

Caillavet retaría a duelo a quien negara semejante honor a su familia).

---

Bretón de la costa, Briand adoraba el mar, por atavismo. Poseía un pequeño yath cuyo nombre, *Simounelle*, deriva del nombre de un viento, del *simoun*. . . Le agradaba desafiar las olas y pasar las horas pescando. . . Dígase cuánto se diga acerca de la pesca, Briand merecía cultivar ese sport: reflexionaba, caña en mano y. . . luego, a desafiar las olas nuevamente. Igual que en su vida. Reposo de algunos días en Bretaña, meditando. Cara al mar en Ginebra y en París, hasta morir, prendido del timón.—EUGENIO LABARCA.

## AGONIA DE LA PINTURA

**N**O dejaré pasar más tiempo para exponer el fenómeno del que París, desde hace algunos años, ha sido y sigue siendo el teatro. Es conocido de todo el mundo, puesto que del mundo entero pintores, grabadores, escultores, dibujantes e ilustradores, se han dirigido a París para iniciarse en los arcanos del arte moderno en el barrio—antaño bien humilde—que se extiende entre la Estación Montparnasse, el Observatoire y el jardín del Luxembourg. Montparnasse, es cierto, constituye un nombre bien simbólico. Pero, aunque así sea, nadie se imaginó nunca, en los primeros años del siglo XX, que en realidad las musas adoptarían como alcoba, salón y comedor, los pequeños departamentos que allí se encuentran y los cafés que los rodean. El Dome, la Coupole y la Rotonde son hoy día más conocidos en los antípodas de París que el Louvre y Notre Dame. Y está bien que así sea: vale más deber su reputación a cosas vivas que a cosas momificadas. Tiene que ser halagador para un francés constatar que la región central de la orilla izquierda del Sena, ayer todavía desierta, ha devenido el lugar de cita de los artistas chinos y africanos, hindúes y sudamericanos, japoneses y yanquis, árabes y pieles rojas, rusos y españoles, italianos y polacos, australianos y escandinavos, canadienses y negros, yugoeslavos y lituanos, mejicanos y persas, egipcios y checoslovacos. El fenómeno, dada su envergadura, sobrepasa muy lejos las causas inmediatas que lo han provocado. No puede, en un porvenir próximo, que ya es un presente desde muchos puntos de vista, limitarse a los resultados de movimientos análogos que, sucesivamente, han hecho de Ate-

nas, de Alejandría, del París medioeval, de Brujas, de Florencia, de Roma y Venecia, el hogar europeo de las doctrinas y de la imaginación estéticas. Se transforma en un foco de alcances políticos, morales y espirituales. Es una ventura para el fenómeno en sí y sin duda para el mundo, porque, desde el punto de vista artístico puro, tengo la impresión de que la disgregación lo amenaza, como antes alcanzó al arte derivado de Atenas, de Alejandría, de París medioeval, de Brujas, de Florencia, de Roma y Venecia. Quiero decir que si se establecen confrontaciones más o menos fecundas para el desenvolvimiento de relaciones e ideas entre los diferentes pueblos que allí se encuentran, el resultado sería menos fecundo para la potencia y originalidad del arte propiamente dicho, porque logra las más de las veces, privar a aquellos que vienen a iniciarse, del carácter y las tradiciones propias a su educación y a su raza. Ejemplo: la revelación del arte mejicano, del arte peruano, del arte negro, del arte polinesio, del arte kmehr, del arte javanés, del arte chino y del arte hindú, ha removido completamente la mentalidad europea y en particular la francesa, dirigiéndola hacia la imitación de formas, admirables ciertamente, pero que no respondían ni a sus medios, ni a sus necesidades ni a su rol en el mundo, y ha destruído muy rápidamente, en consecuencia, la unidad y continuidad de su acción. En revancha, nuestra mentalidad ha confiado a esas formas una dignidad universal y ha preparado al mundo para admitirlas en el tesoro común de los siglos humanos, con igual título que el arte egipcio, griego, cristiano o del renacimiento. Y así sucede con toda conquista, oral digna de ese nombre. Destruye para reedificar.

Y si contemplo con optimismo el desorden de esta feria colocándome sobre el terreno de la actividad mundial, me veo, obligado a juzgarlo con pesimismo, colocándome en el punto de vista, mucho más limitado, del arte francés contemporáneo. Ha sido literalmente sepultado por la avalancha. Y ha sido el arte francés, como siempre—pero como siempre también a sus expensas—quien la ha promovido y vuelto fatal. No es sin razón que he evocado a Atenas, Alejandría, Florencia y otras ilustres capitales de arte. Como sucedió a su propósito, es la grandeza misma del arte francés en el siglo precedente, quien ha aspirado, en cierto modo, las energías estéticas del mundo entero en estado de ansiosa espera. Cezanne, Renoir, Rodin, a comienzos de este siglo, devinieron de pronto glorias mundiales, pero, en sí mismos, no eran sino la finalidad de un movimiento admirable que había nacido al día siguiente de la

victoriosa expansión revolucionaria del pueblo francés sobre Europa y que había proporcionado a la lengua plástica por intermedio de diez o veinte pintores y escultores de genio, un tributo capital de revelaciones nuevas en las ideas y las realizaciones. Inútil nombrarlos.

