

# La Pluma

AÑO III.

MADRID, FEBRERO 1922

NÚM. 21.

APOSTILLAS Y DIVAGACIONES (1)

## UN CRIBADO DE NIETZSCHE

**D**E la propia suerte que cuando uno está recién vacunado todos, en virtud de cierta ley arcana de malignidad cósmica, vienen a darle palmaditas en el brazo, precisamente a la altura donde remuerden las gafas ampollas, así también basta que uno tenga entre ceja y ceja una preocupación para que cuanto escucha o lee coincida con la preocupación y la alimente o refuerce. En estas «Apostillas y divagaciones», en torno a Nietzsche, que me sirven de ocasión, desde hace algún tiempo, para sustentar un coloquio ideal con mis lectores, («Apostillas y divagaciones», modestamente; anotado en vuestro cuadernito de notas críticas), vengo insistiendo sobre la incompatibilidad de la literatura con lo que no es literatura. ¡Cuán fácil es tomar como filosofía o ciencia lo que no es sino literatura, y no de la mejor, puesto que es literatura epicena e híbrida! Este concepto esencial es ya viejo en mí, como no ignoran quienes han tenido la abnegación de leer mis en-

(1) Véase LA PLUMA de diciembre 1921 y enero 1922.

sayos de estética teatral, colegidos en los dos volúmenes de «Las Máscaras». Pues cabalmente estos días he desglosado de un crítico inglés, Mister Edward Shanks, unas líneas a este propósito, que confirman aquel maduro concepto. Hélas aquí: «ha existido modernamente una especie de dicotomía entre la literatura como un medio y la literatura como un fin. Ha habido una época en que muchos escritores daban por sentado, sin previa reflexión, que la llamada literatura seria debía emplearse en fines de rendimiento práctico. Ibsen, Brieux, Tolstoi, Hauptmann, han practicado de esta suerte la literatura muchas veces. Wells confesaba a Henri James que prefería que le calificasen de periodista antes que de artista. Bernard Shaw ha declarado no interesarle Shakespeare porque nunca había escrito una comedia con el objeto de deshacer un abuso social; y recientemente, con motivo del centenario de Keats, se ha dignado aceptarle como un gran poeta porque en *Isabella* ataca el sistema capitalista. Aunque sus adalides perseveren en ella, esta opinión no es ya sostenible hoy en día». Sin duda. Ni hoy ni nunca. El órgano de apercepción del arte,—y entre las artes, la literatura—, es distinto y disparejo del órgano de apercepción de la ciencia, por ser disparejos y distintos el orden de la verdad artística y el orden de la verdad científica. La verdad artística es inmediata, intuitiva, permanente. La verdad científica es transitoria, mediata, discursiva, lógica. Tan ridículo y contraproducente es pretender demostrar una verdad científica o una estructura lógica por medio de la emoción artística, ya sea de una melodía, de un color o de una metáfora, como pretender contagiar el sentimiento estético por medio de un silogismo o una teoría. En cuanto a lo primero, siempre recordaré—y esta experiencia la habrán tenido cuantos han pasado por las aulas académicas—, la impresión, entre cómica y repulsiva, que me producían algunos profesores redichos que jamás acertaban a desarrollar una exposición doctrinal, ceñida y escueta, sino que adornaban y escondían la flojedad del discurso con profusión de hojarasea retórica. No me determinaba a decidir si aquello quería pasar por ciencia o por arte. Como arte, me parecía deplorable bambolla; como ciencia, infantil vaniloquio. En cuanto a lo segundo, o sea, creer que una obra de arte

se enriquece y afianza con el aditamento de una verdad física, comprobable, científica, me parece tan incongruente como si a la estatua de la Afrodita de Melos le colocasen una peluca de pelo auténtico con que concederle mayor impresión de realidad y de autenticidad.

Pero claro que el vulgo—así el vulgo social como el vulgo intelectual—, propende, por pereza e ineptitud, a preferir todo género confuso y epiceno; la ciencia retórica (que no es ciencia ni retórica) como la ciencia más elevada, y el arte catedrático (que no es arte ni encierra magisterio) como el arte más profundo.

El error del mal entendido arte de tesis es evidente: el Arte es eterno por esencia, y la característica del arte de tesis es su caducidad. Porque, proponiéndose ese arte de tesis un fin práctico y próximo, o lo consigue o no lo consigue. Si no lo consigue, ese arte es inútil, estéril, superfluo. Si lo consigue, deja de existir ese arte en el punto de haber logrado su propósito. Si todo el arte contemporáneo se enderezase exclusivamente a concluir con el sistema capitalista, acabado ya el sistema capitalista el arte contemporáneo dejaría de existir como tal arte, y en el día de mañana sería sólo interesante como curiosidad, como apático documento histórico, perteneciente a una edad sobreseída. Una obra de arte no se aviene a otra jurisdicción que la del arte. El cánón por que se la ha de juzgar es un cánón estético y su viabilidad depende de la sustancia inmarcesible de arte que contiene. Si algunas novelas científicas de Wells son superiores a las novelas científicas de Verne, no es porque realmente sean más científicas (¡allá se va la ciencia de uno y otro!), sino porque son más artísticas. Si las obras de Zola y las pinturas del impresionismo permanecen en el tiempo sin perder su virtud estética, es obvio que esta perduración es de orden estético, y no de orden biológico y sociológico, como quiso Zola, ni de orden físico y científico, como se figuraban algunos impresionistas, puesto que de entonces acá (y van corridos muy pocos años) la biología, la sociología y la óptica han doblado una tornavía y están a mucha distancia y en distinta orientación que otrora. No niego que el intrépido Bernard Shaw contribuya a que se derrueque el régimen capitalista; pero, si en el futuro socialista se conservan aún sus

## LA PLUMA

dramas, no será de seguro como reliquia sentimental y curiosa, al modo como se guarda la tabaquera del bisabuelo, ni en memoria de su sagacidad económica, innecesaria ya en esa fecha venidera, antes bien por lo que tengan de dramas bellos y conmovedores. Beaumarchais coadyuvó con sus comedias a enardecer la turbulencia díscola y sentimental precursora de la gran Revolución Francesa. Y, sin embargo, las comedias de Beaumarchais siguen siendo actuales, bien que los principios revolucionarios estén admitidos en todo el mundo. ¿Por qué? Porque toda obra de arte, si por ser arte se halla fuera del tiempo y advocada a la eternidad, como quiera que el arte es una actividad humana y el hombre vive en el tiempo y es una medida del tiempo, la obra del artista ha estado en su gestación adherida a la matriz de la actualidad. Y aquí —como en la gestación natural, el instante misterioso en que se decreta el sexo de la criatura— se oculta el punto incógnito y decisivo que determinará el resultado de la actividad actual; si ha de ser obra estética, o ha de ser obra práctica; si ha de ser fin en sí misma, o ha de ser medio para un fin económico, sociológico, político; si ha de comunicar una verdad intuitiva y alentar en un sentido filosófico o ha de manifestar una verdad científica y exponer una filosofía lógica y sistemática. El toque diferencial reside en ésto; la obra de arte, como actividad humana, se alimenta con elementos tomados necesariamente de la actualidad, pero no los elementos transitorios, sino ciertos otros elementos que, sin dejar de ser actuales, son constantes, permanentes. El problema doble, ínsito a la obra de arte, lo había denunciado ya Platón; desentrañar lo uno en lo múltiple y la continuidad en el cambio. ¿Que éste es un problema filosófico? La filosofía sistemática jamás resolverá este problema. La unificación de lo diverso y la inmutación de lo mudable son antinomias que sólo se concilian en el acto estético. Por eso la obra de arte genuino está embebecida en un conocimiento de la realidad más filosófico que todas las filosofías profesionales.

La mal entendida obra de tesis, la que está elaborada con elementos de la actualidad transitoria, se figura ser ella la que hace que esos elementos sean transitorios y que pasen de una vez para siempre. Escribir

una obra de tesis contra un régimen político o un abuso social, naturalmente transitorios, lo juzgo tan estúpido como escribirla contra el año 1921, para que se acelere el primero de enero de 1922. Ahora, una verdadera obra de tesis buscará en cada régimen político y abuso social aquellos elementos de unidad y continuidad comunes a todos los regímenes y abusos, aquellas rémoras constantes, desde el origen del hombre, que estorban la infatigable navegación hacia la libertad y plenitud del espíritu. Así ha hecho Tolstoy; y en ésto disiento del dictámen del escritor inglés Shanks. En ninguna de sus obras persiguió Tolstoy la transitoriedad de lo transitorio, ni reformas políticas prácticas, sino la aproximación a un ideal extático y distante.

Conforme a las ideas insinuadas anteriormente, mi deseo, hoy, es cerner la atomizada obra de Nietzsche, y no diré separar el grano de la paja, porque en este autor apenas hay paja, pero sí clasificar en montoncitos lo que es literatura, lo que es ciencia, lo que es arte...

Un cribado de Nietzsche.

## LA MORAL OLFATIVA

*El moralista inmoralista.*—Nietzsche quiso ser, y fué, ante todo, un moralista. Ciertamente que él hacía el coco, llamándose un inmoralista, y nada le placía tanto como que los timoratos le tomasen por un diablo coronado (coronado de cuernos; la cornamenta es la corona del diablo).

Quiere decirse que un verdadero inmoralista es un individuo cuya preocupación continua, cuya pasión, polariza hacia la moral. De lo contrario no sería inmoralista. Porque todo lo que es—al modo de la vianda en el asador—, se sostiene sobre un eje, con dos puntos extremos de excesión e incisión que no cabe sino llamarlos polo negativo y polo positivo. Positivo o negativo, ambos polos constituyen gravitaciones fatales para lo que cae bajo su órbita imantada. En cuanto un hombre, para definirse, coloca delante del apelativo un *ante* o un *in*, confiesa, sin advertirlo, que está en servidumbre de una cosa previa; traiciona su recón-

dita pasión dominante. Por lo tanto, ya no puede juzgar con serenidad esa cosa previa de que está en servidumbre. (Nietzsche nunca juzgó con serenidad de la moral. Más aún; escribió: «formular un juicio moral es cometer una injusticia». Sin embargo, no se recató en afirmar extremos juicios morales). Toda nueva moral, o si queréis, todo intento de moral superior y más delicada, o si queréis, todo estadio flamante en la evolución de la moral, choca, como inmoral, contra la moral acostumbrada y usadera. (Nietzsche, con abusiva elasticidad ¡fué tan impresionable, móvil y elástico! dió a entender que la virtud de hoy fué crimen ayer, y el crimen de hoy será virtud mañana. A veces, pero no siempre. De la justeza en interpretar cuándo sí y cuándo no, y el por qué, depende el conocimiento preciso de la moral). En el moderno mundo occidental vivimos todavía, no de la moral cristiana, como suponía Nietzsche, sino de la moral judaica, y de la moral búdica, y de la moral chinesca; en suma, de la moral eterna, de la Moral, que es algo consustantivo al espíritu del hombre. Cuando aparece una moral nueva no es en rigor sino una exigencia más severa de la moral olvidada; supone, en consecuencia, una incomodidad, un esfuerzo, una acción difícil, por insólita; y los hombres se sienten tentados a calificar estas novedades de crimen, cuando menos crimen contra la tradición. Moisés bajó del Sinaí con cuernos en la frente, como un diablo. Cuernos de luz, eso sí, pero los perezosos y malignos no pasaban de sostener que eran cuernos.

Nietzsche, aunque con cuernos, quiso ser un moralista.

*Valuaciones.*—Aparte de su preocupación o pasión moral, de su exigencia de severidad en los usos morales (en los usos morales que él preconizó), la novedad ética (?) de Nietzsche, su originalidad (?), sostuvo él que residía en el sistema de valuación. Los actos deben valuarse en morales o inmorales según aumentan o disminuyen, respectivamente, la vida: y la vida no es sino sensación y ansiedad de poderío. Este sistema de valuación ¿es original? Yo no entiendo por original aquello que nace en un hombre, sin precedente ninguno, sino aquello que brota en la espontaneidad de su espíritu y llega a adquirir forma comunicativa.

Si yo me enamoro de una mujer mi amor es original, y no plagio, contagio o imitación; aunque antes se hayan enamorado otros cincuenta. El sistema de valuación de Nietzsche no es una novedad, pero sí es original, puesto que él ha llegado a darle intensidad elocuente, sólo compatible con las ideas originales. Tan no es novedad que ya lo advertimos como una de las formas de la moral del hombre primitivo y salvaje. Fué una forma adjetiva y transitoria de moral, colateral y superpuesta al fondo eterno de moral, consustantivo al espíritu del hombre, que ha ido depurándose en milenarias experiencias sociales.

¿Lo moral es lo que me añade sensación de vida y satisface mi ansiedad de poderío? Una experiencia individual, tan breve, y no ya una milenaria experiencia social, basta para saber que algunos actos que proporcionan aquella sensación y satisfacción inmediatas, son a la larga los más nocivos para la vida y los más perjudiciales al poderío. Por culpa de la baja moral de la muchedumbre, enemiga siempre de toda individualidad relevante, comenta Nietzsche. Unas veces, sí, y otras veces, no, rectificamos nosotros. Pero, concedamos que siempre que se le frustra a un hombre singularmente dotado la ansiedad de poderío es por la bajeza moral de la muchedumbre, por la psicología de *resentimiento propio del rebaño* (son palabras de Nietzsche). Bueno ¿y qué? ¿Es esto una objeción a la moral eterna? Nada de eso. El hombre desapoderadamente aquejado de la ansiedad de dominio, como dice Nietzsche, o, como se dijo en el Renacimiento italiano, deseoso de realizar la plenitud de su persona, percibe, si es inteligente, que sus medios son limitados, que necesita de los demás hombres, luego, si se sirve de los demás tanto vale como que sirve a los demás, o que los demás se sirven de él. Esta ecuación— que es la moral—, es axiomática e irreductible. Una unidad moral, un hombre individual, no puede valerse en sociedad únicamente por sí propio; de donde, la hostilidad ajena le sería mortal; síguese, que si aspira a expandir hasta el máximo verosímil su personalidad, como quiera que ha de ser con ayuda de los demás, para no hacérselos hostiles tiene, una de dos, que obrar en beneficio de los otros al propio tiempo que suyo, o, cuando menos, extraer su beneficio de aquello que no acarrea perjuicio

al prójimo. Tales son los postulados de la escuela inglesa, o utilitarista de moral, (Bentham): el hombre busca su bien como quiera que sea, comprueba después que todo daño que irroga se vuelve al cabo contra él mismo, y concluye, altruistamente, por no aplacerse como bien peculiar suyo sino en lo que abarca el bien común. Esta quiere ser una explicación lógica de la moral; pero la moral no es un asunto lógico. La moral utilitaria supone un proceso intelectual harto difícil para el cerebro de la mayoría de los hombres. Tampoco la moral utilitaria proporciona normas sencillas y ejecutivas de acción. ¿Cómo va a discernir nadie, especulativamente, en cada acción de su vida lo que redundará en bien común y lo que se reduce a falaz apetito del interés? Así como la luz supone ojos que la perciben, y un silogismo supone una inteligencia que lo articula, la moral, que es negocio de la conducta, supone un órgano privativo que decide y pone en movimiento la voluntad. La teoría utilitaria de la moral ni penetra la esencia del fenómeno moral ni se basta para hacer hombres morales; pero, a mi modo de ver, traduce con bastante exactitud la historia del desarrollo social de la ética. El progreso social se computa en la medida del número de hombres convencidos de que no cabe interés privado incompatible con el interés general.

Para Nietzsche, por el contrario, no existía el interés general. La Humanidad, según él, no es sino un pretexto para que se produzcan media docena de hombres de genio. No rechazaría yo este criterio si no fuera que Nietzsche imagina haber llegado a una conclusión, como si el hombre de genio encerrase en sí mismo su finalidad y no fuese a su vez pretexto de algo más. Si todos los hombres de genio hubieran abrigado en su conciencia la certidumbre de ser una finalidad y no instrumento, no se hubiesen dado a conocer a sus semejantes; habrían permanecido anónimos. Lo que ocurre es que el hombre de genio, como el que no es genio, necesita doblemente de los demás, para influirse de ellos y para influir sobre ellos. La Humanidad es pretexto para el hombre de genio, y el genio es un pretexto para que la Humanidad se enriquezca y eleve espiritualmente. Esta reciprocidad es indestructible. La moral del hombre de genio, obligadamente, es en lo fundamental la misma del hom-



bre normal. Lo cual no impide que, a cambio de un bien rarísimo que sólo él puede proporcionar, al hombre de excepción se le perdonen ciertas trasgresiones de la moral, a sabiendas, él el primero, de que son trasgresiones. Pero Nietzsche disputa que el hombre superior se conduce por una moral distinta, que no se orienta al bien del mayor número: y añade que así debe ser. Es la suya moral noble; la otra, moral de rebaño, engendrada por la envidia y el egoísmo. Si bien se medita sobre los escritos morales de Nietzsche se alcanzará la última consecuencia de que con todas sus novaciones no logró establecer una diferencia radical entre la moral noble y la plebeya: continúan siendo la misma cosa. Muchas de las máximas, realmente ennoblecedoras, de lo que él llama moral noble, que se figuró haber inventado, son (ya lo veremos) viejas máximas de la moral cristiana, que tanta enemiga le provocaba. En cambio, pone a la moral plebeya el reparo de ser una moral egoísta, en la cual por bajo del aspecto desinteresado se esconde el provecho de cada cual; y, sin embargo, este egoísmo o afirmación personal es la característica que atribuye a la moral superior. La moral noble se echa de ver en que suscita sensación de vida y ansia de poderío; y, sin embargo, rebate la moral plebeya porque es un procedimiento de conservar la vida, o sea el ansia de poderío, que según él es el único principio vital. Pero—y aquí brota la originalidad de Nietzsche—la moral plebeya conserva la vida de los débiles, una vida en evolución regresiva que no engendra sino decadencia y rebajamiento de los más altos valores del espíritu. La moral plebeya—prosigue Nietzsche—aspira a ser justificación y consagración de la falta de vitalidad; es el índice que marca cómo la vida ha tomado una curva descendente; así como la moral noble es superávit de vitalidad y curvatura ascendente. Pero ¿cómo comprobaremos cuándo hay déficit o superávit de vitalidad, cuándo, en efecto, una moral comienza a curvarse hacia abajo? La solución de Nietzsche es sorprendente: «Yo—dijo en ocasiones repetidas—lo conozco por el olfato. He nacido con un olfato especial para rastrear todo lo que es pro o contra la vida.»

