempre Gris, contra ases y senas, aun contra el tiempo y contra sí mismo. Y por este riguroso espíritu de austeridad artística y por la posesión científica de sus fuerzas creadoras, sin nieblas inconfesables ni misterios rebuscados y cómplices, Juan Gris quedará como el pintor más representativo de nuestra época.

Variedades, N° 1069, Lima, 25 de agosto de 1928.

SOBRE MUSICA Y DANZA

LA REVOLUCION EN LA OPERA DE PARIS

París, marzo de 1927

UN PASO queda por dar a la música y es su independencia completa de las demás artes. Dominique Braga sostiene todavía que todas las artes deben prestarse entre sí sus medios de expresión y, lo que es aun más grave, sus procedimientos. "Lo esencial —dice Braga— es que cada arte, por encima de tales puntos de contacto, ofrezca un lenguaje esotérico y peculiar, no asimilable por las otras artes". Así, pues, la música participa todavía de las artes plásticas, de la danza, de la literatura y del cine. La música pinta, esculpe, construye, decora, versifica y se mueve. Todavía los músicos componen con dibujos, perspectivas, masas, resistencias, altura, nivel, cesura, rima, trasposiciones, planos, visiones fragmentarias, distancias, tiempos, gestos y trucos... Todavía Ravel titula una pieza suya "Pavana (título originariamente de danza) para una infanta difunta" y Fauré presta a Homero el nombre de Penélope para dárselo a una de sus obras. Hasta el propio Erik Satie cayó en la zancadilla, al componer muchas de sus piezas con los nombres de estatuas, ludiones, corazas, monedas y maderas. Sin embargo, existen y es posible crear títulos exclusivamente musicales, como los de sinfonías y sonatas. El que menos

se ha salido de la música propiamente dicha ha sido Beethoven, a causa, justamente, de ser el compositor más puro y más grande. La mayor parte de sus obras se titulan simplemente sinfonías, adagios y sonatas. ¿No será entonces posible un arte musical que, empezando por los títulos de las composiciones, se baste por sí mismo, acusando personalidad sustantiva e independencia absoluta de las demás artes? Porque lo que pasa con los títulos de las piezas sucede con el propio cuerpo estético de las obras. Todavía existen obras a base expresa de "armonía imitativa", como en *El tamborín* de Kreishler o de luz y color, como en *La isla placentera* de Debussy, o de volúmenes y pesos como en "Tres movimientos perpetuos" de Poulenc, o de acción cinemática como en "Los dos pichones" de Messager, o de danza como en ciertos "Croquis" de Satie. (Ya he dicho en otra ocasión que el futuro de la danza será, así mismo, su completa independencia de la música, no sólo en cuanto al acompañamiento, como lo quiere Alfonso Reyes y lo ha realizado Isabela Echesaray, sino en cuanto a la estructura estética y al procedimiento.

Críticos y ensayistas llevan al extremo esta mescolanza e hibridismo de las artes. Cuando quieren exponer y estudiar una obra musical, todavía se valen de valores y términos prestados a la literatura, a la plástica, al cine. La haraganería de mollera y pericardio les ata para juzgar a la música en la música, es decir, con sensibilidad y maquinaria estrictamente musicales. ¿Se trata de una ópera? Echan mano al libreto, a la tabla literaria. En *Boris Godunov* el crítico dirá que las súplicas del pueblo, reunido en el patio del convento de Nove-dievitch, para que Boris acepte la corona de zar, están magistralmente expresadas en el prólogo de la partitura. El crítico exclamará:

El acento cívico ataca, más que por medio de los coros, por medio de los saxofones. Diríase un simple movimiento de ansiedad anatómica, a lo largo de los bronquios. Si la presión atmosférica alcanza en cada aro respiratorio una que otra interlínea extra-anatómica, será por instinto social de elevación. Los saxofones allí son irresistibles. Un pueblo no debía dirigirse a sus dirigentes políticos por medio de memoriales en papel sellado, sino por medio de suspiros en saxofones. Boris cederá, más que a la palabra de los señores del Imperio y de los dignatarios eclesiásticos, al viento fascinante de la orquesta...

etcétera, etcétera. Todo, a base de los datos del libreto.

Otras veces el conchabaje para el juicio lo sacan del título. En la *Primavera* de Grieg, el crítico aludirá, naturalmente, a la eclosión de una flor en cada nota, al rumor de alas en el aire escandinavo, al tibio aliento suave del sol de la mañana... Ni más ni menos. Exacto. Traducción fiel. Sondaje certero. Espejo de gran reflexión. En este caso, se hace una literatura excesiva sobre una música, así mismo, literaturizable al infinito.

Pero, cuando los críticos llegan a una obra musical sin título, sin libreto ni explicación alguna, se caen del trapecio y se salvan refugiándose en tópicos de técnica y estilo. Algo de ello sucede ante casi toda la obra de Beethoven. La falta de libreto, lo genérico y vago, en fin, lo musical de los títulos, repudia las interpretaciones de cliché. Es esto y aquello o no lo es. Y, en cuanto al procedimiento es inútil toda exégesis.

Y pensar que yo también he hecho a veces lo que esos críticos. ¡Dios mío! Sálveme, al menos, el que yo no hago de crítico. Como hombres, todos tenemos derecho a la caída. Como expertos, la cosa cambia. Precisamente, en esto reside la diferencia entre hombre y técnico. El hombre que yerra, está

muy bien y no estafa a nadie. El experto que se equivoca, estafa a los demás y está muy feo.

El gran festival extraordinario que la Opera ofreció ayer, con las *Coéforas* de Darius Milhaud y *El Rey David* de Arthur Honegger, dos de los más jóvenes compositores franceses de vanguardia, exigiría otro modo de exégesis, distinto del corriente.

Mundial, N° 360, Lima, 6 de mayo de 1927.

LOS FUNERALES DE ISADORA DUNCAN

París, septiembre de 1927

A ESTA HORA están quemando en el Columbarium de París un cuerpo natural. Mientras cuarenta mil unidades de la Legión Americana desfilan del Arco del Triunfo al Hotel de Ville, están a estas horas quemando en el cementerio del Père Lachaise, las últimas falanges y los postreros carpos del cuerpo, mediano y regular, de Isadora Duncan. Suenan, por el anverso de la vida, del lado de los *cow-boys*, vencedores de Verdun, bombos de primera y tibias bárbaras y resuenan, por el reverso de la vida, del lado de la artista caída, las sinfonías de duelo de Chopin y de Beethoven. La orquesta de Valvé está a esta hora acompañando al cuerpo de la mujer más rítmica del mundo a danzar, entre llamas verdaderas, el número más rojo y más cordial de las esferas. Raf Lawton ejecuta luego el Concierto en Re de Bach...

Son los funerales, castos y sonrosados, de Isadora Duncan. La pira griega recibe alegremente un leño antiguo, familiar por la estatura, rico en esencias combustibles. Son los funerales, castos y dionisiacos, de Isadora Duncan.

Al resplandor del fuego en que ahora está ardiendo el cuerpo, humano y regular, de Isadora Duncan, vemos con nuestros ojos humanos, regulares, que es la carne y nada más cuanto ha sido la bailarina de los pies desnudos. Ni figura de los vasos griegos ni estatua de Tanagra. Ni velos ligeros ni arabescos. Tampoco bajorrelieve antiguo ni musa que juega a los huesecillos sobre los arenales de Salamina. La bailarina de los pies desnudos fue sólo carne viva, acto caminante y orgánico del uni-

verso. ¿A qué más sino a carne puede aspirar el ritmo universal? La más dinámica estatua del friso más perfecto, no vale en euritmia una corriente de sangre que riega la segunda cabeza de un monstruo de carne y hueso. Y en Isadora Duncan fue la carne más carne, el hueso más hueso, el dolor más dolor, la alegría más alegre, la célula más dramática: todo para violentar la inquietud del ser humano y para hacer la vorágine vital más dionisiaca.

Isadora Duncan fue la bailarina más grande de la época y la mujer más trágica de todas las mujeres.

La prodigiosa aventura de esta joven americana —dice André Levinson— misionera de una estética nueva, no admite rival en la historia de la danza y aún del teatro. La venida al mundo de Isadora Duncan fue como la realización de uno de esos sueños que a menudo consuelan a los hombres, en las horas sombrías de la historia: el retorno a la edad de oro, la promesa del paraíso recuperado, en fin, aquel 'estado de naturaleza' que Juan Jacobo Rousseau había imaginado. Ella venía a liberar al instinto de las trabas que le opone la civilización y a hacer triunfar la emoción espontánea de la convención razonada.

Y Fernand Divoire, añade, refiriéndose a la vida circunstancial de la artista:

En verdad, Isadora Duncan, para todos los que la conocieron, estaba desde hacía tiempo muerta. Esta mujer, cuya voluntad y aspiración no fueron sino un inmenso impulso hacia la Belleza, hacia la Libertad y hacia la Juventud, había visto quebrarse de un solo golpe todas las fuerzas de su vida, el día en que un automóvil cayó en el Sena, ahogando a sus tiernos hijos. Patrick y Dardree. Desde aquel día, la vida de la Gran Bailarina no fue más que un suicidio largo, voluntario y tenaz...

Estos dos párrafos de Divoire y Levinson sintetizan lo que ha sido Isadora Duncan: la creadora de la danza moderna y la mujer dramática por excelencia. Norteamericana de San Francisco, penetró en el espíritu dionisiaco de la danza pa-

gana, bailando al pie del mismo Acrópolis. Al presentarse, por la primera vez en París, en 1903, predicó toda su estética en estas breves palabras: "Lo que es contrario a la naturaleza no es bello". Su aparición en el Teatro Sarah Bernhardt revolucionó la plástica y el movimiento académicos. Casó con Mr. Singer, el célebre fabricante de máquinas de coser. Atacó, en la persona de las bailarinas de corset, a todo lo que es artificio elaborado. Dirigió a Maeterlinck una carta, invitándole exabrupto a crear con ella un hijo, que tuviese el genio de sus dos procreadores. Bailó por primera vez lo que antes se creyó que no era bailable: las sinfonías de Beethoven, de Brahms y Chopin y los *lieds* de Wagner. (Yo la vi en su último recital del Teatro Mogador, en julio de este año, bailar —con ya moribundo brillo— la Sinfonía Inconclusa de Schubert y Tannhauser). Luego viajó por Viena, Berlín, Budapest, Moscú, donde casó con Sergio Essenin, el poeta comunista, que después suicidóse en 1925. Todos sus hijos perecieron ahogados en el Sena. Murió ahorcada por un velo, recorriendo en automóvil y a ciento veinte caballos de fuerza, la luminosa Costa Azul, una tarde de estío de 1927. Su cuerpo, envuelto en una túnica violeta, fue quemado en el Columbarium de París, entre lises, rosas y margaritas y a los sonos de un coro de canéforas. Biografía, como se ve, digna de una tragedia de Esquilo.

Isadora Duncan acaba, de este modo, en un poco de humo ligero y otro poco de ceniza. Pero la tierra retiene para siempre el latido de sus pies desnudos, que ritman el latido de su corazón.

Mundial, N° 385, Lima, 28 de octubre de 1927.