Pero, ¿qué sucede cuando un movimiento de este vigor atrae las sensibilidades en espera fuera de su hogar mismo? Porque hay que hacerlo notar: antes del Dome y la Rotonde, desde la segunda mitad del siglo XIX, la ascensión de la savia francesa había anexado su eflorescencia todo aquello que hacía presentir en Europa y aun en América que un fenómeno humano de valor universal se realizaba en París: los anglosajones Whistler y Sisley, el alemán Liebermann, el belga Setevens y, sobre todos, los holandeses Constantin Guys, Jongkind y Vincent van Gogh. Sucede que ese movimiento, llegado al extremo de su impulso, con cierta lentitud, desunido, sufre a su vez la acción de los aportes extranjeros, reflexiona, duda y se deja seducir más o menos rápidamente y pierde su camino.

Jongkind actuó fuertemente sobre el impresionismo y van Gogh sobre las corrientes que lo siguieron. Después de ellos, la inundación continua solo ha dejado intactos algunos islotes solitarios, perdidos en sus aguas. Yo considero que la gran escuela francesa, a consecuencia de estos sucesos y gracias a su misma laxitud, ha terminado virtualmente su obra.

El espectáculo de París, desde la guerra, lo demuestra con evidencia. No es que falten talentos en Francia. Abundan, al contrario, lo que, a mi modo de ver es la prueba incontestable del fin de una era moral cuyo agotamiento se reconoce en el reino de la facilidad y de la vulgarización; en la actividad mundana sucediendo a los esfuerzos solitarios; en la moda y el gusto—conquistados casi unánimemente—instaladas sobre las posiciones abandonadas por la potencia creadora; en el advenimiento decisivo del interés, del dinero, del lujo, allí donde antes luchaban, por una silenciosa victoria, la fe, el desinterés, el anonimato más o menos voluntario. Nosotros hemos visto por nuestros ojos el mercantilismo, la intriga, el ansia del éxito destruyendo el carácter, la generosidad y el tormento de la gloria o de la santidad ignorada de aquellos mismos que por ellas están señalados y que definían a los hombres cuya historia nos ha sido contada o a quienes hemos conocido personalmente: Corot y Daumier, Barye y Puvis de Chavannes, Millet y Rousseau, los impresionistas, Cezanne y Renoir. Aun Ingres y Delacroix, colmados de honores uno y otro, pero rehusando la menor concesión, el menor equívoco, aquel por tes-

tarudez, por temperamento doctrinario, por espíritu de dominación; éste por conciencia profunda de su rol, desprecio de las contingencias y aristocrátismo verdadero.

¿Será necesario describir este nuevo ambiente del que es responsable la transformación de París en Bolsa y mercado de la pintura después de haber sido hogar de la actividad creadora desinteresada? Todo el mundo puede aquí, con un poco de buena voluntad, consagrarse a la pintura, sea para hacerla, disertar sobre ella, comprar o vender y, muy seguido, para hacer, discutir, comprar y vender a un mismo tiempo. Pululación de pintores, de ilustradores—como en toda época en que la elegancia sobrepasa la fuerza constructiva—, pululación de cuadros, de talentos, de ideas, de obras y artículos sobre la pintura o los pintores, incluyendo cien efebos geniales que encuentran todo eso muy natural; pululación de comerciantes, amateurs y capitalistas a la busca de fructuosas inversiones. Furiosa mezcla de apetitos. Fumisteria creciente. Exitación débil donde comienza a nacer el reflujó de la depresión. Persecución de un fantasma cada vez más inconsistente. Escuelas que duran de ocho días a seis meses, fundadas por el primer venido si tiene alguna malicia y que hacen mucho ruido, gracias a los boquiabiertos que en París siempre se reúnen con rapidez. Toda agonía abunda en parásitos.

## II.

En verdad, creo que asistimos aquí no solamente a la agonía de la pintura francesa, sino de la pintura en general. Hay todavía verdaderos pintores. cierto, y todavía los habrá, pero, el admirable instrumento de individualismo lírico que es la pintura, me parece tocado de muerte. Que no se me diga que tenemos aún su necesidad. Yo no lo creo. La pintura, alejada de estos interiores claros y netos que, por otra parte, se habitan de menos en menos para correr los caminos; despedida de estos castillos o catedrales modernas que se llaman usina, estación, trasatlántico, palace-hotel; poco a poco destronada de sus posiciones estáticas por el dinamismo del cine y de la radio difusión, ha cesado de representar una utilidad social. Hay que decirlo claramente. Ya no tenemos necesidad de la pintura.