Ya habíamos indicado en un ensayo anterior («La máscara de

Nietzsche») que era la suya una filosofía olfativa. También su moral. Así, pues, no habría sino unos pocos hombres éticos; aquellos cuyo órgano moral residiese en las narices.

## MORAL RELATIVA Y MORAL PERMANENTE

*Napoleón y sus victorias.*—Si establecemos la moral del hombre superior y la moral del hombre de la masa como dos finalidades distintas, si relajamos la reciprocidad anteriormente asentada: la humanidad para el hombre de genio y el hombre de genio para la humanidad; nos hallaremos en la situación más enfadosa e insoluble. Es como si Napoleón (hombre de genio, dilectísimo al ánimo de Nietzsche) hubiera de planear y ejecutar sus batallas de tal suerte que las perdiera su ejercicio sin por eso dejar de ganarlas él.

*La envidia.* Nietzsche se jactaba de filósofo zahorí. Zahorí tenía que ser, puesto que, desgajado toda su vida del trato humano, creía adivinar los más recónditos resortes de la conducta. Llegó a declarar que antes de él no hubo psicología. Según él, la pasión básica de la psicología plebeya es la envidia, el sentimiento contra el hombre superior. Esta afirmación está como piedra angular en la moral nietzscheana. Ahora bien; eso es una ineptia psicológica. La envidia no se da del hombre inferior al hombre superior, sino entre iguales. Por algo la Biblia el primer ejemplo que nos proporciona de envidia es de un hermano a otro. Un mendigo envidiará a otro mendigo más afortunado, pero no al alcalde de barrio, ni a un diputado a Cortes, ni a un soberano. Y si se ofreciese el caso de un mendigo a quien se le ocurriese cotejarse con un diputado, estableciendo diferencias, y deseando suprimirlas, esto ya no sería envidia, sino ambición. La envidia supone en el envidioso la conciencia de una paridad cierta acompañada de una desigualdad injusta.

Nietzsche, que cuando pensaba una cosa sabía olvidarse de todo lo

que había pensado antes, escribiendo acerca de la relatividad de la moral y de cómo el crimen de ayer es hoy virtud, o viceversa, nos recuerda que los griegos veneraban la envidia, bajo los atributos de la benévola diosa Eris. ¡Sus amado griegos, cánones de humanidad superior...! Y en otro pasaje stampa lo siguiente: «el griego era envidioso, y no miraba la envidia como una tacha sino como un don de una deidad benigna. Todas las dotes naturales se desarrollan por contraste, por emulación. Y en esto se asentaba la enseñanza nacional helénica». (También el sistema pedagógico jesuítico, que viene desde Aguaviva, se prevale del sentimiento de la envidia y de la emulación.) Sobre la propedeútica de la envidia habría mucho que comentar; no es ahora coyuntura adecuada. Basta, de momento, nuestra opinión adversa.

No, el hombre bajo y rebañego no siente envidia ni resentimiento contra el gran hombre; por el contrario, siente amor, entusiasmo, adoración. La muchedumbre está deseando siempre el gran hombre, un objeto digno de sumisión y de idolatría; y como éstos no abundan, la muchedumbre los inventa. El riesgo de que un grande hombre verdadero pase inadvertido no es a causa de los sentimientos rencorosos de la masa; antes bien, porque la masa no es bastante inteligente y toma el oropel por oro.

*La actitud fisiológica.*—Nietzsche calificaba las virtudes como condiciones fisiológicas. Comenzó por colocarse ante la moral en actitud biológica. Escribió: «Los moralistas, incluso Kant y Darwin, que no han osado trasladar la biología a la ética son unos cobardes.» (Ya hemos glosado que Nietzsche pretendió aplicar la lógica a la biología; que es como querer comer el caldo con tenedor.) Después estilizó más su actitud; una actitud concretamente fisiológica. En muchos de sus libros, señaladamente en *Ecce Homo*, concede menuda atención al modo de preparar los alimentos y de masticarlos.

Perfectamente. Pero desde el punto que nos tropecemos con un disléptico virtuoso, la actitud fisiológica ante la moral nos parecerá, si no ridícula, impertinente.

Los antiguos habían dicho: *Mens sana in corpore sano. Mens, intelec-*

to. Esto está bien. Nuestro Clarín escribió: «Enfermo, no opines.» Se opina con el entendimiento. Esto está bien. La enfermedad menoscaba a veces la inteligencia. La coordinación entre lo fisiológico y lo cerebral es como la de una rueda con el resto del mecanismo. Y como quiera que la civilización material es corolario del progreso intelectual, un pueblo sano y robusto será también un pueblo adelantado. En sociología cabe la actitud fisiológica. Un sociólogo norteamericano exclama: «La sartén es el mayor enemigo de la civilización», aludiendo a que los alimentos muy fritos en aceite pierden su capacidad nutritiva.

De la conciencia intelectual sabemos que posee su órgano, el cerebro. A la conciencia moral no se le ha hallado todavía la sede fisiológica.

*Non est.* No se ha hallado la sede fisiológica de la moral, replica Nietzsche, porque la moral no existe. El mundo es amoral. (Conformes, hasta cierto punto, respondemos. En las especies zoológicas superiores se observan rudimentos de conciencia ética. El amor materno, el sentimiento de solidaridad, el agradecimiento, la fidelidad, hasta la voluntad de sacrificio, resplandecen en la sociedad animal. La escuela evolucionista de moral considera la ética humana como herencia biológica, desarrollada y perfeccionada, de la ética zoológica.) No hay fenómenos morales—prosigue Nietzsche—, sino interpretación moral de los fenómenos. Claro que de que sólo en el hombre se alumbre la conciencia moral no se deduce que no exista la moral, antes al contrario, que existe, y que existe sólo en el hombre; esto es: la moral es un fenómeno metabiológico. Como la estética. No existen fenómenos estéticos, sino interpretación estética de los fenómenos. La estética y la moral no son fenómenos en la naturaleza, sino en el hombre. Ahora bien: ¿dónde reside el órgano fisiológico de la estética? ¿Qué tiene que ver la dieta alimenticia con la obra de arte? Pues lo mismo la moral.

*Un ejército de investigadores.*—Nietzsche, aun negando la moral, quería una especie de química de la moral, y pedía un ejército de miles de investigadores que coligiesen enorme material de hechos denominados morales, a fin de luego preparar una *teoría de los tipos* de moralidad. Es el procedimiento empírico, que se sigue en las ciencias naturales.

Pero las ciencias naturales estudian los fenómenos en la Naturaleza, y no es de esta especie el fenómeno moral. El procedimiento sería estéril. Croce ha criticado sagazmente ese mismo procedimiento en la estética.

*Relativismo.*—Entretanto, Nietzsche se conforma con ser relativista en moral. «La ética—dijo—depende de circunstancias geográficas e históricas». Esta noción la aprendió de los moralistas franceses, sobre todo Voltaire y Pascal. Este último escribió: «lo que es justo del lado de acá de un río, es injusto del lado de allá». En efecto, enfrentados dos hombres, cada uno en una margen del río, si hablan refiriéndose a un lado u otro como la derecha y la izquierda, no se entienden, porque lo que para éste es la izquierda, para el otro es la derecha. Pero, si dicen, aguas arriba o aguas abajo, se entenderán perfectamente. Pascal escribió la palabra *justo* (o sea, conforme a la ley promulgada, que puede ser circunstancial o arbitraria), y no *moral* (o sea, conforme a la ley eterna). Introducir cerillas en Francia es un delito de contrabando; en España, no.

Voltaire y Pascal fueron realmente relativistas, en cuanto el mismo relativismo lo expusieron relativamente, admitiendo y afirmando, por bajo el relativismo, una moral universal, permanente y necesaria. Nietzsche, en su relativismo iracundo y dogmático, se conduce como un absolutista.

*Moral cristiana.*—«Has de saber amar tu alma de suerte que te bastes a tí mismo en la soledad. Has de aborrecer por igual todo exceso de la plebe o del potentado. Has de escribir en tus tablas la palabra *noble*. ¿Qué cosa es ser noble? Ser dispuesto, tanto para ordenar como para obedecer. Signos de nobleza: no pensar nunca que nuestro deber sea compartido, ni exigir a los demás iguales deberes; no rehusar ni dividir nuestra reponsabilidad; computar nuestras prerrogativas y su ejercicio como obligaciones y deberes». ¿Es, por ventura, esta una moral universal y eterna? Según Nietzsche, esta es una moral relativa y anticristiana que él inventó para los hombres superiores. ¡Grande es nuestra confusión!

RAMON PEREZ DE AYALA



## ASCENSIÓN



UN milagro se realizaba en aquella casa, y nadie lo advertía. Los milagros son frecuentes, pero el imperativo de atención que las cosas naturales nos exigen, impide observar lo prodigioso, cuando carece de carácter útil o no se reviste del exterior escénico grato a las multitudes. El niño era en verdad extraordinario: sus miembros entecos, las raras cicatrices que en el costado sugerían la idea de heridas anteriores a su nacimiento, el semblante grave y dulce de facciones terminadas, los ojos persuasivos cargados de ideas, y la boca, que con las primeras nociones dijo ya juicios de tal simplicidad y justicia que todo parecía clarificarse y clasificarse en dos zonas inconfundibles de bien y mal, hubiese de seguro constituido tema de estupefacción en una casa rica donde la vida fuese fácil. Mas en la casuca del carpintero José, el áspero problema de cada día fatigaba la imaginación y agriaba el carácter. El doctor de la Casa de Socorro, que se había aficionado al niño y gustaba de sostener con él largas pláticas, solía decirles:

—Tienen ustedes en casa una maravilla.

—¡Con dientes!—respondía, prosaico, el carpintero.

Y la «señá» María, sin apartarse del tono de despego, infundíale vaga ternura maternal:

—Los pobres no debiéramos tener hijos, doctor. Y si salen listos y enfermizos, como éste, peor aún.

El médico, más para sí mismo que para ellos, explicaba de este modo lo excepcional de aquel muchacho, que a los seis años era ya, sin que se dieran cuenta, la primera autoridad moral de la casa:

—Lo que me choca no es su inteligencia: conozco otros más listos. Lo que me admira es su tendencia precoz hacia el bien, su falta de instinto egoísta. Parece que sus ojillos ven lo bueno y lo malo a través de todos los equívocos, y que desnuda las segundas intenciones. No es el niño sabio: es el niño santo, mucho menos frecuente. Hay que cuidarle.

Aquel hijo inesperado, trajo el desconcierto a la casa. José era un artífice torpe y escrupuloso. Su falta de habilidad impedía tallar finas maderas, y su aplicación vedábale entregar sin ciertas finuras la obra basta. Ganaba, pues, muy poco. La existencia era casi mísera, y María, en las épocas más estrechas, cosía para fuera y lavaba a veces en el río. Matrimonio sin pasión, más próximos a la calma de la vejez que al hervor juvenil, tuvieron aquel hijo por sorpresa. Fue una noche de un invierno helado, entre sueños, sin que el placer, ni aun la conciencia interviniesen, cuando la primera célula del fruto pendió entre los dos árboles unidos por el frío y el hambre. Y cuando, dos meses después, la mujer clamaba: «Ha sido *mismamente* como cosa del otro mundo», decía verdad.

Durante la preñez sucedieron a la «señá» María dos hechos fútiles que ni relacionó siquiera: una tarde, mientras hilaba, detúvose en el dintel de la puerta el hijo de una vecina. Era un muchacho hermoso, casi idiota, pero de belleza angélica. Nada dijo, sonrió con sonrisa beatífica, e iba a hablar cuando un tropel de arrapiezos le tiró de los harapos y lo arrastró lejos. Fue inútil que la «señá» María se asomase a preguntarle si su madre lo mandaba con algún recado. El

angelote le sonrió... le sonrió cual si hubiese tenido algo muy grato que decirle, y desapareció entre la algazara cruel. El otro hecho fué que una paloma blanquísima entró por una ventana y se posó sobre la cabeza de la embarazada. Un pariente suyo, que estaba de visita, la cogió sin trabajo alguno, la torció el cuello, y al otro día se la comieron con arroz.

Los primeros años de la vida del niño estuvieron llenos de sobresaltos. La menor enfermedad adquiría en él caracteres graves, como si el alma albergada en aquella arcilla equivocadamente, quisiera aprovechar toda circunstancia para deshacer el error. Vicisitudes del infortunio obligáronles a cambiar de ciudad y a ir a lomos de mula hasta un pueblo costero, donde se asentaron. En cuanto el niño aprendió a hablar, sus palabras produjeron en quienes las oyeron no ese contento cómico que, a modo de chispas alegres, surge de los primeros contactos del hombre con el Universo, sino una especie de estupor. No andaba aún, y ya hablaba de corrido y razonaba mejor que sus padres y que los amigos de sus padres. Le pusieron de nombre Jesús, y alguien hizo notar que ninguno le cuadraba tan bien, no sólo por el fortuito entronque en sus progenitores de los patronímicos sagrados, sino por aquella vaguedad del rostro, por aquel efluvio autoritario y suave, por aquella sabiduría innata acerca de las verdades primarias, que hacíanle viva piedra de toque del mal y del bien.

Esta rectitud manifestábase en detalles menudos. Por ejemplo: el padre solía a media mañana, cuando su mujer estaba fuera, llegarse a la cocina y sacar del puchero la primera taza de caldo, la más sustanciosa. La «señá» María, en cambio, si iba de jornada a cualquier casa rica y dábanle algo, traíalo con misterio para dárselo al hijo. Éste, en ambos casos, protestaba; y no eran menester sus palabras, sino su gesto, para que la taza subrepticia sacárase en un descuido



suyo y para que el paquete de vituallas se abriese sin escondite y se dividiera en tres porciones, de las cuales una había de ser algo menor.

—Yo necesito comer menos, decía.

—¡Pero si se te cuentan los huesecitos!— argumentaba la madre.

—Con ese carácter no sé a qué te vamos a dedicar — preveía José—. Te engañarán todos, y, además, no tendrás amigos, porque los seres demasiado justos, no son simpáticos.

El padre, al decir esto, mostraba conocer mejor las vetas del espíritu humano que las de los árboles convertidos en materia muerta por su garlopa y su serrucho. No tenía Jesús siete años y ya los vecinos estaban intranquilos, si entraba en su casa. Unos atribuían el deseo de verle partir, a su aire enfermizo; otros a aquella curiosidad de niño «que ya parecía haber sido persona mayor», y otros a que un niño tan poco travieso había forzosamente de ser hipócrita. En su misma casa, su presencia continua, enervaba; y cuando el doctor aseguró que el niño estaba anémico y que si no lo obligaban a ir todas las mañanas a la playa a corretear con los demás chicos, el menor catarro podría lesionar los bronquios débiles, el carpintero y su esposa sintieron un secreto alivio.

—Desde mañana irás, porque hace falta para tu salud, le dijo, severo, José.

—En cuanto vayas unos cuantos días lo pasarás mejor que aquí, palió la voz materna.

Y Jesús no pensó en desobedecer. ¡Qué había él de desobedecer! Pero a las claras vióse que no iba a gusto. Sobre el oro tierno de la arena, bajo el sol, la chiquillería correteaba con algazara. A lo lejos llameaban las velas sobre el azul intenso, y cerca de las grecas de espuma, los esqueletos de barcas a medio construir y las barcas viejas carcomidas de moluscos, parecían crías y restos de una fauna

marina. Desde el primer día, Jesús aficionóse a los niños menores que él. Los llamaba junto a sí, y les contaba historias que siempre encerraban, a modo de apólogo, consejos o advertencias. Sólo diez o doce no se fatigaron de estar pendientes de sus labios. Los demás, ávidos de vivir en todas las cosas, desperdigáronse por la playa, y alguno debió de ir con el soplo a los más turbulentos, porque en pocas mañanas el auditorio se renovó y surgieron las primeras burlas. El don del humorismo habíale sido negado a Jesús, y a pesar de superar su ingenio al de los demás zafios hijos de pescadores, respondió a las chanzas con una seriedad y un candor tan poco combativo, que, sin duda, evitáronle violencias. Desde entonces, fué admitido a título de bufón melancólico entre los rapaces; y cada vez que uno de ellos iba a matar un cangrejo, a tirar una piedra, a hurtar un trozo de red, algunos pececillos o un remo, volvíanse hacia él y, con fingida gravedad, le consultaban:

—Oye, Jesús, ¿es malo hacer esto?

—Sí, sí; es malo, respondía él.

Y el delito cometíase entre risas; mas si alguien lo descubría luego, Jesús miraba al delincuente de un modo que aquel mirar le penetraba aún más que los golpes y las riñas. Y después el castigado guardaba contra Jesús un rencor subconsciente. Y así como todos los chicos cometían maldades, Jesús llegó a ser la conciencia de la playa; y una vez que estuvo enfermo y que los chicos fueron uno a uno a preguntar por él sin dejar de hacerlo un solo día, soñó que no iban a interesarse por su salud, sino por su muerte.