LA MUSICA DE LAS ONDAS ETEREAS

París, diciembre de 1927

EXISTE EL museo de escultura, de pintura, de arquitectura y de artes decorativas. Existe el museo histórico de los pueblos y el biográfico de los hombres. Existe la biblioteca y el museo de música. Existe el museo de ciencias físicas y de ciencias sociales. Y he aquí que, en breve, vamos a tener el museo de la palabra o fonoteca y el museo del movimiento o cineteca.

El verbo del hombre se conservará por el fonógrafo y el acto del hombre, por el cinema. Después de doscientos años de muertos, las futuras generaciones pueden oír nuestra palabra, viva, palpitante y auténtica, apenas enmohecida —¡oh señor Guizot!— por un sutil peróxido de tiempo, que, a la postre, no es otra cosa que esa pequeña capa de distancia que hay entre la voz del hombre, percibida directamente, y la voz del hombre, percibida a través de un medio extraño. Nuestros biznietos podrán asimismo vernos pasar en la pantalla, ir, venir, trabajar, comer, llorar, reír, resurrectos después de transcurridos unos cuatrocientos o quinientos años de nuestro paso por este valle de lágrimas. Sólo que también habrá en nuestros movimientos cinemáticos, esa misma pátina de frontera que habrá en nuestra palabra.

Pero esa página —argumenta profesionalmente M. Yvanoff— irá desapareciendo poco a poco, a medida que la ciencia vaya perfeccionando sus métodos de percepción y reproducción de la vida. Llegará un día en que las imágenes cinemáticas saldrán de la pantalla y evolucionarán entre los espectadores, tocándolos y evidenciándose en forma tan viviente que los muertos, cuya figura

se reproduce en un film, ya no tendrán necesidad del postrero día teológico. En otros términos, cuando la técnica del cinema y del fonógrafo hayan alcanzado su máxima perfección, la muerte no tendrá ninguna importancia, puesto que nuestra existencia proseguirá en el *ecran* y en los discos. Seremos, en fin, inmortales.

Pero las explicaciones de M. Yvanoff se prestan a muy serias y contradictorias consecuencias. Numerosas y terribles dificultades, no ya de orden científico ni técnico, sino de orden natural, humano y hasta religioso, pueden aducirse en contrario.

En primer lugar, no hay que olvidar que el hombre es *foncierement* religioso. Sudando viene, desde hace un millón de siglos, en la tarea de resolver los enigmas cardinales de la vida y no ha querido nunca resolverlos o, lo que es mejor, no se ha resignado nunca a que se resolvieran. De resolverse así, de golpe y del todo, sus grandes problemas metafísicos —Dios, la muerte, etcétera— se despojaría de hecho de su naturaleza filosófica. ¿Qué le quedaría entonces como materia de su espíritu ontológico? Y este vacío sería para el hombre intolerable. Porque el hombre es, antes que nada, un animal metafísico.

M. Pierre Valdagne, por otro lado, opone a la fonoteca y a la cineteca, los argumentos siguientes:

Hace tres o cuatro años conocí en una playa francesa una familia encantadora, compuesta del padre, la madre y una chiquilla blonda y rosada. Se divertían, por lo general, filmando con un aparato doméstico, las graciosas evoluciones y los espontáneos movimientos de la niña. ¡Un recuerdo, un recuerdo viviente! Pero la niña murió al llegar el invierno y los parientes desesperados tuvieron la idea de volverla a ver en la pantalla, comiendo, saltando, corriendo. Aquello fue desgarrador. La madre tuvo un síncope... Creo —termina diciendo M. Valdagne— que la naturaleza, cuyos designios pretende rebasar el hombre, ha hecho muy bien al rodear nuestros recuerdos de una especie de nube o halo im-

preciso, que atenúa la cruel nitidez de la ausencia o de la muerte. Existen recuerdos insoportables. Los aportes espiritistas adolecen de idéntica dificultad insalvable.

M. Theremin, que acaba de inventar la "música de las ondas etéreas", ha asombrado indudablemente a los vecinos de la rue de la Boétie, pero las gentes moderadas creen que su invento no conduce a la bienaventuranza a ninguna criatura. El pecado original de su evangelio científico reside en esa dificultad de técnica que según M. Yvanoff, irá desapareciendo poco a poco, pero que los profanos sospechan como absolutamente insoluble.

M. Theremin, un ruso enclenque, de ojos azules y pulso fáustico, ha inventado un pequeño aparato radio-eléctrico, por medio del cual y sin valerse de ningún instrumento produce los sonos musicales de todos los instrumentos. Sin tocar su aparato siquiera con las uñas, ha tocado a Wagner, a Schubert, a Beethoven, a Bach. M. Theremin apenas agita la mano derecha en el aire, ante una antena vertical del aparato y a la izquierda, ante una antena circular del mismo, y ya empezamos a oír sinfonías admirables, de una ejecución limpia y nobilísima, acaso más humana y profundamente musical que la música de cualquier instrumento conocido. Allí se oye el son característico del piano, el peculiar del violín, el propio de una trompeta, el distinto de la batería. ¡Una cosa admirable, incomprensible!

Una cosa que, además de solucionar las dificultades materiales de la ejecución en los instrumentos, es decir, además de alcanzar una máxima pureza de emisión de los sonidos, significa nada menos que la muerte de todos los instrumentos de música. M. Sauvage aventura, de otro lado, la creencia de que, a base de este invento, la danza cambiará los términos fundamentales de su estéti-

ca. Una bailarina, moviendo no ya sólo las manos, sino también los brazos, el busto, la cabeza y todo el cuerpo, ante las antenas de marras, suscitará la música que quiera. Entonces, no será ya la música que inspire al baile, sino el baile a la música.

Mundial, N° 396, Lima, 13 de enero de 1928.



SOBRE TEATRO

DE RASPUTIN A IBSEN

LA VIDA es una cosa. El arte es otra cosa aunque se mueve dentro de la vida. Y la simulación del arte no es arte ni es vida. Los seres ordinarios y normales viven en la vida. Los artistas viven en el arte. Los falsos artistas o seres artificiales no viven en la vida ni en el arte. ¿Pero puede haber acaso, seres que caminen por la calle sin pasar por la vida? Sí que los hay y de carne y hueso. El señor Marinetti constituye un perfecto ejemplar de esta fauna de seres artificiales. El hecho de que coma y duerma, no significa que esté en la vida y viva en la vida, y el hecho de que piense y escriba, no prueba que esté en el arte. Los fantoches consumen también aire y espacio y se producen por líneas y formas pintorescas.

Entre la zona de la vida, la del arte y la del artículo del arte y de la vida, hay un copioso y constante tráfico de personajes. Son los seres normales y ordinarios de la vida, que pasan a veces, al mundo del arte o al de la suplantación de la vida y del arte. Son, otras veces, los artistas, que pasan al mundo de la vida ordinaria o al del artificio del arte y de la vida. O son los seres artificiales que pasan a vivir lealmente o a ser artistas verdaderos. Este tráfico produce, en ocasiones, embotellajes más serios que los de Bond Street o de la Avenida de la Opera. Ejemplos: un buen padre de familia,

cuando lee y comprende a Bernard Shaw, pasa entonces del orden vital ordinario al orden estético. Si el mismo hombre se pone frac, sin bañarse previamente, pasa entonces al orden de los seres artificiales. Cuando Chaliapin lanza un "gallo" en una ejecución de *Boris Godunov*, pasa inmediatamente y por derecho propio, del arte a la vida cotidiana. Si el gran tenor, al subir a un automóvil, invita a un amigo a subir antes que él, pasa entonces a la categoría de los seres de artificio. Si el propio Marinetti diera de repente con el blanco de una emoción, creándola, tendría opción al ascenso a la región del arte. Si un buen día se sintiese poseído de una gran cólera, pongamos por caso, se acreditaría, en realidad, como habitante de la vida verdadera.

La lista de transeúntes de estos diversos géneros, correspondiente al mes actual, ofrece a la curiosidad del mundo los nombres de cuatro personajes, que parten súbitamente del mundo de la vida ordinaria con rumbo un tanto escabroso e incierto. Nos referimos a la hija de Rasputín, al cuñado del Kaiser, a la nieta de Ibsen y a la señorita Raymonde Allain, "la moza más bonita de Europa" según lo acaba de proclamar un jurado reunido recientemente en Galveston.

María Solovieff Rasputín, hija del célebre monje de la corte de Nicolás II, se hizo conocer del mundo entero el año pasado, por haber intentado un proceso contra el príncipe Yusupoff, asesino convicto y confeso de su padre. Un empresario teatral, M. Newmann, ha aprovechado inmediatamente de la atención mundial para pedir a María Solovieff haga un número coreográfico en un *music-ball* de l'Etoile. La hija de Rasputín acaba, en efecto, de presentarse en tablas bailando danzas características rusas, con trajes aborígenes. Singularmente, su danza "Boyarskee" ha gustado mucho.

El joven marinero ruso, de nombre Zubkoff, que casó el año pasado con la gran duquesa Carlota, hermana de Guillermo II de Alemania, promovió un gran escándalo social con este matrimonio. Circunstancias muy originales y pintorescas mediaron en su boda con Carlota y no se sabe muy bien los intrincados motivos por los cuales fue inmediatamente expulsado de Alemania, de Bélgica y de Suiza. Y he aquí que tamaños antecedentes mundanos han decidido a otro director teatral para engancharlo como "vedette" de un gran *music-hall* de los Campos Elíseos. Zubkoff va a presentarse esta noche ante el público, en un número de danza moderna.

Miss Lili Bill, mujer de un oficial del ejército noruego, ha merecido, a su turno, el honor de ser contratada para debutar en el Palace de París, en un número de imitación de cantatrices célebres, francesas y extranjeras, por el solo hecho de ser la nieta de Ibsen. La semana entrante, hará Miss Bill su aparición en el Faubourg de Montmartre.

Por último, Mademoiselle Raymonde Allain se presentó hace algunos días en el Empire, en un rol de protagonista de un *sketch* de Voiles. El Empire estima que el precedente de haber sido proclamada Mlle. Allain como la mujer más bonita de Europa, apareja motivo suficiente para llevarla al teatro de las candilejas.

¿Adónde van estos seres normales y ordinarios de la vida? ¿Van hacia el mundo del arte? ¿Van hacia el mundo de la simulación del arte y de la vida?... No van, en verdad, ni a uno ni a otro mundo. Sólo van a ganar dinero al *music-hall*. Es decir no hacen más que abandonar la vida por una puerta para volver a ella por otra.

No hay que confundir las flechas de la circulación ni los transeúntes.

El Comercio, Lima, 17 de marzo de 1929.

EL NUEVO TEATRO RUSO

París, junio de 1931

AL LEVANTARSE el telón, irrumpe en la escena un estridente ruido de calderería. La acción de la pieza pasa en un centro de mecánica para transportes. El decorado es de una fuerza y una originalidad extraordinarias. Mientras los demás teatros del mundo no salen de los consabidos decorados a base de residencias burguesas, castillos condales o, a lo sumo, de alquerías pastoriles, he aquí que los *régisseurs* rusos movilizan en la escena, por primera vez en la historia, la fábrica e instalaciones electromecánicas, es decir, la atmósfera más pesada y, a la vez, más fecunda del trabajo moderno. He aquí, en su auténtica y maravillosa realidad, con todos sus resortes estéticos y su dinámica creadora. Es la *mise-en-scène* del trabajo industrial. El aparato de la producción.

