

# La Pluma

AÑO II.

MADRID, DICIEMBRE 1921

NÚM. 19.

APOSTILLAS Y DIVAGACIONES

## LA MÁSCARA DE NIETZSCHE



Los tórculos matritenses acaban de dar cuerpo a una obrilla, si discreta en el porte, terrible en el ánimo. Son, en efecto, los libros no del todo desemejantes a los hombres, pues al cabo, metido un hombre en la alquitara y extraída su entelequia, epítome u *homúnculus*, este último producto, llámese como se quiera, tomará la forma de un libro. De aquí el parecido entre hombres y libros. Ved, en suma, la distinción capital de hombre a hombre y de libro a libro, identidad a la vez de libros y hombres; de un lado, hombres y libros que no se valen por sí, sino que han menester de apoyo y coordinación con los demás; hombres sociales y rebañegos, libros de biblioteca, de colección o de serie; hombres de gran talante y

aparato, libros de rica encuadernación. Y luego, hombres independientes, solitarios; libros independientes, de cabecera.

Dijo César, espiando de reojo a Bruto: «Desconfiad de los hombres pálidos y que no ríen.» Desconfianza admirativa ante la energía latente y fatal. Es lo que quiso insinuar Mirabeau cuando vió a Robespierre, desconocido todavía, entre una asamblea de desconocidos: «Ese hombre aceitunado y cejijunto irá muy lejos.» Así también, hay libros cenceños y cejijuntos, apenas notorios, pero terribles de energía y de influjo inminente.

— Mas el linaje de desconfianza que debéis adquirir, es ante la falacia vanidosa, que a tantos deslumbra y les impele al estéril proselitismo, malgastando así la vida, ese capital tan mezquino y fungible. Esta es buena sentencia de Nietzsche: «Quien de ordinario siente necesidad de actitudes, no es franco. Guardaos de los hombres solemnes o pintorescos.» Cuidado, también, con las ediciones de lujo.

Un maestro inglés, maestro de humanidades y humanidad, solía divertirse con sus discípulos loqueando en los claustros universitarios. Si por ventura aparecía a la vista algún profesor de los profundos y pomposos, el maestro, benigno y alegre, recogía a su pollada con esta expresión: «Pongámonos serios un instante, hijos míos, que viene un tonto.» Sólo los necios desdeñan aquellos libros en que el hondo sentir de humanidad busca acaso algún alivio en gambetas alegres.

Este libro, menudo y considerable, parco y terrible, que acaban de lanzar al mundo los tórculos matritenses, se llama: «Nietzsche, poeta. (Interpretaciones líricas).» El intérprete es D. Francisco A. de Icaza, experimentado en el hondo sentir y docto en el sobrio enunciar, fondo y forma de la lírica. Tipográficamente, el volumen está arbitrado con severa elegancia, como todas las obras en que preside la industria y diligencia del Sr. Icaza. En el centro de la cubierta campea la máscara de Nietzsche; esa máscara trágica, llena de captación, de sugestión y de tentación, que no nos cansamos de mirarla, que nos sugiere imágenes y correspondencias sin número, y que nos tienta a flotar de aquí y acullá con el pensamiento, como arrastrados por un mar; un mar que hace

bronco son de martillos. Esa nariz eslava, casi tártara... Así debió de ser la de Atila, jefe de hordas violentas. Lo que guiaba a Atila, nómada y raudo, en sus expediciones largas y certeras, no era el intelecto, sino el instinto; una sutil cualidad orgánica, un olfato maravilloso, modo de inteligencia inferior, pero más segura, que poseen algunos animales superiores; aquel peregrino olfato de Atila, que se gozaba en todas las esencias de la tierra: las del amor y las de la muerte. Por exaltar la ebriedad del vino, como vigoroso acto vital, (el divino Platón, en «Las Leyes», encarece esta virtud del vino), bebía en un cráneo, y era como una resurrección pausada y deliciosa, heroica y brutal, en que los pulsos de la vida se aceleraban por la sensación de la muerte; un misticismo salvaje y robusto. Ese mismo misticismo, robusto y salvaje, impele la dinámica interior de la obra entera de Nietzsche, y, en cuanto misticismo, el órgano para percibirlo es más bien el olfato que el intelecto; un olfato desencarnado, de orden espiritual. La razón física de las sustancias odoríferas es su extrema aptitud para disgregarse en partículas y la singular perduración y voluntad de adherencia de estas partículas con cuanto tocan. Dícese que un grano de almizcle perfuma durante siglos. La obra de Nietzsche está atomizada en infinitas partículas minúsculas: aforismos. Más que discernirla, la aspiramos. Nos circunda y penetra como una atmósfera. Quien se acerca a ella, permanece embalsamado de Nietzsche; en las yemas de los dedos se le han fijado los aromosos átomos, y el pan que come le sabe a Nietzsche. He ahí un riesgo: marearse, obsesionarse, misticificarse y mixtificarse. Es tanta la paridad del fenómeno místico con la fruición olfativa cuanto se puede observar en el empleo ritual de sahumerios e inciensos en todas las liturgias religiosas y prácticas mágicas o supersticiosas con que provocar esa violenta y honda sensación de vida que con tantas denominaciones se ha designado: éxtasis, trance, arrobó, deliquio, transporte, frenesí... El contacto con Nietzsche deja un sabor en nuestro pan y le otorga un nuevo valor alimenticio. ¿Cuál es aquel sabor? ¿Cuál el valor? En lo tocante al primero, anotado queda ya: un misticismo salvaje y robusto, una desatentada ebriedad de la vida, ebriedad estimulada por el regusto de la muer-

## LA PLUMA

te; es como un vino generoso bebido en la oquedad de un cráneo. Cerremos, suprimamos el último vestigio de la inteligencia especulativa, a fin de enardecer las potencias elementales de la vida: la salud, la fuerza y el coraje; porque la vida es, ante todo, una mera manifestación biológica. Y este es el valor alimenticio de la obra de Nietzsche; es un alimento intensivo del Yo zoológico. Siempre, aun para lanzarse, con aquel garbo suyo sublime y grotesco, a las cumbres de la visión profética y cósmica, Nietzsche cuidó bien de afianzar los pies en la pura zoología. Aunque tímido y enfermo, Nietzsche estaba animado como ningún otro hombre histórico de la más saludable y fecunda animalidad, la animalidad en su modo inmanente de operar, o sea fuerza propulsora y creadora de la vida en su perdurable evolución; tendencia a trascender y superar los tipos ya logrados. A esta fuerza ciega, Nietzsche la dotó de conciencia humana y la cuaguló en un símbolo poético: el Superhombre. Nadie como Nietzsche mostró tanta fe en los destinos terrenos del hombre. Es el precursor de la Eugénica, la ciencia primordial del porvenir.

Atila se deleitaba no sólo con el husmillo de la muerte—tenue y ambigua emanación entre sulfúrea y alcohólica, un poco emborrachante, envuelta con el aroma del vino—, mas también con los perfumes delicados y voluptuosos, de flor o de mujer. Su imaginación era sobremanera corpórea, tiránica y activa; no hay brecha tan directa para herir la imaginación como el olfato. Atila, el melancólico y turbulento Atila, era esclavo de un sueño; mejor, un ensueño; mejor, un ideal. En lontananza, y sin el ministerio sensual de la mirada, se había enamorado de Honoria, la hermana del emperador de Bizancio, Valentiniano III. El hirsuto hombre de la estepa quería desposar un precioso icono de oro y esmalte, arquetipo de hermosura decadentista. Y como allá en el campamento un emisario llegase conduciendo la aquiescencia de la princesa bizantina y algunas prendas de amor que retenían aún el perfume de su dueña, el bárbaro, dilatando las fosas nasales como nervioso caballo, aspiró el aroma enervante, hasta que cayó en pároxismo. Así me figuro yo a Atila.

Volved ahora los ojos a Nietzsche, a la obra de Nietzsche, y observaréis el feliz ayuntamiento de la barbarie vigorosa, en el fondo, y el preciosismo decadente, en la forma; la osadía del propósito y la afectación y ritmo del ademán; es el guerrero infatigable, apasionado por la princesa inmóvil; es—aprovechando palabras de Nietzsche, que el Sr. Icaza transcribe en el proemio de su librito—el amor feroz del hombre del Norte a las dulces tierras del Mediodía. Nietzsche prefería vivir en el Sur de Europa; la Costa azul, la Engadina, Italia. Juzgándose a sí propio y a su pensamiento como un desinfectante contra el microbio de la decadencia, cultiva y perfecciona un estilo ultradecadente, colmado de toda suerte de emociones y artificios estéticos («mi estilo, decía, es una danza y un juego de simetrías, un saltar y burlar estas simetrías. Llega hasta la elección de vocales». Citado por el Sr. Icaza); y el estilo lo aprendió en los escritores de Francia, la Bizancio de nuestros días. También Atila se detuvo e hizo reverente genuflexión frente a Santa Genoveva, a las puertas de París.

Atila tenía al lado del lecho dos poetas que le recitasen y cantasen. Para Nietzsche, poesía y música eran dos hechizos que le embargaban.

Y ese ceño de la máscara de Nietzsche... El ceño doliente y pueril del alma asiática, ante el misterio del Universo. En los frunces del ceño se insinúan caracteres legibles: «cómo se ha de soportar el dolor del vivir; he aquí el problema».

La frente, ¡oh!, la frente de esta máscara belicosa, triste y sensitiva, es del todo europea.

Pero los cabellos... Ese agresivo, combado y copioso bigote de huno.. Escondidos los labios bajo su bóveda, nace el verbo como la voz de los oráculos: en la sombra. Y ese copete evasivo, indebidamente cercenado, que circunda frente y sienes, le desearíamos ondulando al aire en cabellera, a la usanza de los escitas, ágiles arqueros y jinetes, que peleaban huyendo y producían heridas envenenadas.

Atila, azote de Dios. Nietzsche, azote de Dios ¡Oh, candidez!

## NIETZSCHE EN UNA CÁSCARA DE NUEZ

### I

#### ANTES DE LA RUPTURA CON WAGNER

Siempre he considerado la función del periodista, y del escritor en general, como la de un órgano social formado para el máximo y más intenso rendimiento del tiempo y aprovechamiento del espacio. Lo que ante todo se ha de exigir a este órgano, como obligación, o lo que él mismo ha de exigirse, como deber, es probidad y claridad; que sea fidedigno y útil. Yo, de ordinario, me aplico a desentrañar y señorear asuntos que acaso en un principio no me interesaban y aun me repelían, porque sé que a la sociedad le preocupan o apasionan, y mi obligación de escritor público, a la cual nadie me ha empujado, sino mi arbitrio, consiste señaladamente en que sacrifique mi tiempo en estudiarlos y luego sacarlos a luz de manera sucinta y auténtica, de suerte que los diversos y multiformes órganos sociales, atareado cada cual en su función adecuada, hallen economía de tiempo en el sacrificio del mío, como yo economizo el mío por el sacrificio del de ellos. Merced a esta división e intercambio de esfuerzos, cuando quiero viajar en ferrocarril—maravillosa economía del tiempo y retracción del espacio—no se me pone en el trance de que yo invente la locomotora de nuevo, ni que fabrique los carruajes, ni siquiera que conduzca el tren. No de otro modo, pienso que los lectores tienen derecho a pedirnos a los escritores que les proporcionemos ocasión de viajar el país de las ideas con la mayor economía de espacio y tiempo. Un lector tiene derecho a enterarse de todo Nietzsche sin necesidad de leer todo Nietzsche y cuanto se ha escrito sobre Nietzsche, como tiene derecho a preocuparse e informarse de lo que sucede en el Japón sin necesidad de dar la mano al Mikado. Así lo imagino; por lo cual—aprovechando esfuerzos anteriores y el itinerario ideal del *Ecce Homo*—, voy a ensayar la comprensión (de comprimir y com-

prender) de la obra y vida de Nietzsche en el escaso ámbito de una cáscara de nuez. Mi empeño, al menos, no será tan inútil y extravagante como el de aquel benedictino que quiso copiar la Biblia en un grano de arroz.

\* \* \*

Existen en Alemania muchas familias de oriundez eslava, con apellidos eslavos que, al aclimatarse, han padecido ligera deformación. Uno de estos apellidos es «Nizky», adjetivo checo que significa «hombre humilde». Este adjetivo se transforma en las siguientes variaciones de apellidos alemanes: Nitzky, Nitzschky, Nitzschke y Nietzsche.

Nietzsche decía descender de los condes polacos de Nietzki, y alguna vez se le oyó: «Un conde Nietzki no puede mentir». Lo positivo es que este apologista de la aristocracia se llamaba, paradójicamente, «el hombre humilde». Como, paradójicamente, este impugnador del ideal cristiano descendía de tres generaciones de pastores protestantes por ambas ramas. Y es que la vida y el pensamiento de Nietzsche es una sucesión de reacciones violentas contra el propio destino. Nace Federico Nietzsche el 15 de octubre de 1844 en la casa rectoral de Roecken. Cumplía los cuatro años cuando su padre rueda por unas escaleras, se vuelve medio loco y muere al año siguiente. Este suceso causa indeleble impresión en Nietzsche. La viuda del reverendo se traslada al vecino Naumburg, ciudad ceñuda, formalista y medieval, fondo ajustado al temperamento grave y triste del niño. Sueña con llegar a ser un cura. Sus compañeros de escuela le apodan «el cura». Cierta día que llueve a torrentes, la madre, que asomada a la ventana espera anhelosa, le ve venir sin abrigo ni paraguas, caminando despacioso, con la dignidad de un arzobispo. A los reproches maternos, responde lastimado: «Las ordenanzas prohíben que los niños, al salir de la escuela, vayan corriendo por las calles». Él, que luego había de sentir agresiva comezón frente a toda ley o autoridad consagradas. Y él, andando el tiempo, misogino y antifeminista, se educa entre faldas, pegado a su madre y a su hermana, de donde adquiere para siempre tres modalidades enfermizas: sensibilidad extrema, prurito de introspección e irrefrenable emocionalidad con la música

y la poesía. Es un niño precoz. A los diez años compone motetes; a los doce, poemas y dramas.

A los catorce años entra en la Escuela Superior de Pforta, famosa porque de ella salieron Novalis, Schlegel y Fichte. Allí conduce vida melancólica y aislada. Traza un diario de sus ideas y sentimientos; curioso testimonio del prematuro y anormal desarrollo de su espíritu. Habla en estas notas de los tres períodos o estadios de su obra poética (a los catorce años); del tiempo, que pasa como la rosa de otoño (esto con ocasión de su cumpleaños), y, lo más extraordinario, que comienza a perder la fe de sus mayores. Permanece seis años en el internado. Las calificaciones de sus estudios le declaran sobresaliente en sagrada escritura, alemán y latín, notable en griego, regular en matemáticas.

En septiembre de 1864 ingresa en la Universidad de Bona. Rehuye los jolgorios y zambras de los estudiantes. Distrae sus ocios con la música, lo cual le vale el remoquete de «Herr Gluck». Estudia con ardor filología y teología; pero pierde la fe enteramente y se consagra a la filología, que va a estudiar más a fondo, después de un año de permanencia en Bona, a la Universidad de Lipsia, en donde se dilata dos años, asistiendo a los cursos de Curtius, Tischendorf y Ritschl. Este último se afeciona por Nietzsche e influye en la trayectoria ulterior de su carrera.

Desde la Escuela Superior de Pforta, Nietzsche padecía de los ojos. Ahora se ha quedado sobremanera miope. Le requieren así para un año de servicio militar, en 1867, con gran repugnancia por su parte. Muy pronto comienza a sentir la fruición soldadesca y la apetencia belicosa. Le enorgullece ser el mejor caballista de su regimiento. En un accidente de equitación se le dislaceran los músculos pectorales y es declarado inútil. Vuelve a Lipsia, con Ritschl, que le inculca el amor a la antigüedad. Por este tiempo, Nietzsche cae bajo el hechizo de la música de Wagner.

Por consejo de Ritschl, el claustro de la Universidad de Basilea designa a Nietzsche profesor de filología clásica, con 3.000 pesetas de sueldo; tiene veinticuatro años, y aún no se ha recibido de doctor. En mayo



de 1869 pronuncia en Basilea su discurso inaugural, sobre Homero y la filología clásica.

En agosto del mismo año, escribe a un amigo: «He conocido a un hombre que personifica como nadie lo que Shopenhauer llama *el genio*. Tan absoluto idealismo prevalece en él, tan profundo y estimulante humanismo, tan elevada seriedad de vida, que a su lado experimento la proximidad de algo divino.» Se trata de Wagner, del cual, en 1888, había de escribir: «habilitosa serpiente de cascabel, decadente típico». Wagner vivía, cuando Nietzsche le conoció, en Tribschen, cerca de Lucerna.