Cuando convaleció y pudo volver a la playa, dijérase que su ausencia había multiplicado la contumacia de los pescadores. Jesús creyó preciso multiplicar también su celo, y amonestó, contrarió, hasta tuvo insospechadas cóleras que hicieron temblar sus labios pálidos.

—¡Ya podías no haber vuelto nunca!—exclamó uno.

—Abusas de que has estado enfermo y no podemos pegarte—añadió otro.

—Le andas buscando tres pies al gato, y conmigo se los vas a encontrar, amenazó un pelirrojo, en quien la continua visión de los miembros despedazados y de la sangre en la carnicería paterna, había desarrollado algo feroz.

Y desde entonces, al gusto del mal, añadióse una voluptuosidad nueva: la de hacerlo delante de Jesús, contra Jesús. Una mañana, cuando llegó, la confabulación estaba ya tramada para vengarse de unos pescadores dormidos dentro de su falucho inquieto sobre el mar y amarrado a una estaca hondamente clavada en la arena. Los pescadores habían castigado días antes con voces duras y manos poco más blandas, una ratería de la horda; y la venganza iba a consistir en cortar el cabo para que se fuesen a la deriva o chocasen contra los arrecifes. El mar estaba turbio, picado, y mil alas de espuma parecían querer salir volando de él. Por el cielo, negras nubes pasaban rápidas. El oro de la arena se había transformado en un ocre árido. Uno de los chicos preparaba ya un trozo de navaja de afeitar para cortar la cuerda. Jesús les suplicó:

—¡No lo hagais... no lo hagais!

Su fantasía veía ya la barca vagando en la noche, y el hambre y la desesperación y la muerte de los que eran, también con desesperación, esperados en tierra. Y al ver que el grupo se alejaba sin atender sus ruegos, amenazó:

—¡Si lo hacéis, grito... Y si no se despiertan, corro a avisar... ¡Eh, los de la barca...!

Su vocecita, arrebatada por el viento, adquirió volumen viril. El grupo de muchachos se detuvo, volvió hacia él, lo envolvió. Uno de los mayores dijo:

—Hay que teparle la boca... ¡Tú, pelirrojo!

Jesús huyó y fué a guarecerse tras una canoa vieja, perseguido por el hijo del carnicero. Con la lucha, la canoa osciló y el perseguidor tuvo una idea puesta en seguida en práctica: volcar la nave quilla arriba y aprisionar a Jesús debajo. Durante unos segundos oyéronse gritos, y después, el grupo, ya lejos, vió al pelirrojo que, cabalgaba sobre la barca, inclinarse a mirar por las grietas.

—¿Chilla aún?—preguntó uno.

—Calla para asustarnos. Es un hipócrita.

—No se le ve. Hace oscuro dentro... Pero id... ¡De aquí no sale!

Sin embargo, el grupo no se decidía a terminar la hazaña. Poco a poco desistieron, y, acercándose, miraron también por las hendiduras, sin lograr ver. Ya el pelirrojo estaba en tierra y con la boca puesta en uno de los hoyos, vociferaba:

—¡Grita, tú...! ¡Mira que nos asustas...! ¡Grita o te doy una paliza que...!

Ningún eco tenían las voces. Y ya algunos empujaban con cautela la barca, cual si en cuanto entre el borde y la arena quedase espacio, fuese a salir contra ellos algo terrible. Un chico, que se había tendido en tierra para ver antes, dijo:

—Está, sí... Y se mueve.

De un empuje la embarcación volteóse y fué a caer a pocos pasos, crujiente, dejando al descubierto el drama. La cabeza de Jesús había sido cogida entre una de las bancadas de la canoa y un enorme guijarro, y la sangre empapaba la arena en torno a la faz, donde sólo los ojos recordaban al niño de antes. El corro se ensanchó, mas un misterioso lazo obligólo, sin embargo, a quedar unido. Algunos se aproximaron al cuerpecillo que encogía el dolor, y quisieron cargarlo. Ya era inútil. Las pupilas se vidriaron, un paño inexistente y amarillo tendióse por el rostro. La mano derecha quiso alzarse y no pudo.

La última mirada fijóse en el cielo, descendió después a recorrer el aterrorizado círculo de aprendices de hombre y los labios suspiraron la despedida:

—¡Padre...! ¡Perdono... os perdono... perdón...!

Todas las miradas estuvieron unos minutos pendientes de los cárdenos labios, como si tras las postreras palabras fueran a ver escaparse de ellos algo incorpóreo que ascendiese en el nublado día hacia el azul que tapaban las nubes. Y sólo cuando la materia quedó inerte y hasta el menor resto de espíritu dejó de animarla, los minúsculos actores de aquel nuevo calvario sin colina y sin cruz, pudieron entregarse al miedo físico y desbandarse y llenar la mañana de voces de angustia.

A. HERNÁNDEZ CATÁ.





# LA CORPOREIDAD DE LO ABSTRACTO

IMÁGENES Y REPRESENTACIONES

## EL SUSTO

*Los cuernos gualdos, curvos, de alcrebite;  
el rostro, pálido; llena de espuma  
la boca—está, avizor, en su escondite,  
palpándose los brotes de la estruma.*

*Concurre asiduamente a los garitos  
o cátedras del Crimen y el Atraco.  
Lleva a la espalda un goldre, y en él gritos  
de horror. Es la puntilla del cardíaco.*

*Penetra por el ojo de una aguja,  
y, como una molécula, se acopla.  
Tácito, en las cortinas se arrebuja,  
y, cuando pasa el Miedo, chilla o sopla.*

*Estrenuo, y ducho en el oficio, brinca  
a espaldas de la víctima, relapso.  
Y al pusilánime, por burla, le hinca  
el estilete agudo del colapso...*

EL DINAMISMO

*El Dinamismo—acróbata fanático—  
dice en un brinco: «¡El brinco es oración!»  
(Vibra la entraña del apático,  
bajo la espuela de esta afirmación.)*

*«El éxtasis no llega al brinco.  
El éxtasis es abandono.  
El brinco es propensión a todo ahinco,  
hierro de voluntad, tesón y encono.*

*Si la cuchilla de la maravilla  
perfora el lienzo de tu percepción,  
date a la danza, gesticula y chilla,  
que así quiere el Eterno la oración!»*

LA IRACUNDIA

*«Las cosas se hacen y se han hecho  
para que yo las rompa»  
—suele decir, hinchándose  
de vanidad, oronda.*

*Su cuello es corto—núcleo  
congestible—, amapolas  
son sus carrillos, y su vientre  
—¡timpanitis fatal!—una rotonda.*

*Las blasfemias se cuecen  
en la saliva amarga de su boca.  
Propende al exabrupto,  
al improprio, a la repulsa fosca.*

*Regüeldos súbitos y borborigmos,  
muy a su sabor, maceran las penosas  
digestiones, que sufre de continuo  
en su acidia en agraz esta matrona.*

*Se le cierne una muerte subitánea,  
si no domeña su impulsión indómita.  
Una gota de sangre transvasada  
y un golpe a plomo son bien poca cosa.*

EL ADULTERIO

*Zapatillas de suela silenciosa,  
mostachos con alardes indecisos,  
ojos astutos, muecas de raposa.  
Ubicuidad. Y puntos suspensivos.*

*De abúlico le tildan, mas su abulia  
—o concatenación de ocios externos—,  
si bien le lleva a hispirse en la tertulia,  
le hace forzar su producción de cuernos.*

*Siempre —¡el cauto, el medroso!— va desnudo  
y pusilánime a su menester.*

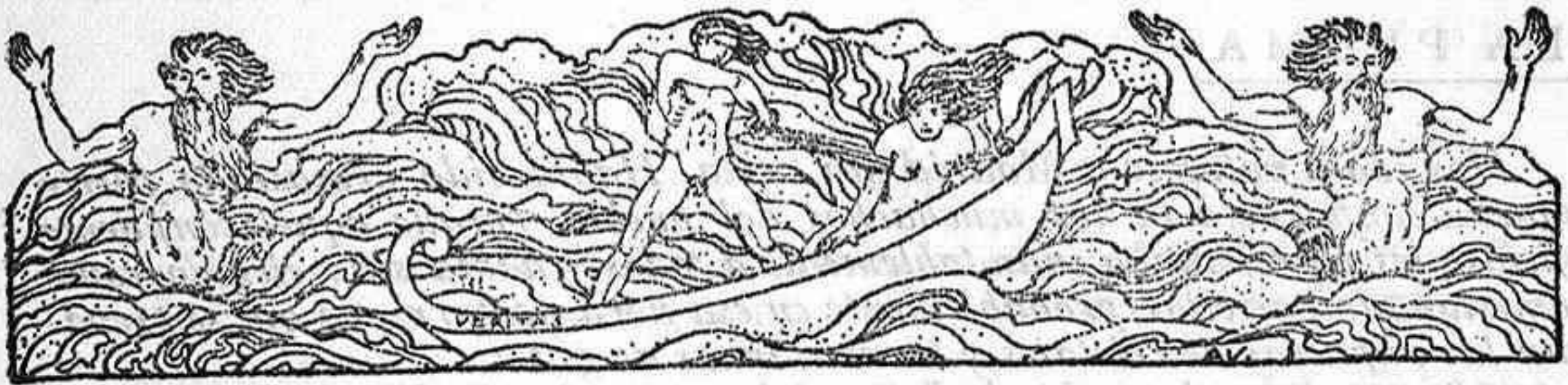
*La homocromía sírvele de escudo  
contra el peligro—cito a Apollinaire.*

*Subrepticio en la sombra que le curte,  
trabaja con macizas realidades.*

*Y, en fin, de un modo solapado, surte  
a los maridos de superfluidades...*

JUAN JOSÉ DOMENCHINA





# EL NOVELISTA

(NOVELARIO)

(CONTINUACIÓN)



í, ¿por qué?

—No sé si debiera decírtelo, ¡pero se sabe tanto en el Barrio de Doña Benita...!

—¿Y qué es ello?

—Que está deshonrada—dijo aquel amigo, dejando turulato a Rafael, que se echó hacia atrás en el diván y se quedó mirando con odio infinito al amigo oficioso—. Sin embargo, se rehizo, y siguió preguntando al insinuador:

—¿Y quién fué?

—Su hermano...

—¿Qué hermano, si ella no tiene ninguno...?

—Tiene un hermano que después del suceso se fué a América o fué enviado a América...

Rafael se calló; porque si tenía un hermano, ya no había duda de ello, pues resultaba sospechoso que se guardase silencio sobre él en la casa.

—¿Y cómo se supo?

—Era un cínico y le gustaba dar parte a las estrellas en su dicha... Le pillaron en las afueras, en los barrancales secos... Yo no sé si habré hecho bien, pero me he creído en el deber...

—Sí... No ha estado mal... Eso debe ser popular, y no era cosa de que yo no lo supiese...

Rafael se despidió y salió del Café de la Verdad, más de verdad que nunca, lleno de ese ambiente español que siempre está deseoso de decir las verdades.

*Hoy iba a volverse a Madrid sin verla. Había sido demasiado fuerte aquella confianza de los muchachos del pueblo, porque aquel confidente oficioso les representaba indudablemente a todos y había sido elegido como comisionado por ellos, probablemente en esa hora nocturna en que se preparan las rupturas de cristales y las matanzas de gatos.*

*«¡Luego Rosario es la deshonrada!»—pensaba Rafael, insistiendo en esa idea, con la imaginación recalcitrante, para ver a la deshonrada como tal deshonrada, fulminantemente sensual, arrebatada, con calores entrañables y fervientes como con un horno encendido hace mucho tiempo en los rincones de su cuerpo.*

*—¡Está deshonrada!—se decía, con menos desolación que admiración, pues no podía dejar de ver que deshonrada se volvía más deliciosa y debía tener la inquietud de ocultarlo, la desesperación de temer la noche sincera en que se hace la más difícil comprobación de la vida, la comprobación que debe encontrar a la mujer sin una hoja arrancada, sin enmienda ni raspadura.*

*La sensación aquella de que Rosario estaba deshonrada le calmaba, le seducía, le parecía que la embellecía más, que daba a su carne el aliño de las cosas en moraga.*

*A mitad de camino de huida volvió sobre sus pasos y se dirigió al hotelito con lento caminar, viendo la escena, comprobando cómo Rosario estaba más bella después del secreto. Según como contestara a sus preguntas, así se portaría él. Si las contestaba sin cinismo, la perdonaría; si las confesaba con avezada risa, huiría de su lado.*

*Rafael, ya a solas con ella, no supo hablarla y la besó, con besos después de los que no era posible una recriminación seria.*

*Triunfó así la belleza de Rosario de la insidia de la vida, y se apropió como empaste embellecedor con la verdad de aquel pecado, pues cuando él la preguntó si había tenido un hermano, contestó que sí, pero que era muy calavera y lo tenían en América.»*

El novelista, con ese capítulo medio resuelto, pensó en lo intensa y afrodisíaca que resultaría la deshonra en aquel barrio fúlgido, bajo el calor horripilante del verano, resultando algo tan formidable como un aliciente más para encerrarse en el fracaso. Si su protagonista deseaba el fracaso en aquel andurrial, oyendo expresarse a aquella humanidad pintoresca que le era inferior, no habría fracaso tan capitoso y tan grande como el suyo uniéndose a aquella mujer tan bella, frente a la que no sentiría la ambición de lucir por el mundo ni de elevarla hasta felicidades y dignidades superiores. Cuanto más hacia abajo, mejor.

## VIII

El novelista buscaba sus personajes con verdadero ahinco. Los buscaba en plena vida para que no tuviese que decirle nadie que eran muñecos de trapo.

Como su producción era escandalosa por su caudal, tenía que recurrir a sistemas extraordinarios. Quizá era el primer novelista que había recurrido a los anuncios, a los periódicos. Un día desesperado que necesitaba un modelo de mujer abnegada, escribió en los periódicos: «Se necesita mujer abnegada. Se gratificará a la mejor de las que se presenten». Y toda la tarde estuvo recibiendo mujeres abnegadas, encontrando en ellas materiales superiores a los que podía haberle prestado la imaginación.

Desde entonces, muchas veces recurría a los anuncios más lacónicos: «Desearía cenar, durante un mes, con mujer rubia para cambiar conversación de español.—Un americano.» «Necesito hablar con hombre que haya estado en el presidio de Ceuta, hasta extinguir su condena.»

Gracias a ese procedimiento, recogió de viva voz impresiones que no habría podido inventar nunca.

El novelista acudía también con más gusto que a la cita de los que respondían a sus anuncios, a los que se anunciaban con independencia y así, conoció a la que estaría leyendo el *Blanco y Negro* en un diván del Café de Puerto Rico. Frente a esas mujeres, que citaban a los desconocidos así, sintió el novelista la grima de la vida y lo miserable que es lo que no se conquista, lo que se ofrece. No se podía con ellas. Eran doñas Cuasmas terribles, que llevaban en un paquetito la larga camisa de dormir, la camisa de su carrera un poco senil.

A esos mismos jóvenes que desean protección también los llamaba y estudiaba sus casos y la verdadera imposibilidad de llegar que hay de pronto en la vida. Parecía que el destino los perseguía y les desbarataba todas las combinaciones.

Subía y bajaba escaleras en pos de un personaje. No quería atenerse sólo a los que el destino acercaba a su vida y se encontró una vez en una visita, o eran sus parientes o eran los amigos de sus amigos. Quería más vasto y variado programa y por eso buscaba sus personajes en los sitios más estratégicos.

Uno de los dolores más terribles de sus novelas, lo encontró en la calle. Vió a una pobre mujer, vestida con gran dignidad, que llevaba una cara compungidísima y la preguntó y se fué con ella a la casa de la tristeza.

Iba a todos los restaurantes para ver de encontrar a alguien, y muchos.

días tomaba rumbos disparatados, porque algo le había anunciado, por medio de extrañas 'elepatías, que en tal sitio estaba comiendo un matrimonio, o un tipo fantástico que le serían útiles.

El novelista se sentaba en las mesas redondas de los hoteles de su sociedad, siéndole eso lo más difícil de hacer, pues necesitaba mucha hipocresía para trasladar de su casa a la fonda la falsa maleta. Realizaba como un crimen su ida al hotel y pensaba muchas veces que el cochero se debía de haber ido sospechando que se trataba de una estafa aquel caso, de un señor que se trasladaba desde su casa a la fonda sin pasar por las estaciones.

«Un novelista es un verdadero detective», se decía Andrés.

Muchas veces subía al quinto piso en que se ofrecía una alcoba, con o sin, para caballero solo.

—¿Es usted, la de un caballero?

Ella le miraba... y buscaba a la señora, que parecía que iba a alojarse gratuitamente al caballero.

Todo se preparaba para que encontrase asunto el novelista; muchas veces se los presenta la misma suerte. Así un día, se equivocó de número y fué a dar a un hotelito desviado.

—¿Vive aquí el señor Cerdón?—preguntó—y la preciosa doncella que salió a abrirle le dijo:

—Espere, que llame a la señora...

La señora, era una mujer opulenta a la que la brillaba un pendentif sobre el descote.

Se veía que se había puesto sobre la camisa un delantalito.

Era, sin duda, una protagonista de novela, en el traje de la verdad.

Andrés habló con ella, pero cuando la dijo que era novelista ella se echó a llorar, rogándole que no dijera nada y, sobre todo, que no la matase al final de la novela.

Todo lo aprovechaba Andrés, y los domingos iba al Hospital General para presenciar la hora de dar la comida a los enfermos, puesto que es el momento de fisgar bien la vida y de sorprender sus deseos, y ese vago anhelo de cosas que hay en el fondo del alma del hombre.