La emoción que despierta el decorado es de una grandeza exultante. De las poleas y transmisiones, de los motores, de los yunques, de los pistones y tornos, brota la chispa, el relámpago violáceo, el zig-zag deslumbrante, el isócrono traquido, los tic-tacs implacables, el silbido neumático y ardiente, semejante al de una bestia airada e invisible. No estamos ante una caldería simulada, fabricada de cartón y sincronizada con sones de añagaza. Es éste un taller de verdad, una maquinaria en carne y hueso, un decorado verista y realista, un trozo palpitante de la vida. Los obreros se agitan aquí y allá, a grandes y angulosos movimientos, como en un aguafuerte. El diálogo es errátil y geométrico: tal un haz de corrientes eléctricas. Los circuitos del verbo proletario y los de la energía mecánica del taller, se forman y se rompen,

superponiéndose y cruzándose, a manera de aros de *jongleur* invisible. Yo, que ignoro completamente el ruso, me atengo y me contento con sólo la fonética de las palabras. Sin embargo —acaso, justamente, por eso— esta sinfonía de las voces ininteligibles, mezcladas a los estallidos de las máquinas, me fascina y entusiasma extrañamente. Podría seguir oyéndola, al par que viendo el movimiento del taller, indefinidamente.

Este solo decorado vale por toda una revelación teatral. Me basta darme cuenta del alcance revolucionario de la escena soviética. Un teatro que es capaz de semejante *mise-en-scène*, tan audaz y tan radicalmente nueva, aporta, sin duda, un espíritu y un contenido igualmente nuevos y revolucionarios a la escena mundial. Sí. Se siente aquí la pulsación de un nuevo mundo: el proletario, el del trabajo, el de la producción. Hasta hoy, los teatros se redujeron a tratar asuntos relativos al despilfarro de la producción, a su cosecha por los parásitos sociales, los patronos. Hasta hoy, tan sólo se nos da en candilejas los dramas del reparto entre la burguesía, de la riqueza creada por los obreros. Los personajes eran profesores, sacerdotes, artistas, diputados, nobles, terratenientes, comerciantes, hombres de finanza y, a lo sumo, artesanos. Nunca vimos en escena la otra cara de la medalla social: la infraestructura, la economía de base, la raíz y nacimiento del orden colectivo, las fuerzas elementales y los agentes humanos de la producción económica. Nunca vimos, como personajes de teatro, a la masa y al trabajador, a la máquina y a la materia primera.

El tema de *El brillo de los rieles* se desarrolla en torno a la conciencia revolucionaria del obrero bolchevique, a sus deberes políticos y económicos dentro del Soviet, a sus esfuerzos, dolores, luchas y satisfacciones clasistas y a los peligros y enemi-

gos de dentro y fuera del proletariado. Las escenas y los actos transcurren en las asambleas obreras, ante una locomotora en construcción, en la dirección de la fábrica, en las habitaciones de los trabajadores, en los *clubs* obreros.

El centro dramático de la acción, el mito social de la pieza, causa y fin de todos los intereses, ideas y sentimientos en juego, reside en el trance revolucionario de la historia. A los dioses de la tragedia griega, a la hagiografía del drama medioeval, a la mítica nibelunga del teatro wagneriano, a la simbología de la escena burguesa, sucede aquí la fábula materialista y viviente de la dictadura proletaria.

El obrero bolchevique, personificación escénica de los destinos sociales de la historia, embraza conscientemente todo el peso y la responsabilidad de la misión dialéctica de su clase. Como en el drama sagrado, su alma está triste hasta la muerte. También tiene sus buitres, como el viejo Prometeo. Es el capitalismo extranjero, los *kulaks* y los *nepmans*, la ignorancia del *mujik*, el clero recalcitrante, Ginebra, los ingenieros y los técnicos, la burocracia soviética, las desviaciones de izquierda y de derecha del Partido, la reacción blanca.

Hay en esta pieza un cuadro culminante, que, por su grandeza trágica y universal, recuerda los mejores pasajes de la Pasión y del drama esquiliano. El obrero, director de turno del Consejo de Fábrica, vuelve a su cuarto por la noche. Vuelve fatigado. Su lucha con mil dificultades, derivadas de la conducta de los otros y, lo que es peor, de su propia naturaleza humana, ha sido muy cruenta. El hombre ¡ay! es malo. La conciencia que el obrero tiene de sus deberes, de una parte, y, de otra, la convicción moral que tiene de las tremendas resistencias pasionales e interesadas en que tropiezan y se estrellan sin cesar sus diarios esfuerzos revoluciona-

rios, batallan en su espíritu como dos fieras. Sus deberes son tan imperiosos e inquebrantables, como son enormes e invencibles los obstáculos. Su drama moral es patético, desgarrador.

Al entrar a su cuarto, halla a su hijo, de unos doce años, dormido en una banca. Su compañera está fuera, en su trabajo. Son las nueve de la noche. Una gran desolación hay en el nido familiar. Es lo de siempre. Así es la vida del trabajador revolucionario. Por ahora, el hogar ha cedido toda su importancia espiritual a la fábrica. No hay ya hogar sino sólo por unos instantes cada día. La fábrica es hoy el verdadero hogar del obrero soviético. Cuestión de cantidades y de calidades. La familia de clase no es más que la familia romana, agrandada y liberada.

El obrero no quiere acostarse. No podría dormir. Cavila y sufre. Piensa en sus esfuerzos ímprobos, acaso vanos e inútiles. Aquí está su hijo, el pobre, solo, abandonado. Viéndole dormido, como una simple cosa y frágil, se le oprime el corazón. Su sacrificio personal, en el bien colectivo, no le concierne sino a él; pero su sacrificio de los suyos... Porque, al fin y al cabo, el hombre, cualquiera que sea su clase social, es un ser con instintos de padre y de marido. El socialismo no tiende a suprimir ni a aherrojar estos instintos, sino únicamente a hacerlos racionales y justos. Mas no estamos todavía en el orden socialista. El orden social soviético es un orden revolucionario, y la revolución tiene sus exigencias, provisorias, pero terribles. Entre estas exigencias está la quiebra momentánea de la familia y la concentración de todas las energías e intereses sentimentales del obrero, en el taller revolucionario.

La vigilia dramática del trabajador culmina en un arranque desesperado. Toma un frasco y va a apurar su contenido. (¿Os acordáis de Sobol, de Es-

senin, de Maiakovsky? El suicidio en la sociedad soviética es uno de tantos residuos, interminantes y reacios, de la sicología reaccionaria. Reaparece súbitamente y a mansalva). Pero el obrero vacila. Lucha todavía. Es la hora del sudor de sangre y del "aparta de mí este cáliz". Al levantar el frasco, una mano pequeña se lo impide repentinamente. Es la mano del hijo, que dormía. El movimiento de éste es de un significado histórico trascendental.

Por la masa de espectadores cruza un escalofrío. ¡Viva la revolución social! —exclama la multitud.

Nosotros, N° 266, Buenos Aires, julio de 1931.

MISCELANEAS

EL HOMBRE MODERNO

París, noviembre de 1925

DICEN QUE nuestro tiempo se caracteriza por los caballos de fuerza que tiran de los carruajes, de las astas de las banderas de los cuernos de la vida entera. La velocidad es la seña del hombre moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido. Así lo estatuyen los filósofos. Los oradores ingleses han reducido la factura de sus oraciones a lo esquemático y hay representantes liberales que, como Mr. Jiwons han ganado la elección con un solo discurso, en un país donde toda gran empresa política supone mil anginas por inflamación del órgano de la voz. En Estados Unidos el Alcalde de New York acaba de ser elegido sin haber dicho un solo discurso. Se podría argüir que el silencio no quiere decir la rapidez. Esa es otra cuenta. Posiblemente, el tiempo que habría empleado el alcalde en pronunciar una oración política lo habrá empleado en otra cosa. Porque el ritmo de la velocidad no sólo consiste en hacer una cosa pronto, sino también, y sobre todo, en escoger acertar el empleo del tiempo oportuno. Supongamos dos personas que quieren atravesar la calzada de la Avenida de la Opera; estará más pronto en la otra acera la persona que *acierte el momento* de la travesía, pues el adagio reza: No por mucho madrugar, se amanece más temprano... Naturalmente,

en nuestro ejemplo, lo que hay que escoger es el momento, es decir, el tiempo, y no la clase de labor, como en el caso del alcalde de New York. De todas maneras, en ambas cosas, la rapidez sale de saber escoger el empleo del tiempo. No hay que olvidar, por lo demás, que la velocidad es un fenómeno de tiempo y no de espacio; hay cosas que se mueven más o menos ligeras, sin cambiar de lugar. Aquí se trata del movimiento en general físico y psíquico. En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar.

Pero nos hemos salido de tema. La velocidad, pues, signo es de nuestro tiempo. No soy yo quien lo dice; yo sólo glosó un concepto general. Algunos se preguntan:

—¿De qué manera se es rápido? ¿Qué se debe hacer para acelerarnos? Se trata de una disciplina heredada o de una disciplina que puede aprenderse a voluntad...

Estos son los que creen en que la rapidez nos lleva por buen camino. Ya sabemos que los que crean así, echan una buena yuca a los demás y no hay Santo que los mueva, sino con las espaldas vueltas a la máquina.

Mas la disciplina de la velocidad existe, heredada o aprendida. Ella consiste en la posesión de una facultad de *perspicacia máxima* para la percepción, o mejor dicho, para traducir en conciencia, los fenómenos de la naturaleza y de reino subconsciente, en el menor tiempo posible; emocionarse a la mayor brevedad y darse cuenta instantáneamente del sentido verdadero y universal de los hechos y de las cosas. Hay hombres que se asombran de la actividad de otros. Hay escritores europeos —por ejemplo— que en el transcurso de un solo día han leído un bello libro, han saboreado una gran audición musical, han peleado y se han reconciliado tres

veces con sus mujeres, han pasado una hora conversando con un hostilano (*sic*), han escrito dos capítulos de un libro, se han cambiado cuatro veces de traje para diversos actos, han tenido una larga mirada sobre Dios y sobre el misterio...

No hay que confundir la velocidad con la ligereza, tomada esta palabra en el sentido de banalidad. Esto es muy importante.

Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, ésa es la más moderna.

El Norte, Trujillo, 13 de diciembre de 1925.