En la guerra francoprusiana de 1870, Nietzsche sirve de voluntario como enfermero. Contrae disentería y difteria. Mal curado, vuelve a Basilea y recae con neuralgias, insomnios, perturbaciones de la vista y de la digestión. Va a convalecer dos meses en Lugano, primera avanzada hacia las dulces tierras del Mediodía. Por este tiempo aparece «El nacimiento de la tragedia», obra en loor de Wagner e inspirada en la filosofía shopenhaueriana. He aquí la tesis central: «La existencia y el mundo no cabe justificarlos sino como un fenómeno estético. Sólo el arte proporciona al hombre aquel imprescindible velo de ilusión que se exige para obrar, pues el verdadero conocimiento del horror y el absurdo de la existencia mata la acción». Nietzsche opone las dos culturas griegas pre y postsocrática. La presocrática, ebria de sus mitos y sus cantos dionisiacos, fué fuerte, cruel y grande; la postsocrática, impía, racionalista, anémica, floja. La cultura de nuestros días es semejante a la postsocrática—en dictamen de Nietzsche—, y no habrá salvación para el mundo sino en la música de Wagner. En esta obra, Nietzsche emplea los dos términos dionisiaco y apolíneo—lo dinámico y lo estático, pasión y juicio, materia y forma, fuerza y gracia—, de que luego tanto habían de abusar los escritores que escriben con vocabulario ajeno y los pensadores que piensan con cerebro prestado.

«El nacimiento de la tragedia» (1872) fué un libro acogido con indiferencia, salvo dos excepciones: una, Wagner, claro está; otra, un profesor de Bona, que lo definió como «pura insensatez». Nietzsche se sin-

tió desalentado. De aquí en adelante, la vida de Nietzsche es la vida de sus obras.

*Pensamientos extemporáneos (o intempestivos).*—Entre 1873 y 1876, Nietzsche publica cuatro largos ensayos, rotulados «Pensamientos extemporáneos».

El primero, «David Strauss, el confesor y el escritor», es una diatriba contra aquel popular librepensador y la vana petulancia de los profesores alemanes después de la guerra del 70, a los cuales les pone el mote de «filisteos de la cultura».

El segundo, «Uso y abuso de la historia», es otra diatriba contra los profesores de historia y su fetichista manera de entender esta disciplina. «Hemos de servirnos de la historia sólo en cuanto la historia sirve para la vida, porque, valorizando su estudio más allá de cierto límite, se mutila y se degrada la vida. El sentido histórico, llevado a sus últimas consecuencias lógicas, mata la raíz del futuro, ya que destruye las ilusiones y disipa de en torno a las cosas existentes la atmósfera de que han menester para vivir.»

El tercero, «Shopenhauer, educador», enaltece a este filósofo como el más grande, el tipo y dechado del hombre futuro, y ataca a los filósofos universitarios a sueldo.

El cuarto, «Wagner en Bayreuth», es otro ditirambo. «Bayreuth significa, no el descubrimiento de un nuevo arte, sino del Arte mismo. Nadie ha escrito el alemán como Wagner, salvo Goethe. Ningún artista del pasado ha recibido tan extensa porción de genio.»

## II

### LA TRAYECTORIA DE LA LOCURA

En una ocasión, Wagner dijo a Nietzsche: «Cásese usted, y luego viaje». Si Nietzsche hubiera seguido el consejo, ¿qué hubiera resultado; un Nietzsche más grande o un Nietzsche disminuído? Satisfágase cada cual especulando a su sabor.

Poco después de las navidades de 1875, convaleciente Nietzsche de

otra recaída en su salud física, cae en amor con una señorita holandesa, a quien pide la mano; y padece un desdén.

A fines de 1876, Wagner agradece a Nietzsche el cuarto pensamiento inactual, con estas palabras satisfechas: «Su libro es remendo». Y se inicia la disatisfacción de Nietzsche consigo mismo y con los demás. Advierte que en la opinión ajena es un significado wagnerista; él aspira a que la ajena opinión sea nietzscheana. Va a Bayreuth a presenciar y juzgar la plasmación sensual de la idea wagneriana, y sufre un desencanto. Esta es la reacción más violenta contra sí mismo. Mutila, sacrifica y consume su propio pasado intelectual, y piensa hallarse como un recién nacido. Un *Finis*, un *Incipit*. Concluye el soñador dionisiaco; comienza el pensador apolíneo. Abdica del arte y la metafísica; se entrega a la ciencia y a la investigación. En esta crisis, enferma de nuevo; camina hacia Nápoles, en compañía de dos amigos, para un año de sosiego. ¡Cada vez más hacia el Mediodía, en busca del claro y seguro pensar!

*Humano, demasiado humano.*—La claudicante salud le impide a Nietzsche, desde ahora, escribir con continuidad. El aforismo será ya su vehículo favorito de expresión. «Los aforismos, dice, son como las cimas de una cordillera. El camino más corto es saltar de pico a pico, si bien para esto hace falta largas piernas y ser robusto y alto.» Nosotros diríamos que los aforismos son las botas de siete leguas.

En mayo de 1878 aparece el primer volumen de «Humano, demasiado humano», colectánea de más de seiscientos aforismos. Wagner y los wagneristas condenan o ignoran el libro. Antes, Nietzsche menospreciaba a Sócrates; en este libro, le encarece. «Señal de alta cultura—escribe—estimar en más las pequeñas verdades humildes, obtenidas mediante castigado método, que no los deslumbrantes y entusiastas errores que nacen de los pueblos y las edades metafísicos.» Flecha de escita, enderezada a Wagner.

Hay en este primer volumen una parte, sagacísima, dedicada a «El alma de artistas y autores».

El segundo volumen del libro aparece en dos partes, 1879 y 1880; se compone de más de setecientos aforismos. Continúa la apología de Só-

crates y cuanto el heleno representa: racionalismo, duda metódica, ironía, libertad de espíritu. «Llegará el momento en que los hombres leerán las Memorabilia de Sócrates más que la Biblia.» «No debemos dejarnos quemar por nuestras opiniones, porque, al cabo, no podemos estar absolutamente seguros de nada. Pero debemos dejarnos quemar por el derecho de pensar libremente y cambiar de pensamiento.»

La cabeza y el estómago cada vez le atormentan más. En 1879 se ve forzado a renunciar su profesorado. Se instala en Saint-Moritz. Al final de este año, sus dolores son insufribles. En la primavera siguiente, halla algún alivio en Venecia. Divide después su tiempo entre Alemania, Suiza e Italia. A la mañana, pasea largamente sobre los acantilados de la costa. Bajo el sol ardoroso, se tiende, inmóvil, como lagarto, y sueña y piensa. El cuaderno de notas es su compañero. En Génova, a causa de las jaquecas persistentes, suele yacer en un sofá, a oscuras. Los vecinos piensan que la pobreza le obliga a la obscuridad, y le ofrecen algunas velas. Él les explica la razón; pero no le creen, y le llaman «il Santo».

*Aurora* (1881).—Es la aurora de su nuevo pensamiento. Se esboza su enemiga al cristianismo y su confianza en la ciencia. «Las piedras angulares de los nuevos ideales sólo las pueden proporcionar la biología y la medicina.» Discípulo de Empédocles, Heráclito y Goethe, Nietzsche contempla la Naturaleza sin pedirle una finalidad o propósito. En las cumbres de Sils-Maria, a muchos miles de pies de nivel sobre los hombres y las cosas, se le hace patente, llenándole de temblor, la vieja intuición griega: la repetición indefinida. El universo se compone de átomos limitados; luego las combinaciones, aunque prolijas, son limitadas. Todo vuelve a suceder del mismo modo: el día de hoy, este instante, estas líneas; tú, lector, bien que sea a la vuelta de miles de millones de siglos.

*El gay saber* (1882).—La visión de la repetición indefinida es para Nietzsche como un anonadamiento. Oye, por ventura, a la sazón la ópera *Carmen*, de Bizet, y reacciona en un modo jovial y optimista, cuya expresión es este libro. *Carmen* es superior a todo Wagner, exclama. Late en los limbos penumbrosos de la imaginación de Nietzsche la carne embrionaria del Superhombre. Cita por primera vez a Zaratustra.

*Así habló Zaratustra.*—En 1882, en Roma y Sicilia, después de otro desengaño amoroso, Nietzsche compone esta obra, una de las más originales del pensamiento moderno. Nietzsche la declaró «el libro más profundo y la dádiva más rica que jamás haya sido brindada a los hombres». El libro es la profecía y la persuasión del Superhombre. «Os adoztrino—dice el profeta—en el Superhombre. El hombre es un ser que tiene que acarrear la propia superación. Todos los seres, hasta el hombre, han producido otros seres más allá de ellos mismos. ¿Es que os figurais constituir la pleamar del gran océano de la vida y antes preferís retraeros a la bestia que superar el hombre? El Superhombre es el sentido de la tierra.» La naturaleza ya tiene, para Nietzsche, un sentido, un fin, un propósito. La doctrina del Superhombre es la biología, transportada al terreno de la lógica. El libro cayó en el vacío, al pronto.

*Más allá del bien y del mal* (1886).—Lo publica Nietzsche por cuenta propia, no habiendo hallado editor. Los aforismos de la sección titulada «¿Qué es noble?» son, ciertamente, ennoblecedores. Persiste en su encono contra los filósofos pedantes y las vaciedades pomposas. En este libro, Nietzsche se muestra supernacionalista y aboga por unos Estados Unidos de Europa, como antes Mazzini y Wells al presente. (Anótenlo quienes, de mala fe, han presentado a Nietzsche como evangelista del germanismo agresivo.) Contiénense varios análisis psicológicos, muy penetrantes, del carácter de los diversos pueblos europeos.

*El deseo de potencia.*—Es un ensayo de sistema en que Nietzsche se esfuerza en vano, por deficiencias de salud, entre 1883 y 1889. Lleva el subtítulo: «Conato de transvaluación de todos los valores». Intenta demostrar que «el deseo de potencia» es el principio vital, que no «la lucha por la existencia». La ofensiva Nietzsche la emprende ahora contra el socialismo, «tiranía de los más ruines y menos inteligentes». La obra permaneció en boceto.

*Genealogía de la moral* (1887).—Las nociones de Bien y Mal no son principios inmanentes de la conciencia moral—según Nietzsche—, sino falsos conceptos, elaborados penosamente, a manera de broqueles, por los cobardes y los flacos, a fin de defenderse en la vida. El libro se escribió.

## LA PLUMA

como réplica a un crítico suizo, que había clasificado «Más allá del bien y del mal» de «texto de anarquía». En el prólogo se insinúan los primeros síntomas de la perturbación megalomaniaca de Nietzsche, a la cual sirve de pábulo la gran admiración que por este tiempo le declaran Hipólito Taine y Jorge Brandes.

*Los últimos libros y libelos* (1888).—Nietzsche empeora; pierde el sueño. Los altos centros cerebrales comienzan a disociársele. Se le va extremando la megalomanía. Escribe a Miss Meysenbug: «He dado a la humanidad el libro más profundo. Soy el espíritu más independiente de Europa y el único escritor alemán». Junto con esto alcanza la más fiera elocuencia en la diatriba y se disuelve en un delirio de hilaridad, formas de la predemencia. Manifestaciones de este estado de conciencia son: «El caso Wagner», donde pone de manifiesto que Wagner no es un músico, sino un farsante; «El crepúsculo de los ídolos», en que Nietzsche reparte tajos a diestro y siniestro, con jovial alacridad, y «El Anticristo», contra el sentimiento cristiano, «la gran maldición, la perversión más entrañada y enorme, el más bajo instinto de resentimiento contra todo lo noble y alto».

*Ecce Homo* (1888).—He aquí el hombre, pintado por sí mismo. Es el último libro de Nietzsche; una autobiografía, o lo que es igual, la historia de sus libros. Los capítulos llevan estos epígrafes: «Por qué soy tan razonable», «Por qué soy tan inteligente», «Por qué escribo libros tan admirables», etc., etc. En el curso de la lectura tropezamos con confesiones como estas: «Heine y yo somos los dos más grandes artistas alemanes»; «he realizado obras innumerables de la más alta jerarquía, que nadie, hoy en día, puede realizar»; «tomar uno de mis libros en sus manos, es el mayor honor que puede recibir un hombre»; «antes de mí, no había psicología».

En enero de 1889, Nietzsche pierde la razón del todo. Se echa a la calle, derramando oro y gritando: «Soy el rey de Italia. Sed felices. Soy Dios».

Murió de pulmonía en Weimar, a 25 de agosto de 1900. Su sacrificio al pensamiento y a la verdad fué más que el sacrificio de la vida; fué el

sacrificio de la razón. No erraban los inocentes vecinos de Génova, apellidándole «il Santo». Por su vida pura, apasionada y dolorosa, bien pudiera pasar al santoral, con doble corona: Nietzsche, virgen y mártir.

*Colofón.*—¿Es Nietzsche un filósofo? En el sentido académico, no. Ni en el sentido tradicional y clásico; esto es, que no ha resuelto ni pretendido resolver los tres grandes enigmas de la caverna platónica: el ¿de dónde?, el ¿por qué? y el ¿adónde?

Tampoco la filosofía de Bergson es un sistema que intente aprisionar la última naturaleza del universo. Como quiera que, a juicio de Bergson, el universo no es un sistema completo de realidad, sino que está en continua mudanza, se infiere que el valor y la convicción de una filosofía no dependen de su irrefutabilidad lógica, antes bien, de la realidad y significación de unos pocos y simples hechos de conciencia hacia los cuales dirige nuestra atención.

Para Nietzsche, «los verdaderos filósofos son ordenadores y legisladores frente al tiempo en que viven». Son, por tanto, fraternos con los poetas. Nietzsche es un poeta-filósofo.

He aquí, sumariamente, los pocos y simples hechos de realidad y de conciencia hacia los cuales dirige nuestra atención y voluntad:

1. El mundo es amoral, sin meta ni propósito. Es un fenómeno artístico que se repetirá eternamente.
2. La humanidad, hasta el presente, tampoco se ha fijado una meta. Sin embargo, una meta definida es un valor artístico que acrecentará el poderío del hombre. Esta meta es el Superhombre, una especie zoológica superior al hombre.
3. Toda religión y sistema moral o político que es hostil a la vida y retrasa el advenimiento del Superhombre, debe ser abolida. Sólo la moral de los fuertes, nacidos para mandar, es compatible con los fines inmanentes de la vida.
4. El cristianismo, con su moral de esclavos, es el más terrible enemigo de la vida. El cristianismo impide los beneficios de la selección natural.
5. La meta próxima y provisional, puesto que el Superhombre será

sólo la alegría del remoto futuro, consiste en procurar una casta de hombres superiores que serán la transición hacia el Superhombre.

6. Las medidas inmediatas en esta política de mejoramiento e incubación del hombre superior son las siguientes: revisión de las leyes actuales del matrimonio, educación adecuada, constitución de los Estados Unidos de Europa y aniquilación del cristianismo.

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

(Continuará)







## PAISAJES VISTOS Y PAISAJES DE ENSUEÑO <sup>(1)</sup>

IMAGEN Y COPIA

*¡Con qué sobrios colores  
Naturaleza pinta  
sus paisajes mejores!  
La mancha verde, el prado;  
una azulada tinta,  
el cielo, el monte, el río;  
unos puntos, las flores.*

*¡Con qué sobrios colores  
Naturaleza pinta!*

*Yo en copiarla me empeño  
sin técnica distinta;  
sólo añadido el ensueño,  
mi personal ensueño.*

---

(1) Del libro en prensa *Cancionero de la vida honda y de la emoción fugitiva*.

*Un grupo del cisne y Leda,  
tras la marmórea explanada  
del jardín. Una vereda  
y un rincón envuelto en bruma  
irisada,  
donde el agua alegre rueda,  
en artificio de espuma  
y con crujidos de seda,  
desatada...*

*La vista confusa queda  
y no sabe, deslumbrada,  
en la penumbra argentada  
donde todo se difuma,  
si el blanco cisne es de pluma,  
si es de mármol la cascada,  
o va a pasar arrastrada,  
deshecha en espuma,  
Leda.*

PARQUE ABANDONADO

*Y las hojas menudas, gráciles hasta entonces  
y esponjadas cual plumas al soplo matinal,*

*tomaron el matiz dorado de los bronce  
debatándose rígidas contra el viento otoñal.*

*Y el agua de la fuente,  
hoy bruñido cristal,  
ayer era el penacho, borbotante y parlero,  
que lanzaba a los aires del caracol guerrero  
como nota estridente,  
inflando las mejillas, el fauno de metal.*

*Por los desportillados y musgosos pretiles  
del fangoso canal  
trepan hierbas manchadas como piel de reptiles,  
entre las que se mecen los cálices abiertos  
de unas flores enormes del color de los muertos,  
flores de la tristeza del paisaje otoñal.*

## A PLENO SOL

ALDEA ANDALUZA

Sensación del camino.