Era un gran visitador de la cárcel, de los colegios de sordo-mudos y de los de huérfanos.

Usaba todos los procedimientos posibles para cazar los personajes de sus novelas.

Aquel día en que se enredó en los flecos de un mantón entabló conversación con la chulona y se fueron a cenar juntos.

Su historia era de esas historias que son como esos dibujos de las

cajas de cerillas en la época en que más monótonas fueron. Todos llevan en el bolsillo de las cerillas una historia como esa.

Y cuidado que el caso de engancharse en los flecos de un mantón de Manila es una manera de tomar una participación espontánea en la vida.

Pero su corredora de asuntos era la Inspiración, que parecía como una de esas mujeres que comercian con la reventa de cosas del Monte de Piedad.

No tenía que ser bella la Inspiración, sino una correveidile, entrometida y con un gran tipo de intriganta y liosa.

Andrés la citaba en los sitios más recónditos, y es digna de rehacerse la escena de la impaciencia de Andrés cuando la Inspiración faltaba a su cita.

Andrés, ya muy tarde, se daba cuenta de que no venía la Inspiración. Estaba en ese rincón del restaurante, muy poco conocido del público, en que tomaba un poco de queso y de vino.

Las mesas con mantel de ajedrezado, hecho con dos clases de blancos, un blanco brillante y otro mate, esperaba a los posibles invitados.

La Inspiración no llegaba. No se abría la puerta a su paso. Todo estaba solo.

En un rincón del establecimiento se oía el cuchillo y el tenedor sobre los platos. Alguien quería comerse el blanco plato, como si fuese un plato hecho de queso.

Andrés miraba por la rendija de la cortina que tapaba la puerta. La Inspiración no venía. Debían aparecer conjuntamente su rostro y su pulida mano por la rendija de la cortina de la puerta.

Nada. Las lámparas de gas apagadas junto a las lámparas eléctricas, ponían su sombra en la pared.

Los pasos del camarero, meditativo y siempre con botas nuevas, le distraían de pensar. ¿En qué ruin conflicto de familia meditaría? ¿Quizá pensaba que Andrés iba a darle poca propina?

El cocinero de gorro blanco, gran marmitón antiguo, esperaba que le mandasen echar algo al aceite siempre medio caliente de la sartén.

Pero Andrés era el único que merendaba.

¡Y la Inspiración sin ir!

¿No oyó la cita? ¿No se acordó de la cita? ¿No se dió cuenta?

Es señorita fácil—siempre con sombrero—que acude donde la llaman—, que es enamorada y libre. ¿Cómo, pues, no iba?

Entraba siempre como yendo a no encontrar al que busca. Andrés conocía muy bien su gesto. Primero asoma la cabeza y después penetra decidida.

Aquellos días en que faltaba la Inspiración a la cita le dejaban enfermo, desabrido, suicida, jugando con el cuchillo de la cena como con un terrible puñal.

IX

«¡Si yo pudiera hacer una novela con un farol sería un gran novelista!», se había dicho muchas veces Andrés a través de su vida.

Aquella novela cuyo apremio le apretaba todas las noches cuando pasaba transversalmente la ciudad y veía los faroles erguidos en la noche, como los hombres de capa que llevan muy salida la cabeza y la capa muy caída y resbalante sobre los hombros, le obsesionaba.

«¡Hasta que yo no escriba esa novela no seré un verdadero novelista!», se repetía.

A veces se abismaba largos ratos pensando en los faroles y siguiendo su posible novela, la novela que tenían indudablemente. Porque él no sabría cómo hallarla, pero los faroles tenían su novela, sobre todo uno entre todos. ¿Pero cómo encontrar la telepatía de ese farol...?

Los faroles de gas donde tienen mayor preminencia es en Londres; pero a Andrés le molestaba que pasase la acción de su novela en ambiente extranjero.

En París había sentido también la necesidad de escribir esa novela sobre los faroles, arrebatado por aquellos faroles y por aquel gas que París ha refinado y ha convertido en algo suprasensible que llega a iluminar hasta la inteligencia de sensible que es.

El gas devuelve a París su abolengo romántico, y sus calles toman el tipo de calles que conducen al baile de máscaras, calles por las que se pasa en la noche fría camino del teatro sin butacas, del teatro que es por entero escenario de la mascarada.

El gas palpita a lo lejos; es decir, parece palpar, porque el fenómeno es que el gas que se escapa a los faroles de delante hace titilear a los de atrás. Cintileo de sortijas movidas en la mano viva son estos cintileos del gas.

Así como con nuestros faroles se dialoga, los de París están tan altos, tienen tal orgullo, son tan grandes hombres, que sólo se les puede admirar. Son sobrehumanos y no tienen que mezclarse para nada al amor o al crimen que sucede al pie de ellos; tienen el pensamiento más alto.

Los altos faroles de París son los que iluminan la Historia, son los faroles que hacen a la noche tan inteligente, tan clarividente como el día; los faroles que esperan los grandes acontecimientos, que velan en el centro del mundo. Están solos en las altas nubes, pero están consigo mismos.

Aquellos faroles de París le fascinaban como monumentos espiritistas, como si el uno fuese Villiers de l'Isle Adam, y el otro Banville, y el otro Baudelaire; pero no le acababan de entusiasmar para la novela. Necesitaba faroles más humanos, y esos sólo los había en Madrid.

Ya una noche, no pudiendo resistir más la tentación, escribió con grandes cifras, que dibujó con mucho esmero:

EL FAROL NÚMERO 185

El recuerdo de los faroles de la noche daba gran esplendidez de luz al despacho, como si se hubiesen unido en coro a las lámparas. Era feroz aquella conflagración de la luz alrededor de su mesa.

Toda su voluntad estaba en construir aquella novela, pero no pasaba de aquella primera página con el título sugestivo de

EL FAROL NÚMERO 185

«Es la novela que tiene más arranque en sí misma—pensaba Andrés—, la que está pidiendo ser construída, pase lo que pase, pero la que va a ser la más preciada de mi vida... Durante una temporada voy a ser el farolero de ese farol, que es el empeño de mi vida.»

Andrés Castilla veía el número del farol en su imaginación como si estuviese sobrecargado de interés, como si fuese el número heroico del soldado más valiente de su regimiento, de la compañía número 185.

«Hay que comenzar por el preámbulo», se dijo, y comenzó.

I

PREÁMBULO

*«El mundo de los faroles es un mundo vivo que goza horas que no vive nadie, que nadie ve y que, sin embargo, tienen el interés entero de su personalidad.»*

*Así como las demás horas se comparten, hay horas por las que no pasa un alma y que los faroles recogen solamente. Han tenido la suerte de vivir la hora de más frío y de más pánico del mundo en sus esquinas, plantados como guardias en la calle sin guardias.*

*Son una clase de testigos presenciales admirables, y lo que ellos saben es lo que sólo sabrá el mundo cuando esté deshabitado, en la noche ya excesiva de su experiencia.*

*Son hombres gigantes—dos metros cuarenta—que lo ven todo con serenidad y con luz de juicio suficiente. No tienen impaciencia y no se apoyan en un pie y después en otro. Están siempre apoyados en el mismo pie, con rigidez de hierro.*

*Hacen frente a todo y están esperando eternamente el último día.*

*Es lo único que anima a los que se han de morir, el verles tan peripuestos y tan, al fin y al cabo, tan a la postre de todas las vecindades.*

*El espectáculo de un farol un día de invierno en una esquina es algo confortable que anima como nada al que pasa, que le da fiereza y que le hace que se eche la cuenta de que, después de todo, aquel farol le tiene que supervivir de todas maneras.*

*Los faroles se hablan unos a otros en fila, comunicándose las cosas como los presos de las prisiones inglesas en que está mandado el silencio. También recuerda su charla la de los telégrafos de señales.*

*Tardan en llegar las cosas a los faroles de las afueras, pero, al fin, llegan.*

*«En la calle del Tribulete—dice una de esas noticias que dan la vuelta a todo Madrid—se acaba de romper la cabeza un borracho contra uno de nosotros, contra el número 8 de la calle... No le ha visto aún nadie... No le han descubierto.»*

*De los periódicos que leen los serenos a sus pies también sacan noticias de bullo que sólo conmueven su curiosidad, porque ellos miran por encima de todo eso y sólo por curiosidad lo hacen circular.*

*Los faroles tienen categorías entre ellos; y así, son los cardenales los de cuatro o seis brazos y gran lumbrera en medio; obispos, los de tres; canónigos de las calles, los de dos, y simples oficiales, los de uno.*

*Los grandes faroles de cuatro y seis brazos dan una alegría a las plazas o plazoletas en que están erigidos, que hay desheredados de la fortuna que buscan sus caudalosas fuentes de luz, sus árboles de un Noel espléndido y cotidiano, su cosa de altar de la noche.*

*Es como una bendición que esparcen por la noche la que dirigen desde sus solios de piedra, logrando triunfar con su luz de las bravatas de la noche de invierno, de su terrible emboscamiento.*

*Se podría decir que tocan las guitarras o mandolinas de su luz, despejando de tristoneras la noche.*

*Una gran liturgia, igual que la que indica que se dan los Sacramentos a cualquier hora de la noche y la que hace que las casas de socorro estén encendidas, es la que cumplen esas congregaciones de luz que hacen frente a la tragedia de la noche. ¡Luz, espíritu de cordial tertulia, tienen esos faroles de cinco brazos! ¡Haríamos nuestro nido en ellos!*

*Los de dos mecheros dentro de la misma cabeza de farol, parece que se confortan más entre sí y son como una especie de gemelos o quizá—aunque los sexos están tan poco estudiados en la farolería—un silencioso y pulcro matrimonio, unido dentro de la casilla de cristal, muy pegada una luz a la otra, como dos cabezas que leyesen juntas o como una pareja humana que al hallar las maderas de su habitación abiertas se les hubiese ocurrido aso-*



*marse a los cristales para ver la noche y encontrar toda la diferencia que hay entre un interior confortable y la noche fierísima.*

*Pero los faroles usuales, los que tienen una vida ibseniana, son los que están solos.*

*Los hay que sufren como Cristos, y son esos a los que les ha tocado estar bajo las obras de albañilería o los derribos, no sirviéndoles apenas ese tejadillo de madera que les ponen como a los Cristos que están a la intemperie en las calles toledanas. Durante la larga obra están acosados, como Cristos de la Misericordia, que bien merecerían un Padrenuestro que les halagase.*

*Los hay que están en esas calles de las afueras medio urbanizadas y medio por urbanizar, bordeando esos solares vaciados en los que la cimentación costará tanto como la casa.*

*Esos faroles al borde del abismo, sosteniéndose por el gran equilibrio que hay en su cabeza, pues están erigidos en la precisa cinta del precipicio, tienen grandeza de faros en la noche de las afueras.*

*Otros que están junto a la profunda vía de los ferrocarriles de circunvalación, que inyectan la inquietud de los trenes y de los viajes en la ciudad a la que dejan ver de cerca los trenes de movimiento y las señales de ojo congestionado, están asombrados de ayudar a la alta misión de los trenes y se asoman vigilantes junto a las vallas de madera renegrida y nudosa que bordean la línea.*

*Otros están más bajos, están en los caminos y ven pasar a los perros que huyen y a los pobres de pedir limosna que buscan sus casas extraviadas, y a los borrachos que se han perdido y a los muertos que han logrado escaparse.*

*Es una cosa fuerte y frágil un farol en medio de la calle. Su camisa, que es ligera y que se rompe con el aliento, resiste el embite de la canallería nocturna. Parece mentira que una especie de virginidad tan volandera como la de la camisa pueda mantenerse incólume en la noche desgraciada de las grandes violencias.*

*En el fondo del farol la camisa es como la niña en camisolín largo, que es lo que más se parece a un alma. Es la niña vista en su alcoba antes de saltar a su cama.*

*No puede con los faroles ni la gripe ni la pulmonía. Son inviolables. Ese revulsivo, que es para ellos su calorcillo íntimo, les resarce de todo. No necesitan médico ni botica,*

*Desde los altos puentes se les ve en nutrida y apiñada procesión de almas, vivos en espiritual purgatorio o en inacabable retreta. La materialidad de su casco y de sus barbuquejos desaparece y suben cuestas que dan miedo, cuestas que nos creemos que no hemos subido nosotros nunca.*

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Continuará.)



# LETRAS ALEMANAS

KASIMIR EDSCHMID



ADA más lógico que la posición literaria de Kasimir Edschmid en la Alemania contemporánea. Si merece ser estudiado minuciosamente, si merece que los artistas occidentales, mediante traducciones, le conozcan, no es solamente por tratarse del prosador expresionista más grande, sino porque simboliza las reacciones intelectuales de toda la generación de hombres que han padecido la guerra y que por ser bastante inteligentes, no esperan zafarse nunca de sus remolinos.

La psicología de Kasimir Edschmid es compleja y no se puede formular un balance de ella sin conocer a fondo su país y las luchas morales que trabajaban la *élite* desde hace veinte años. Pero no se puede desistir de hacer esa cuenta; pues derrama tan preciosa luz sobre la psicología, mucho más amplia, de la crisis expresionista entera, que es lícito mirarla como la clave de este problema.

Kasimir Edschmid es una conclusión, como el propio Expresionismo. No se ha visto esto con bastante claridad. Desde comienzos del siglo, se libraba una batalla entre los detentadores—iba a decir los héroes—de la antigua estética realista y los hombres generosos que se rebelaban, sin plan de conjunto, contra el envilecimiento del arma literaria y la orgía de sentimientos minúsculos en que se especializaban los escritores de entonces. De los rebeldes de hace veinte años, el más conocido es Heinrich Mann; pero otros artistas iban suscitando en Alemania centros de resistencia y de fe, y aunque no todos repudiaban los medios de la novela antigua, afirmaban el deseo de ennoblecer su forma.

El Expresionismo ha salido de esos núcleos aislados, no sin haber pasado por estados intermedios y proseguido una evolución fecunda. Mann y sus contemporáneos atacaron la flojedad del estilo y no hicieron más que amagar contra la dictadura del sentimentalismo que la literatura alemana debía a todos los Sudermann de fines del siglo. Diez años más jóvenes que ellos, Schickelé y sus amigos se esforzaron por combatir especialmente esta enfermedad, y para acertar se apoyaron en la cultura europea que los estudios, la herencia y los viajes habían ido imbuyéndoles poco a poco. La influencia de los grandes escandinavos, sobre todo la de Strindberg y Hamsun, se dejó sentir en unos, al paso que en otros es visible la de ciertos franceses.

Todo esto son los preliminares del Expresionismo. Denotan la orientación constante y tenaz de toda una escuela, sus miras de análisis y de crítica. La ampliación del horizonte intelectual, de una parte, y el afán de librarse de la tiranía del sentimiento, implicaban evidentemente la concentración de toda la actividad artística en torno de la inteligencia. Esa actividad, además, por ir paralela a la disciplina impuesta al pueblo entero por su expansión universal, tenía que ser rápida y definitiva. Mientras el músculo y el cerebro alemanes llevaban hasta los antípodas el afán de construir en que se resume el esfuerzo del «germanismo», los artistas no podían permanecer indiferentes, sumisos a los caprichos de un romanticismo adulterado. El Expresionismo no es literario solamente. La pintura y la escultura—arrastradas por la reforma arquitectural, es cierto—siguen el mismo camino y declaran las mismas preocupaciones.

La guerra llegó en el momento en que el segundo de los grupos reformadores se dolía de un esfuerzo tan prolongado e intentaba dar a todo el movimiento un impulso nuevo. La guerra cortó las relaciones entre la Europa central y occidente; elevó el nacionalismo al paroxismo; sumió a la masa del pueblo en una nueva sima sentimental. Y con todo esto, soltó los últimos ataderos que sujetaban al Expresionismo.

Ocurrió esto, sobre poco más o menos: los artistas jóvenes que llegaban a la conciencia de la vida penetrados de influencias y pasiones europeas, no quisieron renegarlas; de hecho, desde el punto de vista político, fueron desde el comienzo internacionalistas. Pero participaron, desde el punto de vista intelectual—unos sin darse cuenta; otros con gozo—, en esa explosión del nacionalismo de que acabo de hablar. Ayudados por el aislamiento a que les obligaba la guerra, supieron ser alemanes en sus obras y en su arte y constituye-

## LA PLUMA

ron así la primera generación de artistas específicamente nacional. Por otro lado, merced a su educación, les irritaban los desbordamientos sentimentales a que solían abandonarse la multitud por irreflexión y el gobierno por cálculo; de ese modo aguzaron su voluntad de ser cerebrales, analistas, razonadores, a salvo de todas las crisis. En fin, cuando la literatura oficial iba viento en popa, se complacían en mostrar sus rebuscas de estilo, y opusieron, naturalmente, una lengua difícil y, de grado, oscura a los arroyos cantarines de la prosa popular.

Internacionalistas por fidelidad y por reacción, pero muy nacionales en su mentalidad y en su arte; cerebrales por predisposición y reacción; esotéricos; así fueron los escritores expresionistas de esa generación nueva, alumbrada bruscamente por la guerra; y vinieron a empujar a los que les llevaban diez años de delantera, antojándoseles sus facciones poco precisas y su voluntad indecisa en demasia.

Y tales son también los rasgos característicos de la psicología literaria de Kasimir Edschmid. Hay en él una herencia alemana: la influencia del medio y la mentalidad nacional, que arranca del imperio; las cualidades y los defectos del carácter alemán, y la doble preocupación de ser libre y no dejarse engañar, nacida, ya se comprende, del odio a su tiempo.