LA FIESTA DE LAS NOVIAS EN PARIS

París, noviembre de 1926

HOY EN París no ha amanecido. En París es frecuente que no amanezca. El reloj marca las siete de la mañana, las ocho, las doce del día y no amanece. El reloj llega a marcar las cuatro de la tarde, las cinco y las seis de la tarde y no amanece. El reloj entra por fin en una nueva zona nocturna, marcando las siete, las ocho, las once de la noche y no amanece. En París es frecuente que una noche salte a la noche siguiente sin que entre ambas haya día. Se trata entonces de tres noches apuntaladas o, lo que es igual, se trata de una sola noche larga, formada de dos noches normales y de un día que no quiso abrir los ojos, es decir, que no quiso amanecer. Hoy ha ocurrido esto en París. Escribo estas líneas a las tres de la tarde y hasta este momento no ha amanecido. La urbe sigue, desde ayer, sumida en una sola noche larga, en "una sola sombra larga". La actividad y la vida de los hombres han amanecido y los negocios y el trabajo han vuelto a reanudarse a las horas normales. Pero la luz del día no ha vuelto, ni volverá más por ahora. Faltan unos cortos minutos para que, según ocurre normalmente en esta estación, torne la noche. Así, pues, toda esperanza de luz del día está por hoy perdida. Hoy en París no hay día...

La urbe, sin embargo, se mueve y vive como si hubiera día y como si nada de extraordinario aconteciera en el curso de la luz y de la sombra naturales. La urbe ha mostrado abiertos sus almacenes, sus restaurantes, sus bancos, sus oficinas públicas y la agitación en las calles no difiere en

nada a la de los días efectivos, a la de los días de luz, a la de los días que amanecen. Solamente hay una pequeña diferencia: no hay luz solar sino alumbrado eléctrico.

Oigo que algunas gentes se preguntan ¿por qué precisamente hoy, día de las novias de París, día de Santa Catalina, no ha amanecido ni amanecerá ya más? La fiesta de las vírgenes, la fiesta de las púberes, está transcurriendo ¡ay! bajo los arcos voltaicos, en lugar de transcurrir, como conviene a los azahares y a la sangre joven, "bajo el gran sol de la eterna armonía". Las vírgenes en flor, las púberes hermanas de Santa Catalina, van y vienen por la urbe, atronando los aires con sus risas, sus cantos, sus pitos y matracas, sus rosas y sus trajes, hoy, precisamente hoy, que no ha amanecido ni amanecerá ya más en París.

Y, bajo una noche larga y trina y repleta de niebla otoñal, la ciudad ha suspendido a mediodía sus labores ordinarias, en honor de las *jeunes filles* de París, de estas criaturas de Dios, como las llamaba Anatole France, que acaban de entrar a la pubertad y abren por primera vez sus grandes ojos castos al amor y a la esperanza. La fiesta muestra su mejor encanto, su gracia y sugestión más románticas y humanas, en las personas de las novias pobres, de las *midinettes*, de las pálidas obreritas de la urbe tempestuosa. Las otras, las *jeune filles* de los palacios y del lujo, han acabado por renunciar a la celebración de Santa Catalina y miran transcurrir esta fiesta como una cosa extraña a ellas, como algo que únicamente concierne a las clases populares. Pero, por esto mismo, el día de Santa Catalina en París ha llegado a cobrar, sobre todo después de la guerra, un fuerte sabor dramático y humano. La población masculina de Francia es en una tercera parte inferior a la población fe-

menina. Un considerable número de mujeres viven solas y mueren solas, sin haber logrado formar un hogar. Viven y mueren solas, sin esposo, sin prole, sin eternidad. Apenas han familiarizado con alguna otra amiga sola también, que tampoco pudo formar un hogar. El caso ha sido señalado, desde el primer momento de la escasez de hombres, por Víctor Margueritte. ¿Es un hecho natural o un hecho contranatural? Se puede sí afirmar por de pronto que se trata de un hecho lógico y probablemente lamentable. Esta es la impresión que se tiene cuando vemos las diversas manifestaciones y festejos de las *catherinettes* de París. Solas o en grupos, las obreritas recorren las avenidas y bulevares, entran a los teatros y restaurantes, suben a los automóviles y tranvías, invaden las estaciones, las plazas y los jardines, con cigarrillos dorados en los labios, tocadas de grandes sombreros de fantasía, en tul o papel de color, los cabellos cortados a la Ninón, saltando y entonando en coro terribles canciones de guerra, que oyeran hace unos ocho años de boca de los héroes triunfales. ¿Por qué estas muchachas de ahora, de faldas a mitad de los muslos, la han dado en cantar, en el florido día de las novias, esas canciones muertas? ¿Por qué, entre un orgiástico *black-boton* que improvisan y bailan en una esquina, irrumpen de repente aquellas ya viejas canciones que trajeron de las trincheras los esposos, los hermanos, los padres, en fin, los soldados desconocidos?...

Esta fiesta de las novias de París es, en medio de su jolgorio excesivo y epiléptico, una cosa, sin duda, emocionante y dolorosa. Hay entre las niñas que buscan novios de ilusión, príncipes encantadores o siquiera un Rodolfo Valentino, con un poco de *gigoló* y un mucho de Apolo anacrónico, una que otra cabecita ambigua, extraña e

inquietante. Las demás se acercan a esta niña singular y sutilmente varonil y se disputan entre sí por llevarle del brazo o por besarle en la mejilla. Se oyen gritos. Cruzan serpentinas. El público ríe. Se forma un tumulto pintoresco. Luego continúan pasando las comparsas.

Hay otras *catherinettes* que se han reunido para almorzar juntas. A esta niña rubia, de ojos rasgados, alta, hermosa, la conozco. La he visto mil veces almorzar y comer en el restorán "Colbert". Trabaja en los almacenes del Louvre. Siempre sola, a una hora fija, suele llegar y salir del restorán. Tendrá unos veintiséis años. Hoy está almorzando en una larga mesa llena de flores, acompañada de unas diez amigas. Todas están coronadas de crisantemos y de tules caprichosos. Al entrar, he reconocido inmediatamente a la rubia del "Colbert". Estaba enrojecida y sus rasgados ojos de olivo brillaban extrañamente. Hay en la mesa varias botellas de vino ya vacías. La oigo hablar de "buena posición", de "sueldo", de "hotel", de "trabajo". De súbito una de las amigas la ha tomado en brazos tierna y fraternalmente. La rubia del "Colbert" ha inclinado el rostro hermoso. Está llorando. Está llorando su perenne soledad, sin duda, sus días de trabajo inútil, sus estériles esperanzas. Está llorando sus cuarenta años futuros, sin hogar, sin hijos, sin amor ¡ay! sin eternidad...

Existen también entre las niñas que hoy recorren las calles buscando novio, muchas que no se hacen cortar el cabello, que viven sin la esperanza de un amor y que, además, carecen del pan del día y de medios honestos de ganarlo por sí mismas. Estas son las bohemias, de una bohemia inquerida, como reza en el poema de Darío. ¿Conocéis la bohemia inquerida? ¡Oh qué dolor! Yo sé de esta bohemia y conozco su hueso amarillen-

to, su martillo sin clavos, su par de dados, su gemebundo gallo negativo. Estas *jeunes filles* de París, sin pan y sin techo, a pesar de sus fuerzas y a pesar de sus gracias, suelen destacarse en medio de la turba riente, a causa del quebranto de sus gestos, que parten el corazón. Es dable encontrar a algunas de estas vírgenes bohemias, durante las heladas noches de noviembre, dormidas al pie de un palacio de Rodschilde o de una fábrica de Citrôen y dormidas acaso para siempre. Y, como no son las bohemias pasadas, las profesionales bohemias finiseculares, que pintó Rousseau, no es posible encontrar junto a sus cadáveres, ni siquiera un violín de Ingres. Solamente las sigue, aun más allá de la muerte, la hiena fosforosa del destino.

Mundial, N° 342, Lima, 1° de enero de 1927.

SOBRE POLITICA

DESDE EUROPA

MENOS COMUNISTA Y MENOS FASCISTA

París, septiembre de 1926

UNAS FRONTERAS son menos fronteras que otras, pues en aquéllas se salva el lindero internacional como si no lo pasásemos. Fuera de algún viajero que nos lo anuncia o de la bandera que cambia de colores, el tren sigue su marcha suavemente, sin mayores incidentes. Sólo para el viajero rico la frontera se evidencia por algo más que por un cambio de bandera y por la oficiosa voz de un pasajero. Los puntos de relación del viajero rico con el ambiente fronterizo son más numerosos que los de un simple pobre diablo, que apenas lleva por todo equipaje un pasaje barato y un libro de anarquía o un volumen de versos. El viajero rico es advertido de que está pasando una frontera, por mil voces, notificaciones, preguntas, tarjetas, etcétera. Sus maletas deben ser examinadas por la aduana; lleva un cofre muy pesado que posiblemente pagará impuestos excesivos; un empleado de un hotel del otro lado del país, se le acerca y le habla un nuevo idioma; su secretario le dice que es menester cambiar un poco más de moneda. En fin, una multitud de incidentes fronterizos vienen a notificar al viajero rico que en ese momento está cruzando un lindero internacional. En este caso,

como en muchos otros, la cuestión de la nacionalidad resulta una cuestión exclusivamente económica y burguesa. En la frontera, el hombre pobre va y viene de uno a otro predio nacional, sin grandes contratiempos. Con su paquete de ropa sucia bajo el brazo y sin guantes, el hombre pobre de Francia, de Inglaterra o de Italia, salta el cerco patrio suavemente, como gato azogado y sin dueño. Ha de llevar la camisa ya demasiado rota, ha de mostrar mucho polvo en las pestañas o ha de tener la oreja muy parada hacia el ruido cordial de los vagones para que los soldados se le acerquen, le miren a los sobacos y le exijan sus papeles. De otra manera, el hombre pobre de Rusia entra en Italia, como a su propia casa, amorosa y suavemente.

¿El idioma? Nada de idioma. El idioma no constituye prueba de nacionalidad. Ni siquiera de raza. El idioma ya no preocupa a nadie como factor de política nacional y étnica, señor Vasconcelos. Churchill dice en Ginebra sus oraciones de política insular en francés y el señor Stresemann habla allí en inglés. Lo hagan por comodidad para los taquígrafos o por voluntad de amor entre los pueblos, no importa saberlo en este caso. Hasta la misma Francia parece haber renunciado a su viejo empeño de imponer la lengua francesa como tercera lengua clásica en el mundo, lo que en el fondo era un antojo a todas luces chauvinista. Aparte de este desdén político y oficial por el nacionalismo de los idiomas, es menester convencerse que las preocupaciones patrióticas en materia de lenguas son preocupaciones únicamente literarias y sin fundamento vital en la convivencia humana. A esta conclusión se llega, sobre todo, oyendo el habla popular en las fronteras. En las fronteras todos saben hablar y hacerse entender en cualquier idioma y nadie disputa ni se pega porque los otros se

expresan en lenguas distintas. Lo que importa es entenderse y resolver la vida con la mayor justeza en cada momento. Lo demás son violencias y cerebraciones nocivas. Que lo diga Panait Istrati, ese genial vagabundo que ha cruzado todas las fronteras y ha aprendido todos los idiomas.

Las fronteras, en general, son muy interesantes desde el punto de vista de los nacionalismos. Los estadistas deberían hacer experimentos sociales en las zonas fronterizas. Una estada de pocos años en las fronteras múltiples de las naciones del mundo haría mucho bien a los hombres de Estado. Quizás, así, los comunistas serían menos comunistas y los fascistas menos fascistas. Y los hombres más hombres.