*De toda tu belleza en mí sólo perdura,  
entre el deslumbramiento de la intensa blancura  
de la cal luminosa que tus muros enjarra,  
la queja de una copla que los aires desgarran;  
y en el calcinamiento de la estéril llanura,  
aquel rincón de paz, oasis de frescura,*

*perdido en la planicie donde el sol achicharra  
y sus crótalos roncros repica la cigarra.*

*Y allí, visto de paso, bajo el verde cancel  
de las tupidas hojas que forman el dosel  
que lo entona y ajusta el marco del dintel,  
aquel rostro moreno del mirador aquel,  
con los ojos de pena y los labios de miel,  
y toda Andalucía reconcentrada en él.*

ALEGRÍA CASTELLANA

*Domingo, cielo azul. Las vetustas callejas  
en la gloria del día parecen menos viejas.  
Sobre el gris de los muros resaltan los colores  
de cintas, gallardetes y guirnaldas de flores.*

*El júbilo estruendoso en los aires estalla  
en repique y cohetes, y la ciudad que calla  
largos meses, se alegra un instante y se viste  
el disfraz de alegría clamorosa del triste.*

*Un bullicio lejano. La procesión que llega:  
el pifano gangoso de la gaita gallega,  
el tamboril cansado, la chillona charanga,  
a cuyo son grotesco brinca la mojiganga.*

*Y, al pasar el tumulto de abigarradas notas,  
con lento caminar devotos y devotas,*

*en la torre voltea de nuevo la campana  
y va entrando el cortejo en la iglesia lejana.*

*A la plaza los mozos emprenden el camino  
al hombro la alegría en la bota de vino.  
¡Quién habla de pesares, quién habla de pobreza:  
todo es luz en el alma y en la naturaleza!*

*Hoy las ropas de gala salieron de la arquilla,  
y las peinas más altas y la mejor mantilla.  
Un coche de toreros cruza la callejuela  
y hay un sol diminuto en cada lentejuela...*

*Los que fueron gozosos, ya retornan borrachos;  
las madres, fatigadas, cargan a los muchachos.  
Ya volvió la tristeza. ¡Cuán fugaz la alegría!  
¡Penitencias de un año por locura de un día!*

FRANCISCO A. DE ICAZA





# EL NOVELISTA

(NOVELARIO)

## I

**E**L novelista Andrés Castilla oía en su despacho su reloj de pared y el reloj de bolsillo, que acostumbraba a poner sobre la mesa, porque el otro quedaba demasiado en la penumbra para ver la hora tantas veces y tan rápidamente como lo requería su impaciencia.

«¿Es que pueden ser los dos tiempos el mismo?», se paró a pensar el novelista.

Se diría, realmente, que el tiempo del reloj grande de pared era más pausado, más pesado, más lento, un tiempo que no le envejecería nunca demasiado, mientras el reloj rápido, con mordisconería de ratón para el tiempo, con goteo instante más que instantáneo, le envejecería pronto.

«No es la misma clase de tiempo el del uno y el del otro», concluyó el novelista, mirando un retrato para distraerse de aquella competencia con que parecían luchar los dos relojes.

«Realmente, escribo menos cuartillas en el tiempo que señala este reloj de bolsillo, que en el que señala el otro... Sólo que del otro me olvido, y eso hace que me emperece; y con éste delante, corro, me precipito, veo que hace un rato eran dos horas más temprano que ahora», acabó por dictaminar, dentro de sí, el novelista.

Andrés miró de nuevo al retrato, buscando en él un cambio de pensamiento; pero un reloj por un oído y otro por el otro, le daban la tabarra del tiempo, con aquella desigualdad que no acababa de ponerse en razón.

El reloj hondo, en el que sonaba un eco y una repercusión de ataúd,

parecía rendido, irse a caer, completamente exhausto, llevado por el otro a una carrera desigual, en que se jugaba todo su amor propio, emulado por el reloj juvenil, chiquitín, de un níquel optimista y jovial.

—¡Espera! ¡Espera! ¡Que me canso! ¡Que ya no puedo más—parecía decirle el otro reloj, cachazudo, de gran corazón humano.

«Vamos, que esta noche no puedo trabajar oyendo los dos relojes», se dijo el novelista. Y guardó el reloj de níquel en el chaleco, que estaba embozado en la americana de salir, entrambos colgados de la percha de la alcoba.

Parecía que ni aun así se iba a callar el reloj parlanchín, cosedor, respunteador del tiempo; pero se calló tanto, que pareció como si el novelista le hubiese retorcido el pescuezo.

«¿Quizás he sido demasiado cruel con él?», pensaba el novelista, como si hubiese encerrado en un cuarto oscuro al niño parlanchín y alborotador.

El otro reloj parecía decir ya: «¡Por fin! Ya puedo seguir mi paso pasito asnal». En efecto, se podría creer que había reducido su marcha y que, al fin, andaba con su paso normal y con cierta cojera voluptuosa, que era lo que causaba ese atraso de cinco minutos con que aparecía todos los días por la mañana.

El novelista, ya tranquilo, se puso a corregir la segunda edición de *La Apasionada*, que quería aumentar y mejorar.

Había escrito aquella novela hacía cinco años, en momentos de entusiasmo con una mujer, que después había descubierto que no era apasionada ni leal.

La novela era una novela de amor y «La Apasionada» le había mentido más que ninguna mujer; pero ¿cómo corregir en pruebas toda la novela, que tanto había gustado al público? ¿Cómo variar todo el sentido de la obra y echar patas arriba toda la composición?

Andrés tenía repugnancia de hacer eso; pero, al mismo tiempo, tenía un gran deseo de ser sincero, apabullante, vengativo.

«—El caso es—pensaba—que el público espera ya mi personaje, tal como fué concebido, y que nadie me perdonaría la modificación del personaje... Tal vez, entonces, perdiese todo lo que he ganado como novelista a través del tiempo...»

El novelista sonreía al leer sus pruebas y las iba poniendo unas sobre otras, metiendo un gran ruido, como si le pusiese de muy mal humor esa tarea.

Asunción, la heroína de la novela, era completamente falsa. Estaba él engañado, y engañó a los lectores cuando la escribió. ¿Cómo permitir que en una edición de más de cinco mil ejemplares apareciese de nuevo,

haciendo más víctimas, preparándose para provocar nuevas pasiones, pues ya habían entrado en la malicia de la vida nuevas generaciones que no conocían su «Apasionada»?

*«Bailaba el vals de la camisa, en que la mujer tiene bastante de jaca de circo—decía el libro—, y el pobre Ernesto bailaba con ella ese vals abyecto de las transparencias, el vals en que el hombre pierde la cabeza.»*

El novelista añadió:

*«La mujer que baila este vals es la mujer canalla de los bailes de máscaras, la que, cuando a última hora el bastonero se duerme, baila con todos en loca vorágine, convirtiéndose todos los caballeros en ruleta de esa única bailarina en camisa.»*

*Ernesto, ciego, como ayudante de le gimnasta que le llevaría siempre por los circos, se dispuso a gastar su vida por ella, ya que tenía ese margen de posibilidades.»*

El novelista se contuvo. Iba a estropear la novela; no podía denigrar a la «Apasionada». Su éxito había sido precisamente el del engaño; y todos los lectores se casaron con ella, y todos se casarían de nuevo con ella, y si no se casaban por las notas de desengaño que tuviese la novela, tirarían la segunda edición por los balcones de las casas y por las ventanillas de los trenes.

Asunción se había ido con aquel absurdo personaje, que gastó en ella el dinero de su mujer y de sus negocios de contrabandista; aquel pobre desgraciado, de pantalones caídos, sórdido hasta lo imposible. Pero él no podía dar ese desenlace a la novela; tenía que respetar aquel entusiasmo en que se desenvolvía, exaltando a aquella mujer amiga de dar besos en vez de decir palabras; porque, como ella decía: *«Las palabras son una mentira y no dan nada... En cambio, los besos lo dan todo, y cada uno es una palabra verdadera que no admite duda.»*

—¡Qué palabras más falsas!—se dijo el novelista—. Y dispuesto a no discutir más con su personaje, abandonó la pretensión que tenía de corregir segundas ediciones, borró lo que había escrito al margen de las pruebas, y escribió al impresor: «Corrija las pruebas con respecto a la primera edición».

Después encerró las pruebas de «Apasionada» en el gran sobre color barquillo, y se quedó pensando en Asunción.

«Ahora, ya no tiene importancia lo que piense, porque no voy a transgredir la novela, metiendo en ella ninguno de mis pensamientos... Pero Asunción, qué gran fracaso mío fué... Está tan lejos de mí, como el recuerdo de ese libro... Pero ella está más joven que el libro...»

Hacía pocos días que la había visto pasar, y le pareció más alta, aun-



que siempre aquellas rojeces en la cara la daban un tipo ordinario y sanguinoso.

Iba envuelta en un gran gabán de pieles, como en las vueltas de la serpiente interminable, y le dijo con los ojos: «Ya ves que el calorcillo merece que te haya sustituido». Iba aparentando todo el mimo que había para ella en el gabán peludo, su verdadero amante ya, convencida de que las melosidades de los hombres son parecidas y muy momentáneas. Ya a aquella mujer había que arrancarla el gabán de pieles para ser amado por ella, había que luchar con el fuerte egoísmo del gabán como con el nuevo dragón. Con la cara metida dentro del gran cuello envolvente, iba dando al gabán los besos que tanta importancia daba cuando se los prodigó a él.

«¡La Apasionada!», se decía Andrés con encendida indignación. Pero acalló en su pensamiento las recriminaciones, como si temiese que los lectores recogiesen telepáticamente su desdén y acogiesen la segunda edición de la novela con frialdad.

Él mismo no debía recurrir al segundo momento de aquella mujer, sino quedarse en aquellos días de su pasión, cuando fué la apasionada, cuando le esperaba mirando por la mirilla entreabierta, cuando temían al hermanito jacarandoso—que ahora vive a costa del dinero de la vieja esposa del tío rico—, cuando la madre lloraba reclamando su honor, la que ahora sale en el automóvil de la hija con la barriga en la bigotera.

Volvió a sacar las pruebas del sobre, prometiéndose no corregir demasiado, pero meter algunas palabras que diesen más modernidad a la novela. Iban a ser nuevos regalos a la mujer despreciable, pero era por él mismo por quien lo hacía, y en las primeras pruebas que leyó añadió las palabras «desvanecedora», «requintada», «brocados», «plenilunar», «trasminar», «radiosa», «aurina», «capitosa», «enflorecida», etc., etc.

«Esto es más parecido a una nueva pasión, que a otra cosa», se dijo Andrés; pero seguía leyendo:

«—¿Y por qué has hecho eso en el teatro? ¡Ya has visto qué escándalo!

—Lo haría mil veces... En la obscuridad de la sala, apasionada por el drama, necesité darte ese beso... Sobre todos pesaba el abandono de aquella mujer, y se aguantaban, y sus mujeres se separaban de ellos y se iban con el otro... Yo quise quedarme contigo y que todos lo supiesen...»

Andrés seguía la lectura con rápido caminar. De todo aquello, se acordaba bien.

«—Quiero quedarme sin pasión para siempre...—decía ella, y era como si temiese ir a morir.»

.....  
«—Te quiero querer más... Me distraen aún muchas cosas—repetía ella;

## LA PLUMA

*y Ernesto temía que aquella mujer quisiese hacer de él un misticismo de ella misma por sí misma. No podía corresponder a aquella pasión desusada, y tenía miedo; le daba miedo del descontento de la mujer apasionada.»*

.....  
*«—Quería dominar su pasión; pero su pasión crecía, y Ernesto veía lo falsa que es la pasión, y le parecía que aquella mujer se burlaba de él. La miraba con recelo; pero ella jugaba con su cabeza; la abrazaba como quien da besos a un muñeco de cabeza desarticulada.»*

El novelista añadió este párrafo:

*«Alguna vez le pareció que le había arrancado la cabeza, que se la había sacado de su coyuntura, que había pasado eso por ese deseo de pasar a lo grotesco y a lo ruinoso, desde lo apasionado que tiene la vida.»*

«¡Cuidado que tiene abrazos esta obra!», se decía Andrés. Y seguía las peripecias de aquel amor absorbente, desesperado, en que ella bebía su sangre y que tan falso final tenía huyendo de ella por lo «apasionada», cuando lo que acabó pasando es que como ella era «apasionada» de puro falsa, y todos sus deseos de agotar su pasión eran deseos de agotarle a él para correr a agotar el mundo, se fué al fin con otro,

Ni el primer día de su pasión debió gozar aquella mujer, que aparentaba el goce insaciable, el deseo de morir exangüe.

«¡La Apasionada!» Y el novelista tenía toda la repugnancia de su obra pasada, y hasta sintió el deseo de renegar de toda su obra del pasado, como esos curas renegados que, al fin, se arrepienten de haber ahorcado sus hábitos...

Seguía leyendo la novela como un extraño, y seguía pensando: «¡Cómo engañó a mi ingenuidad con su exuberancia! El secreto de ella es que no encontró nunca fondo a su pasión, y como no encontraba fondo nunca, quería forzar el mundo y las fuerzas humanas, en su desesperación de no encontrar el fondo que el hombre, más resignado que la mujer, encuentra muchas veces, cree encontrar muchas veces... ¿Qué creería que era la vida y qué era el placer?... ¿Es posible que creyese que en el fondo del matraz de la matriz iba a quedar cuajado el secreto filosofal...? Sí... Algo de eso había... Quería conseguir hecha, petrificada, tallada, la piedra preciosa del placer... Hoy ya debe estar convencida que si algo puede quedar del placer es un gabán de pieles, un bolsillo, una comilona... ¡Y a qué poco la debe saber eso, por no haber conseguido la resignación en la pasión!»

Aquellos márgenes para los insultos, para los pellizcos, para todo, que le ofrecían las pruebas como una tentación maligna, cuando sin modificar toda la novela no podía hacer eso y sólo podía ponerla más pulseras y cintillos, eran una tentación vana.

Otra vez volvió a meter la novela en el sobre color barquillo, cada vez más tostado, y engomó la lengüeta del sobre, cerrándolo para siempre.

Quería reaccionar contra aquella tentación, que había disipado el tiempo de su tarde en la labor más estéril del mundo. «He podido hacer otra novela esta tarde», se dijo, ensanchando el tiempo hasta donde lo ensancha el engaño.

Los relojes, entonces, emprendieron de nuevo su batallá, aquel desafío del que era él el padrino, y Andrés siguió escribiendo su nueva novela, titulada «El barrio de Doña Benita».

## II

Andrés escribía su «Barrio de Doña Benita» deprisa, como albañil que quiere poner la bandera en el tejado. No parecía sino que se hacía una casita en aquel barrio, en el que estaban retirados los espiritistas y los traperos, y que se iba a retirar a vivir allí.

*«Apartado de Madrid aquel barrio por barrancos insubsanables, tenía un encanto de cementerio en las afueras, el cementerio vivo y lleno de comadrerías.*

*Vivían coronetes retirados, contratistas de Pompas Fúnebres, verdugos jubilados y, sobre todo, traperos, numerosos traperos enriquecidos.*

*En las casas de los traperos, aquellos perros que iban detrás del carro de la basura, desgredados, con virutas entre el pelo, se dan ahora una gran vida, pero ladran a todos los transeuntes.*

*¿Quién había sido Doña Benita para dar nombre al barrio? Doña Benita fué la viuda de un gran lechero de Madrid, cuyas vacas blancas llenaban los valles de los alrededores, como si se hubiesen llenado de cachelos densos, como si una riada de algo espeso y de color rancio se moviese con lentitud de masa viva. Doña Benita, cuando murió su esposo, le hizo una sepultura de gran lujo, con diez grandes faroles, y compró los terrenos de su actual barrio, haciendo construir sus primeras casas con ese redondel grande en lo alto—que hoy ha quedado vacío y como un monóculo del cielo—, porque pensaba que todas tuviesen reloj.*

*Doña Benita quería fundar su reinado frente a la Infanta Doña Carlota, que entonces gozaba de una gran simpatía entre el pueblo. Mujer sin sociedad, sin amistades, y temiendo que la robasen una noche, fundó un barrio para defenderse con sus vecinos.*

*¡Cuántas veces pronunciarían a su lado el nombre de Doña Benita! ¡Aún*

## LA PLUMA

*hay ecos de aquellos Doñas Benitas, esparcidos por las gentes agradecidas que la rodeaban!*

*Las primeras treinta casas que construyó, las alquilaba por treinta y cuarenta reales a gentes distinguidas y de buenos antecedentes.*

*Después se fueron construyendo más casas alrededor de aquellas treinta, después se murió Doña Benita, y sus herederos subieron todos los hoteles e hicieron sentir más a todos la nostalgia de la caritativa Doña Benita, que era como el obispo del barrio, siempre en visita de su diócesis al pasear por el pueblo. Hasta levantaba ese polvillo excelente que levanta su Excelencia con sus manteos largos y arrastrados, dándole eso a Doña Benita, como les daba a los obispos, el prestigio que sólo tiene el militar que arrastra el sable.*

*Era el peor barrio de Madrid el de Doña Benita, el que no tenía ningún porvenir, el que algún día mostraría sus tapias como corralillos de un destruido pueblo de emigrantes.*

*Así como a los otros barrios de Madrid iba alguien como buscando las ideas y las perspectivas que no había podido encontrar nunca, empleándose en un detectivismo ideal, a aquel barrio no iba nadie, y por eso sus vecinos, cuando hacían un viaje a Madrid, miraban con gran odio a los que les acompañaban en el tranvía. Al ver una viuda de mirada enconada y aviesa, aun pareciendo muy buena persona, en ese tranvía número 56 se podía sospechar que era una pobladora del barrio de Doña Benita.*

*El barrio de Doña Benita estaba al otro lado del mundo y tenía la iglesia llena de lechuzas, lo cual ya era un privilegio extraño como concedido a un sitio de otros paisajes y de otros climas enclavado en la trasvida. ¿Es que hay siquiera una lechuza en Madrid y sus alrededores? No, aun siendo un animal tan vulgar.*

*Sólo Rafael, un joven explorador, un meditativo muchacho vestido de luto, había descubierto bien el mucho carácter que tenía aquel barrio, y hasta había tomado café en el Café de la Verdad.*

*En el barrio de Doña Benita le llamaban ya el extranjero, y en el cafetuchito «LA VERDAD» decían todas las cosas en voz alta, protestando de las autoridades de Madrid, como si él pudiese dar viabilidad a la protesta y hacer que llegase a oídos de quien debía saber lo que se pensaba en el barrio de Doña Benita.*

*Rafael no volvía al barrio sólo por el barrio, pues cuando al atardecer tornaba hacia Madrid, afrontaba el asesinato. Rafael volvía porque había descubierto una tarde a la muchacha más guapa del mundo en el jardín de uno de aquellos hotelitos, y no la había vuelto a ver más.*

*Era, indudablemente, la blanca hija del trapero, cuya vida adornaba el interior del hotel como la más bonita caja de conchas.»*

El novelista se paró al llegar a la aparición de ella por entre los barrotes de la verja, junto al columpio en que había jugado indudablemente de pequeña y con el jardín lleno de geránios rojos, con los que parecía haberse fabricado la blusa que llevaba, como se hace una blusa de punto.