\* \* \*

Kasimir Edschmid no está limpio de defectos. Es hombre fuerte, que gusta de ostentar su fuerza. Amplía el área del «virtuosismo», con detrimento de la sencillez y del estilo de su estilo, si puede decirse así; defecto que no es alemán exclusivamente. Las mujeres bonitas y los hombres seguros de sí mismos se libran de él con dificultad cuando no ignoran sus cualidades. Siempre que tropiezo con alguna o alguno de esa cuerda, lo que le deseo es verle *cocu*; he notado que, intelectualmente, ese remedio es sano. El día que de la habilidad de Edschmid se aproveche un colega suyo, se curará de ella, sin falta. Escribirá con menos rebuscamientos y menos orgullo. No oscurecerá tanto sus libros, ni se divertirá en los escarceos brillantes que a veces hay en ellos y que pueden dar puntos de ventaja a los *concetti* famosos.

Pero es harto fácil, en verdad, reprocharle esos lunares, como hacen los que se olvidan de que ha escrito las obras más robustas y asombrosas de la Alemania contemporánea, y — digámoslo francamente — de nuestro siglo occidental.

Si con menos de treinta años es ya célebre, no lo debe a sus defectos. La

relación de causa a efecto existe, pero invertida; sólo por mala fe, o por obtusidad de la inteligencia, se puede condenar una obra admirable y a un hombre de tan robusto equilibrio, fundándose en los acrobatismos en que a veces se divierte por gastar su fuerza sobrante.

Cuanto más que, la afición a excederse, la exageración, es un error de toda Alemania. En él incurren Ludendorff y Liebknecht, Heinrich Mann y Mahler, Paul Klee y Hans Marc, y de la generación de Edschmid, Sternheim, Landauer, Georg Kaiser, W. Hasenclever y todos sus compañeros.

Al alemán le gusta representar. Un agente de policía juega a detentar la autoridad, como Hindenburg y Ebert. El alemán es incapaz de sencillez cabal. Desempeña siempre un papel; si se sonríe, es que su sonrisa será notada en las tablas. No hay, pues, que sorprenderse si un gran escritor quiere lucirse en el papel de poseedor de los secretos del arte, y si, para admiración de la galería, acumula dificultades por el gusto de vencerlas.

Si la exageración es un defecto de raza, la sequedad que le reprochan es defecto de su generación. Sternheim está más contaminado por él. Es el desquite de su cèrebralidad; Gourmont no estuvo limpio de ello; pero, ¿quién es capaz de lamentarlo seriamente? En un retórico como Suarés, la sequedad resulta insoportable, lo confieso, porque es máscara de su indigencia. No así en Edschmid, como tampoco en Gourmont. Más le reprocharía, por mi parte, el intento de disimularla; su manifestación franca y completa estaría mejor. Al pretender emanciparse de ella es cuando incurre en las fantasías y se pierde en gongorismos. Ha concluído por atemorizarse de las críticas, y en eso se equivoca. No es temible la sequedad cuando descubre unas líneas puras, firmes y plenas.

Además, hago notar de buen grado que suele ponerse mucha constancia en recorrer, rápidamente, sus defectos, y, cambiándolos de lugar, suele enumerarse con mucha convicción dos o tres reproches, que son siempre los mismos. Pero, ¿por qué no se intenta, una vez siquiera, echar la cuenta de sus cualidades? Nadie lo ha hecho, y no voy a empezar yo, que no es ese mi papel. Puesto que defiendo a Kasimir Edschmid, y le tengo por uno de los primeros prosistas de su país y de su tiempo, debo, por lealtad, enumerar y discutir sus flaquezas. Pero espero que los académicos irritados harán lo mismo con sus cualidades. A ellos les toca afrontarlas y decirnos por qué no se paran a considerarlas.

Me limito a hacer constar que, hasta ahora, nadie se ha aventurado a echar esas cuentas, y saco de tal silencio una lección, a mi entender, rigurosa. En

cuanto a las enumeraciones sumarias que devanan un rosario de elogios, desde a «pujanza al ingenio y a la originalidad», no me incumben. Mejor se defiende a un artista declarando sus defectos y dando a conocer sus obras.

\* \* \*

La obra de Kasimir Edschmid ya es considerable, aunque su primer libro date apenas de seis años. Se incluye en dos rúbricas paralelas, pero independientes: en una, la prosa creadora, novelas y novelas cortas, y en otra la prosa crítica.

La primera obra que publicó fué, en 1915, su colección de novelas cortas *Die sechs mündigen* (Las seis bocas). Escritas dos años antes, indicaban ya de interesante manera las cualidades de Edschmid. Libro de juventud ciertamente. Bastante ridículo es decirlo cuando una sustracción elementalísima muestra que el autor tenía, en la época en que las escribió, veintiún años. Pero en ellas nada es desdeñable. El afán perenne de novedad aviva la atención del lector y los procedimientos de la frase anuncian ya la estética que irá fijándose en los libros posteriores. Menos óseo que el de Schickelé, más alemán también, su estilo es ciertamente el aporte de una generación nueva. Su última novela corta, *Pup Scottens* es en tal respecto la mejor.

Nada hay que añadir a lo dicho si consideramos su segundo libro, *Das rasende Leben* (La vida frenética); la primera de las dos novelas cortas que comprende *Das beschämende Zimmer* (El cuarto de la vergüenza), marca muy claramente una etapa en la carrera de Edschmid, pero no ofrece aún la perfecta armonía y la gran fuerza que florecen por modo cabal en su tercer libro, publicado en 1916 con el título de *Timur*.

*Timur* es, a mi entender, la obra maestra de Kasimir Edschmid; y aunque las afirmaciones y comparaciones de ese género sean, para mi, en general, insostenibles, no vacilo en colocarlo entre los libros más grandes de nuestros últimos veinte años occidentales. En esa breve serie de obras maestras, no admitiría como representación de la prosa alemana más que los cuentos de Elsa Lasker Schüler, el *Benkal*, de Schickelé, y, desde puntos de vista más especiales, una selección de Meyrink, *Opferzug*, de Unruh y el *Shakespeare*, de Landauer; pero *Timur* sobresaldría entre todos, creo yo, por la fuerza representativa combinada con el atrevimiento en la forma.

El análisis de tal libro es imposible, porque disminuiría inevitablemente su

significación. Es irreductible a nuestros valores corrientes y a los cánones de nuestra experiencia. Ahora bien; todo análisis se reduce a confrontar la obra que se estudia con las bases clásicas de comparación. *Timur* es la cima más alta de la literatura expresionista. La tercera novela corta, *Der Bezwingen* (El domador), marca la consecución de esa gran reforma, el triunfo cabal del escritor sobre el idioma, del artista sobre las rutinas y del innovador sobre las antiguas exigencias del realismo sentimental. Aquí ni rastros de exageración o de la arbitrariedad buscada que en las obras de Edschmid exaspera, a veces, nuestra admiración. En toda su producción, una vez sola ha aunado la sencillez clásica (empleo de propósito esa palabra) con la independencia de su estilo y de su pensamiento. Y si la decadencia del expresionismo se precipita —decadencia de que Edschmid no dejará de aprovecharse soltando los lazos de escuela que acepta, a veces, para imponérselos mejor a los demás—, podrá decirse que con *Timur* ha señalado el punto culminante de esa curva y demostrado a los mismos expresionistas la importancia de su conquista. *Der Gott* (El Dios) y *Die Herzogin* (La duquesa), que preceden a *El domador*, aunque suspendan menos, no son de inferior calidad.

Edschmid ha publicado otro libro de novelas cortas, *Die Fürstin* (La princesa), libro reciente, de 1920, pero escrito cuatro años antes, donde la victoria de su penetrante ingenio y de su talento de escritor no es tan patente como en *Timur*. *Das Frauenschloss* (El castillo de las damas) y *Traum* (Ensueño), son evidentemente obras de primer orden, y *Säro*, que acaba de publicarse en los últimos números de las *Weissen Blätter*, atrae por muchos motivos la atención; pero por la existencia de *Timur* y su perfección es muy difícil prestar cabal aquiescencia a esas novelas construídas visiblemente con el mismo método. Si no temiese repetirme, diría que *Die Fürstin* y *Säro* son buenas obras expresionistas, mientras que *Timur* es la obra maestra de una generación que acaso a los ojos del porvenir señale una época.

Edschmid comprendió la necesidad de renovarse. Por eso emprendió una novela, o por mejor decir, dotó al expresionismo de la novela que le faltaba. Escribió *Die Achatnen Kugeln* (Las bolas de ágata, o más bien *El collar de ágatas*) obra vasta y caótica. Hay páginas admirables; otras brillantes; otras demasiado brillantes, superficiales, de facetas, algunas obscuras. Considerable esfuerzo de escritor, esfuerzo que, seguramente, ha de ser fecundo. La novela en conjunto acaso no esté lograda, pero hartamente se percibe en el curso de sus trescientas páginas al hombre que se busca a sí mismo y que amplía sus medios. La desgra-

cia de *Die Achatnen Kugeln* es la idea, estrecha en demasía, que al emprenderla se forjaba su autor de las necesidades y exigencias de la novela. En muchos lugares la obra no pasa de ser una novela corta amplificada, pero con tal minuciosidad en los detalles, que las líneas tórnanse imprecisas y el equilibrio se resiente. El espíritu se dispersa donde debiera concentrarse. El idioma también padece. En ocasiones le falta pureza. Estos defectos fácilmente comprensibles y que de buen grado se perdonan, permiten que a su lado brillen las cualidades de Edschmid; por eso los buenos capítulos alternan con los más flojos, y el lector al salir de una aventura sin pasión se encuentra súbitamente frente a páginas grandiosas. Al escribir esa novela, que debió ser corta, Edschmid ha aprendido el oficio de novelista. Contra lo que se ha dicho, yo no veo que la estética expresionista sea incompatible con la novela. El autor de *Achatnen Kugeln* no tardará en dar una palmaria demostración de ello. También se ha criticado el tema de la novela, el exotismo de sus personajes y la malsana ingenuidad que traen, los unos de Asia y otros de los antiguos países de América. Pero creo también que una concentración de ideas inevitable le llevará a mayor sencillez. El apego al color y la propensión a recargarlo todo, no podían cristalizar en su estilo solamente. En sus obras hay cierta afectación, de que se irá librando poco a poco. No es falta de humanidad, es «dandysmo» intelectual, exceso de elegancia, como en su vida íntima; así como su ligero exotismo, sin pretensiones y sin vanidad, no es más que exceso de juventud y de fuerza. En cuanto a lo demás, recuérdense los principios de la reacción expresionista dirigida por completo contra el naturalismo. El exotismo actual, que también se encuentra en Döblin y en muchos otros, no es acaso más que una consecuencia.

*Die Achatnen Kugeln*, publicado en 1920, es la última obra de imaginación escrita por Edschmid. Su actividad crítica es de importancia capital y ha producido una obra maestra. *Die doppelköpfsge Nymphe* (La ninfa de dos cabezas). Desde muchos meses antes, sus folletones en la *Kölnische Zeitung* habían puesto a Edschmid en primera fila entre los críticos de Alemania. Intentó corroborar esa opinión con un estudio de conjunto acerca de la situación actual del pensamiento y de la literatura en su país. Antes no había producido más obra doctrinal que *Über den Exppresionismus zu der Literatur und die neue Richtung* (Sobre el Expresionismo en literatura y la nueva orientación). Viene a ser la trama de una serie de conferencias pronunciadas durante la primavera de 1918 en Escandinavia, acerca de la nueva generación. En ese librito, restringido ne-



cesariamente a una enumeración comentada, el autor y el asunto se ahogaban.

Edschmid renunció cuerdamente a mejorarlo y prefirió trazar con otro plan el balance literario de la Alemania contemporánea. Nadie ha escrito, en ningún país, un libro tan generoso, tan lúcido, tan franco como *La ninfa de dos cabezas*; lícito es afirmar que esa obra renueva los medios y las reglas de la crítica.

Está constituida por una serie de ensayos, compuestos en unas semanas, concebidos como las hojas de un políptico. Importa hacerlo notar, porque si el libro tiene el aspecto de una colección de artículos inconexos, está infinitamente lejos de tener el carácter y defectos de tal. Cada ensayo estudia un fragmento de la producción alemana, un problema planteado por un escritor, y los resultados—buenos o malos—de su esfuerzo. Desde Schnitzler y Keyserling, hasta los expresionistas, el inventario continúa, imparcial, elocuente, fijo en la psicología de los hombres y de las obras, desdeñoso de las enumeraciones fastidiosas y de las biografías de estado civil; aludiendo en cada página a los países próximos, mediante comparaciones, aproximaciones y oposiciones rápidas, notando, para memoria, detalles copiosos, pero con el acierto de escoger, entre todos, el rasgo capital, la observación importante; agrupando en escuelas a los falsos independientes; disolviendo grupos arbitrarios, en fin, haciendo en el caos la luz. Un repaso de conjunto de la prosa alemana, y un balance magistral terminan, por vía de conclusión, la serie de notas y de capítulos fragmentarios, y condenan en unas páginas la lección intelectual de la post-guerra europea, y en otras, de la post-guerra alemana.

El defecto del virtuosismo desaparece en este libro, incluso del estilo. El autor, en su papel de juez, es tan modesto, y sabe esconderse de tal modo, que la simpatía es mayor, sin que, por eso, su cultura se muestre menos. Algunos retratos—por ejemplo, el de Leonhard Frank—están logrados con pocas frases. En otros se detiene, con el afán incesante de ser sobrio y exacto. El libro debe principalmente a las síntesis exactas, y sobre todo al «balance» final, su carácter de documento superior. Su interés no depende de las variaciones del gusto público. Para cuantos en el porvenir se apasionen por la psicología de la generación trágica, y su fisonomía y su voluntad, después de la guerra, este copioso inventario será un instrumento de primer orden, donde irán a buscar los latidos de nuestro corazón. Aquí es donde la cultura y la educación internacionalista, de que ya he hablado, producen su fruto. Edschmid, en la *Ninfa de dos cabezas*, no es ya el campeón de la Alemania expresionista: es el símbolo

## LA PLUMA

del hombre de Occidente que no ha perdido, en la derrota común, el sentido de la eternidad.

\* \* \*

Entre los seis o siete libros que ha escrito, que son todos grandes libros, *Timur* y la *Ninfa* se destacan con vigor. Son dos obras maestras, en toda la extensión de la palabra, y le han valido a Edschmid la gloria a que aspiraba. Únicamente los críticos oficiales, perturbados en sus rutinas, y los novelistas populares van gritando que es un falso grande hombre. Alboroto que a todos nos llena de contento.

Lo que es yo, creo firmemente en el genio de Kasimir Edschmid. Lo que no me gusta de él—ya lo he dicho—depende de la formación de su talento, imperfecta aún, pero que rápidamente llegará a colmo. Como a todos los maestros, le ha sucedido que el artesano no ha ido al mismo paso que el espíritu creador. Pero estoy seguro de que no tardará en cumplir su evolución, y que adquirirá los medios necesarios para restituir a la materia verbal la riqueza de sus concepciones. En estos momentos, cuando en los cenáculos desmenuzados basta la habilidad para desempeñar un papel, no debemos consentir que, por indiferencia, un genio auténtico, indisciplinado, pujante y caprichoso pase confundido en el torrente de los mediocres.

PAUL COLIN





# LETRAS ITALIANAS

GABRIELE D'ANNUNZIO  
O HISTORIA DE UNA ANTIPATÍA



AMBIÉN yo he recibido el *Notturmo* de Gabriele D'Annunzio. Después de tantos años de silencio, aunque solo literario, D'Annunzio vuelve a la escena de la literatura: y la platea, los palcos, e incluso las galerías y el gallinero, saludan con estruendosos aplausos y vivas al veterano que retorna. Saludemos, pues, a nuestra vez al veterano.

\* \* \*

Quien quiera, y alguien podrá intentarlo un buen día, reconstruir, dramatizándola o ironizándola, la vida de este hombre singular, tendrá, tal vez antes que cualquier otro particular, que estudiar el escenario que durante cuarenta años sirvió de fondo a sus hazañas: hasta la guerra que, hartó larga y trágica en grado sumo, movió a nuevos actos teatrales al héroe que ya empezaba a declinar.

Nos asomamos a ese escenario un poco tarde: cuando, si no a purificarse, empezaba al menos a hacerse en él la luz. D'Annunzio supo dominarlo desde el primer momento; y del mismo modo que antes había favorecido el aire sus primeros cantos, frívolos y mundanos, así acogió más tarde su poesía heroica; no obstante fuese esta segunda resonancia completamente exterior y retórica. Nacidos en esta segunda fase de su poesía, cometimos el error de no aceptarla; más adelante diremos el por qué. Pero después, una vez empezada

## LA PLUMA

la guerra, y expuestos al peligro a nuestra vez tras una alambrada y una barrera de sacos de tierra, nos llegaban noticias de sus gestas, atrevidas, francas, descaradas: y no sé qué sentimiento que no supimos tan luego discernir nació en nosotros; algo así como si él fuese otro y hubiera que mirarle con ojos no ya literarios sino humanos.

\* \* \*

Yo he sido un muchacho tenaz. Mis compañeros de estudios leían todos a D'Annunzio, y yo también lo leía: pero mis compañeros gritaban su admiración, mientras yo, obstinado y frío, callaba.

¡Tiempo de prueba, de sondeo, de rebusca afanosa! Creíamos que el mundo sólo para nosotros existía, y a las primeras de cambio, ya estábamos descontentos y fastidiados.

D'Annunzio era entonces un ídolo. Encendía a los que gustaban de las letras; pero no dejaba insensibles a los que a las letras preferían una guapa moza. Tenía mercancía para todos los gustos.