Dicen que cuando se viaja por el extranjero, se vuelve uno más patriota. Me parece que no es esto verdad. Cuando se viaja por el extranjero se vuelve uno menos patriota. A quien no lo crea, le aconsejo que cruce LEALMENTE todas las fronteras. Pero lealmente.

El Norte, Trujillo, 14 de noviembre de 1926.

EL OTRO CASO DE MR. CURWOOD

París, agosto de 1927

EL CASO de Sacco y Vanzetti ha venido a poner de manifiesto truculentas conclusiones en el orden moral de la justicia.

El caso de los dos italianos demuestra, en primer lugar, que un hombre aislado y que no pertenece a ninguna agrupación social o sindicalista, puede impunemente ser víctima de los errores de la justicia, mientras que un hombre asociado a otros hombres de su mismo oficio o siquiera a un cenáculo doctrinario o banda idealista, goza del derecho a la protesta, a la revisión, en fin, a la justicia. *Paris-Midi* publica esta mañana, a propósito de Sacco y Vanzetti, el caso oscuro y extra-anarquista de un tal Mr. Curwood, del estado de Michigan, que hace dos años fue condenado a muerte, por supuesto asesinato. Mr. Curwood no ha sido ejecutado todavía y sufre su horrenda agonía, sin saber cuándo será ejecutado y si será o no ejecutado. Es la misma agonía de Sacco y Vanzetti, con la diferencia de cuatro años más de martirio a cargo de los dos italianos. Pero, en cambio, nadie en el mundo ha protestado hasta ahora de la agonía de Mr. Curwood, ni de la injusticia del tribunal que lo condenara. Porque, en el caso de Mr. Curwood hay también injusticia. Quienes han seguido de cerca el proceso afirman la absoluta inocencia de Mr. Curwood, contra lo que establecen los papeles y la máquina social de la justicia de Michigan, pues ha protestado del caso de Mr. Curwood y ni siquiera ha habido de él la menor noticia. No ha protestado el señor Bernard Shaw, ni el biz-

nieto de Lafayette, ni el Sumo Pontífice. La clase obrera, tan justiciera y compasiva de por sí, ignora absolutamente la agonía de Mr. Curwood. La Internacional del Pensamiento y la Liga de los Derechos del Hombre también la ignoran. Y la causa de que Mr. Curwood se vea abandonado de los hombres, radica en el hecho, por lo visto muy culpable, de que vivía individual y aisladamente, sin haberse asociado a ningún sindicato de trabajadores, a ningún frente revolucionario, a ningún partido político de la tierra. Por este aislamiento e individualismo exagerados, Mr. Curwood está perdido. Nadie reclamará por él. El ser únicamente un hombre honrado no basta para despertar la solidaridad y sentimientos humanitarios de los demás hombres, cuando se trata de hacer prevalecer el derecho y la justicia. Es menester, para ello, ser, antes que nada, un asociado, un militante o, al menos, un correligionario o afiliado de tal o cual clase de secta o partido político. De otro modo, no hay justicia posible. El caso de Sacco y Vanzetti viene a evidenciar esta situación diferente en que se hallan, respecto de la justicia estrictamente humana, el hombre sin amigos y el "camarada". Sólo que en el mundo son pocos los casos políticos de Sacco y Vanzetti, mientras que son miles de miles los casos extrapolíticos y escuetamente humanos de víctimas —oscuras, ignoradas e irreparables— de los errores o abusos de la justicia de los hombres.

El caso de Sacco y Vanzetti viene, por otro lado, a demostrar que, cuando las cosas se tiñen de tales o cuales colores políticos, ellas son discutibles al infinito y no hay manera de someterlas a criterio alguno de moral absoluta y universal, como se querría hacer con los condenados de Boston. Y, si no, aquí tenéis la tabla o mosaico de opiniones que la cuestión arranca de los partidos políticos,

de los hombres, de la prensa; opiniones que varían tanto y tan *políticamente*, que nos hacen correr el peligro de perder toda seriedad y firmeza en el juicio. "Sería terrible —exclama en Nueva York, el senador Borah— que Sacco y Vanzetti fuesen ejecutados por sus ideas políticas". El señor Mussolini se limita a lamentar el caso, expresando que nada se puede hacer frente al derecho que tienen los jueces norteamericanos de juzgar libremente las cuestiones de orden interno de su país. El gobierno del señor Poincaré prohíbe, en nombre del orden público, toda manifestación sobre el particular en las calles de París. Y en cuanto a Rusia, su protesta es franca y categórica. En la prensa encontramos parecida mescolanza de opiniones. Los órganos del nacionalismo moderado, tales como *L'Excelsior* de París, sostienen que el caso de los dos italianos es exclusivamente político y, en consecuencia, el apoyo o ataques que Sacco y Vanzetti susciten en el mundo carecen del contenido humano y universal de justicia que se les pretende dar. *Le Matin*, órgano del nacionalismo integral, sostiene que de tener que protestar del caso de Boston, habría que protestar con mayor razón de las mil ejecuciones que el Soviet lleva a cabo, a la vista y paciencia del universo. Y *L'Humanité*, sin dejar de ver aquí un momento de la lucha entre el capitalismo y el proletariado, plantea el asunto, sin embargo, en un plano superior y extrapolítico de humanidad y justicia. *L'Humanité* exige un criterio que, sin dejar de ser político, debe ser esencialmente humano y moral...

¿Caben en el asunto mayores divergencias de opinión?

La verdad es que, después de todas estas consideraciones y puntos de vista, tan divergentes e innumerables, el caso de Sacco y Vanzetti corre el

peligro de escapar a toda conclusión de orden moral y humano, que es lo que interesa a un examen superior de justicia, fuera de los anteojos y prejuicios sectarios. Un hombre que se colocase fuera de la política estaría desorientado en el asunto y no sabría si apoyar o atacar a los condenados italianos. ¿Pero, el caso de Sacco y Vanzetti es, en verdad, político o no lo es? Unos afirman que sí y otros que no.

En uno u otro caso, y pese al desconcierto de opiniones ya aludido y a la diversa situación en que se halla ante la justicia humana el hombre sin amigos y el "camarada", el cronista está siempre, por principio, en contra de los jueces y a favor de sus víctimas, sean éstas Sacco y Vanzetti o sea Mr. Curwood.

Mundial, N° 380, Lima, 23 de septiembre de 1927.

LAS LECCIONES DEL MARXISMO

HAY HOMBRES que se forman una teoría o se la prestan al prójimo para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y a mojicones, dentro de esta teoría. La vida viene, en este caso, a servir a la doctrina en lugar de que ésta sirva a aquélla. Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo al pie de la letra, obligando a la realidad social a comprobar literal y fielmente la teoría del materialismo histórico —aun desnaturalizando los hechos y violentando el sentido de los acontecimientos— pertenecen a esta calaña de hombres. A fuerza de ver en esta doctrina la certeza por excelencia, la verdad definitiva, inapelable y sagrada, la han convertido en un zapato de hierro, afanándose por hacer que el devenir vital —tan fluido, por dicha y tan preñado de sorpresas— calce dicho zapato aunque sea magullándose los dedos y hasta luxándose los tobillos. Son éstos los doctores de la escuela, los escribas del marxismo, aquellos que velan y custodian con celo de amanuense la forma y la letra del nuevo espíritu, semejantes a todos los escribas de todas las buenas nuevas de la historia. Su aceptación y acatamiento al marxismo son tan excesivos y tan completo su vasallaje a él, que no se limitan a defenderlo y propagarlo en su esencia —lo que hacen únicamente los hombres libres— sino que van hasta a interpretarlo literalmente, es decir, estrechamente. Resultan, así, convertidos en los primeros traidores y enemigos de lo que ellos, en su exigua conciencia sectaria, creen ser los más puros guardianes y los más

fieles depositarios. Es, sin duda, refiriéndose a esta tribu de esclavos, que el propio maestro se resistía, el primero, a ser marxista.

Qué lastimosa orgía de eunucos repetidores la de estos traidores del marxismo. Partiendo de la convicción de que Marx es el único filósofo de la historia pasada, presente y futura, que ha explicado científicamente el movimiento social y que, en consecuencia, ha dado, una vez por todas, con el clavo de las leyes del espíritu humano, su primera desgracia vital consiste en amputarse de raíz sus propias posibilidades creadoras, relegándose a la condición de simples papagayos panegiristas, y papagayos de *El Capital*. Según estos fanáticos, Marx será el último revolucionario de todos los tiempos y, después de él, ningún hombre futuro podrá crear ya nada. El espíritu revolucionario acaba con él y su explicación de la historia contiene la verdad última e incontrovertible contra la cual no cabe ni cabrá objeción ni derogación posible, ni hoy ni nunca. Nada puede ni podrá concebirse ni producirse en la vida que no caiga dentro de la fórmula marxista. Toda la realidad universal no es más que una perenne y cotidiana comprobación de la doctrina materialista de la historia. Desde los fenómenos astrales hasta las funciones secretoras del sexo del euforbio, todo es un simple reflejo de la vida económica del hombre. Para decidirse a reír o a llorar ante un transeúnte que resbala en la calle, sacan su *Capital* de bolsillo y lo consultan previamente. Cuando se les pregunta si el cielo está azul o nublado, abren su Marx elemental y, según lo que allí leen, es la respuesta. Viven y obran a expensas de Marx. Ningún esfuerzo les es exigido ya ante la vida y ante sus vastos y cambiantes problemas. Les es sufi-

ciente que antes que ellos haya existido el maestro que ahora les ahorra la viril tarea y la noble responsabilidad de pensar por sí mismos y de ponerse en contacto directo con las cosas.

Freud explicaría fácilmente el caso de estos hombres cuya conducta responde a instintos opuestos, precisamente, a la propia filosofía revolucionaria de Marx. Por más que les anima una sincera intención renovadora, su acción efectiva y subconsciente los traiciona, haciéndolos aparecer como instrumentos de un interés de clase, viejo y oculto, subterráneo y *refoulé* en sus entrañas. Los marxistas formales y esclavos de la letra marxista son, por lo general, o casi siempre, de origen y cepa social aristocrática o burguesa. La educación y la cultura no han logrado expulgarles estas lacras. Tal es, por ejemplo, el caso de Plejanov, Bujarin y otros exégetas fanáticos de Marx, descendientes de burgueses o de aristócratas, convertidos.

Lenin, en cambio, se ha separado y ha contradicho en muchas ocasiones el texto marxista. Si se hubiera ceñido y encorsetado, al pie de la letra, en las ideas de Marx y Engels relativas a la incapacidad y falta de madurez capitalista de la sociedad rusa, para ir a la revolución y para implantar el socialismo, no existiría en estos momentos el primer Estado proletario.

Otras tantas lecciones de libertad ha dado Trotsky. Su propia oposición a Stalin es una prueba de que Trotsky no sigue la corriente cuando ella discrepa de su espíritu. En medio de la incolora comunión espiritual que conserva el mundo comunista ante los métodos soviéticos, la insurrección trotskysta constituye un movimiento de gran significación histórica. Constituye el nacimiento de un nuevo espíritu revolucionario den-

tro de un Estado revolucionario. Constituye el nacimiento de una nueva izquierda dentro de otra izquierda que, por natural evolución política, resulta, a la postre, derecha. El trotskysmo, desde este punto de vista, es lo más rojo de la bandera roja de la revolución y, consecuentemente, lo más puro y ortodoxo de la nueva fe.