Andrés veía el barrio tan vivamente, que se sentó a descansar en una piedra de la calle. Su despacho estaba muy oscuro, pues la luz del novelista no debe esparcirse mucho por la habitación.

El novelista estaba en ese momento que, siendo el más claro y verdadero de la novela, anega en su propia realidad y hace pararse a ver, aprovechando la intensidad de las miradas, con ruín egoísmo de transeunte, olvidando la pluma.

Andrés veía las casas hechas con basura, con un armadijo de polvo y agua, y desolaba sus miradas, el ver aquellos monóculos que remataban las casas, aquellos cercos en los frontis en que iban a ir los relojes y que gracias a la Providencia no fueron, pues de haber estado las calles de todo el pueblo llenas de relojes, Dios le hubiera puesto al mundo la multa expiatoria de la confusión del tiempo lo único que no está confundido en los distintos pueblos. Aquellos remates vacíos que el novelista veía en lo alto de las casas, como los más vanos frontones, le daban la sensación de cuencas de muerto que mirasen a los cielos.

Cada vez le parecía al novelista que estaba más asentado en su necesidad de escribir aquella novela del Barrio de Doña Benita, edificado, más que sobre la tierra, sobre un falso montículo, hecho de lo que tiró todo el pasado a la que entonces fué la sima más lejana de las afueras. Sobre el más ancho vertedero estaba construido aquel caserío, de una realidad desesperada, cruda, atroz, sobre la que lucía como una luna muy transparente y de óvalo muy pequeño, el rostro de la hija del traperero.

### III

El novelista no recibía casi nunca a nadie; pero aquel crítico, que se pasaba de sagaz, desconcertó a la criada, que le salió a abrir, diciéndola que había visto luz en el balcón del despacho, y gracias a eso consiguió entrar...

—Querido amigo—le dijo Andrés—, me alegro de verlo; pero le podré dedicar muy poco tiempo... Tengo una tarde de inspiración, y quiero aprovecharla...

—Me voy en seguida; pero no quería dejar de estar un rato con usted... Por eso he recurrido a decir a su criada que había luz en el balcón.

## LA PLUMA

y me ha dejado pasar, porque no hay nada que más útil sea para vencer la resistencia de las criadas que decirles algo sin precedentes, algo a lo que no las haya hecho contestar nadie... Seguramente usted le tiene dicho que no deje pasar a nadie...

—Sí—contestó Andrés—, le tengo dicho eso; pero, lo que usted dice, para el que alega un nuevo pretexto no hay consigna que valga...

—¿Y además tendrá, fuera de eso, dos o tres predilecciones? La mía recibe a todos los rubios que van a verme, y también recibe a los militares... Lo de los rubios, no lo confiesa; pero lo de los militares, me lo ha llegado a decir: «Ya lo sabe el señor, yo no podré negarle nunca a un oficial». Y es que su anterior amo, con el que estuvo quince años, era un militar...

—La mía—dijo el novelista—recibe a todo el que venga con sombrero de copa y a los curas... ¡Y qué trabajo me ha costado que no reciba a los que quieren pasar para escribirme algo, para dejarme escritas dos letras... Antes los pasaba a todos y se atracaban de libros...

Después el crítico habló de la última novela de Andrés, que no había gustado mucho.

—Yo no me explico por qué no ha gustado tanto como la anterior, ¡Y hasta ha habido alguien, el calumniador de siempre, que ha hablado de decadencia...!

El crítico guardó silencio un rato; preparaba su frase crítica; tenía ya un pensamiento para su crítica, de esos pensamientos críticos que por recabar su originalidad sacrifican a su Dios. ¿Le habría salido la genialidad a expensas de la obra o a expensas de su ingenio y de su ideal?

—¿Quiere usted que le diga lo único que perjudica la novela?

—Venga—dijo el novelista.—Y entonces, el crítico sutil le dijo a Andrés la única cosa que explicaba cómo aquella novela tan interesante no había gustado:

—Es porque no se fuma en toda la novela... Nadie enciende un cigarrillo ni por casualidad... Es irresistible una novela de cuatrocientas páginas en que no se fuma, en que no se dice eso que hace descansar la tensión del público y que basta que el escritor diga de cualquier personaje: «sacó su petaca y repartió cigarrillos entre todos los que le escuchaban».

El crítico se enteró de lo que preparaba Andrés, y después, al ver que el novelista cerraba el libro del balcón como para evitar que alguien más recurriese a la estratagema de la luz en el despacho, se levantó y se fué.

El novelista ya solo llamó a la criada y la dijo:

—Mire, nunca me pase a nadie..., a nadie... Y si alguna vez la dicen,

como hoy, que tengo luz encendida en el despacho, dígame que es que usted la ha encendido porque estaba limpiando...

—Señorito, ¡limpiando con los balcones cerrados!

—No... En invierno, les puede decir que estaba encendiendo la estufa... Ahora váyase, y nada de explicaciones; que me escriba el que quiera, que yo le contestaré.

Al quedarse solo Andrés dió una vuelta a la llave de la cerradura, y después, dirigiéndose a la cortina de la puerta que daba a la habitación de al lado, la abrió y dijo a alguien que esperaba allí:

—Ya puedes pasar... Estoy solo...

La Inspiración pasó y le abrazó, sentándose en el brazo del sillón.

—Levántate el velo, porque mis besos tropiezan siempre con alguna mota y me parece que no te doy ninguno en plena cara.

La Inspiración se levantó el velo de motas y apareció su rostro un poco amoratado por el frío, encontrando Andrés en sus mejillas el sabor a sal que las da el frío.

—¿Me traes alguna nueva novela?

La Inspiración desató un rollo de papeles, de esos que hacen las mujeres, convirtiendo en cosa de música toda documentación, y le dijo:

—Te traigo unos caracteres de hombre.

El, sin celos, porque se trataba de la Inspiración, que tenía que hacer esa vida para poder ser la Inspiración, la dijo:

—¡Ah, vamos! ¿Con los que me las has pegado estos días...?

Ella, revestida de su gran dignidad de Inspiración, guardó silencio y acabó de abrir su paquete, dedicándose a desabarquillar bien los papeles enrollados. Después los puso a su vista sobre la carpeta.

Andrés leyó en ellos largo rato, aunque cualquier lego en cosas del espíritu hubiera dicho que no leía nada, porque los papeles estaban completamente en blanco, escritos con la tinta simpática de la Inspiración. Después, Andrés volvió a arreglar las cuartillas y se puso a escribir en ellas por un solo lado, aunque el otro estaba también en blanco.

La Inspiración, siempre sentada en el ancho brazo del sillón, miraba con sus impertinentes de oro lo que el novelista escribía fijos sus ojos en la pared del fondo, con escritura de vidente, con la precipitación dormida de los mediums escribientes.

Sólo cuando dieron las nueve en un reloj de comedor, más sonoro que nunca. Cuando sus horas resuenan en el estómago vacío, Andrés pareció despertar, y volviendo a besar a la Inspiración, dijo:

—Ya es hora de cenar; vete.

—Muy bien..., muy bien... Siempre lo mismo... Los escritores nunca me han convidado a cenar, ¿y después no queréis que me vaya

## LA PLUMA

con el que me convida? ¿Sabéis siquiera cuántas cenas de mujer tiene la vida?...

La Inspiración, sobria en palabras, buscavidas y buscahombres y buscamujeres, porque el vicio la consume, se puso su velo de motas, y con un gran tipo de pianista y de tramposa, pero bella como una loca bella, se fué con dignidad sin aquel atributo de papeles con que había llegado.

Andrés la dió un beso sobre las motas, y la dejó ir sin levantarse, sin salir a despedirla... Sólo la dijo, para ahorrarla el falso empujón que tanto irrita:

—Primero da una vuelta a la llave, porque está cerrada la puerta.

El novelista, cuando hubo salido ella, volvió a correr en sus cuartillas.

¿Cómo se iba a titular aquella Novela Corta, que ya tenía resuelta, gracias a la visita de la del velo moteado? Hombre, por la novedad que ella había dado al asunto, se podría llamar «Cesárea», en vez de «Tristeza infinita», que era como se titulaba. ¿Dónde habría podido encontrar tan extraña figura la del velo moteado?

El novelista, para justificar el título, añadió unas cuartillas a las que llevaba hechas:

### CESÁREA

#### I

*La habían puesto Cesárea porque la había tenido su madre después de muerta, gracias a la operación cesárea...*

*Habían aprovechado que hubiese una Santa que llevase el nombre de la operación a que ella debió su vida aunque más bien debió llamarse Angelita, como su madre.*

*Resultaba, después de todo, que ella llevaba un nombre científico, el nombre oloroso a yodoformo de la medicina.»*

Después, el novelista siguió en la cuartilla 28, en el capítulo III de la novelita. ¡Ya había encontrado el por qué de aquella *tristeza infinita* en una muchacha de diecinueve años!

*«Cesárea se había casado con aquel muchacho que desde el primer día pensó en la boda, como si se fuese a morir repentinamente antes de absorber todo el encanto hermético de su novia.*

*Fermín no se explicaba por qué tenía aquella gran sensatez una muchacha de diecinueve años.*

*La vigilaba. Estudiaba sus silencios como si los oyese. Comenzó a aprender, a descifrar el silencio, a mirar lo que se entreveía por entre sus cabellos, a perseguir su sombra.*



¿Qué la había pasado a Cesárea alguna vez que había dejado en ella esa huella de tristura, que hasta el día de la boda estuvo triste bajo sus abrazos, sin sorprenderse de lo que la sucedía, sin concederle esa palabra ingenua que después se recuerda siempre?

No habló, y soportó lo que parecía haber hecho con otro antes. Pero no; al mismo tiempo, lo demás respondió a la intangibilidad de Cesárea hasta aquel momento.

Fermin llegó a pensar, como con reproche, que eran esas las quiebras que tiene el casarse con una muchacha que ha vivido toda la vida en un pueblo y que por capricho de su padre, aquel señor siempre enlutado, esquinado, esquivo, viene a Madrid.

«—¿Pero no la quiero yo, y el quererla no quiere decir que no puedo querer sino que haya venido, y, por lo tanto, no puedo defender que se hubiese quedado en el pueblo, porque en Villarudiales no la hubiera podido conocer nunca?»—se preguntaba Fermin, con larga pregunta de recriminación y con un enredoso lío sentimental.

—Y tu pueblo, ¿cómo es?—la preguntaba Fermin por hacerla hablar, por ver si se la escapaba algo.

—Mi pueblo es un pueblo oscuro—decía ella—; me parece, ahora que ya hace tres años que falto, que es uno de esos pueblos que hay cerca del Polo en que son más los meses sin luz del día que los que la gozan... Me acongoja el alma pensar que yo sería en aquella obscuridad algo así como una lamparilla en un pasillo...

—¿Y es un pueblo grande?

—Sí... Es muy grande; por eso es una villa con categoría de ciudad... Pero eso le hace más desdichado... Porque son muchas vidas las que comparten la misma obscuridad, y eso en vez de disminuir la desgracia, la aumenta... ¿Disminuirá lo más mínimo la desgracia de los que van a la fosa común el que sean muchos los que caigan en la misma sima?

Fermin miraba a Cesárea con pena, y se arrepentía cada vez más de haber deseado que continuase en aquel sórdido poblachón; pero en seguida ya estaba de nuevo preguntándose qué es lo que hacía que en el mismo Madrid la saliese tipo tan trágico. ¿Por qué tenía aquellas patillas de dolor, verdaderas patillas de flamenca tocadora de guitarra? Eran como dos pensamientos tristes que cubrían los cristales de aumento de las sienas, verdaderas claraboyas de la cabeza.

Aquellas patillas de Cesárea eran como las claves contagiadas de tristeza de una música triste, algo así de grave como la clave que comenzó escribiendo Chopin en su marcha fúnebre, ya imbuída de toda la tristeza que se le escapó después. Eran como dos signos de dolor, en vez de ser la cosa, dotada de retrechera alegría, que hay en las demás patillas.»

## LA PLUMA

El novelista hizo una pausa; iba aquello bien a su desenlace. Ya estaba visto: exageraría en varios capítulos la obsesión de que algo muy grave había tachado la infancia bonitilla de Cesárea; después, para particularizar, sospechará de un maestro que Cesárea confiesa cualquier tarde que fué su amigo y confidente, «no de amores, sino de viajes, de proyectos, de cuando su padre cumpliera su idea de irse a Madrid, un pobre maestrillo que sólo esperaba ir a la capital de Provincia».

Fermín llegaría a insultar y a acusar a aquel pobre maestro, por el que llorara un día Cesárea infundiendo más celos a Fermín, aunque ella llora porque «el pobrecillo sigue allí, y, sin embargo, es insultado». «¡Qué ajeno estará él en este momento a que el marido de su mejor amiga le está insultando!»

Por fin, la explicación de aquella sombra que ennegrece la blancura de Cesárea, se la da en una hora confidencial y melancólica el padre, que le dirá a su yerno: «Has olvidado que es la hija de la operación cesárea... Por eso no quería yo casarla... Será siempre así... Y, o te resignas y la amas, o me la devuelves... No olvides, pues, nunca que es la hija de la operación cesárea y que indudablemente encarna el alma de su madre, porque yo creeré siempre que en esos partos se muere la madre y vive la hija, porque se da el caso heroico de que la madre, al ver que su hija iba a nacer muerta, que ya no tiene alma, que se la escapó, deseosa de que aquel cuerpecito no se corrompa, la da su alma... ¿Comprendes?... Por eso tiene un alma más vieja, más escarmentada, más seria que su juventud, que su cuerpo».

El novelista, contento de poder dar aquella fuerza secreta, reservada, reencarnada, a aquella muchacha de plata, con pulimientos delicadísimos, dejó las cuartillas de «Cesárea» a un lado y se fué a cenar. Ya estaba planeado el asunto.

## IV

Tanto insistía aquel hombre a la puerta del novelista, que Andrés salió para saber quién se podía creer con tanto derecho a verle. Tenía el caso la urgencia del señor de la vecindad que busca al médico que vive abajo para que acuda a un caso grave, y el médico no quiere recibirle.

—¿Qué deseaba?—le preguntó el novelista.

—Yo soy...

—Pase..., pase...—Y le señaló la puerta de su despacho. No era cosa

de que en la antesala se pusiese a declarar aquel hombre el secreto de su pretensión. El novelista, como hombre que acepta la imaginación, sabía que aquel hombre podía estar unido a él por vínculos profundos, aunque insospechables... Por eso no se atrevió a preguntar, por no hacerle una pregunta impertinente. Se le quedó mirando, y el hombre aquel dijo por fin:

—No me conoce, aunque me debería conocer... Yo soy Alfredo, el personaje de su novela «La resina»...

—¿Alfredo?

—Sí, Alfredo, aunque no me llame así; por más que también estoy en la A, pues yo soy Alberto...

—¿Y qué quiere usted, Alberto?

—No..., no me llame Alberto... Usted me puede llamar Alfredo... Yo se lo consiento sólo a usted... A los del pueblo no les dejaba... ¡Pocas riñas que me ha costado que me lo llamasen! Y me he venido, porque no podía seguir viviendo allí después de sus descubrimientos...

—¿Pero esa mujer también heredó la resinera del mismo modo que mi protagonista?

—Sí, señor...

—¡Qué coincidencia...!

—No es coincidencia, señor, sino que es un caso completo que ha llegado a sus oídos, y usted lo ha propalado... Yo no lo siento del todo... Me ha dado arranque su novela... Me he separado de mi mujer, y aquí estoy... «Bien dice usted que era vergonzoso vivir de aquellas heridas del bosque, de aquella savia de la tierra en que estaba enterrado el muerto... Vivía él en su herencia, porque sólo se vive, como en el cuerpo, en la propiedad... Por eso el asesino no ha acabado de matar a su víctima mientras goce de su dinero...» Ya ve que me sé su novela bien...