Pero había siempre en su mercancía, como quiera que yo la mirase, una sombra de insinceridad, un torbellino de juegos verbales, y esto era un obstáculo tal, que mi voluntad, por mucho que me obstinase, no lo vencía.

Mis coetáneos se reunían bien a la orilla del mar, ya en lo alto de las colinas, a leerlo, y me invitaban: «ven, vamos a leer la nueva obra de D'Annunzio.» Iba yo, más para castigarme que por divertirme, pues que, entre tantos ébrios, me parecía ser yo solo el insensible: un hombre, en fin, que no sería nunca capaz de escribir una bella página.

\* \* \*

(Porque, entonces, página bella era tan sólo la que brillaba y resonaba.)

\* \* \*

Iba yo humildemente, sin orgullo; antes bien, miedoso. Porque al cabo quería acercarme a aquella poesía, sentirla y celebrarla como los demás.

¡Me miraban todos con una simpatía tan bien intencionada, con tan cálida compasión! Yo se lo agradecía *in mente* a mis caros coetáneos, y los admiraba. Pues que todos comprendían, sentían, gozaban, el enfermo, el incapaz, el pobre de sensibilidad era yo.

\* \* \*

Pero por otra parte maravillábame, a solas en mi despacho, de que cualquier otro escritor—Manzoni, Leopardi, Dante—me entusiasmaran: a veces hasta las lágrimas. Y entonces, volvía de nuevo a D'Annunzio, sólo, esperando que sin testigos ni escenario me conmoviera. Pero bastábame abrir uno de sus libros y leer una de aquellas dedicatorias sonoras, para que mi fastidio fuese no ya interior sino físico, y tirase para siempre el volumen sobre una mesa. Porque tal fué mi más grave desacuerdo: pocas palabras y frases bastaban para alejarme del poeta; y durante mucho tiempo permanecía asqueado, lejos de él.

Vinieron días más tranquilos en que empecé a mi vez a buscar algún fantasma dentro, muy dentro, y a expresarlo poco a poco, pero con fervor, en los tímidos silencios de mi casa. ¡Cuán festivos aquellos días en su brevedad! Yo sabía, pues, aunque sin gritos, decir alguna frase humilde, caminar con paso franco en el discurso, silabear una emoción.

\* \* \*

Mas en Italia no se celebraba otro arte. La novela, cuando no era lírica, exasperadamente lírica, parecía hartamente pobre; la poesía, o granducal y robusta, como la que nos había dado Carducci, o de tono llameante y épico como la de D'Annunzio (a Pascoli leíasele poco todavía); en el teatro, los personajes de Giacosa y de Bracco parecían los exponentes, aunque aceptables, de un arte de tercero o cuarto orden; comparados con los de D'Annunzio, que hablaban un lenguaje alado e hiperbólico. Preguntábame yo—con angustia—qué se proponía representar en la historia de su país, después de Manzoni, que había resuelto por sí solo el problema espiritual de toda su época, y después de Carducci, que había sabido, si no resolver, que no era su hora, formular con nuevo vigor y simetría aquel mismo problema: hasta dejar a los que tras él viniesen (e Italia no era ya un sueño a la sazón) una herencia de claridad; partiendo de la cual no hubiera debido ser difícil reconstruir el mundo nuevo, porque, en suma, el mundo de D'Annunzio era, a mi ver, completamente falso; y por más que yo intentase culpar de ello a mi provincianismo, no me acostumbraba a creer, desde mi silencioso rincón, que la gran ciudad, el mundo mundano, fuesen tan viles y mezquinos. Carducci: pero Carducci, si no pudo ser épico, que, como he dicho, era todavía muy pronto, había enseñado al menos a sus contemporáneos a no ser frívolos. Y D'Annunzio—aquí del drama—, D'Annunzio, para mí, era frívolo.

Mi provincianismo era, sí, un defecto; pero, ¿por qué sólo yo había de tenerlo en cuenta? Yo veía la familia sana e intacta aún; los hombres de la calle próxima o de las más lejanas podrían odiarse; pero aquel odio se manifestaba rotundo, brutal e inmediato, y aunque no se entendieran todos los problemas y vicisitudes de la historia, los de la crónica sonaban claramente, y Sicilia, no obstante la distancia, era también, en nosotros, una partícula de Italia.

\* \* \*

Pero el defecto no estaba en esto; el defecto, si lo había, consistía en algo más profundo; e interesaba, a más del pensamiento, a toda mi construcción moral y espiritual. Su poesía, lejos de conquistarme, dábame fastidio; no lograba leer hasta el fin sus novelas; sus dramas, incluso aquellos en que brillaba algún carácter, me parecían tan subidos de tono, que siempre temía que fueran a terminar en música. Si, el tono era hartamente subido, hartamente fuera de la vida, y toda mi angustia y mi descontento eran, en el fondo, indicio hartamente claro de un natural antirretórico e incluso antipoético.

\* \* \*

Pero antipoético y antirretórico, porque mi tiempo no era como D'Annunzio lo veía; y el día que me encontré con Gian Pietro Lucini, antidannunziano a su vez no por construcción mental y fisiológica, sino voluntariamente, aquel día comprendí por entero las razones interiores de mi insuficiencia. Lucini fué una de esas figuras literarias que no se olvidan. Encuentran pocos lectores en su época; pero llega día en que algún descubridor de valores ocultos los vuelve a sacar a luz. Verdadero hombre de su tiempo, sintió el drama de su generación; pero como su campo de investigación y de análisis era vasto y su vida estaba minada por una enfermedad espantosa, no tuvo tiempo ni medios para expresarlo. Su curiosidad, en suma, fué más fuerte que su naturaleza de creador, y en vez de insistir decididamente en la representación de los hombres y las ideas de su tiempo, se perdió asaz frecuentemente en polémicas, como si tuviese necesidad, antes de hablar, de hacer sitio a su alrededor, de sentirse sólo y sin competidores. D'Annunzio era su sombra, su odio vivo, su martirio. Pero antes de superarle quiso combatirle; aquella lucha, entablada con fuerzas impetuosas, pero sin ayuda de editores ni de ruido gacetillero, le robó un tiempo precioso; y el día que intentó, tras la polémica, arrojar la primera semilla de

la obra propia, aquel día, no sólo llegábale demasiado tarde, sino que le encontraba cansado ya y en decadencia. El filón de su poesía habíase enturbiado, hasta tal punto, que en la misma rotación de su período y de su estrofa, así como en la construcción del pensamiento, infiltrábase la propia enfermedad que en D'Annunzio había combatido: el énfasis.

Acaeció, pues, que un día llegué a tratar a Lucini: personalmente, de tú por tú, en varias conversaciones y durante muchos días. Tal familiaridad con un hombre verdaderamente capaz de odio y de rencor me hizo mucho bien. No en punto a mi amistad o mi admiración por él, entendámonos, y tampoco por lo que a mi antipatía por D'Annunzio se refiere. No. Me hizo bien por mí; avivó mi fiebre. Comprendí entonces, escuchando a Lucini, que no me parecía, por el momento al menos, a nadie. Podía ser poquedad, absoluta insignificancia de talento: lo sé. Juro que no me ofendía tal cosa.

\* \* \*

(Aun hoy me siento tan pequeño y lejos de mi sueño de arte, que espero que nadie ha de imputarme estos resentimientos y rebeliones más de lo que convenga. Relato la historia de una antipatía literaria, y como quiera que intento explicármela a mí mismo antes que explicársela a los demás, voy a las raíces de todas mis sensaciones, pasadas y presentes: como sintiendo que expreso, no tanto la historia de mi antipatía, cuanto la de todas las naturalezas recogidas y provincianas como la mía, cuyo desarrollo no ha tenido lugar aún, no obstante D'Annunzio esté ya en decadencia; esta introspección afanosa, pero franca, creo yo, no sé porqué, que algún día ha de hallar consentimiento en alguien todavía en la sombra, pero que mañana, viva o muera D'Annunzio en la memoria de los hombres, contará en la historia de estos tiempos bastante más que él.)

\* \* \*

Mas vinieron para mí también días de menos seguridad y orgullo. Mis pruebas y tentativas literarias resultaban, y eran, harto modestas, ciegas mis fatigas de escritor. El arte no era improvisación o juego; y, por otra parte, quien quería, con elementos que no estaban de moda, expresar algún anhelo o pensamiento, tropezaba a cada paso con las más ásperas dificultades. Ya era la lengua, harto sorda; ya la anatomía del periodo, harto agrio; ya la sensación misma, harto superficial y convencional. Intereses internos, cero; educación litera-

ría, cero; y, en cuanto a los modelos, una vez evitado el que parecía más próximo y tentador, no había donde escoger. Los modelos eran modestos y pobres. Había un Verga; pero a Verga no estábamos acostumbrados a leerlo. Había un Panzini; pero Panzini tuvo que caer en mis manos casi por equivocación, entre los libros de mi padre. Aquél sí que fué, en verdad, un día de fiesta; pero siempre me quedaba la duda atroz de los primeros momentos. Sí; descartado d'Annunzio, había otro camino, y no vulgar, donde intentar dar un paso que no fuera estéril: Panzini; ¡pero qué silencio de hielo en torno a aquella *Lanterna di Diogene*, que yo había apostillado religiosamente en mis dulces horas de trabajo!

\* \* \*

Y entonces cae uno en los compromisos, en los términos medios, intenta uno llegar, como sea, a tener algún lector y algún juez. La aspereza de carácter se va corrigiendo poco a poco; y si se encuentra uno en un grupo de gente que en el casino ciudadano celebra las grandes cualidades, etc., etc., del célebre poeta, no reacciona como antaño: se deja que digan, se agacha la cabeza, consintiendo, y el resentimiento interior vase debilitando poco a poco, hasta que se leen las crónicas, en que se habla de él como de un dios, e incluso se guardan. Aun no nos es simpático, no se le lee todavía; pero tememos que suba cada vez más, en tanto uno va cayendo, y quisiéramos quizás ser, con los que entonan himnos a su grandeza y se mueven en su órbita, una estrella menor de su cielo. ¡Terribles horas, terribles días, terribles años! ¡Ha habido que mastigarlos, sufrirlos, consumirlos minuto por minuto!

\* \* \*

Cierta vez, de muy mozo, fuí al teatro Argentina de Roma a ver la *Giocanda*. Desde mi localidad pensaba yo que él pudiera estar allí entre nosotros con su orgullo de vencedor a toda costa y siempre, y darse cuenta de que yo con toda mi enemistad, iba a oírle. No estaba, no podía estar. Pero yo sentí su presencia en los entreactos, mirándome por la mirilla del telón y riéndose de mí. Aquella vez lloré de rabia. Un amigo mío, que conmigo estaba, creyó que lloraba por el drama y me dijo que también él, de tener tan ricos los vasos lagrimales cuanto los míos, hubiera llorado. ¡Qué ironía! Pero yo no escuchaba sus palabras; temblaba por primera vez de verdadero odio, y hubiera querido que el propio D'Annunzio se adelantase, entre Vittorina Lepanto que interpretaba



la *Gioconda* y Emma Varini, para enzarzarse conmigo que le odiaba y quería matarle.

\* \* \*

Mi odio por la guerra creo que tuvo sus raíces en la exaltación que de ella hacía D'Annunzio recién llegado de Francia. Su discurso de Quarto y sus oraciones romanas alejaron por completo de mí el pensamiento de Francia, cuya muerte, con todo, no quería; y de Italia, que no me placía permaneciese inofensiva y cobarde del lado de acá de la frontera. Pero cuando estalló la guerra y D'Annunzio no volvió a hablar ni a escribir, me pareció que la guerra me invitaba hermosa, y a la guerra fuí yo también.

\* \* \*

La trinchera hizo el milagro, como he dicho. Desapareció con su nombre grave, ruidoso e imperativo, en la muchedumbre; y mi odio perdió fuerza, se empobreció, casi se fué trocando poco a poco en simpatía. Sabíamos muy bien lo que la guerra era: el cúmulo de intereses y recursos interiores en ella empeñados, y hasta qué punto el que la hacía había de olvidar, no ya su pasado, su nombre y su esencia presente: número, brazo, una cosa que se mueve y actúa automáticamente.

Retrocedía uno con la memoria a los días lejanos de las simpatías y antipatías literarias; pero era vano trabajo; porque él parecía ilustrado a la sazón por otra luz: un compañero, un hermano, y en el maremagnum de esfuerzos y de gritos, un número a su vez.

\* \* \*

Como nosotros, también el poeta célebre, con todo su orgullo y su inmensa sed de vida y de gloria, tenía el valor de una moneda falsa, de una cosa que se puede tirar.

Y pues que debía ser difícil, si no imposible, repetir en la guerra los gestos teatrales y exteriores, en que tanto se complacía antaño, pensaba yo con sin igual contento en lo mucho que tal empeño debía costarle: de sufrimiento y quizás de rabia.

\* \* \*

Pero un buen día llegó a la trinchera, con los periódicos, una noticia: D'Annunzio volaba. Y, ¡ay! al punto comprendimos que no volaría con aquel



silencio religioso, que era también el nuestro, de humildes oficialillos de infantería. Si había preferido el vuelo a la trinchera, sus buenas razones tendrían para ello; porque era el arma más teatral y romántica que el combatiente podía elegir. El arma romántica: con la muchedumbre (y entrábamos también nosotros) que sigue con ansia el combate aéreo; y a la vuelta, el campamento todo rumoroso y el relato después de cumplida la hazaña.

\* \* \*

También estaba él en la guerra. Pero los periódicos empezaron a hablar de sus vuelos, mientras él escribía y publicaba sus mensajes. Se esforzaba, se comprometía, se jugaba la vida al cabo, pero no como nuestro infante humilde y fangoso. ¿Como nos dábamos cuenta tan tarde? No podía despreciar y jugarse su vida como nosotros. Nunca había puesto su vida en riesgo serio. Cuando más, nos había dado su arte: para que lo representasen como era, o más bello, y el sintiera, en derredor suyo, el rumor de la muchedumbre, que clama admirada.

\* \* \*

Vinieron días más tranquilos. Y uno de ellos, estando yo en la retaguardia, fui enviado por mi general a D'Annunzio con unos diputados milaneses. Iba a verle. Iba a hablarle. Él iba a fijar sus ojos en los míos.

Fué aquel un día memorable. Me parecía ser harto pequeño. Mi guerrera de teniente no era en modo alguno elegante, mas raída asaz. (En las fotografías, él aparecía siempre elegantísimo y distinguido.) Por añadidura, yo era un ignorado, o poco menos, y él era D'Annunzio. Mi antipatía se humilló mucho más de cuanto yo pueda decir; y, en mi interior, temblaba. Iba a ver de cerca al poeta a quien nunca había querido, antes bien odiado siempre, al combatiente que ostentaba en el pecho las más altas condecoraciones al valor. Toda mi altivez decayó. Y me pareció de improviso como si durante tantos años hubiese estado faltando a un deber elemental: el de celebrarle, el de gritar con todos los demás, y antes que los demás, que él, y sólo él, era grande. Me desprendí en pocos minutos de toda mi soberbia de quince años. Sentía, con una especie de pena sorda, cuán pequeña era mi obra de hombre y de escritor; e incluso mi actividad de combatiente, que había sido pura y limpia de intereses vanos y de soberbia («Tú te has obligado a una divisa de humildad, así en la literatura como en la milicia», acertó a decirme una vez Ugo Ojetti), incluso mi activi-

dad de combatiente me parecía, en comparación con la de D'Annunzio, pobre y superficial. Él, él lo era todo; y en vano una voz interior me decía que desconfiase: yo temía hartamente haberme equivocado. En estas condiciones llegué ante él, y él debió verme, sin duda, más pequeño y trémulo de lo que estaba, porque sonriéndome amablemente, murmuró: «Mario Puccini, ¡ah!», y luego comenzó a hablar, inflamado, con voz musical y femenina, y el rostro estirado y apergaminado que le encendía la piel, no de color ni en sangre, sino de seco orgullo. Al sonido de aquella voz, que en el aposento veneciano, uatado y dannunziano (a mí me gustaban los lugares abiertos y rudos), no hallaba eco, yo me entontecía cada vez más. Hablaba de su actividad de soldado, de ciudadano, de poeta, defendiéndose contra las acusaciones, que en tiempos se le habían dirigido, de incoherencia y de *dilettantismo*. Me pareció, en fin, que hablaba para mí, para mí solo que odiaba su esteticismo, su cerebralismo, su patriotismo retórico.

Salí de aquella casa como ebrio. No me gustaba, no me gustaría nunca; pero sentía que él, desde su mundo, nos podía dominar: y no comprendía por qué nos podía dominar.

\* \* \*

Pero una vez fuera de Venecia, que me parecía también, con sus agujas y sus oros, algo suyo, de él nacida, quise librarme a toda costa de aquel encantamiento que me había sorprendido; y lo conseguí, si bien paso a paso, leyendo sus famosos *Laudi* y sus dramas, que una vez más me lo empequeñecieron y alejaron. Gozábame en repetir aquellos versos maravillosamente compuestos, pero maravillosamente vacíos de sabor humano, y destrozar su fastidiosa música. Luego cogía a Dante («Vedi là Farinata che s'è ritto»), y con delicioso e íntimo gusto comparaba estas representaciones potentísimas y estrictas con aquellas largas salmodias de palabras vacías.