Variedades, N° 1090, Lima, 19 de enero de 1929.

LA VIDA DE LENIN

París, abril de 1929

LA GLORIA de Lenin crece morosamente, digo, regularmente, luz a luz. Hablo de la gloria del triunfador, de la gloria del jefe del gobierno bolchevique. Hablo de la gloria del hombre del destino —como diría Bernard Shaw—, en una palabra, de la gloria del hombre logrado. No hablo de la otra, de la gloria del héroe oscuro, del candidato a vencedor. Esta gloria del luchador —que hoy va entrañada a la del triunfador— no sería de nadie conocida hasta este instante, si Lenin no hubiera llegado al poder.

Como la de todos los grandes creadores de la historia, la gloria del dictador comunista no ha nacido de golpe ni ha deslumbrado instantáneamente al universo. No se ha levantado ni ha reinado como la de Wilson, cuyo nombre e influencia llenaron en un minuto el mundo. Ni como la no menos fulminante de Napoleón. La gloria de Lenin ha brotado y está creciendo de modo natural, sujetándose a las leyes regulares de todo lo que nace y crece verdaderamente. La gloria de Lenin sigue el ritmo biológico del devenir histórico, en todo su rigor. Ni se ha improvisado ni violenta el proceso normal de la vida. Como hecho vivo que es, no puede ni ha podido contrariar el orden sano de aquélla. La gloria de Lenin ha germinado y se desarrolla, como las plantas y los animales, sujetándose al curso normal de las aguas y de las nubes y a la rotación ordinaria de las estaciones. No ha podido ni puede burlar el orden de la naturaleza, saltando, verbigracia, de la primavera al otoño, por sobre la cabeza y los derechos del verano. Así nace y así crece todo lo que nace y vive de veras.

Porque, de otro lado, la gloria existe y existe como fuerza viviente y fecunda, mas no como charretera retórica, como medalla literario-musical, ni como vana estatua ni como hombre hueco. Cuando hablo de gloria, designo con este vocablo una energía de la historia, la influencia viviente de un hombre sobre los demás. Cuando hablo ahora de la gloria de Lenin, nombro a los gérmenes prolíficos y vivificantes que deja entre los hombres la obra de Vladimiro Ilich Ulianof. Una semejante acepción de la palabra "gloria", está de acuerdo con las leyes históricas y biológicas de esta fuerza, a que hemos aludido.

El espíritu de Lenin sigue, pues, trabajando. Sigue difundiéndose y penetrando los múltiples tejidos de la vida. Su acción política se propaga en las masas del mundo entero. Su doctrina repercute y suscita en los núcleos dirigentes, otras y otras doctrinas verdaderas y continuativas de la suya. En todos los idiomas europeos se comenta su vida, señalándola, francamente o con reticencias, pero siempre con asombro, como una de las más influyentes de la historia. Pierre Chasles acaba de publicar en francés una *Vida de Lenin*, de evidente interés biográfico. Con éste son ya cuatro los libros que se edita en francés sobre Lenin: el de Trotsky, el de Zinovief, el de Gorki y, este último, de Chasles. Cada cual aporta una versión distinta y complementaria de la vida de Lenin. El libro de Trotsky nos revela, en particular, al estadista y al hombre de doctrina; el de Zinovief, al revolucionario, con todas sus peripecias y heroísmos; el de Gorki, la psicología de Lenin y, en fin, el de Pierre Chasles, de todo un poco.

Pierre Chasles toma a Lenin desde el liceo ruso de Simbirsk, en 1886: alumno de dieciséis años de edad, inteligente, aplicado, católico y con

un pronunciado gusto por el comando y la dirección de sus compañeros de estudios. Luego vemos a Lenin, arrancándose un día del pecho una reliquia religiosa, y arrojándola al suelo, en un gesto de ateísmo. Un año más tarde, a raíz del fusilamiento de su hermano mayor, inculcado de un atentado revolucionario contra el zar Alejandro III. Lenin se indigna y, por la primera vez, se insurge contra el orden social establecido. Pasa a la universidad y se hace uno de los líderes de los estudiantes revolucionarios. Lectura de Marx, en Samara, a las orillas del Volga. Desde el primer momento, Lenin se orienta constantemente a la acción, más que a las disciplinas teóricas. Viaje a San Petersburgo y publicación de su primer opúsculo *Lo que son los amigos del pueblo y cómo combaten a los socialdemócratas*. Sus ideas y su propaganda se dirigen, sobre todo, a los obreros. “Como buen marxista —comenta Chasles— Lenin sintió, desde el primer momento, que solamente las masas podían servir de punto de apoyo para todo movimiento revolucionario”. La publicación del primer número del periódico *La causa obrera*, le vale catorce meses de cárcel y tres años de destierro en Siberia, los mismos que él emplea en leer y en escribir *El desenvolvimiento del capitalismo en Rusia*. Publica, a las espaldas de la policía, numerosas hojas sueltas y manifiestos políticos. En Siberia, Lenin casa con otra desterrada política, Nadejda Constantinovna Kruskaia, su colaboradora. Matrimonio de amistad y comunión de fe marxista, más que de amor y pasión. “Tan difícil sería —dice el biógrafo— escribir una vida amorosa de Lenin, como una vida amorosa de Nietzsche”. Luego viene su instalación en Munich. Fundación en 1903 del partido bolchevique. A los treinta y siete años de edad, la personalidad de

Lenin se encuentra definitivamente formada, tras el período revolucionario de 1905 a 1907. Armado del *Anti-Dürhing* de Engels, que para él era como el alfa y omega de toda filosofía, Lenin se entrega en seguida a la tarea de preparar la revolución. Viaja por casi todas las capitales europeas, documentándose en la realidad social y en el contacto de la clase obrera. Declarada la guerra de 1914, las fuerzas austriacas lo apresan en Cracovia. Fundación de la Tercera Internacional. Hacia Petrogrado, vía Berlín. Las diez tesis de abril de 1917. Persecución de Lenin por Kerensky. La Revolución de Octubre, en un prólogo, dos actos y un epílogo. Obra destructiva y constructiva del estadista. Cuatro balas en el pecho. La vida de trabajo y de pobreza en el Kremlin. Su muerte y apoteosis.

Mundial, N° 485, Lima, 4 de octubre de 1929.



EL OBSERVADOR OBSERVADO

CITA EN MADRID Y UNA PRESENCIA INEFABLE

CÉSAR VALLEJO estuvo por primera vez en España en 1925. Y conoció allí a muchas de las voces importantes de la península. Asimismo, recibió una de las críticas más envenenadas hacia su primer libro en el diario El Imparcial¹ que la historia misma se encargará de desvirtuar.

Más tarde, aparece en editorial Cenit su novela proletaria El Tungsteno, salen tres ediciones de Rusia en 1931 y una nueva versión de Trilce que prologa José Bergamín. Son momentos de confraternización que pronto van a estar minados por el dolor de la guerra civil. Un dolor, tal vez, concentrado en un verso: "Y de llave las tumbas en su pecho..."

No obstante eso, en su conjunto, la memoria poética en Vallejo opera como una autopsia del lenguaje en estado de gracia. Es, podría decirse, la naturaleza misma del idioma plasmada en función de "...herramienta florecida...", para usar una expresión del poema "Gleba".

Son curiosas, también, muchas de sus manifestaciones a lo largo de su obra: "...a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto...", o

¹ La nota pertenece a Luis Astrana Marín, "Los nuevos vates de allí". (Madrid, 20 de septiembre de 1925.)

que se contraponen en imágenes tales como "Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares..."; o en sugerencias extrañas: "...mi querido esqueleto ya sin letras...", que alcanzan una dialéctica expresionista de tono cultivado y doméstico a un tiempo. O en conceptos de este tenor: "el ojo es visto y esta oreja oída...", aportando, diríase, elementos para una exploratoria psicológica de la "existencia" y del "lenguaje". A tal punto, que se hace doblemente oportuno recurrir a algunos aspectos de la vida del poeta en España. ¿Cuál fue el impacto que ejerció en Vallejo esa vivencia en la cuna misma del idioma? En este sentido, la fascinación por el texto es reveladora.

Acaso esa misma seducción por el lenguaje, tiene para el poeta español César González Ruano² una connotación especial que pone en evidencia al entrevistar a Vallejo para el diario El Heraldo, en enero de 1931, cuando reconoce al vuelo esa "precisa adjetivación" del poeta peruano. En esa conversación, descubre para el público madrileño a un Vallejo profundamente conocedor del idioma y evocador de lo inefable. En aquellos momentos éste ya tenía publicados Los heraldos negros (1918) y Trilce (1922).

Está presente en sus declaraciones esa vocación obsesiva por la palabra:

Si usted me preguntara cuál es mi aspiración en estos momentos no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!...

² César González Ruano (1903-1965), poeta, narrador y periodista. Autor, entre otros, de *Viaducto* (1920); *Baudelaire* (1931); *Veintidós retratos de escritores latinoamericanos...*

De aquella aproximación que hace César González Ruano se desprenden dos cosas: la impresión lúcida que deja la nota en sí, y el grado de valoración por el temperamento creativo que enseguida el autor de la nota advierte en su entrevistado: "Veo por de pronto, amigo Vallejo, algo importantísimo en un poeta y sin cuya condición no me interesan los poetas ni los prosistas ni las locomotoras; la preciosa adjetivación: "...flojo, coñac...". (Le manifiesta al referirse al poema "Idilio muerto").

Años más tarde, al recordar aquella entrevista, González Ruano dice:

Se veía desde luego en Vallejo uno de los más altos valores de la moderna lírica americana. En realidad, y mejor que Huidobro, fue el poeta ultraísta de América. Su mundo poético es esencialmente dramático, tierno y mágico. Por cualquier esquina de sus estrofas asoma una tristeza que tiene su proyección en la lejana y dolorida infancia (sic).

Según esas instantáneas del escritor español, conoció al poeta peruano en 1930. Es más, habla de varias entrevistas en el café Recoletos. Es necesario entonces saber hasta qué punto Vallejo manifestaba una inquietud fenomenológica por la escritura, al darse en el hueso mismo de la poesía... Eso parece reconocerlo en una de sus respuestas cuando dice: "Conocía bien a los clásicos castellanos... Pero creo, hondamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión".

De aquella rara entrevista de César González Ruano quedará como corolario el título de un libro de poemas que Vallejo jamás escribirá: Instituto Central del Trabajo. Lo mismo sucederá con su interlocutor del diario madrileño, que palpablemente ha dejadò esos instantes perdidos como trashumanes de una biografía oculta, acaso, entre el acuse de

recibo de las viejas postales, de amarillentas fotos y recortes de periódicos que el tiempo se ha empeñado en destruir. De esa memoria, González Ruano comenzó aquella nota proclamando que alguna vez escribiría un libro llamado Jefe de andenes, para dar cuenta de los grandes, pequeños y medianos hombres que por aquellos días llegaban a España... y que tampoco escribirá.

Queda algo de nostalgia en todo esto. Ya han pasado sesenta y dos años de aquella conversación. Vallejo murió en París con aguacero. Pero eso, claro está, ya pertenece a otra historia.