—Sí... Oyéndole, me parece que lo que he escrito es un drama, uno de esos dramas que abofetean al público desde el principio al fin.

—Y es un drama, no tenga usted duda... Mi mujer y yo nos lo hemos aprendido como un drama...

—¿Y a qué viene usted aquí...?

—¿A qué...? A que usted me coloque... Yo he dejado la Resinera, he dejado a mi esposa, he dejado todo lo que no era mío; usted me lo ha enseñado, pero no tengo nada... Esa obra le ha dado a usted, según sé, mucho dinero; justo es que se acuerde de mí, y, o me dé un poco de ese dinero, o me coloque en algún lado...

—Lo pensaré... Déjeme sus señas... Voy a hacer todo lo que pueda...

—Dicen que esa es su mejor obra... Por lo tanto, yo soy su mejor personaje... No me puede tratar como a un cualquiera...

## LA PLUMA

El personaje de su vieja novela, al que no podría convencer de su inexistencia real anterior al libro, le dió las señas, y después de un rato de conversación se fué.

En el novelista se planteó en seguida el caso de conciencia y comenzó a pasearse por la habitación, en cuya alfombra había hecho una vereda campestre, una vereda de conejo, de tanto insistir en ella, de tanto trazar el meridiano de la habitación.

Todos los pueblos son lo mismo; todos los bosques de pinos, lo mismo; pero cómo podía ser el mismo el conflicto que se albergase en una Resinera, cuyo edificio levantó él en medio del bosque por verdadero capricho nada más... Por plantear la falta en plena salud, en plena vida.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Continuará.)





## OBJECIONES

### VALLE INCLÁN EN MÉJICO, Y EL PATRIOTISMO PASADO POR AGUA



HUÉSPED de honor de la República mejicana ha sido en estos meses Valle Inclán. Por una vez al menos, un pueblo americano que conmemora el suceso de su independendia, recibe a un representante español que no nos causa risa—, ni sonrojo. Incorporar cierta representación extraordinaria de España en un gran escritor, que además no postula mercedes desde el séquito de algún archimandrita del patriotismo ortodoxo, es mucha novedad, y arguye un desenfado inteligente que no podría esperarse de quien manda. En efecto: No es España la que ha enviado a Valle Inclán; es Méjico quien le ha llamado.

Gran silencio en la prensa de Madrid acerca del caso. Si el convidado hubiese sido un ministro zafio, o algún español del orden ecuestre, las agencias fatigarían el telégrafo trasladándonos hasta los menores ruidos oficiales que el personaje fuese emitiendo de uno en otro banquete. Del viaje de Valle Inclán, lo primero que nos cuentan es la protesta de la colonia española en Méjico, lastimada en su patriotismo por algunos pareceres de don Ramón; y un papel madrileño le reprende por su falta de respeto a «ciertas instituciones que son la encarnación más alta de la patria».

Ni con los protestantes de allá ni con el censor de aquí y su risible fraseología estamos de acuerdo. ¿Va a resultar que los españoles emigrantes son todavía más españoles que los asentados en la Península? ¿Que los viajes, la

## LA PLUMA

presencia de otras razas, el trabajo, la disputa por la fortuna, sirven para quitarles a ciertos vocablos su significado concreto, terrible, y convertirlos en formas huecas, capaces de recibir las ensoñaciones sentimentales que el apartamiento y la distancia suscitan? El españolismo, como quiera que aparezca, no es de ley, no puede resistir la prueba de la verdad ¿Y va a sofocarla invocando representaciones falsas, valores usurpados? Si tenemos alguna noción de patria es la de una comunidad donde el trabajo manual y la inteligencia desinteresada sean el contraste y la medida únicos, el aro por donde haya de pasar cuanto aspire a ser socialmente digno de respeto. En lo que hoy se impone como patria, en el código del patriotismo militante, lo más es usurpación y rebajamiento forzoso de aquéllos, matute y baratería, en que los valores primordiales resultan, en substancia, desfalcados. ¿Qué pretenden, pues, enseñarnos cuando a un español de rango que expresa su recto sentir le vuelcan encima una carretada de ripios patrióticos? Nadie puede hablar por España con más derecho que los intelectuales puros. Valle Inclán y los demás españoles de su categoría, son los verdaderos príncipes de España. Y nadie tiene, fuera de ellos mismos, la representación de la España que se esfuerzan por ir engrandeciendo. Si los españoles del lado de allá del mar no lo perciben así, les bastaría darse una vuelta por la Península y contrastar con la realidad sus imaginaciones. Y los que, llamándose tal vez intelectuales, vociferan aquí los tópicos más nocivos, no dejan de asumir un papel triste por mucho que se unten de sociología. «Lo peor es—dice Feijóo—que aun aquellos que no sienten como vulgares, hablan como vulgares. Este es efecto de la que llamamos pasión nacional, hija legítima de la vanidad y la emulación.»





## LETRAS ALEMANAS



ÚN no he hablado del teatro en mis crónicas, o sólo he hablado de él incidentalmente. El teatro representa, no obstante, el primer papel en la literatura alemana contemporánea, y con razón se ha dicho que el teatro tiene en el *Reich* un valor social de primera línea.

Porque ha sabido herir a las masas y llevar sus repercusiones a todas las clases de la población. La competencia del cine no ha podido estorbarlo, y no creo que tengamos un ejemplo tan perfecto de cómo el público se interesa apasionadamente por una revolución literaria. Si el expresionismo ha moviliado las energías todas, los pensamientos y el entusiasmo del pueblo, a la propaganda hecha desde la escena se debe. La descentralización intelectual de Alemania ha propagado copiosamente el esfuerzo hacia los cuatro puntos cardinales. Fácil es notar la consecuencia: no es raro que a un mismo autor se le represente a la vez en diez ciudades y en quince o veinte escenarios; no es raro que una misma obra se represente en diez lugares distintos y con sujeción a diez criterios diferentes; no es raro, en fin, que quinientos periódicos consagren un folletón al mismo drama en el decurso de un mes. Y todo eso, en la masa blanda de una multitud, es una levadura enérgica y fecunda.

Francia, y, creo yo, España, ignoran por completo el teatro alemán. Apenas si es conocido el nombre de Wedekind, y el de Max Reinhardt constituye en París, en una conversación, un diploma de erudición europea.

Pero Frank Wedekind es ya un precursor, si no un antepasado, y Max Reinhardt parece, entre los directores de escena de su país, un innovador harto tímido. Verdad que es justo colocarle, junto a Antoine y Gordon Craig,

## LA PLUMA

entre los apóstoles de la reforma de la escena. Pero es un error resumir en su nombre las tentativas que se han hecho en Alemania en esa dirección. Reinhardt ha hecho mucho. Ha roto los moldes convencionales y los marcos rígidos de la interpretación realista. Ha innovado en todos los órdenes, devolviendo por una parte, a las tragedias antiguas, a los dramas de Shakaspeare y a las obras contemporáneas que podían soportar tanto peso, su carácter popular, y rehaciendo gracias a eso su cohesión; y por otra parte, aseguró la interpretación preciosa y coloreada de las comedias. Ha tenido el don de descubrir y de formar grandes actores; de ellos hay que poner en primera línea a Alexander Moissi, nombre que preponderará en la historia del teatro del siglo xx, como los de Mounet-Sully y de Irving preponderaron en la del siglo xix. Pero si Max Reinhardt hubiera estado solo, no hubiera podido revolucionar profundamente la escena alemana. Y Max Reinhardt, como Antoine en Francia, es el hombre de una generación que declina.

\* \* \*

Hablaré en otra ocasión del repertorio y de los dramaturgos. Quisiera consagrar la crónica de hoy a estudiar la disposición de la escena, el arte del director, que en el teatro alemán es capital. A ojos de un francés, sobre todo, acostumbrado a los tradicionales salones polvorientos y a los jardines apolillados, esto es una verdadera revolución.

Es imposible resumir en unas líneas ni en unos párrafos las leyes nuevas de la disposición escénica. Sería menester elaborar un código detalladísimo y complicado, contradictorio a veces, si nos empeñásemos en compendiar cuanto los directores de escena alemanes han realizado en los últimos diez años.

Apuntaré aquí las tentativas más curiosas, procedentes de aspiraciones unánimes. Hay en la orientación general cierta unanimidad innegable: la rebelión contra el realismo. Se deriva de las mismas causas que el gran movimiento expresionista entero: la reacción violenta—en varias etapas, ciertamente, pero de andadura rápida y sostenida—contra la estética realista que había sepultado en los abismos a la Alemania artística. Se vuelve a los clásicos senderos del arte, de los que el superior de todos fué siempre la interpretación. El análisis, la fotografía y la miniatura quedan relegados, y el que más y el que menos trata de equilibrar los imperativos del corazón con las exigencias del cerebro.



Arte de interpretación. Ya se comprende, dado ese concepto, la parte considerable que en el teatro le cabe a la colaboración del director de escena. La disposición de la escena pasa a ser una verdadera orquestación; un nuevo horizonte se abre ante los que estuvieron hasta allí encerrados en los trastos de tela y cartón de las decoraciones burguesas. Como en todos los órdenes, la voluntad nueva va en contra de la otra: se había buscado hasta ahora dar a los actores un marco imitado de la vida real. Abandonado ese principio, trátase de prolongar el esfuerzo del dramaturgo.

La decoración no debe ya «representar» nada. Se le confiere la misión de crear una atmósfera. Aisla la acción y le permite producir la impresión plena. De ella puede depender, por tanto, el buen éxito de una obra, o puede, cuando menos, consolidarlo, y el director de escena comparte con el autor las responsabilidades. Insistamos en esto que es capital; un autor, en Francia, cercena cuanto puede la libertad del director; consiente en hacer algunos cortes, pero le vigila con atención minuciosa, le impone su modo de ver la obra y, lo más a menudo, hasta las entonaciones de la voz. En Alemania, en todos los teatros que, en todas las ciudades, se aplican a crear el nuevo estilo dramático, el autor consiente en abdicar sus poderes en manos de un especialista. No se sale de su oficio y reconoce la supremacía del director para todo lo restante: para el *Inszenierung*. De tal separación de poderes ha venido la pujanza del gremio de directores, que, a su modo, también crean.

Citaré algunos de ellos; pero antes he de detenerme un momento a hablar de la decoración. Su carácter principal es la simplificación. Es cierto que, a veces, la suprimen por completo; pero el caso es raro y no se practica, como en el *Vieux Colombier* y otros sitios, por la ausencia pura y simple de accesorios. He visto algunas obras sin decoraciones propiamente dichas; pero el empleo de cortinas de colores, acomodados a la acción de los cómicos, probaba el designio de poner un acompañamiento constante al texto.

Muy a menudo la simplificación viene a ser lo que llamamos, con un vocablo que es cuando menos impropio, estilización. A veces se extrema la tendencia, y cada objeto como cada gesto, conserva sólo un valor esquemático; pienso, por ejemplo, en la *mise en scene* de *Hölle, Weg, Erde* de Georg Kaiser en el *Nouveau Théâtre* de Francfort de Main, y en la de *Gas*, del mismo autor, debida a Paul Legband, realizada en las tablas de la *Freie Volksbühne* de Berlín. Pero aun sin llegar a reducirla a fórmulas y a simples indicaciones, la decoración no insiste ya en los detalles ni en los matices. Se aproxima a la

## LA PLUMA

pintura expresionista y no retrocede ante ninguna audacia a fin de romper las reglas convencionales de la notación pictórica. El director de escena tiene libertad completa para deformar, abultándolos o reduciéndolos a su antojo, los elementos sobre que desea llamar la atención o que pretende sustraer a las miradas, y no está sometido a más regla que la de su instinto y la de su percepción de los valores y de las importancias relativas. El ejemplo mejor en esto es sin duda la interpretación dada en Francfort por Gustav Hartung al *Geschlecht* de Fritz von Unruh.

Se comprende que tales preocupaciones hayan llevado a los directores de escena y sus estados mayores a lo que pretendo llamar la «decoración decorativa». No más anécdotas ni narraciones. Lo que pierde en «fioriture» la decoración lo gana en fuerza. Recupera su puesto en el plano del arte plástico y acepta sus leyes. Concentración de líneas, equilibrio de los tonos, rigidez de los planos, poco numerosos, espaciados, destacados fuertemente: todo ello concurre a devolver a la decoración su valor propio e independiente, a convertirla en una obra de arte aplicada, inútil y sin elocuencia, es cierto, si se la separa del contexto y de cuanto, en unión de ella, constituye la belleza del drama, pero incomparablemente superior a los accesorios todavía en uso en Occidente.

La decoración, como obra de arte, llenará, pues, un papel; ya lo he dicho. Tendrá también una psicología: será cómica ésta, jovial aquélla, siniestra otra, glacial la de más allá. Tendrá importancia propia, como un personaje. Dará el tono cuando se levante el telón. Como el coro de Esquilo, acompañará al drama sin participar en él. Algunos directores son verdaderos maestros en el arte de inventar decoraciones sugestivas: Leopold Jessner, entre otros, ha ejecutado algunas para obras de Wedekind, que, dentro de su sencillez, son verdaderos modelos.

Por aquí llegamos a la fuerza grande, a la novedad grande también de la decoración moderna en Alemania: el color. Se acabaron los trajes grisáceos, y los árboles repintados y los muebles de rosa añejo de nuestros almacenes de accesorios. La decoración habla, y como es justo, habla con sus colores.

Por ellos, más que por las líneas, la decoración será triste o alegre, llamativa o neutra. Su omnipotencia queda demostrada por modo irrefutable. Los que han visto *Die Marquise von Arcis*, de Carl Sternheim, obra imitada de Diderot, puesta en escena por Gustav Hartung, no olvidarán nunca la calidad del color en el teatro. La cerebralidad aguda, casi enfermiza, de Sternheim, la

acción, tensa hasta el extremo y de una precisión mecánica, la ironía discreta, pero formidable y las conclusiones cínicas... todo eso la decoración y los trajes lo destacan, o, por decir mejor, lo acompañan. Sobre grandes cortinas de colores vivos, aquí anaranjado, allá violeta, se destacaba la acción crudamente: como marionetas grandes, los actores llevaban trajes vistosos, inmensas pelucas bermejas o verdes, el atuendo de un siglo XVIII expresionista, donde las modas tradicionales se alzasen a tonos violentos. No había allí más que color, puesto que faltaba la decoración. Con todo, un espectador extranjero, aunque no supiese el idioma, hubiera podido seguir y saborear, si no los matices, al menos el sentido de todo el drama.

El color. Dijérase que se había olvidado el partido que puede sacarse del blanco y del negro empleados con prudencia en el arte decorativo. Los arquitectos vieneses lo demostraron, y los directores alemanes los emplean en toda ocasión. He citado las creaciones de Jessner para Wedeking. Pienso también en las de Ludwig Berger para Paul Kornfeld, y en la inolvidable danza macabra inventada por Karlheinz Martin para Wandlung de Ernst Toller.

Precisamente porque no está reducida a un *cliché*, que si resumiese todos los tonos en blanco y negro caería en la arbitrariedad, no insisto más en la apariencia de la decoración alemana, Diré tan sólo que *vive*. Se afana, evoluciona, a veces se contradice, pero es a menudo creadora. Apasiona al público y subyuga su atención. Se impone. Y cuando digo decoración, no me refiero solamente al telón de fondo, sino a los trajes y hasta a la mímica, a toda la disposición escénica, a cuanto depende del director y no es cosa del autor. Y para dar en conclusión una prueba negativa de la importancia de la decoración y de la independencia necesaria del director frente al autor citaré el caso de Oskar Kokoschka, Éste, que es uno de los más grandes pintores de la joven Alemania, ha escrito varias obras dramáticas, de lenguaje difícil y técnica improvisada. Él mismo las ha puesto en escena, ha pintado las decoraciones y dibujado los trajes; ha reemplazado al director, en suma. El año pasado vi representar *Hiob* en el Alberttheater de Dresde, y esa experiencia me convenció. Kokoschka ha concebido el *Inszenierung* de su obra como pintor, y la decoración, que carece de sencillez, no sostiene la intriga, no concentra la atención, no es marco de la acción. Debilita la una y dispersa las otras. Ha hecho por decoración un cuadro que subvierte las reglas severas del arte decorativo. Y al devolverle su independencia ha roto la unidad que un director mantiene a todo trance como firme base de su esfuerzo.

## LA PLUMA

Véase cómo he venido a citar en el curso de estas notas los nombres más notorios del gremio de directores. Pero no voy a hacer una lista cabal por orden de méritos. No exagero si digo que hay en el *Reich* más de doscientos directores que trabajan en escenas a su cargo, y para ser justo habría que enumerar aquí sus creaciones principales.