\* \* \*

Pero un día—y no había pasado mucho tiempo—, un día que estaba solo y pensativo, di de pronto en una manía que me pareció de loco. Había volado, o estaba para volar, no recuerdo bien, sobre Viena; y, como si aquélla fuese su última actitud, quise recapitular, más para mí que para eventuales lectores, mi encuentro con él. Fué una de mis penas más injustas y dolorosas. En efecto, tuve que luchar—luchar verdaderamente—contra alguien que, en la sombra, me llevaba de la mano. Mi período sintáxico, por lo general llano y simple, hinchá-

base *me nolente*, y escribía una prosa emperifollada y sonora, que no era la mía en modo alguno. Empezaba tomándolo de lejos: narrando el viaje en automóvil hasta Fusina; y describiendo hasta los plátanos («blancos candelabros») del camino que va de Padua a Malcontento. Parecía clarísimo que, hablando o escribiendo de él, no era posible hablar o escribir sino de aquella manera; pero si releo ahora aquellas páginas, casi no las reconozco como mías: tan imposible me parece haber, yo, sobrio y recatado de mío, alzado hasta tal punto mi acostumbrado tono de voz.

\* \* \*

Y héteme ahora ante este *Notturmo*, después de tantas resistencias, orgullos y caídas. Desde hace tiempo no leía yo sus mensajes de estos últimos años, no obstante me fuese cara la suerte de Fiume, que él defendía, valiente, pero no modesto. Pero este *Notturmo* no es un mensaje: es un libro que quisiera ser sufrido, sangre de su sangre. Lo siento por quienes lo celebran, sin descanso, con grandes alabanzas; pero yo no caigo en el lazo. Tonto sería no reconocer una vez más sus finisimas virtudes de estilo, su rica paleta cromática, el sentido, desarrollado en grado sumo, que tiene de ciertos paisajes y sensaciones. Pero no hay ese drama con que quería (y debía) hacernos sufrir.

La preocupación es una vez más completamente exterior, y el *pathos* está marcado, harto enérgicamente marcado de su violento egoísmo. Podrá, sí, haber sufrido con su herida y su ceguera; pero para comunicarnos su drama, D'Annunzio tenía que haber bajado el tono de voz, y, sobre todo, no agobiar-nos con todos esos particulares exteriores, a los que, se ve, no sólo que no sabe renunciar ya, sino que constituyen para él el cuadro necesario y principal. De suerte que, en un momento dado, nos damos cuenta de que se aferra a esos particulares por más sensibles y fáciles de describir; mientras la ceguera real y espiritual que quería comunicarnos queda relegada a mero punto de partida, a motivo sobre el cual tejer la sólita sinfonía de imágenes y de recuerdos. Y hay bellas páginas, finamente elaboradas, como no bastaban ya en las novelas y en los dramas para convencernos de su sensibilidad de hombre, en fin, hombre de carne y hueso, que, ante hombres de carne y hueso, quiere desentrañar su drama.

No hay drama en este hombre; por más que su vida aventurera tenga apariencias y marco de tal. No hay drama, porque su vida no ha sido nunca interior y simple, sino que ha estado siempre empeñada en acciones e intereses malditamente teatrales, de suerte que nunca ha sido inconsciente. Ha creado

con todos los colores de la paleta terrena, pero le ha faltado la maravillosa lucidez interior que tuvieron los verdaderos grandes, de Dante a Shakespeare, de Dostoiewski a Cervantes, porque aunque hubiese tenido el genio de estos grandes hombres, ni por un segundo supo nunca anular en sí su terrible egoísmo, ni renunciar a la gloria efímera de un poco de ruido gacetillero y cotidiano.

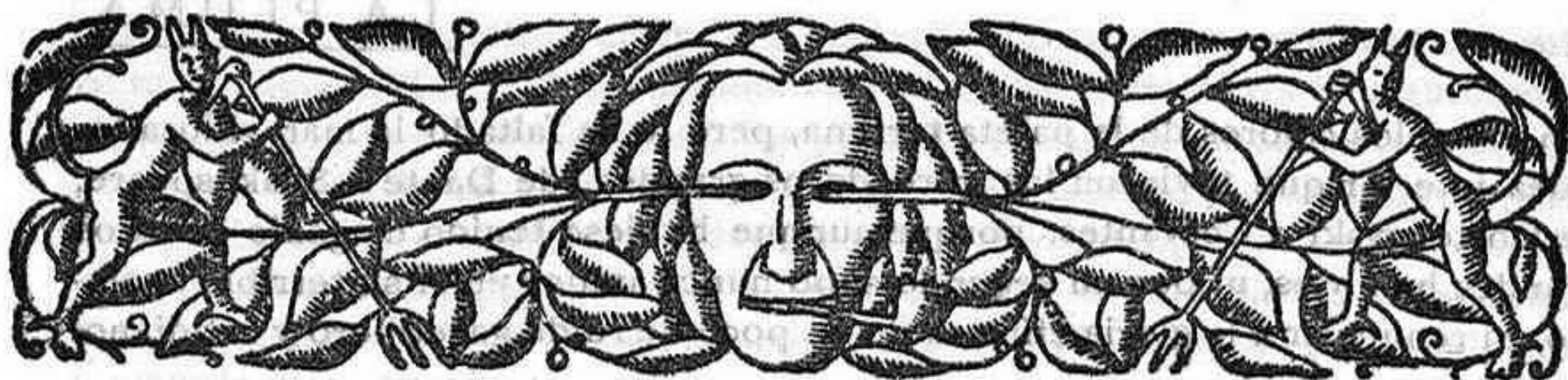
\* \* \*

Lo miramos y miraremos siempre como a un agradabilísimo miniaturista; que a pocos poetas como a él concedió la naturaleza el don de la imaginación fascinadora y luminosa. Pero estas imágenes están ahogadas por excesivo abono retórico, bajo el cual, por mucho que se raspe, se busca en vano un sentimiento, ni aun egoísta, escuetamente padecido.

En cuanto a la humanidad que siempre ha de haber en el fondo de toda investigación lírica, especulativa y representativa, la verdadera humanidad nunca la ha visto ni olido; y si los venideros quieren mañana hallar al hombre de hoy con sus ansias feroces y su inquietud desesperada—¡oh, se puede estar bien seguro de ello!—, los venideros no buscarán en D'Annunzio al hombre atribulado.

MARIO PUCCINI





# TEATROS

## DE PASCUAS A RAMOS



cuando voy al teatro; no da para más la flaqueza de mi bolsa, ya que mi libre opinión mi butaca me cuesta; ni merecen más asidua atención tampoco las comedias que se estilan. Por otra parte, la costumbre de adelantar en los periódicos algún escogido trozo de las obras nuevas, acompañado de autocríticas y reseñas preliminares, me suele ahorrar el tiempo y el dinero que malgastaría en ver, pongo por caso, *Santa Isabel de Ceres*.

¿Queda algo todavía en otros escenarios del verdor de los nacimientos de Pascua?

Vive y perdurará cientos de representaciones, para regocijo del público sano y alivio del contaminado de mala literatura, *Es mi hombre*, de Arniches, sainete para llorar... de risa, si bien no le falte cierta razón a su autor para tildarlo de tragedia, ya que la negra fatalidad del hambre determina los heroicos simulacros del protagonista.

Pero luego de divertirnos grandemente con *Es mi hombre*, hermana, menor sin duda, de esas encarnaciones de la gracia cómica que se llaman *¡Que viene mi marido!* y *La señorita de Trevelez*, nos preguntamos perplejos si las cualidades predominantes en el Arniches de un tiempo, sainetero y *currinche*, perjudican o avaloran sus producciones últimas. Parece como si con la extensión hubieran aumentado proporcionalmente sus virtudes y sus vicios.

La Srta. Redondo, primera dama de la Comedia, revela en ésta excelentemente su talento de actriz, ya señalado aquí otras veces. Si ha logrado el au-

tor suscitar una emoción patética con una situación tremendamente cómica, cuando en el primer acto llora la hija de vergüenza y de miedo ante su padre, miseramente disfrazado de cabezudo anunciador, débelo, en primer término, a la gracia natural, a la comprensión, a la sobriedad, al cabal desempeño de su papel por parte de la Srta. Redondo. No por exagerado, ya que el de protagonista cuadraba a maravilla a sus aptitudes, hemos de negar el triunfo de Valeriano León, procedente, como el Sr. Arniches, del género chico — escuela de actores, si no insustituible, siempre mejor que el Conservatorio. El galán cómico Tordesillas ha oído, renovados en su honor, los aplausos ya obtenidos por él en la interpretación de tipos populares.

Por desmentir a los Quinteros, no me he dado ninguna en ver *La prisa*, comedia de la misma estofa resistente a las mudanzas del tiempo—no da frío ni calor — que otras tantas, tan bien hechas y duraderas, de su copioso repertorio.

Nos apresuramos, en cambio, a comprobar la exactitud de los anuncios que prometían en *Antón Caballero* algo así como una obra póstuma de Galdós.

Sobre que no hay tal postrimería ni tal obra, y sí sólo algunos apuntes de tipos y conflictos dramáticos, clasificados por los mismos refundidores como de una data anterior a los grandes dramas galdosianos, en que tuvieron, por las muestras, realización plena, los hermanos Quintero no han acertado a tallar, en la cantera ya explorada, las figuras a que quisieron dar nueva vida escénica. Y para mayor desgracia del intento, rehuyeron al imitar piadosos, pero torpes, el noble y levantado estilo del maestro, ese diálogo pintoresco y vivo que constituye el mayor precio de su teatro andaluz. La colaboración de los Quinteros con Galdós es, literariamente, algo monstruoso. Una simple edición del primitivo borrador del *Antón Caballero*, corroboraría mi aserto, que el éxito de público de *Marianela* antes comprueba que desmiente,

La sola elección de *Gloria*, entre las novelas galdosianas susceptibles de reducción escénica, revela el agudo instinto dramático de sus adaptadores. Dejemos, para tratado con más espacio, el comentario que merece la temporada de Miguel Muñoz con su compañía en el teatro de Fuencarral, la más interesante, por muchos conceptos, de este invierno en Madrid.

Y a las Kalendas de Marzo remitimos también el dar más extensa cuenta de la breve cuanto feliz campaña con que Lola Membrives—aplaudidísima como actriz en una comedia de Benavente, y como tonadillera—anima en estos días la decaída escena de Lara.

LA DAMA DEL ARMIÑO

No sé si el crítico que al referir entusiasmado el clamoroso triunfo de Luis Fernández Ardavín invitaba a los jóvenes poetas a sentirse copartícipes de los aplausos que en su honor sonaban estruendosos al final de los actos de *La dama del armiño* e interrumpiendo repetidamente la representación la noche de su estreno, habrá experimentado como yo el sincero impulso de llamarse a la parte en tan buena hora. Pródiga la empresa de la Princesa en anuncios y reclamos, no siempre oportunos, pero que en esta ocasión en nada han menoscabado la calurosa acogida del público al nuevo dramaturgo, había transcrito en profusos sueltos de contaduría la opinión que *La dama del armiño* mereció al representarse en América, a críticos tenidos allí por muy severos. Alguno no se recató de parangonar la significación del drama de Ardavín con la que tuvo en su época *El Trovador* de García Gutiérrez. Cuando, requerido por los insistentes aplausos de los espectadores, se presentó el autor de *La dama del armiño*, mediado no más el acto segundo, paternalmente sostenido en su turbación de novicio por el Sr. Díaz de Mendoza, sentí un gozoso estremecimiento, parejo sin duda del que conmovió a los jóvenes románticos al ver aparecer en las tablas al soldado poeta del *Trovador* a recibir el homenaje, inusitado hasta entonces—de ello se hacen eco las Historias literarias de texto en el bachillerato—, origen de la costumbre, hoy abusiva, de computar el éxito de una obra dramática por las salidas de su autor a escena de la mano de los intérpretes. El que no sepa sentir como propia la alegría del amigo, mal podrá darse cuenta del inefable sentimiento que produjo en mi ánimo el triunfo apoteótico de Ardavín.

Confieso, pues, mi incapacidad para discurrir serena y desapasionadamente acerca de los reparos que otras plumas más preclaras, y en este caso—menos solicitadas por afectos entorpecedores del juicio imparcial—más justas que la mía, han podido hacer al autor de *La dama del armiño*. Sólo sí creo que lejos de amenguar tales reparos la buena fama literaria de Ardavín, demuestran el alto aprecio en que le tienen quienes con su consejo, mejor que con fútiles halagos, pretenden estimularle.

Pero hay algo en la invitación susodicha a los jóvenes contemporáneos de Ardavín, con lo que yo, y muchos conmigo de los que con él nos felicitamos, no podemos estar conformes. Es a saber, la estimación del triunfo, por lo que pudiera tener de conquista del escenario de la Princesa.

La significación del matrimonio Guerrero-Mendoza en el arte dramático es-



pañol está bien definida en muchos años de actividad profesional para que intentemos a su cuenta una revisión de valores. Sus antiguos lunes clásicos, su abono de los miércoles o de los sábados, sus campañas de América, su saloncillo, su prosapia, constituyen en bloque un valor entendido, que no es menester discutir porque no hay nadie ya que, en el fondo, pueda llamarse a engaño; pero que nada tiene que ver con la renovación de los tópicos sobre que rueda en España el carro de la farsa.

Precisamente porque la empresa Guerrero-Mendoza representa una oligarquía artística, defendida por intereses semejantes en su esfera a los que sostienen a las oligarquías políticas, no es de creer que desaparezcan sin más los obstáculos tradicionales que en arte como en política se oponen a la conquista del poder por la juventud—sinónimo de renovación inteligente de lo ya caduco. El estreno de un poeta en la Princesa podrá ser, cuando más, una transacción, un compromiso, ventajoso quizá por el momento para una y otra parte, nunca una victoria del poeta en la lucha por el ideal.

Y es que los Sres. Díaz de Mendoza tienen una personalidad hartamente acusada, para que su concepto del teatro, perfectamente adecuado a su temperamento, a sus necesidades familiares, a las del público con que han sabido hacerse a medida de su gusto, bueno o malo, pero que no es el nuestro, pueda variar de la noche de Echegaray a la aurora de Ardavín. Culminaron los propósitos del matrimonio Guerrero-Mendoza en el falso realismo de la última época de Echegaray, y, desde entonces, toda representación de su compañía lleva ese sello inconfundible.

No ha intentado Ardavín una reconstrucción histórica, sino una fantasía dramática sobre motivos del llamado *estilo español*. Los anacronismos, las violencias al idioma, las tergiversaciones voluntarias del carácter de los personajes evocados sin sujeción a más ley que la del capricho poético, ni más evidencia que la del drama mismo, requerían, para no dar lugar al equívoco, una interpretación alejada de todo realismo. Sin más decorado que el panorama de Toledo, según el Greco, estrechando el ámbito del escenario para alargar en sentido vertical la perspectiva del drama, se hubiera conseguido cierto transporte inicial del ánimo de los espectadores, imposible de lograr con la sola presencia en las tablas de doña María Guerrero, cuyos excesos de interpretación bastaban para impedir la ilusión escénica que el pretendido verismo del Cardenal Niño de Guevara, cómicamente encarnado en el veterano señor Juste, no podía despertar tampoco.

UN CRÍTICO INCIPIENTE



## LIBROS Y REVISTAS

**Eugène Montfort.**— *La Niña Bonita o el amor a los cuarenta años.*— Novela traducida del francés por Manuel Azaña.—Ediciones de LA PLUMA.

No es Montfort un novelista de última moda. No nos mueve, pues, a publicar en español la mejor de sus obras ninguna consideración *de actualidad*. Ajeno a las cábalas en que se fraguan los figurines parisienses de cada temporada, Montfort es un escritor cuya literatura, exenta del aparato exterior que suele acompañar a las glorias fugaces de un día o de unos años, resume sin alarde las cualidades características de la más pura tradición francesa.

No se nos oculta el equívoco a que esta afirmación puede dar lugar. La agilidad del espíritu francés, su poder de asimilación, son tales, que no registra la historia literaria experiencia alguna sin repercusión en Francia, y, lo que es más, sin que esas experiencias adquieran valor y eficacia universales merced a la depuración clásica con que los franceses suelen hacerlas asequibles al común de las gentes civilizadas. Decir, por lo tanto, *tradición francesa*, se presta a confusiones, toda vez que los dos modos de expresión literaria a que se reducen, en último término, las corrientes y escuelas de todos los tiempos, el clásico y el romántico, tienen en Francia campo propio.—Campo de batalla a veces: ¿en qué otra parte hubiera sido posible la de *Hernani*?—Hay, sin embargo, una región del buen sentido literario, especialmente cultivada por los franceses y definida por contraposición en la antinomia de Stendhal, *Shakespeare* y *Racine*, que nosotros utilizamos ahora, no con la intención combativa, adecuada al momento en que su autor la formuló, sino resolviendo armónicamente en el espíritu moderno el antagonismo de sus términos capitales.

«Las novelas de Eugène Montfort, ha dicho uno de sus críticos, pertenecen al género que, nacido de los cuentos de la Edad Media, ha reinado hasta fines del siglo XVIII, e incluso un poco más; de la *Histoire de Jean de Paris* a *Les liaisons dangereuses*, al *Adolfo*, pasando por *La Princesa de Clèves* y *Manon Lescaut*.» Es decir, la más pura tradición francesa, la de los escritores a quienes M. Le Cardonnel atribuye «sobre todo el estudio del hombre y de sus pasiones»

(Georges Le Cardonnel. Pierre Lievre: *Études sur Eugène Montfort*. París, Bibliothèque des Marges).

El solo título del estudio de Le Cardonnel: *De un cierto romanticismo a un clasicismo moderno*, basta para definir, mejor de lo que pudiéramos hacerlo en esta nota, la personalidad del autor de *La Niña Bonita*. Eugène Montfort nació a la literatura con una novela amorosa, *Silvie ou les Émois passionnés*, concebida a la manera romántica. Los que en 1896 eran jóvenes con Montfort reaccionaban violentamente contra el naturalismo de Zola y sus discípulos. Pero romanticismo tal no podía inspirarse en la misma fuente de tristeza que el de las *Confesiones de un hijo del siglo*. Era una expansión del ánimo entusiasta, curado de la derrota nacional del 70, no como en Chateaubriand o en Musset un refugio de la melancolía.