EL POETA

CESAR VALLEJO, EN MADRID

(*Trilce*, el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título)

ALGUNA vez escribiré un libro titulado *Jefe de andenes*, para acusar recibo de todos los grandes, pequeños y medianos hombres que vienen a "L'Espagne". En estos días, dos poetas: después de Vicente Huidobro, que quedó reseñado en nuestro *Heraldo*, César Vallejo, peruano de raza pasado por París.

Tenía viva curiosidad por conocer a este César Vallejo. "Ciap" ha lanzado hace poco una reedición de *Trilce*, su libro de poemas, que era ya famoso en los nuevos decamerones.

Y he aquí que se produce el milagro kilométrico, porque el viaje de un poeta siempre tiene mucho de milagro y anuncian en las ciudades los cambios de temperatura, por consonancia con la literatura. ¡Conmovedor!

Ha llegado el indefinible Vallejo. Yo recuerdo unas palabras del nuevo libertador de América, Carlos Mariátegui, que nos explicaba cómo el ultraísmo, el creacionismo, el superrealismo y todos los "ismos" son elementos anteriores en él, dentro del panorama de su sueño; elementos, en suma, que no permiten catalogarle tampoco en ninguna escuela. Así lo creo yo también. Asombra su autoc-tonismo y los lejanísimos mares, las remotas palabras que le sirven a este hombre desinteresado de partidos politicoliterarios para construir su poema con el mismo sentido personal y directo que las

flores producen su olor. César Vallejo aprisiona en *Trilce* la precisión como principal elemento poético. Sus versos me dieron, cuando lo conocí, la impresión de una angustia sin la cual no concibo al verdadero poeta. Su desgarramiento por lograr la verdad —su verdad— me pareció terrible.

A otra cosa y otra cosa: la gracia de su cultura. Desde la primera poesía comprendí que no era el montañés peruano que me querían presentar algunos, creyendo favorecerle con la simulación de un poeta adánico, cazado en lazo de auro-ras en la serranía donde él comía soles, ignorando que sus zapatos eran de charol. No, no ¡No! Yo veía en él las conchas de la experiencia, la cultura del sufrimiento, la fosfatina poética convertida en la mermelada del hombre de los grandes hoteles de la tierra, que sabe que la luna no tiene nada que ver con la Luna de Montparnasse. Un hombre, en fin, que sabía pelar la naranja de sus versos sin poner los dedos en ella.

He aquí que ahora, traído por el gran Pablo Abril de Vivero, el fundador de *Bolívar*, el excelente escritor, a cuya labor americana en España se debe mucho más de lo que se aprecia, que tengo frente a mí a César Vallejo. ¿Cómo es César Vallejo?

Duros y picudos soles le han acuchillado el rostro hasta dejarlo así: finamente racial, como el de un caballero criollo de Virreynato, que con espuela de plata fuera capaz de hacer correr al caballo de Juanita y espantarle el Rívoli. Mazos de pensamiento sacaron su frente y hundieron sus ojos, a los que la noche daba el *kool* de quienes suspiran más hacia dentro que los demás. Este hombre, muy moreno, con nariz de boxeador y gomina en el pelo, cuya risa tortura en cicatrices el rostro, habla con la misma precisión que escribe,

y no os espantará demasiado si os juro que en el café se quita el abrigo y lo duerme en la percha.

—César Vallejo, ¿a qué viene usted?

—Pues a tomar café.

—¿Cómo empezó a tomar café en su vida?

—Publiqué mi primer libro en Lima. Una recopilación de poemas: *Heraldos Negros*. Fue el año 1918.

—¿Qué cosas interesantes sucedían en Lima en ese año?

—No sé... Yo publicaba mi libro..., por aquí se terminaba la guerra... No sé.

—¿Qué tipo de poesía hizo usted en sus *Heraldos Negros*?

—Podría llamarse poesía modernista. Encajaban, sí, en un modernismo español, en un sentido tradicional con lógicas incrustaciones de americanismos.

—¿Recuerda usted...?

Es Abril quien la recuerda:

*Qué estará haciendo ahora mi andina y dulce Rita,
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita la sangre,
como flojo coñac, dentro de mí.*

Lo ha recitado César Vallejo mal, muy mal; pero no tan mal que yo no aprecie las excelencias de esta estrofa, que revela —y más si se la mira con el sentido histórico de su fecha— un auténtico poeta. En ella veo, por lo pronto...

—Veo por de pronto, amigo Vallejo, algo importantísimo en un poeta y sin cuya condición no me interesan ni los poetas ni los prosistas ni las locomotoras; la precisa adjetivación: "flojo coñac".

—La precisión —dice Vallejo— me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda

palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!...

—En *Trilce*, por ejemplo, ¿puede citarme algún verso así?

—Vallejo busca en su libro que yo he traído al café, y elige lo siguiente:

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.

Los novios sean novios en eternidad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.

Y no deis 0, que callará tanto,

hasta despertar y poner en pie al 1.

—Muy bien. ¿Quiere usted decirme por qué se llama su libro *Trilce*? ¿Qué quiere decir *Trilce*?

—Ah, pues *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*.

—¿Cuándo llega usted a Europa, a París, Vallejo?

—En 1923, con *Trilce* publicado el año anterior.

—¿Usted no conocía a los modernos poetas franceses?

—Ni a uno. El ambiente de Lima era otro. Había alguna curiosidad; pero concretamente yo no me había enterado de muchas cosas.

—¿Cómo pudo usted hacer ese libro entonces, ese libro que, incluso como poesía verbalista, pregona conocimientos de toda clase?

—Me di en él sin salto desde los *Heraldos Negros*. Conocía bien los clásicos castellanos... Pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión.

—¿Qué gente conocía usted en París?

—Poca. Desde luego no busqué escritores. Después encontré a un chileno, Vicente Huidobro, y a un español, Juan Larrea.

(Séame aquí permitido recordar a Juan Larrea, poco o nada conocido de nadie. Gran poeta nuevo. Le conocí en el Archivo Histórico Nacional, donde era archivero. Un día se despidió, abandonó la carrera y dijo que iba a hacer poesía pura a París. Dos o tres años. Se fue a París, diciendo que se iba a hacer poesía pura, y se metió en un pueblo peruano, donde, naturalmente, no se le había perdido nada. Dos años de soledad, de aislamiento. Nunca quiso publicar sus versos. Un día se cansará definitivamente, y diciendo que se va a hacer poesía pura, llegará al limbo de los buenos poetas, donde ángeles desplumados tocan violines de sueño. ¡Gran Larrea!)

—Para terminar, amigo Vallejo, ¿obras inéditas?

—Un drama escénico: *Mampar*. Un nuevo libro de poesía.

—¿Qué título?

—Pues... *Instituto Central del Trabajo*.

Entrevista de César González Ruano a César Vallejo, publicada en el desaparecido *Heraldo de Madrid* el 27 de Enero de 1931.

CESAR VALLEJO

(Por César González Ruano)

CON CÉSAR VALLEJO, a quien conocí en 1930 en Madrid me ocurre algo muy curioso: que recuerdan más la breve relación que tuve con él amigos comunes, que yo mismo. A mí, César Vallejo se me ha ido borrando, al punto de que si no hubiera testimonios tan claros como un artículo que publiqué sobre él en *Heraldo de Madrid* (parece que el primero que se hizo sobre este importante y raro poeta peruano en España) y el testimonio de Pablo Abril de Vivero, que recientemente me habló de una visita que Vallejo me hiciera para darme las gracias por los elogios que hice entonces de él como poeta, creería que no lo había conocido nunca.

Parece ser que Vallejo, que tendría entonces treinta y siete años, vino varias veces a verme al café Recoletos. Esforzando mucho el nervio de la memoria, logro acordarme de un hombre delgado y fino, que estaba equidistante, en cuanto a parecido físico, entre Beethoven y Juan Belmonte.

César Vallejo, de quien se ha proclamado su indigenismo peruano, era hijo de un español que, por su condición especialísima, no pudo darle su nombre, y de una madre peruana que quizá llevara algo indio en sus venas.

Cuando Vallejo vino a España, ya tenía publicados varios libros, como sus *Heraldos Negros*, que son de 1918, y el mismo *Trilce*, de 1922. En Madrid, la Compañía Iberoamericana de Publicaciones reeditó *Trilce*. Precisamente en 1930, poniéndole al libro un prólogo José Bergamín y un poema inicial Gerardo Diego, en el que me acuerdo que había estos dos versos:

*Vallejo, tú vives rodeado de pájaros agachados,
en un mundo que está muerto, requetemuerto y podrido.*

Se veía, desde luego, en Vallejo, uno de los más altos valores de la moderna lírica americana. En realidad, y mejor que Huidobro, fue netamente el poeta ultraísta de América. Su mundo poético es esencialmente dramático, tierno y mágico. Por cualquier esquina de sus estrofas asoma una tristeza que tiene su proyección en la lejana y dolorida infancia.

César Vallejo murió en París en 1938, casi en pleno abandono y miseria. Nadie sabía quién era, y quienes lo sabían encontraron más cómodo olvidarlo. El único que parece que a última hora hizo algo por él fue Ventura García Calderón.

Pablo Abril de Vivero me contó hace poco detalles muy deprimentes de esta última época de la vida de César Vallejo en París. Nos es fácil imaginar al poeta, que ya estaba desde hacía mucho tiempo como marcado por un destino negro y cruel, en los días y en las noches indiferentes de la gran capital europea. Nuestro conocimiento de París es suficiente para reconstruir los tumbos inútiles que puede dar en la cuerda floja un poeta apático y sombrío como era César Vallejo. Y nuestra simpatía por Ventura García Calderón se anima al pensar que él tendió su mano generosa al famoso y, a la vez, ignorado autor de *Trilce*.

Así como hablando de Torres Bodet decía yo que podría pensarse en la institución de unos caballeritos de ultramar, al evocar el nombre de César Vallejo se piensa cómo, dentro de nuestra rigurosa contemporaneidad, no dejaría de tener sentido escribir un libro titulado *Nuevos poetas malditos*.

(Del libro *Veintidós retratos de escritores latinoamericanos*, Madrid, España, 1952).



UNA CRONICA DESCONOCIDA

LA INTELLECTUALIDAD DE TRUJILLO

Lima, marzo de 1918

NINGUNO de aquellos raros temperamentos quiere notoriedad y aplauso.

—Vivamos nuestra situación —me decía Antenor Orrego, altivamente—. No necesitamos de nadie. Y cuidemos que nuestra isla sentimental no se carcoma; y que ninguno se nos vaya.

Trujillo muy poco ha trabajado por el arte; pues su vida fue siempre fenicia y cartaginesa.

Pero una buena tarde de primavera, Orrego, entre el ir y venir de los negocios, detuvo el tono de la vida ciudadana, la grita mercurial y escribió *Arte moderno*, robusto estudio crítico de literatura. Y el bocinazo fue a dar más lejos de lo imaginado. Lima le premió en el concurso literario de *La Nación* de 1913.