Nombraré tan sólo a los que pueden ser considerados como jefes o iniciadores de un movimiento. Así Berthold Vierkel, a quien calificaría de simbolista si esa palabra significase aún algo; Otto Liebscher, que reina en Munich, y ha sabido sacar muchísimo partido de la línea, relegando a segundo término la preocupación del color, e imponiendo a los actores ciertas actitudes derivadas del baile; Ludwig Berger, cuyas creaciones en el Deutsches Theater, de Berlín, señalaron el apogeo del gusto sentimental en la disposición escénica; Gustav Hartung, que ha constituido en Darmstadt un centro de vida dramática y que ha triunfado en veinte *Inszenierung* sucesivas, entre ellas las de las obras de Sternheim, Unruh, Strindberg, Hamsun y Edschmid; Paul Legband, algunos de cuyas decoraciones geométricas son célebres; Richard Weichert, que, con blanco y negro, ha producido efectos asombrosos; Leopold Jessner y Kariheinz Martin, ya nombrados.

\* \* \*

Esta breve lista de nombres y esas pocas notas bastarán, creo yo, para mostrar que desde Max Reinhardt se ha andado mucho camino, contra lo que suele creerse en Occidente.

PAUL COLIN





# LETRAS ITALIANAS

GIOVANNI VERGA



UBO un tiempo en que el nombre de un poeta llenaba Italia, poeta al que las crónicas cotidianas reservaban sus columnas de tercera página, los salones mundanos el sillón de honor, e incluso las masas plebeyas, tan timidas y dispersas, su curiosidad desmemoriada. La atmósfera nacional difundía, como y donde quiera que hablase, el eco de su voz; y la vida de ciertos círculos se plasmaba o ritmaba precisamente bajo su índice. En el teatro, en las modas, en los bailes, prevalecieron una morbidez sinuosa, una cadencia lenta y casi musical, cuya artificiosidad se dejaba luego sentir; pero que respondían a la literatura del momento, estetizante y amanerado.

Todo gesto o palabra aparecieron cargados de significados ocultos y complejos, incluso los gestos más simples o las palabras más llanas, y en vano se enmascararon con nombres nuevos y aun exóticos. El origen era siempre el mismo.

Si algún joven escritor no se decidía, y tal vez por modestia, a doblar la rodilla ante el ara de este numen, un buen día se le veía, contrito a su vez, saltar el foso y pronunciar, aunque tímido, un hosanna. Eran tiempos en que a quien no se comprometía de algún modo se le consideraba sospechoso, y necesitaba una voluntad de hierro y mucha astucia quien quisiera mantenerse a toda costa armado y en guardia en la roca de la desconfianza propia. El aire estaba de tal manera impregnado de él que, por doquier uno se volvía, le seguía aquel olor, y en vano se buscaba un rinconcito modesto donde recogerse y

## LA PLUMA

pensar seriamente en la educación de la sensibilidad propia. En voz baja y entre amigos atreviase uno a aventurar quizás un juicio: el de que tan decantado arte no era, en fin de cuentas, tan grande y duradero; pero incluso los amigos le miraban a uno de reojo, y a espaldas se burlaban. Quien, el día en que tropezando con «I Malavoglia» de Verga, encendido por aquella literatura, buscó un hermano para compartir la alegría del descubrimiento, oyó que le respondían que habrá sí algo bueno en aquel libro; pero que tanta modestia de palabras y de estilo estaba muy lejos del arte verdadero, grande, con mayúscula. Quien otro día leyó «La Linterna de Diógenes», de Panzini, aunque le pareciera una vez más respirar un aire embalsamado de olores verdaderamente sanos y fresquísimos, aquél día no osó comunicar su gloria a los demás y continuó, en el silencio de su cuarto juvenil, preguntándose con tremenda pena por qué nadie se fijaba en estos libros sencillos que él amaba, y si el error sería el suyo al preferir alimentos frugales al pan de los ángeles, de su sensibilidad, o más bien de aquellos otros—todos, todos—, que gritaban a voz en cuello las alabanzas del genio imaginero.

\* \* \*

Pero, ¡cómo cambian—y han pasado pocos años—los tiempos y los gustos! No sabríamos ahora nosotros cómo reconstruir psicológicamente este paso brusco de los tiempos heroicos del danunzianismo imperante a los actuales; porque si nos acercamos hoy de nuevo a D'Annunzio artista (al hombre de acción le amamos todos sin discusión), nos sentimos incluso irritados preguntándonos cómo tanta fiebre de palabras fervientes ha podido nunca, no ya conmover y convencer, mas llamar sobre sí tan ardiente infatuación. Y entonces, tras esta pregunta nuestra, asoman esos libros simples y fuertes que ayer leíamos temblorosos en nuestras vigilijs juveniles; y Verga, el escritor adamantino y altivo, acusado de escribir mal, frente al otro que escribía demasiado bien, se eleva gigantesco.

Su prosa parece abandonada y pobre, y no hay otra, por el contrario, después de la de Manzoni, amartillada con tan audaz agudeza.

Fué el primero que tuvo el valor de renunciar a los esquemas del período habitual, en los cuales se hubiera congelado su materia viva buscando la forma precisa y segura que requería su visión de la vida. Escritor de quien se ha hablado y escrito mucho ya; pero que no ha encontrado aún quien revele minuciosamente sus asperísimos trabajos y afanosa vigilia.

Es su hora, por lo demás. Aclarada ya la atmósfera, no queda, ni en el gran público, la grosera convicción de antaño: la de que era gran prosador sólo quien se impusiera con expedientes literarios a alta tensión: y no importa sobre qué humanidad ni la manera de representarla. Y se leen hoy los libros de Verga, hasta los primeros (los reedita todos Bemporad en una edición corregida de nuevo por el autor), con manifiesto amor; y lo que cuenta más, se lee y se respeta a los escritores jóvenes y no jóvenes, que no buscaron ni buscan el aplauso de la muchedumbre, sino que maduran trabajosamente en tanteos dolorosos.

Ayer el que no era danunziano, difícilmente hallaba gracia con el lector; y el éxito de algunos autores recientes (Da Verona, por ejemplo) ayuda a hacernos comprender y entender los varios grados por los cuales el gusto del público transitó, pudiéramos decir, antes de apartarse por completo del arte de D'Annunzio. Ciertamente que Da Verona puede haber hallado favor por otras razones; pero, a mi parecer, no fueron ajenos al buen éxito incluso aquellos tonos difusos de musicalismo estetizante que, en las primeras obras de Da Verona sobre todo, relucen, por modo fastidioso. En suma, Da Verona era un D'Annunzio más fácil y más comprensible; y el público, con ese su desgraciado paladar, era natural que luego le festejase grandemente.

Pero la guerra refrescó el aire, y otras causas que sería largo intentar exponer aquí; de suerte que los jóvenes fueron los primeros en buscar algo menos mórbido y más sustancioso, volviendo los ojos hacia un arte menos brillante, pero más intenso y profundo. Y al fin fué hallado de nuevo Verga y otros tras él: De Roberto, Panzini, Pirandello, Albertazzi, todos aquellos, en fin, que en la atmósfera caliginosa de la época danunziana trabajaban oscuramente sin que nadie los escuchara.

\* \* \*

Fué hallado ese nombre. Pero como a los lectores primerizos sonábales confusamente con poca claridad (compadre Alfio y compadre Turiddu, con música de Pietro Mascagni) fuéronle menester las crónicas de los periódicos, el ruido gacetillero, en fin. Y ya, incluso el público ineducado, empieza a acercarse menos superficialmente a Verga, en quien advierte al cabo virtudes clásicas de estilo y un fuerte psicólogo. Si, todavía figuran en la Biblioteca Amena de los Hermanos Treves, y aún se leen: «Tigre reale», «Eros» la «Storia di una capinera»; pero hay quien ha cogido ya también «I Malavoglia», «Mastro Don Gesualdo», «Dal tuo al mio», «Vagabondaggio». Son novelas y cuentos

que no divierten: las pasiones se muestran, pudiera casi decirse que irrumpen, con resignada violencia; los hombres que aparecen en ellas son gente de pocos amores y sin artificio, las intrigas primitivas y no capciosas. Y, con todo, aun no divirtiéndose, aunque no se puedan leer deprisa, tales novelas conmueven. La fortuna no ha estado muy solícita con estos libros, y quien quisiera podría escribir un volumen sobre la suerte de Verga en estos últimos cuarenta años. Críticos y no críticos han intentado muchas clasificaciones de este escritor. ¡Y porque el arte de Zola se imponía treinta años hace a los demás, alguien lo bautizó verista: y lo llamó incluso jefe del verismo italiano! Los años han hecho poco a poco justicia a tal arte, y del mismo modo que nadie recordaría hoy a Feuillet, a propósito de las novelas de la primera manera de Verga, ya no hay quien se atreva a hablar de verismo a propósito de «I Malavoglia». Verga ha tenido la fortuna de vivir tanto que ha gozado de su rehabilitación. Su fatigosa ascensión desde los juveniles «Carbonari della montagna», a través de la «Capinera» «Eros», etc., hasta «I Malavoglia», es rigurosamente coherente. No; nada tienen que ver modas ni escuelas. Si acaso entra, aunque inconsciente, el ansioso afán del artista, que, nacido en una época oscura, intenta unirse a través de los elementos psicológicos que la vida le ofrece, a la tradición clásica. En sustancia, no se trata de un precoz. Es un hombre nacido en una provincia, y aunque dotado de singularísimas dotes de observación y de intuición, su visión de la vida, apenas se asoma al mundo, es necesariamente estrecha. La «Storia di una capinera»—dice muy bien Borgese—fué una experiencia; pero una experiencia provechosa para el escritor, que tal vez—añadimos nosotros—le era necesaria. Ciertamente que si Verga hubiese hallado el tema de la capinera en edad más madura hubiérala desenvuelto muy de otro modo; pero entonces era tímido: un provinciano. No, no es menester decir también que era joven. Si su arte permanece durante algún tiempo sometido y restringido, más que al verdor del escritor debemos culpar al mundo en que vive. Y no debemos maravillarnos si, más tarde, y ya lejos de la isla, escribe otras novelas, donde sólo rara vez se advierte la uña que después grabará la historia de los Malavoglia. No se abandona el hábito provinciano como la camisa seca de un reptil muerto; se queda adherido, y aun cuando parezca que se ha desprendido, permanece y se deja sentir. La precocidad no era, pues, como he dicho, una dote de Verga. Es tan ágil observador como lento creador. El problema del arte además le interesa tarde, cuando es ya un hombre hecho y el cabello empieza a blanquearle. Antes de ese día obedece a su naturaleza, que



le quiere narrador sin asomarse al pasado histórico de la literatura y también sin estudiar a fondo sus medios y sus posibilidades. Como todos los precoces, busca su camino a fuerza de pruebas. Se ensaya y se sondea escribiendo; intenta reconocerse y hallarse, andando entre los hombres y pintando las pasiones que le parecen ricas de relieve. Sus tentativas no disgustan al público, y, por otra parte, el mismo mundo en que vive no está habituado a pruebas más altas; aquél mundo es incierto, débil, laxo. Y él, provinciano en el fondo, no ha padecido la fuerza de conocerse, y como el aplauso no le falta, se dedica blandamente al trabajo fácil; no se considera, no tiene crisis. La primera parte de la obra de Verga yo me la explico así. No es, en suma, en aquellos tiempos, como quieren algunos, artista menos fuerte por causas externas, del éxito, sino por su misma manera de ser provinciana, que le detiene estupefacto e incierto (sin permitirle difíciles y estudiadas rebuscas) ante la sensación.

Luego vino la crisis. Y acaso no se advirtió la crisis como no se había advertido la preparación. Por eso, decía yo, su camino es coherente y casi silabeado. Por lo demás, quien quiera puede encontrar, incluso en las obras menores de Verga, las de la primera manera, si bien tan sólo aquí y allá, al fuerte psicólogo y escritor de las novelas de la madurez. El camino de un escritor, cuando no hay precocidad absoluta, ha de tener sus etapas; y Verga las ha tenido, aunque menos visibles que en otros escritores.

\* \* \*

Alguien hará un día el examen crítico de la literatura de los últimos cincuenta años, y cuando, después de Manzoni, tenga que buscar un prosista de neta virtud italiana, un creador de hombres verdaderos (Carducci fué un gran prosista literario), habrá de detenerse a toda costa en Verga. Verga, verismo o no verismo, reafirmó los esfuerzos de toda una generación; y si se piensa que esta generación ha vivido en medio de una época políticamente afortunada, pero moralmente mezquina, es cosa de felicitarse con la raza, pues que ha podido, a la distancia tan sólo de algunos decenios, encontrar de nuevo en Verga otro gran novelista. Ciertamente que no es el caso de parangonar hoy el uno con el otro, primeramente porque han nacido en épocas diferentes, y cada cual, en fin, con su educación y su sensibilidad, envejeciendo el uno sobre una obra hasta hacerla perfecta y divina; el otro, más disperso, por razones fáciles de

## LA PLUMA

comprender, de tiempos y de modas; pero, donde era menester construir, no menos sabio arquitecto.

La generación, fuera tal vez de Federico Tozzi, muerto joven todavía, no parece poseer aún orientación decidida. De Verga partieron, ciertamente, muchos de los más nobles escritores de hoy, los de los cincuenta años: Pirandello, Panzini, De Roberto, Albertazzi; y de Verga también el propio Tozzi y esos otros rarísimos jóvenes que con cierta fuerza saben crear hombres y caracteres. Hay, en sustancia, quien todavía mira al hombre; pero el hombre empequeñecido, caricaturizado, visto en toda su impotencia y debilidad. Vencido, lo llamó Verga, y sin la resignación cristiana que triunfaba en Manzoni; pero vencido—añaden los nuevos—porque el hombre presume harto, no siendo más que un átomo insignificante en la inmensidad. Así, el vencido de ayer, bajo la máscara del ridículo, es dos veces vencido, hasta convertirse quizás en un concepto abstracto o un sofisma, o reducirse, puro y simple, a un tipo que todos los hombres resume; el cual, empujado por el viento de la vida que sopla burlón, se bambolea a diestro y siniestro como carabela en mar de borrasca. Y hasta que el concepto de la vida no mejore, hasta que los hombres no crean un poco más intensa y profundamente en algún ideal más alto que los actuales (y creen tal vez una nueva ideología) el arte será por fuerza un sarcasmo y un guiño.

MARIO PUCCINI





## LETRAS INGLESA



Se estima en Inglaterra que a fines de noviembre llega la temporada de más actividad editorial en todo el año. Pero el actual ha sido una triste excepción. Las listas de obras nuevas son cortas y sin interés; y los libreros se quejan, porque su negocio anda más flojo que nunca. Una especie de sopor parece haber caído, no sólo sobre el impulso creador de nuestros novelistas y poetas, pero también sobre los editores, los críticos y el público que lee... Nos hallamos quizás ahora en lo más recio de la ola. Pronto el amortiguamiento actual cederá tal vez a un resurgimiento de la vena poética y del fuego imaginativo, como sucedió hace un siglo, después del esquilmo causado por la guerra napoleónica. En todo caso es una eventualidad que debe desearse ardientemente.

Entre las noticias literarias de estos dos últimos meses, la que más esperanzas hace concebir es el anuncio de varios libros nuevos de Mr. D. H. Lawrence, acerca de cuya obra en general escribí con cierta extensión en mi crónica anterior. Mister Lawrence se encuentra evidentemente en Italia muy a gusto, porque durante el pasado año ha sobrellevado una tarea prodigiosa. Su editor americano, Mr. Thomas Seltzer, de New York, anuncia ahora una novela nueva llamada *Aaron's Rod*, un volumen de poemas titulado *Tortoises*, y un volumen de notas de viajes por Italia llamado *Sea and Sardinia*, del que se han publicado algunos capítulos en el *Dial*, de New York. Esos tres libros no se han publicado aún en Inglaterra, donde son esperados con ansia.

La actual generación de autores británicos y americanos parece mostrar aptitud especial para escribir libros de viajes literarios. En un tiempo en que el arte de novelar anda algo achacoso, y no goza de mejor salud la poesía, quizá

## LA PLUMA

sea natural que los escritores de talento se vuelvan hacia una forma de expresión donde sólo tienen que atenerse a las reglas que ellos inventen. Mister P. B. Cunninghame Graham, que ya ha publicado cosas admirables sobre la América española, acaba de dar un libro excelente sobre Colombia, llamado *Cartagena of the Indies*; Mr. H. M. Tomlinson, después de un libro sobre el Amazonas, titulado *The Sea and the Jungle*, ha publicado un volumen acerca del Támesis, con el título de *London's River*. Debemos a Mr. Joseph Hergesheimer, el novelista americano, un libro lleno de color y de bellezas sobre *San Cristóbal de la Habana*: también ha tenido muy buen éxito el admirable libro del llorado George Calderón *Tahiti*; y en la pasada quincena ha aparecido una nueva colección de ensayos de viaje por Italia, de Mr. Norman Douglas, que lleva el curioso título de *Alone*. Mister Douglas es, sin duda, una de las figuras más interesantes en la literatura inglesa contemporánea. Su carrera ha sido variada y romántica: hombre de negocios, diplomático, músico, viajero, erudito y arqueólogo. Ha vivido en Rusia, en Austria, en Africa, en Italia—y acaso en otros muchos países—, y su conocimiento de los idiomas es asombroso. Tendrá ahora unos cincuenta y cinco años, pero sólo hace doce, próximamente, que empezó a escribir, apareciendo trabajos suyos en los primeros números de *The English Review*, dirigida en aquella sazón por Ford Madox Hueffer. Mister Douglas vive permanentemente en Italia, y es desconocido en los corrillos literarios de Londres: pero su obra posee una distinción poco común y el círculo de sus lectores, en Inglaterra y en América, se ensancha rápidamente.