En su segundo libro, *Essai sur l'Amour* (1899), Montfort afirma su romanticismo, pero nunca eludiendo la realidad, sino exaltándola. En 1902 hace su primer viaje a Marsella, fecha decisiva en su vida de escritor inseparable de su experiencia personal de paseante y de viajero curioso por Italia, por Escocia y Bretaña, por las costas españolas de Levante, Andalucía y Marruecos, reflejada en las notas de andar y ver reunidas en libros como *En flânant de Messine à Cadix* (1911) o *Montmartre et les Boulevards* (1908).

Guiado por el espíritu de Stendhal y el de Merimée, va afinando y ahondando en *Les coeurs malades* (1904), *Le chalet dans la montagne* (1905), *La maîtresse américaine* (1906) las novelescas investigaciones sobre el amor de sus primeros libros. De 1903 a 1908, redacta y publica por sí sólo la revista *Les Marges* (acrecida hoy con la colaboración de un selecto grupo de literatos libres de prejuicios de escuela), en que la evolución del romanticismo inicial de *Silvie*, a la inhibición clásica del autor de *La Niña Bonita*, se va operando en una serie de estudios magistrales de Gérard de Nerval a Barrés y Claudel, según un orden interior que responde a la maduración de su espíritu crítico y que explica su conversión gradual a la serenidad con que ahora le es dado contemplar y pintar la vida.

*La Turca* (1906), novela recientemente traducida al español, señala la primera etapa del esfuerzo ascensional de Montfort hacia «el natural, la simplicidad, la humanidad», logrado plenamente, tras *La chanson de Naples* (1909), novela napolitana al modo de las de Salvatore Di Giacomo, y *Les noces folles* (1913), en *La Niña Bonita o el amor a los cuarenta años*.

«La Niña Bonita» es el nombre jovial del yate en que Didier Cassenoir y su última querida regresan a Marsella, presos en estrecha cárcel de amor de que no saben escapar. Otros dos hombres, Garcin y Ecartelance, consciente el uno de la indefensión de sus cuarenta años ante la pasión amorosa que le asalta, resuelto el otro a obtener, por la fuerza que le rebosa, la mujer que se le resiste terca, persiguen inútilmente a aquella Diana enamorada con instinto de hembra del apolíneo Guy Joli, sereno guardador del ánimo libre contra las tentaciones de la carne enemiga. Asesinada Diana, muerto también Ecartelance, refugiado Garcin en la filantropía, zarpará de nuevo «La Niña Bonita» «para un viaje más bello» sin pasión ni dolor, acogido su dueño a la amistad triun-

fante del poeta, conducido por el experto nauta Barougas, servido siempre por el sagaz Lombriz.

El novelista de *La Niña Bonita o el amor a los cuarenta años* cuenta la historia apasionada de una mujer y cuatro hombres sencillamente, rehuyendo en todo momento su intervención de narrador, economizando páginas y tiempo, sin que la evidencia del relato padezca, sosteniendo la atención del lector en una tensión conseguida no más que con los elementos imprescindibles, y, por lo tanto, con una seguridad y una fuerza de que sólo hay ejemplo en los mejores modelos del género novelesco.

El lirismo, la emoción sentimental y la razón que los corrige, no aparecen nunca destacados por el autor de *La Niña Bonita* de la acción de la novela, sino entreverados en ella, constituyendo su sustancia propia. Y asimismo los detalles pintorescos o el paisaje del fondo están dispuestos, no como aliciente o pretexto descriptivo, sino prestando a la tragedia la luz, la atmósfera, el ambiente en que los héroes adquieren consistencia real, vida humana. Marsella no es en *La Niña Bonita* una decoración, es el centro natural de la *pasión mediterránea*, de que habla Nietzsche con referencia a la *Carmen* de Bizet; su fatalidad se impone al ánimo viajero de Montfort a través de toda su obra, culminante en esta novela. Manuel Azaña la ha traducida con un rigor y una penetración con el original que el lector, sin esfuerzo ni fatiga, percibe en toda su pureza; la fidelidad no menoscaba la sintaxis castellana, al servicio del estilo preciso, vivo, finísimo en su sencillez aparente, de Eugène Montfort.

C. R. C.

\* \* \*

**Alfred Storch.**—*August Strindberg im Lichte seiner Selbstbiographie.—Eine psychopathologische Persönlichkeitsanalyse.*—J. F. Bergmann München u. Wiesbaden, 1921.

En estos últimos años, sobre todo en aquellos países de gran actividad psiquiátrica como Alemania, los hombres de letras se han mostrado abiertamente en contra de la psiquiatría. El documento más elocuente en este sentido es el manifiesto de la *Bunde der Geistigen deutscher Zunge*, inserto al final del libro publicado por Hiller, *Das Ziel.—Aufrufe zu tätigem Geist*. El hecho, interpretado opuestamente por algunos psiquiatras germanos, ha dado lugar a animada controversia, especialmente con motivo de la novela de H. Mann *Die Armen*. Es indudable—sería necio no reconocerlo—que la máxima culpabilidad de este movimiento antipsiquiátrico recae en los propios especialistas, principalmente en los autores de ciertos estudios patográficos, que, sobrepasando su objeto, han llegado a un diletantismo crítico absolutamente censurable. Al lado de éstos se hallan, además, escritores ajenos a la Medicina, que, a la sombra de teorías médicas o biológicas del momento—Max Nordau es un ejemplo típico—, han volcado sus antipatías personales y envidias profesionales en grotescos ensayos de apariencia pseudocientífica.

La finalidad de la patografía—escribe Jaspers en su admirable *Allgemeine*

*Psychopathologie*, 2.<sup>a</sup> ed., p. 382—es explicar la génesis de las creaciones artísticas mediante el análisis de las alteraciones y procesos patológicos psíquicos sufridos por su autor, utilizando los datos que el estudio de su vida mental depara. Si el patógrafo—continúa Jaspers—intenta juzgar, fundado en sus descubrimientos, el valor estético de la producción del patografiado, comete una imperdonable falta, ya que en modo alguno quiere decir que una obra de arte sea mala o incomprensible porque en ella descubramos inequívocos signos patológicos; este juicio meramente subjetivo no interesará a nadie y sí indignará a muchos. Contados son los patógrafos que se han librado de caer en este error. Es suficiente repasar la bibliografía recogida y cuidadosamente glosada por Birnbaum en su reciente libro *Psychopathologische Dokumente*, Berlín, 1920, para comprobarlo. Igualmente carecen de interés, a juicio nuestro, los estudios patográficos encaminados exclusivamente a obtener un diagnóstico y discutir el lugar apropiado que corresponde en la sistemática clínica al patografiado. Este criterio, sustentado, desgraciadamente, por muchos, mantiene la creencia de que el psiquiatra sólo siente particular delectación clasificando psiquiátricamente a sus semejantes, y de un modo implícito lleva consigo el elogio de la mediocridad. Ridículo es, del mismo modo, como acertadamente señala Jaspers, el estudio patográfico de ciertas figuras de la Historia: Jesucristo, Mahoma, etcétera. Por otra parte, son responsables de la animosidad contra la psiquiatría aquellos psiquiatras que, como indica W. Mayer, consideran anormal y morboso todo cambio de técnica o dirección nueva de las escuelas modernas artísticas o literarias y conceptúan la más ligera desviación del tipo medio normal como un *pathos* de la psique.

Las escuelas psiquiátricas modernas, especialmente la escuela fenomenológica de Jaspers, han inspirado una serie de trabajos patográficos muy interesantes, entre los que merece un lugar preferente el estudio de Storch sobre Strindberg, objeto de esta recensión.

Para el estudio de los signos subjetivos de la vida psíquica patológica, concede la fenomenología de Jaspers un valor metodológico extraordinario a las autodescripciones orales o escritas. «Puesto que no nos es dado percibir lo psíquico ajeno directamente como lo físico (Jaspers, loc. cit. p. 31), nos limitamos siempre a una representación, intuición o empatía, a la que nos conduce, según el caso, una serie de caracteres externos del estado psíquico y de las condiciones en que se presenta y que juzgamos por comparación». De aquí que sea un auxilio eficaz la autodescripción oral o escrita, aunque esta última sea a veces fenomenológicamente obscura y su autor, por motivos estéticos o de otra índole, desnaturalice. De tal defecto adolecen, indudablemente, los *Paradis artificiels*, de Baudelaire; la *Aurelia*, de Nerval, y las *Confesiones de un comedor de opio*, de Quincey.

Strindberg ha dejado en los cinco tomos de su autobiografía un material excelente, que, desde un punto de vista estrictamente fenomenológico, ha aprovechado Storch de modo admirable. La fidelidad de las autodescripciones de Strindberg es indiscutible, y el mismo Strindberg se apresuró a demostrar que en su autobiografía sólo se proponía analizar objetivamente la evolución de su

alma, y al final de «Infierno» declara: «Quien tenga este libro por un producto puramente literario, compárelo con mi diario, que desde el año 1895, día por día, cuidadosamente llevo, y del cual este libro es sólo ordenada transcripción». La autobiografía permite seguir la vida del gran dramaturgo escandinavo paso a paso. Consta de siete partes, tituladas: «El hijo de una criada», «La evolución de un alma», «La confesión de un loco», «Desunión», «Infierno», «Leyendas», «Solitario».

La monografía de Storch estudia la personalidad de Strindberg solamente desde un punto de vista psicopatológico, y en modo alguno incurre en los errores que hemos indicado al principio. Storch, siguiendo cronológicamente la autobiografía de Strindberg, divide su trabajo en las siguientes partes: «La personalidad primitiva», «La evolución interior hasta la psicosis: primeros accesos esquizofrénicos; la crisis de los veinticuatro años», «La vivencia amorosa», «La psicosis esquizofrénica: descripción del curso; análisis formal; análisis del contenido», «El estado final», «Resumen», «Ojeada psiquiátrica retrospectiva».

El interés de este estudio es puramente psiquiátrico y aporta gran claridad al conocimiento de la enfermedad mental que sufrió Strindberg. Si la alteración morbosa ha influido o no sobre su producción artística, favoreciéndola, o, por el contrario, limitando sus facultades, es un asunto escabroso, difícil de determinar, y que, inherente a toda investigación patográfica, ha rehuído Storch con gran acierto. La enfermedad sufrida por Strindberg plantea, además, algunos problemas de psiquiatría clínica muy interesantes, impropios, sin embargo, de ser comentados en una revista del carácter de LA PLUMA.

Al llamar la atención general sobre el estudio de Storch, nuestro objeto no es otro que señalar al público profano la existencia de una patografía moderna que expresa claramente el criterio actual de una escuela psiquiátrica alemana, dirigida por el profesor Gaupp, de Tubinga, y, al mismo tiempo, indicar a los hombres de letras cuán lejos se hallan las investigaciones psicopatológicas modernas de aquellas que solamente han logrado enemistar al psiquiatra y al literato, cuando tanto se obtendría para el progreso de la ciencia psiquiátrica si tal estado afectivo se desvaneciera y entre ambos grupos intelectuales se estableciese, en cierto modo, una colaboración. Colaboración intentada en todas partes por algunos escritores con menguado éxito, ya que éstos, equivocadamente, creyeron servir a la psiquiatría llevando a la novela o al teatro personajes patológicos, que nada enseñaron al profesional y aún menos al profano, y que tan sólo sirven—como escribe Gaupp—para mostrarnos el criterio del artista y el modo de concebir éste las psicosis.

Las consideraciones psiquiátricas de Storch, de gran valor doctrinal, el criterio científico sustentado en toda la obra, el respeto y cariño a Strindberg, principalmente y la claridad en la exposición, son cualidades no frecuentes en esta clase de trabajos, y que en la monografía de Storch marchan íntimamente unidas.

JOSÉ M. SACRISTÁN

\* \* \*

**Roberto Levillier.**—*La tienda de los espejos.*—MCMXXI.—Editorial Saturnino Calleja.

Acababa de recibirlo aquella tarde y me lo llevaba de la redacción a casa, sin abrir aún. Al pasar por la de mi amiga, recordé que era sábado y subí a saludarla.

—Usted perdone la curiosidad—me dijo, hojeando el libro, mientras yo me ponía el abrigo, a punto de marcharme.—¡Ah!

—No se lo presto a usted porque no lo he leído todavía, gusto que en mí, además, constituye una obligación, y...

—Gracias, lo conozco, y hasta me parece que bastante bien, aunque usted puede que no lo crea.—Mi amiga sabe mi poca fe en el juicio de las mujeres.—Y para demostrárselo a usted, haga la prueba, ya que quizá la obligación de leer tantos otros no le dé tiempo a satisfacer su gusto de leerlo entero: lea usted *Yo*. Y dobló el pico de la hoja correspondiente.

Pese a mi desconfianza en el espíritu crítico femenino, mi amiga—que no es hija de mi fantasía, sino de la propia Terpsícore, y de ser ella musa, la de carne y hueso, sin duda, reputada como la mejor por el gran Darío—, tiene razón.

No porque *Yo* sea el único espejo en la tienda de Levillier que refleje la vida de un personaje o un personaje de la vida, con la curva ironía que el autor se propone; mas porque en él convergen y se aúnan evidentes las parabólicas intenciones diseminadas con gracia singular en las páginas anteriores del libro y en las que siguen después, todas superiores a la moraleja inicial, que, a la verdad, si da facilidades a los lectores más remisos para entender el sentido de las imágenes repetidas en las sutiles combinaciones del laberinto, resta curiosidad a los aficionados al ilusionismo, con descubrir de antemano la trampa inocente, por boca del clown.

\* \* \*

**Miguel Salvador y Carreras.**—*La orquesta en Madrid.* (1921).—Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y contestación del Excmo. e Ilmo. Sr. D. Amós Salvador y Rodrigáñez.

Una recepción académica, más que motivo de regocijo, suele serlo de melancolía. Antójanos las Academias panteones de la juventud por siempre perdida. «De las Academias libranos, Señor», clama el poeta. ¡Qué mucho que la entrada de nuestro amigo Miguel Salvador en la de San Fernando nos conturbara el ánimo, viéndole preso de un convencionalismo más de los muchos que separan a unos hombres de otros!

Mas no todo se pierde en la batalla por ser académico. Ni aun el humor.

Dígalo si no D. Amós Salvador, padre del beneficiario, cuyo discurso de contestación, impregnado de la dulce «sonrisa entre lágrimas» en que cifra el griego la excelencia de la expresión humana, es ejemplo de juvenil donosura, resistente a la grave experiencia de los años.

Ni ha sido menester que para ingresar en tan docta corporación reniegue nuestro amigo de ningún caro recuerdo de mocedad; antes bien, el «organiza-

dor y propulsor de instituciones musicales» como la Sociedad Nacional de Música y la Orquesta Filarmónica de Madrid, se ufana en la hoja de méritos alegados por sus presentadores al hacer su propuesta, de haber pertenecido a la Rondalla Logroñesa, con plaza de primer bandurria.

No ha hecho, ciertamente, Miguel Salvador en su discurso un trabajo de erudición, dado que por tal suele entenderse el mero acopio de datos y compulsas ajenos al interés del profano. Ha hecho algo más, y nada menos que la historia general, sucinta y amenísima, de la orquesta sinfónica, a cuenta de la que por derecho le competía hacer de la orquesta en Madrid y de sus vicisitudes en estos tiempos.

C. R. C.

\* \* \*

**Revue de l'Amérique latine.**—Hemos recibido los dos primeros números de esta revista dirigida por el Sr. Martinenche y en la que son redactores-jefes los Sres Lesca y García Calderón (V). Su programa es vasto y el cuadro de colaboradores franceses y americanos proporcionado, por el número y la calidad, al programa. Señalemos en el número primero una crónica literaria de Gonzalo Zaldumbide. En el número segundo retenemos, por tocar directamente a España, el prólogo de Charles Maurras (*Les forces latines*) al libro nuevo de Marius André, *La fin de l'empire espagnol en Amérique*.

Aunque no tomamos demasiado en serio la filosofía política de M. Maurras, menester es preguntarse si el gran escritor «se paga nuestra cabeza» (nuestra pobre cabeza de celtíberos romanizados), cuando dice refiriéndose a Italia, España y Francia: «Su decadencia se inició o se precipitó en el punto en que las ideas revolucionarias se apoderaron de su espíritu público o de su gobierno». A no ser que M. Maurras demuestre (capaz es) que la época del Padre Nithard fué el gran siglo de España.

\* \* \*

**Libros recibidos.**—Carlos Reyles: *El embrujo de Sevilla*; Madrid, Calpe.—Ramón Gómez de la Serna: *Disparates*; Madrid, Calpe.—*La viuda blanca y negra*; Biblioteca Nueva.—Adolfo Salazar: *Audrómeda*; Cultura, México, 1921.—J. Moreno Villa: *Patrañas*; Madrid, Caro Raggio.—Juan José Domenchina: *Del poema eterno. Las interrogaciones del silencio* (nueva edición); Madrid, 1922.

**Revistas.**—*Mercure de France*, París.—*Le Progrés 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.—*Cosmópolis*, Madrid.—*The Living Age*, Boston.—*España*, Madrid.—*Les Marges*, París.—*Prisma*, París.—*Signaux de France et de Belgique*, Bruselas.—*Los Nuevos*, Montevideo.—*Revue de l'Amérique latine*, París.—*Le Thyrsé*, Bruselas.—*Intentions*, París.