Orrego, en su fervorosa vida espiritual, se ha hecho de una cultura tan ancha y tan honda, que a su edad de 24 años pocos acaso la poseen. Tiene gestos inauditos en nuestros días de falsedad y de pose. Yo le encaraba un día:

—¿Por qué no escribe, Antenor, por qué no publica?

—Antes que nada —me dijo con gran optimismo— hay que vivir la poesía de nuestra vida personal, cómo es, cómo se desliza, en desnudo, en plenitud de sangre, sin forzarla, sin mistificarla

con nada artificial, ajeno o pegado, sin siquiera patinarla de colores que no le nazcan de adentro, que no le sean naturales. Y después de saber crear esta suprema obra de arte que se llama vida, el espíritu dará lo demás, cuando llenas nuestras propias copas el vino se desborde y se regale en espumas, rubíes o borbotear sinfónico.

Orrego, ante todo, es un pensador, maneja ideas, es un caso en la generación presente. En su rito estético es estilo lo secundario. No le seducen el cuidado colorista, la bien labrada túnica. Ama algo más que la flor; la melodiosa insinuación del grano y la aurora preñada de sol naciente; ama la idea entrevista o cuajada ya. No lo interesa el cristal que la transparenta. Busca la solidez máxima, la intensidad, que es la forma fecunda, absoluta y eterna de la belleza. Tal es su prosa. Y si no, apelo a *Arte moderno*, *Egología alemana*, estudio de la kultura teutona, *Evocación colonial*, cuento, otros artículos de crítica y sociología y otros cuentos.

José Eulogio Garrido es un cronista ya, de clara individualidad. Posee una vasta cultura. Ha publicado numerosas crónicas de costumbres indígenas, llenas de donosa ironía y de doloroso tono frívolo. Garrido, odia el literaturismo frío, el literaturismo advenedizo, opuesto a la emoción personal, pura, bravía. Agil y pulcro en el concepto, mira con abrupto panteísmo de primitivo, las criollas vidas serranas o las ruinas prehistóricas. Nadie, que no sea él, ha trabajado estos motivos con esa manera ática, ligera, sonriente, a la vez con ojos avizores de un tradicionalismo nacional tan sincero y profundo. De ahí, que su labor es de indiscutible originalidad en nuestra literatura.

Respira una más pronunciada indigenidad la obra de otro robusto prosador: Luis Armas. En Lima no pocos conocen aquella preciosa novela titulada *Tana*, que ha escrito Armas. Por la materia,

por la arteria de la vida nacional y por la observación completamente individual que hay en este pequeño esbozo de epopeya indígena sin disputa, es un martillazo, que sobra para labrarse una fama. Armas tiene en preparación dos novelas de la misma entonación que *Tana*.

Estos tres escritores fundaron la revista *Iris*, de la que era director Garrido.

Federico Esquerre Cedrón es también una pluma de un raro metal. Es un principiante; y ya es un pensador. Aborrece la frase hueca, el relumbrón formal, manjar barato y ordinario de que tantas gentes gustan por acá. No imita a nadie.

Tiene hermosos trabajos de jurisprudencia internacional y su artículo sobre la liberación de Polonia vale por una revelación y por un triunfo.

El teatro ha tenido con Víctor Raúl Haya de la Torre un ensayista feliz en el boceto *Triunfa vanidad* que en Trujillo puso en escena Amalia de Isaura. Indudablemente en este esfuerzo de Haya, no se debe buscar sino el tanteo de un artista; y no obstante ser éste el justo alcance de *Triunfa vanidad*, cruzan por la obrita fuertes asomos de mérito y de aliento innegables.

José Félix de la Fuente Ganoza, es un temperamento definido. El público le conoce y se le ha juzgado ya con ocasión de su reciente novela *La visión redentora*.

Oscar A. Imaña, he aquí un poeta fuertísimo que irá lejos. Tiene apenas 24 años. En 1915 fue laureado en el concurso literario de las fiestas de Primavera, al que concurrió con su canto de juventud. Es atrevido y profundo en sus temas. En sus ojos de soñador, acaso asomen también, Verlaine, Silva, Darío, pero en cuanto éstos se han modificado por asimilación espiritual completa. Una idea de su postura de concepción y de la medida de su paso hacia la cumbre, dará el soneto

"Cansancio", ese hastiado gesto del instinto en mitad de la vida, entre oscuros ímpetus de vuelo y de conciencia; ese tedio zenital de la célula.

Alcides Spelucín, es un chico de 23 años. Es un poeta extraño, y es todo una promesa. Hoy viaja por Nueva York. Poe, Baudelaire (...) afilarán su lira.

Pero el culto por el plasticismo maravilloso, tangible y audaz, cierto algunas veces a expensas de corazón, dan un trazo valientemente personal a sus versos. Véase el carbón felino y brillante, como azabache milagroso de leyenda hindú, salido de su yunque.

No me ocuparé del escultor Eduardo de la Torre, cuya labor de positivo mérito artístico, ha sido revelada ya en Lima.

Ya que estas líneas no son sino ligeras noticias para la mayoría del público, queda tiempo y el campo se abrirá para que estos perfiles definan airosos la audacia edificante de una emoción nueva y epifánica.

Pero he creído un deber mío adelantarme, y vocear a todos los vientos cómo dice su palabra de luz esta falange bohemia y rebelde.

Estoy seguro que aquella no gustará de mi indiscreción.

Se reunirán en alguna velada de estío, bulliosa y azul, y me condenarán haberlos denunciado. Y el tiempo...

Quevedo, N° 1, Lima (Perú), 1992.

Esta crónica desconocida de Vallejo no figura en las principales recopilaciones de su obra periodística. Probablemente fue publicada en algún diario o revista limeño cuyos exégetas no han podido determinar. Hemos respetado la ortografía y la sintaxis del texto original. Suponemos que podría haber errores de composición.

EPILOGO

NOTICIAS ACERCA DE LAS CRONICAS

NO ES LO mismo la fe de errata que la "errata de la fe". Tal es así, que a través de esos trances por los que discurre la escritura, se han colado en más de una oportunidad algunas imprecisiones un poco molestas en trabajos de esta naturaleza. Por consiguiente, sin entrar en otros detalles que pudieran escapar al propósito de esta selección, es que al comparar las distintas versiones que hay sobre las Crónicas, éstas pueden diferir de acuerdo a las advertencias que se hagan de las mismas. De ahí que, *in actu*, me atenga preferentemente a la última edición del libro de Jorge Puccinelli, *Desde Europa*, en el que corrige las "faltas" de una recopilación suya anterior. Afortunadamente, ese llamado de atención aparece en "Nota sobre la presente edición y otras..." (páginas XXI a XXXVI), del volumen publicado en 1987. También he leído las sabrosas notas de *Retratos de autores peruanos*, de Ricardo González Vigil, en las que el autor repasa las vicisitudes por las que han debido transitar estas notas de Vallejo; así como un volumen muy anterior, *Artículos olvidados*, con palabras introductorias de Luis Alberto Sánchez y recopilación del ya mencionado Puccinelli. Y, por último, los dos tomos de las *Crónicas* (que comprende tra-

bajos publicados entre 1915 y 1938), compilados en México por Enrique Ballón Aguirre.

Consecuentemente, y habiendo cotejado los trabajos hasta hoy recopilados, mi interés persiste en las famosas "erratas" y en otras contingencias del lenguaje, después de haber resistido las penurias del tiempo, la humedad, los componedores de textos y las rotativas, así como el tráfico penoso al pasar de mano en mano y, en definitiva, el polvo, siempre el polvo, que pudieran haber deteriorado los textos.

En cuanto a la crónica desconocida del poeta peruano, "La intelectualidad de Trujillo" (fecha en 1918, Lima), se ignoran otros datos de publicación hasta el momento. Sin embargo, debo consignar que de acuerdo a la opinión de varios especialistas a quienes consulté, la mayoría coincide en que esta crónica pudiera haber sido publicada en el diario *El Norte*, en el que frecuentemente colaboraba Vallejo por esa época. Debo agregar que ese texto, (que no aparece en la hemerografía vallejana) me fue entregado generosamente para mi revista *Quevedo* (Nº 1, septiembre de 1992, Lima). Lo que la rescata desde ese momento del olvido.

No hubiera querido entrar en estas precisiones algo antipáticas, si no fuera por los malentendidos y una larga lista de reclamos (muchas veces infundados), que se vienen suscitando en torno a su obra. En este tópico, no faltan nunca los "revolvedores de caldo" (al decir de Quevedo) y a los que el propio Vallejo les imputaría más tarde "harraganería de mollera y pericardio".

De manera que —como imaginará el lector— deseo ceñirme a la *mot juste* de esta recopilación de artículos, ya que no puedo dejar de ser crítico de lo que leo y esclavo de lo que escribo.

M. R.

INDICE

	Páginas
Anotaciones (A manera de prólogo)	5

SOBRE POESIA Y LITERATURA

Desde Lima. Con Manuel González Prada	19
La vida hispanoamericana.	
Literatura peruana. La última generación	23
De la dignidad del escritor.	
La miseria de León Bloy	28
Las pirámides de Egipto	32
París renuncia	
a ser centro del mundo	36
Estado de la literatura española	42
Poesía nueva	44
La gran piedad de los	
escritores de Francia	46
Desde Europa. Dadaísmo político	
(El caso Garibaldi)	52
Desde París. Contra el secreto profesional	
(A propósito de Pablo Abril de Vivero)	55
Desde París. La Gioconda	
y Guillaume Apollinaire	60
Ciencias sociales	63
Sobre el proletariado literario	66
Aniversario de Baudelaire	69
Literatura proletaria	71
Desde París. Ejecutoria del arte socialista	75
La nueva poesía norteamericana	78
Los animales en la sociedad moderna . . .	83
Desde París. Autopsia del superrealismo	87
Un reportaje en Rusia VI.	
Vladimiro Maiakovsky	94

SOBRE CINE

Religiones de vanguardia	101
Contribución al estudio del cinema	105
La pasión de Charles Chaplin	108

SOBRE METAFISICA

Las fieras y las aves raras en París	111
Los enterrados vivos	118

SOBRE LAS ARTES PLASTICAS

La exposición de artes decorativas de París	123
El Salón de Otoño de París	129
La muerte de Claude Monet	132
Desde París. Picasso o la cucaña del héroe	136
La locura en el arte	139
Desde París. Los maestros del cubismo (El pitágoras de la pintura)	142

SOBRE MUSICA Y DANZA

La revolución en la Opera de París	145
Los funerales de Isadora Duncan	149
La música de las ondas etéreas	152

SOBRE TEATRO

De Rasputín a Ibsen	157
El nuevo teatro ruso	160

MISCELANEAS

El hombre moderno	165
La fiesta de las novias en París	168

SOBRE POLITICA

Desde Europa. Menos comunista y menos fascista	173
El otro caso de Mr. Curwood	176
Las lecciones del marxismo	180
La vida de Lenin	184

EL OBSERVADOR OBSERVADO

- Cita en Madrid
y una presencia inefable 189
Los americanos de París.
El poeta César Vallejo, en Madrid 193
César Vallejo, por César González Ruano 198

UNA CRONICA DESCONOCIDA

- La intelectualidad de Trujillo 201

EPILOGO

- Noticias acerca de las Crónicas 205