No menos escasa en libros de mérito sobresaliente se ha mostrado la temporada que corre, si se mira a las obras de pura imaginación. Las dos obras nuevas más interesantes en esta clase son un volumen de Mr. W. Somerset Maugham, narraciones breves (fruto de un reciente viaje por los mares del Sur), titulado *The Trembling of a Leaf*, y un librito curioso llamado *Crome yellow*, de Mr. Aldous Huxley, distinguidísimo poeta de la generación más joven. *Crome yellow* no raya nunca en lo sublime; pero, siguiendo la manera de Thomas Love Peacock, su autor satiriza con mucho ingenio tipos y ridiculeces modernos. El más fino gusto y un depurado saber informan este libro, abundante en admirables descripciones.

De la moderna poesía inglesa, he de decir que aún se halla, en mucha parte, en manos de *litterateurs* de profesión, que no cultivan las musas por modo enteramente desinteresado. Todavía en Londres las damas buscan con interés para sus recepciones un joven poeta que esté de moda, y al poeta mismo le

gusta lucirse en bailes y tertulias. De los pocos cuya inspiración es de naturaleza elevada apenas se habla, y como sus libros no se venden con rapidez, los editores andan reacios, las más de las veces, para afrontar el riesgo de sacarlos a luz. Mr. Harold Monro, propietario de «The Poetry Bookshop» y editor de *The Poetry Chapbook*, ha prestado un servicio a la literatura imprimiendo muchas buenas poesías de esos escritores interesantes, aunque poco leídos; y otra influencia provechosa es la publicación de una antología anual llamada *Wheels*, regentada por Miss Edith Sitwell. *Wheels* tiene cariz revolucionario, y su aparición es grata, aunque no fuese más que por incluir la obra de Miss Sitwell y de sus dos hermanos Osbert y Sacheverell Sitwell.

Varias revistas y algunos «magazines» consagrados al arte moderno, han aparecido recientemente y otros están en camino. Es de esperar que vivan lo bastante para estimular a los escritores y artistas que merecen estímulo y para descubrir talentos nuevos. Entre los más interesantes se cuenta «*Form*», dirigida por Austin Spare, el artista, juntamente con el poeta W. H. Davies; «*Fanfare*», «*Gargoyle*» y «*Broom*». Esta última la dirige y edita un grupo de escritores americanos residentes en Roma, y en esta ciudad la escriben y la publican. Es un experimento interesante de internacionalismo práctico. También se anuncia para un futuro próximo una revista literaria llamada *Germinal*, en la que es de suponer que el idealismo revolucionario que inspira a la juventud europea encuentre su expresión inglesa. Durante la guerra, y desde la paz de Versalles, nuestros escritores avanzados, cuyo tipo podemos ver en Mr. H. G. Wells, han sido pocos en demasía para enardecer a las generaciones jóvenes. No hemos producido todavía un Henri Barbusse, un Romain Rolland. Tenemos, no obstante, en George Bernard Shaw, una figura que puede compararse justamente a Anatole France. Mr. Shaw tiene sesenta y cinco años; pero su obra ha perdido poco de su antiguo vigor. Aún está a la cabeza de su tiempo, más joven que los más jóvenes de nosotros, activo, provocador, sin miedo, intelectualmente, y sirviendo de fuente inagotable de inspiración a todos los que, como William Blake, desean edificar «la Nueva Jerusalén en el suelo verde y jocundo de Inglaterra». La representación de la gran comedia de Mr. Shaw «*Heartbreak House*», ha sido el único acontecimiento teatral de importancia en esta temporada.

DOUGLAS GOLDRING



## TEATROS

# HECHIZO ESLAVO Y ESTILO ESPAÑOL

**E**n el principio era el verbo. Pero a la postre hemos venido a descubrir la excelencia del mutismo, o, cuando más, de la onomatopeya. Las ígneas lenguas del espíritu inspirador no son ya sino fuegos de artificio de que se tocan, a modo de aureola, nuestros más empingorotados apóstoles de la buena nueva artística. Sépase, porque nadie se dé a cavilar en vano, que aludo por modo especial a D. José Ortega y Gasset, eminente ensayista, en su calidad de espectador y glosador de las últimas variedades escénicas, convertido a las teorías futuristas del Sr. Marinetti.

Don José Ortega y Gasset, impresionado por el gustosísimo espectáculo del cabaret del *Murciélagu*, cuyas primeras representaciones en París reverdecieron el éxito logrado antaño por los bailes rusos, ha publicado no ha mucho en *El Sol* un estudio lírico, conminando a los jóvenes vocados al arte a no escribir más novelas, dramas o poemas, a no pintar más cuadros, modelar estatuas ni pautar armonizadas melodías, sino supeditados a las nuevas normas escénicas, de las que debe proscribirse todo intento que no sea mero pretexto para combinar unas cuantas pantomimas, entremezcladas de danzas, canciones lindas, y en todo caso, tal cual folletón, género literario trascendental con que suelen colgar los grandes rotativos, en días señalados, el balcón del folletín, por donde en tiempos se asomaban a la literatura los lectores ingenuos.

El llamamiento de D. José Ortega ha tenido luego la debida cuanto irremediable consecuencia: La firma Martínez Sierra, siempre dispuesta a aprovechar

cualquier coyuntura favorable al marchamo artístico de su industria, se ha apresurado a justificar su último atentado al buen gusto y a la moral profesional, incluyendo en el programa de ese burdo plagio que titula «Linterna mágica» algunos trozos escogidos del ensayo del Sr. Ortega. Terrible penitencia la de este joven maestro de maestros, si se ha visto, sentado en una butaca de Esclava, enfrentado con su propia obra, tan presto desencadenada sobre el escenario del Pasadizo. Terrible, pero proporcionada a su culpa, de que hasta la fecha no ha pretendido eximirse eludiendo toda responsabilidad en el engendro.

Hétenos, pues, salidos de Málaga para entrar en Malagón. Libres definitivamente del género chico de D. Miguel Echegaray, del género grande de D. José Echegaray, del género ínfimo de la Bella Monterde, la firma Martínez Sierra, al amparo de la frontera espiritual que nos separa del mundo artístico civilizado, pervierte, envilece, rebaja y achabacana—cursei hasta en sus crímenes—cuanto en la variedad del teatro contemporáneo ofrecen de sugestivo y aleccionador las escenas extranjeras.

La mala fe y la rapacidad de la firma Martínez Sierra, la buena voluntad con que yerra D. José Ortega y Gasset, tienen algunos puntos de coincidencia indudable: En uno y otro se advierte insensibilidad ante las obras de arte, incapacidad de creación, frivolidad liviana o barroca—perniciosísimo prurito de halagar al público más insensato, el de las damas que presumen de exquisitez, buscándole tres piés al gato de la chica; es decir, dándole por liebre y, lo que es peor, con azúcar, como se usa melificar en Alemania el asado, que no la filosofía.

Hubiera competencia, siquiera fuese comercial, cuanto más en el orden artístico, y ni la firma Martínez Sierra se atrevería a enarbolar como bandera las etiquetas de su farmacia teatral, ni D. José Ortega a erigir en principios estéticos universales su propia limitación.

La razón fundamental que D. José Ortega aduce en el susodicho estudio, en contra de la representación de las grandes obras dramáticas y en pro de las variedades como exclusivo género escénico, se ha visto desmentida a la luz de la linterna para andar por casa de la firma Martínez Sierra. Es preferible—dice D. José Ortega—un espectáculo que satisfaga a los sentidos, como el del *Murciélago*, al de una obra de Shakespeare, por malos cómicos: ¡Jóvenes imberbes, que en vuestros años tiernos dirigís al templo de Apolo vuestros pasos, no más perder el tiempo ni las otras unidades; viva la bagatela artística! Ahora bien—se le ocurre a cualquiera, viendo las mojigangas perpetradas por

## LA PLUMA

la firma Martínez Sierra—, si Shakespeare ha menester buenos cómicos, ¿cuáles no necesitará la moderna *commedia dell'arte*? Don José Ortega es, pues, víctima del hechizo eslavo que tan serios estragos empieza a hacer en todos los órdenes. Empieza entre nosotros, a la zaga del movimiento europeo; que de antiguo son tópicos expresivos de ese gustoso peligro mundial, *le charme slave, il fascino slavo* con que franceses e italianos lo denuncian en los ojos abismáticos de las mujeres rusas, en el gran temblor epiléptico de un Dostoyewski, en el fuego sagrado de esa música popular, que el ya famoso Coro Ukranio acaba de revelarnos en toda su pureza, en sus dos conciertos de la Sociedad Filarmónica.

Conceptos son estos que envuelven equívocos cuya dilucidación no es fácil de primer intento. Arte puro y arte popular son, cuándo términos antagónicos, cuándo correlativos, según el criterio de quien los emplea. Los directores del Coro Ukranio dicen haberse limitado a la armonización de canciones tradicionales de su país. La emoción que un concierto del Coro Ukranio produce, nada tiene que ver, sin embargo, con la suscitada en todo ánimo sensible por esas mismas coplas y tonadas, oídas de improviso, al natural, en pleno campo o a la ronda de amadores de un pueblo primitivo. Los elementos naturales que concurren en esta impresión directa, han de ser sustituidos, *representados* de algún modo, una vez trasplantados a un teatro. Y aquí del arte de los directores del Coro Ukranio, para conservar la preciosa esencia de su música popular en la trasposición artística. Es una labor eminentemente técnica, de selección de voces, de acoplamiento, de disciplina del apasionado acento característico del arte ruso. Es todo lo contrario de la improvisación de baratija, con que suele traducírsenos en Eslava, el hechizo de estos espectáculos arrancados de su ambiente propio, por el viento de la revolución.

¿Qué enseñanzas pueden derivarse en beneficio de un arte español, con espíritu propio, de estas excelentes manifestaciones escénicas del gran arte ruso? La respuesta se hallará tal vez en un teatrillo de variedades, hartamente más fácilmente que en las deslabazadas imitaciones y calcos apuntados. Años hace que corre por escenas de segundo orden y tablados flamencos la Niña de los Peines, verdadero fenómeno artístico, sin contaminación ni falsedad. ¿Hasta qué punto es popular o no el *cante hondo*, cuyo secreto buscan músicos como Falla, conscientes de la trascendencia artística de ese tesoro que encierran unas cuantas gargantas privilegiadas, y algunos tocadores de guitarra, y se transmiten unos pocos elegidos, de generación en generación? La Niña de los Peines



representa ciertamente un misterio lírico que apenas entrevén los críticos y estéticos, pero que tiene cimentación propiamente artística en una técnica, har- to estricta y hermética para el profano.

Ese punto de fusión entre el llamado arte popular y el Arte puro, es decir, a un tiempo elemental y trascendente, inspirado y sabio, castizo y universal, lógralo hoy con sus danzas clásicas una artista ejemplar, La Argentina, que lu- chando bravamente contra la indiferencia o el aplauso desmedido de públicos y revisteros torpes, ha sabido ir depurando con un instinto maravilloso, ser- vido por unas facultades naturales espléndidas, ese concepto del estilo español en que tan obstinadamente se pierden el empresario y el metafísico.

Viéndola bailar acompañada a la guitarra, asáltanos la misma reflexión que las coplas andaluzas de la Niña de los Peines sugieren, acerca de la posibilidad o no de discernir el elemento popular y la composición crítica en tales mani- festaciones de un arte nacional. Sólo que, en los bailes de la Argentina, es pa- tente la conciencia artística, limitada en la extraordinaria *cantaora* a una per- fección técnica donde la inspiración personal apenas tiene valor.

Es decir, que cuanto nos seduce y emociona en las coplas de la Niña, es del acervo común, espíritu todo lo puro que se quiera, pero interpretado de una manera ritual tan académica como pueda serlo una canción napolitana a través de las *floriture* del *bel canto*. Quien estime aventurada esta suposición, no tiene sino considerar el error de perspectiva en que se funda la aseveración contra- ria. Nuestro desconocimiento de la técnica abstrusa del *cante hondo*, no implica la inexistencia de unas reglas tan rigurosas como las del canto llano.

La Niña de los Peines, perfecta intérprete de un género de arte popular, no inventa nada. La Argentina crea del baile flamenco una categoría artística, difícil de clasificar exactamente en la plástica o en la dramática. No obstante lo cual, por virtud de su temperamento adiestrado en la experiencia, nunca sus interpretaciones adolecen de la confusión a que deben en mucha parte su fama algunas célebres bailarinas extranjeras, de que puede ser prototipo Isa- dora Duncan.

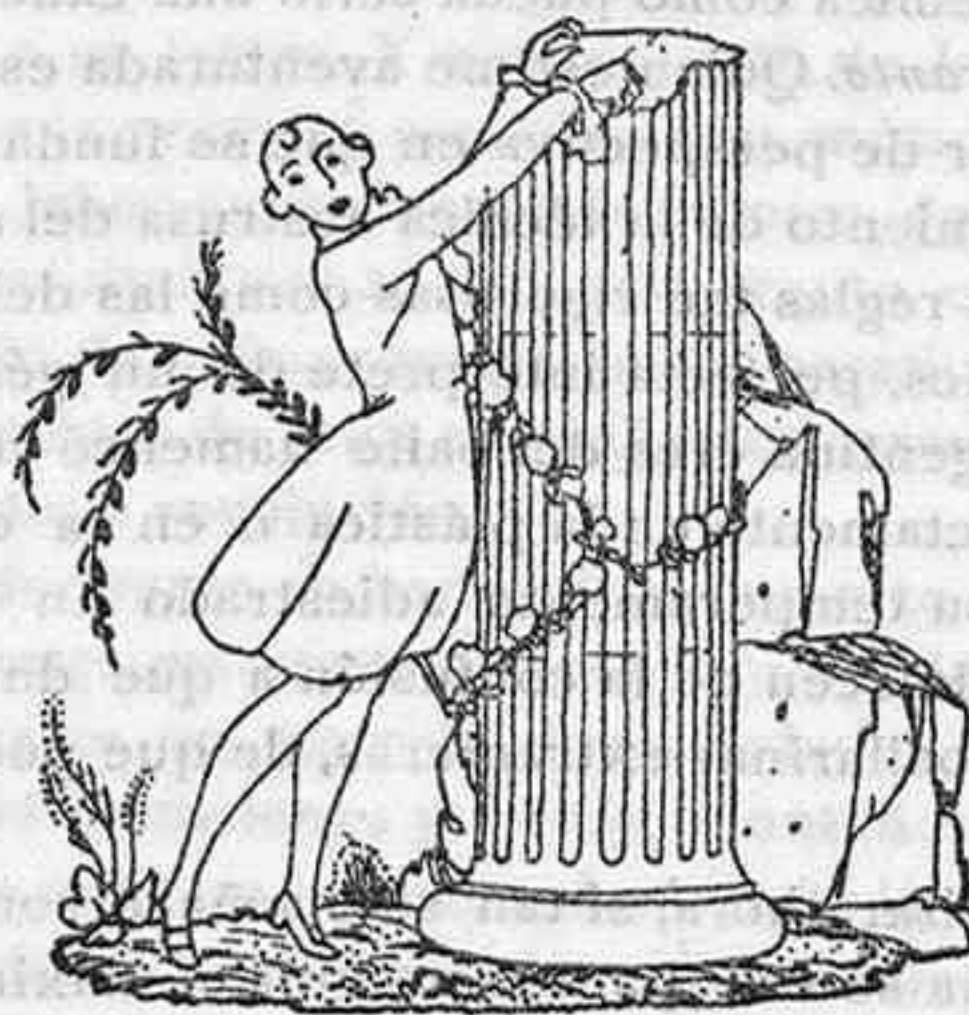
No nos cumple analizar ahora, sí tan solo señalar someramente, los recur- sos de que la Argentina se vale para conseguir el máximo efecto artístico. La bata andaluza y el pañolillo de talle con que compone de una manera sobria la mejor figura de sus creaciones, evoca con harta mayor eficacia que la más cabal reproducción arqueológica, la gracia de las tanagras clásicas; el peso, el ritmo grave, la seguridad del cuerpo retemblando en contundente taconeo so-

## LA PLUMA

bre las tablas, al compás de los crócalos, marcan la diferencia capital entre el concepto tradicional del baile andaluz y la ingravidez angélica de la academia francesa. Pero sobre toda otra consideración, la cualidad *sui generis* que hace exceder a la Argentina de los límites angostos de las *variedades* al uso, es el grado de expresión femenina, sensual, con que, sin subvertir los elementos propios del arte coreográfico, descubre la razón esencial, no ya del baile español! o flamenco en sus modalidades típicas, sino del baile pura y simplemente.

De ahí el por qué los públicos que no la entienden del todo, se sienten arrebatados en Madrid, en Sevilla, o en Nueva York, sin que los críticos hayan acertado a explicar cumplidamente la excelencia de una artista cuyos méritos nada tienen que ver con el *pastiche*, con la erudición, con los fáciles trucos de baja estofa, que el mercantilismo de los sedicentes directores artísticos, impone a la admiración pública.

### UN CRÍTICO INCIPIENTE





## LIBROS Y REVISTAS

**Francisco A. de Icaza.**—*Nietzsche, poeta (Interpretaciones líricas).*—Madrid.

«... estos versos míos—advierde el autor de *Nietzsche, poeta*, en las *Palabras Preliminares* del nuevo volumen de su *Antología crítica de poetas extranjeros*—no pueden llamarse estrictamente traducción, en el sentido vulgar de la palabra: «Mi estilo—decía Nietzsche—es una danza, un juego de simetrías de todas clases y un saltar y burlar estas mismas simetrías. Llega hasta la elección de vocales.» La obra de un poeta de ese género, lacónico, profundo, y artífice del verbo, y que se expresa en lengua de índole tan distinta a nuestra lengua, es intraducible; como no se haga labor personal, en la que coincidan el sentido, el sentimiento y, si se puede, la forma de expresión rítmica, sin apegarse a la verbal. Ese ha sido mi intento al trasladar al castellano los mejores versos de Nietzsche—o por lo menos los que yo tengo por tales...»

No huelgan ciertamente estas salvedades con que el agudo sentido crítico del señor Icaza ofrece a la consideración de sus lectores la primorosa versión de los más escogidos frutos poéticos de Nietzsche. Échase de ver en las pocas traducciones que entre la balumba de ellas pueden solicitar la atención del aficionado a las buenas letras, un excesivo prurito de fidelidad, las más veces erróneo. Con lo cual, lejos de conseguirse la debida adecuación entre el espíritu del autor traducido y su expresión española, se produce en torno de la obra traducida una atmósfera neblinosa, donde su interés esencial aparece sustituido por un exotismo pintoresco, en el caso más favorable.

La traducción de un poeta es sobremanera difícil. Cuando el poeta es perfecto, como Nietzsche, en su condición de filósofo lírico, la dificultad sube de punto. El Sr. Icaza la vence con la rara maestría que este librito pregona, porque en todo momento le llevaron la mano esa serena crítica que tan armoniosamente compone su obra poética, ese cálido acento que presta singularísima animación a sus estudios literarios.

Los pequeños poemas, de quintaesenciada poesía, reunidos en la interpretación española de Icaza, requerían, sin duda, para llegar directamente a nosotros, esa transfusión lírica, operada con un criterio opuesto al de los diseca-

## LA PLUMA

nado a las buenas letras, un excesivo prurito de fidelidad, las más veces erróneas de *Nietzsche, poeta*, la inspiración con que Campoamor pretendió hacer poesía lapidaria, para la que le faltaba el aliento trágico resumido, entre cabriolas, desplantes y humoradas en esta sentencia *Para todos los creadores*, del poeta alemán:

«El mundo no se está quedo;  
a la noche sigue el día:  
si el yo quiero suena bien, el yo puedo  
suena mejor todavía.»

C. R. C.

\* \* \*

**C. Rivas Cherif.**—*Un camarada más.*—Ediciones de LA PLUMA.

He aquí una novela pulcramente escrita, dulce y bucólica en ciertos pasajes, fuerte y áspera en otros. Su autor no ha vacilado ante ningún esfuerzo, y con delectación de *amateur* más que con habilidades de hombre de letras nos va mostrando las múltiples facetas de su ingenio que sabe triunfar con soltura en el diálogo y en la descripción.

*Un camarada más* es una novela feminista... con una solución antifeminista. La moraleja que de ella se deduce la obtiene el lector por propia cuenta, y a buen seguro que no le dejará mal sabor de boca. En la rendición de toda voluntad enérgica hay siempre un poderoso elemento dramático que se transforma en elemento cómico cuando la voluntad marcha del error a la verdad. Un oculto destino irónico, un maligno espíritu engañador parece que preside la acción de esta novela. La vida, con sus inesperadas revelaciones, con su imprevisibilidad, como diría Bergson, dijérase que se complace en ir trazando el camino que siguen los personajes, sin concederles el más pequeño espacio neutro donde puedan desarrollar sus teorías. Una tras otra, van desapareciendo las ilusiones pedagógicas de maestros y discípulos, adquiriendo singular energía la atmósfera vital donde se mueven, quedando así pura y diáfana, como el aire después de la tormenta.—Espíritu (el gentil camarada universitario), al reconocer la superioridad física del hombre, manifestada de modo contundente, deja de ser un ideal demasiado lejano para convertirse en una realidad viva, deja de ser «un camarada más» para transformarse en una mujer, no igual a las demás mujeres, sino superior a ellas por su cultura y por su arrojo.

Los primeros capítulos de la novela de Rivas Cherif son verdaderamente deliciosos y causarán no pequeño escándalo en determinado círculo, de normas tal vez demasiado rígidas, donde parecen inspirados. Ciertos detalles cómicos, tomados del natural, prestan animación a la obra, sobradamente movida ya por exceso de elementos novelescos y sorprendentes, a los que no tiene necesidad de acudir su autor para hacer una novela interesante.

J. A. P.

\* \* \*

**S. González Anaya.** — *El castillo de irás y no volverás.* — Novela. Editorial Pueyo. Madrid, 1921.

Salvador González Anaya ha escrito otra novela andaluza. Después de *Rebelión* y de *La Sangre de Abel*, la última obra de González Anaya es un nuevo intento de aprehender esa realidad de innumerables aspectos y matices, que todavía no ha logrado una definición satisfactoria, llamada Andalucía. A primera vista pudiera creerse que la novela de González Anaya no tiene de andaluza más que el fondo, la serie de paisajes y costumbres que el autor nos describe con cierta prolijidad; pero a poco que se reflexione, será forzoso reconocer que la acción, por el modo de tratarla—superficial, sensual, hiperbólicamente—es, asimismo, hasta sus raíces, andaluza, y especialmente malagueña.

Un inconfundible matiz local domina toda la obra, aun cuando lo pintoresco queda en absoluto excluido de ella. Nada hay aquí que recuerde las *Escenas de El Solitario* ni los personajes de Arturo Reyes; nada de bandidos, ni de mozas juncales, ni de sangrientas riñas, ni de majos, ni de toreros: no es una Andalucía pasada, literariamente pasada también, la que González Anaya nos describe: es la Andalucía actual y media, tal como la *vive* la mayoría de sus habitantes. Se comprende así que las dificultades con que ha tenido que luchar el autor sean considerables, por lo cual su intento es digno de alabanza. No corre por camino trillado, sino que pretende abrirlo.

El estilo adolece de evidentes descuidos, incomprensibles desde luego en un escritor que no es novel. La crítica ha hecho ya presa en ellos, con sobrada saña, a mi juicio, ya que el dominio de la técnica es resultado de la aplicación o la constancia, sin que podamos atribuir, sólo por ello, a quien lo posea, cualidades estrictamente literarias.

J. A. P.

\* \* \*

**Daniel Ruzo.** — *Así ha cantado la Naturaleza.* — *Paisajes de estas tierras.* — Lima, 1920.

Daniel Ruzo, nos dice su prologuista el ilustre escritor peruano Dr. Prado y Ugarteche, fué proclamado poeta de la juventud en los Juegos Florales de Lima en 1918. ¿Hay todavía quien no sepa a qué atenerse respecto a la poesía de juegos florales? La poesía de juegos florales constituye, sin duda, un género inferior, o, en todo caso, un género inadecuado para la emoción sincera, que no es, contra lo que se acostumbra decir, la que se expresa con metáforas y tropos sancionados por las retóricas escolares, sino la más difícil de expresar, por lo mismo que ha de reflejar la emoción personal, distinta, ante la vida inmutable. Pese al prejuicio con que desde luego emprendemos la lectura de un poeta premiado, los versos de Daniel Ruzo nos gustan. Claros, abiertos, sin novedad alguna en su estructura—todas las poesías de la colección están compuestas en el endecasílabo asonantado tradicional—rehuyendo intencionadamente la sutileza de expresión y de sentimiento ante el paisaje, ostentan cierta inmaculada simplicidad, que nos los hace desde luego gratos. Su limpi-

## LA PLUMA

dez serena, su inocencia, cobra en la blanca extensión del libro, sin sombras ni claroscuro, la cualidad que le hace valer y por la que, en definitiva nos gana:

«Las estrellas huyeron,  
empieza a amanecer, y siento frío.»

«Amanece; tibiezas y dulzuras  
han bajado a besar el fresno grande.»

«La lluvia cenicienta y perezosa  
ha dejado en las tierras su cansancio.»

«Luz, divina y alada,  
a ti saludan los primeros trinos.»

Toques felicísimos como los apuntados, diluídos en la música llana de esta *suite* sinfónica, denotan la sensibilidad de su autor, cuyo abandono a la contemplación sin pensamiento:

«Vivir plácidamente  
sin pensar en la vida;  
leyendo claros versos que retraten  
como las aguas puras y tranquilas,  
los árboles del campo  
en su tristeza...»

ha de afinar, sin duda, la expresión de sensaciones y motivos, hartos impersonales hoy; lo que le resta la pasión lírica que se echa de menos en el libro.

*Así ha cantado la Naturaleza* está ornamentado con maestría y gracia muy personales por el pintor José Sabogal.

C. R. C.

\* \* \*

**Paolo Monelli.**—*Le scarpe al sole.*—Bologna, L. Capelli, editore, 1921.

«En la jerga de los alpinos poner los zapatos al sol, significa morir en combate.» *Le scarpe al sole* es una crónica de la guerra en el frente italiano. ¿Un libro de guerra todavía? Un año hacía, en la fecha de su publicación, que algunos editores lo rechazaban ya por anticuado. «De todos modos, dice su autor en el breve prólogo, aún debe haber alguien, perdido en la grisura de la vida burguesa o eremita en tal cual vallecillo alpino, que vivió estos humildes años de guerra sin brillo y sin gloria, y aún siente su corazón henchido de nostalgia. A él ofrezco este libro, buenamente, como ofrecíamos entonces el viático del vino y de las canciones al huésped inesperado de nuestra mesa cordial.»

Vano sería que yo intentase acusar recibo de este libro con fingido desinterés. Paolo Monelli fué mi compañero de la Universidad de Bolonia, en años descuidados y placenteros. Juntos disfrutamos la vida goliárdica de la *grassa* ciudad «iosca, turríta», animada de un espíritu, al par denso y sutil, aromado por la severidad de su docta y austera prosapia, por el dulce veneno del *settecentismo* decadente, por el tumulto industrial del siglo, por la conciencia revo-

lucionaria de la nueva Italia. Juntos trepamos a las cimas del Apenino próximo, y en alguna hostería montañesa, restaurados por el vinillo consolador, recitamos tal vez los versos de Mallarmé que ahora presiden las últimas páginas del libro:

«La plupart râla dans les défilés nocturnes  
S'énivrant du bonheur de voir couler son sang,  
O Mort le seul baiser au bouches taciturnes!»

Mas no se crea que *Le scarpe al sole* sólo tiene un sentido evocador para el compañero de armas o el amigo lejano. Paolo Monelli es poeta y su libro no podía ser un documento, o un alegato, sino un poema. La guerra se nos muestra en él en su verdad eterna, como un hecho humano, pero sin abstracciones ni alegorías, en su realidad inmediata: La guerra, no ya europea, italiana, y aún más, la guerra de mi amigo, el *skiador*, que concibe la vida como un esfuerzo sportivo y el sport como un ideal nutrido de clásica savia; que contempla en el Alpe austriaco la barrera enemiga; que de tan humano no quiere sustraerse a un destino nacional; que se eleva sobre las contingencias, cantándolas en espiritualísima prosa y hondos versos de ritmo interior; que vive plenamente, en fin, la juventud que acaso no han tenido nunca los editores a quien puede parecerles pasados de moda libros como *Le scarpe al sole*, tan significativos y emocionantes para Faoro da Lamon, el contrabandista que pierde su oficio si se ensancha la frontera»; para el borracho Turin; para la hetaira de Padua a quien quizás no volverá a ver el poeta soldado. («¿Quién sabe?», se pregunta en español); para mí, que experimento no sé qué extraña sensación leyendo en esas dos palabras el recuerdo quizás involuntario de una camaradería estudiantil, que el tiempo pasado y los azares de la ausencia, decoran ya con la nostalgia de la primavera, al granar sus primeros frutos.

C. R. C.

\* \* \*

**Jean Galtier Boissière.**—*Loin de la rifflette.*—París, Crès, MCMXXI.

La guerra no es sólo repulsiva, odiosa; tiene también su lado risible. En cuanto el horror de las batallas desaparece de nuestra vista, la comicidad, en que es tan abundante la vida militar, vuelve a fluir inagotablemente. Si el régimen de cuartel es fértil en situaciones disparatadas, por la aplicación ciega a innumerables tipos, caracteres y casos divergentes, de unos reglamentos que no están cortados a la medida de nadie, la vida en campaña ofrece por añadidura a la observación del satírico y moralista ciertas formas de lo ridículo que no prevalecen en tiempo de paz. M. Galtier Boissière ha puesto a contribución una parte de su experiencia de soldado para escribir *Loin de la rifflette*, y nos da un «libro de guerra» del que lo más horrible de la guerra: bombardeos, batallas, padecimientos del soldado en las trincheras de primera línea, está ausente. Nos cuenta M. Galtier Boissière las observaciones que hizo lejos del fuego o del combate, en los campos de instrucción, en los depósitos: las simulaciones del valor, los recursos del miedo para esquivar la ida al frente, ciertas

## LA PLUMA

hechuras grotescas de la patriotería, el desbarajuste, los inverosímiles tropiezos de la jerarquía, son la materia primera del relato, en el que van entremetidas algunas sabrosas aventuras de soldados de verdad. Pero el humor satírico de M. Galtier Boissière, no se detiene en coleccionar anécdotas. Su libro es un libro contra la guerra; la intención última del autor es mostrar el contraste entre ciertos vocablos sonoros o ciertas recetas de *bourrage des crânes*, y su contenido. Es un documento más para añadirlo al proceso que los combatientes (únicos que pueden hablar del caso con autoridad) han abierto contra la guerra. *Loin de la riflette* se lee de un tirón, y sabe a poco.

M. A.

\* \* \*

**Revistas.** — *Mercure de France*, París. — *Le Progrès Civique*, París. — *La Connaissance*, París. — *La Revue de l'Époque*, París. — *Vida Nuestra*, Buenos Aires. — *Athenaeum*, Zaragoza. — *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica. — *Le Crapouillot*, París. — *Belles Lettres*, París. — *Cultura Venezolana*, Caracas. — *Die Aktion*, Berlín. — *Pegaso*, Montevideo. — *Cuba Contemporánea*, La Habana. — *Babel*, Buenos Aires. — *Poesía ed Arte*, Ferrara. — *España y América*, Cádiz. — *Hermes*, Bilbao. — *L'Art Libre*, Bruselas. — *Ça Ira*, Amberes. — *La Ronda*, Roma. — *La Nouvelle Revue française*, París. — *Índice*, Madrid.

### FIN DEL VOLUMEN III



# LA PLUMA

REVISTA LITERARIA

Redactores: MANUEL AZAÑA, C. RIVAS CHERIF.  
HERMOSILLA, 24 DUPLICADO. — MADRID

SUSCRIPCION: Seis números, 9 pesetas. :-: Doce números, 18 pesetas :-: Ejemplar suelto, DOS PESETAS.

Concesionario exclusivo para la venta:  
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

---

---

## EDICIONES DE LA PLUMA

SERIE 1 (NOVELAS CORTAS Y CUENTOS)  
CADA TOMO DOS PESETAS

**PUBLICADOS:** I. EDUARDO MARQUINA: Agua en cisterna.—II. GERARDO DE NERVAL: Silvia. (Traducción de C. Rivas Cherif).—III y IV. F. SCHLEGEL: Lucinda. (Traducción de J. Moreno Villa).—V. L. FERNANDEZ ARDAVIN: El hijo.—VI. VÍCTOR CATALÁ: La Madre Ballena. (Traducción de R. Marquina).—VII. C. RIVAS CHERIF: Un camarada más.—VIII RAMÓN M.<sup>a</sup> TENREIRO: El loco amor.—IX. LUIS Y AGUSTÍN MILLARES: Compañerito.

**EN PRENSA:** EDUARDO MARQUINA: El destino cruel.

SERIE 2 (ENSAYOS Y NOVELAS)

Para publicarse en diciembre.—BUGENE MONTFORT: La Niña-Bonita, o el amor a los cuarenta años. (Novela, traducida del francés por Manuel Azaña). 1 vol. en 8.<sup>o</sup>

---

---

**LA PLUMA** no reparte gratuitamente más ejemplares que los correspondientes al cambio con otras publicaciones. Sólo publica trabajos inéditos. No devolvemos los originales, ni sostenemos correspondencia acerca de ellos.

IMPRESA ARTÍSTICA  
DE SÁEZ HERMANOS  
CALLE DEL NORTE, XXI  
MADRID  
MCMXXI



Precio: dos pesetas.