Y esto es así, yo lo creo, porque todo el mundo la hace, por que se ve a los niños mismos, liberados de profesores, dedicarse a la pintura con una frescura deliciosa de sentimiento. Parece que ha pasado entera, del dominio de los fines idealistas que se

alcanzan por la manifestación de los grandes sueños, al dominio de los medios prácticos en introducir en cada uno de nosotros, para expresarse a su gusto en una lengua común, al alcance de todos, como la escritura, para usos cotidianos y más llamada a ayudarnos en deberes generales que a manifestar a seres excepcionales en un territorio restringido y accesible sólo a la élite. No hay para qué levantar los hombros. No sería la primera vez que un arte deje de ser o que pase a ocupar un lugar secundario por no responder a exigencias comunes. El grabado y el bajo relieve han desaparecido desde hace 25,000 años de las grutas habitadas por las tribus cazadoras del sud este de Europa. El relato cantado y ritmado que agrupaba a los pueblos primitivos de hace 30 siglos, ha perdido aún para los orientales, el sentido heroico que significó durante largo tiempo. Ya no hay megalites en las landas bretonas. No más hipogeos grabados o pintados en las rocas neolíticas, pues el culto de la muerte se perdió poco a poco. Por iguales razones, no más estatuillas de tierra cocida en las tumbas de Tanagra ni en las necrópolis chinas. Desaparecida la escultura rupestre en la India, ya que la marea mística del bráhmismo y del budhismo que exigía tales demostraciones, bajó rápidamente. Terminaron los frescos en los muros de las criptas italianas porque el sentimiento cristiano se utilizó, poco a poco, o encontró para desahogarse otro lenguaje que el que llegaba al corazón por intermedio de los ojos. No más vitrales al flanco de las catedrales francesas ni más mosaicos en los arcos de los templos bizantinos, ya que el sentido y el gusto del misterio se han divorciado quizá definitivamente de la creencia en paraísos extraterrestres. Y así, muy pronto, la pintura habrá terminado a su vez porque el poema individual va poco a poco entrando en la multitud. Ya no hay una arquitectura religiosa, no más en Oriente que en Occidente y lo poco que aun se hace en esa materia, por ausencia de su virtud, ha sido despojado de su belleza. No hay de verdadera religiosidad en nuestra época; al menos en Occidente, que esta fuerza exaltadora que la empuja a edificar monumentos industriales, estables o no; a trazar caminos, a lanzar puentes, a construir autos, navíos y aviones, lo que significa un espléndido desenvolvimiento de la confianza del hombre en su destino y que un día ha de servir como marco a la inserción de una mística nueva y unánime que quizá pueda ofrecernos el acuerdo de la ciencia especulativa occidental con un Oriente resucitado, del cual probablemente, el cine y la radio propagarán la Gracia.

¿Qué otra cosa significa la obra de Cezanne? No es acaso el

anuncio hecho a los hombres, por una personalidad formidable, de una especie de arte impersonal que no promovía—como se ha creído—la renovación de la pintura, sino más bien el homenaje instructivo de la pintura a la obra monumental que la humanidad había comenzado a construir y cuya generalización presentía, igual que el arte de Renoir parecía resumir la pintura antigua, como una ofrenda al esfuerzo logrado por los viejos maestros, reaccionando ambos (Cezanne y Renoir) contra la disociación impresionista—de la cual, sin embargo, ellos eran un producto—y en la que ambos percibían los primeros síntomas de agonía? ¿No ha interpretado Seurat, en una exótica arquitectural rigurosa, la voluntad cezania de llevar la pintura a la preocupación exclusiva de acusar los planos desprendiendo la materia cromática de contingencias individuales, anecdóticas y pintorescas? No se tiene la impresión de que el más grande pintor francés actual, André Derain, más que mantener las tradiciones de la pintura francesa frente a la ruidosa avalancha de pintores de todos los países y de estética en lucha, reivindica el derecho de vida del pensamiento, del método y de la nacionalidad francesa en el caos universal y el monumento imponente que eleva no significa en manera alguna la renovación de la pintura, sino más bien el cambio de frente de las sensibilidades que buscan agruparse alrededor de un esfuerzo colectivo? Yo conozco muchos pintores jóvenes, todos llenos de talento y de vida, apasionados por la creación, bastante puros además y alejados de las combinaciones de los mercaderes o esforzándose por huirlas. Y bien, en la crisis económica universal, cuando no se trata para casi ninguno de los que la sufren—ingenieros, industriales, abogados, arquitectos, médicos, agrónomos, cineastas—de adoptar otro oficio, ellos sienten y confiesan su inquietud. Buscan una profesión. Se preguntan si verdaderamente la pintura expresa todavía una necesidad general, si todavía mañana podrá, no ya enriquecerlos, pero siquiera alimentarlos o si ellos deberán obedecer a ineluctables necesidades sociales que están en camino y que ya penetran la realidad. Todos adoran el cine... Los más dotados de entre ellos, buscan el medio de hacerlo. ¿No es este el indicio capital, entre tantos otros, de la sustitución de una forma naciente de lengua de colectivo a una forma agotada de lenguaje personal?

Abro aquí un paréntesis para ilustrar mi discurso con una imagen que apoyará la argumentación. Porque las relaciones de la familia con la sociedad, aunque se hayan hecho de más en más incoherentes, todavía constituyen el medio de ver un

poco más claro en lo que pasa a nuestro alrededor. Desde hace algunos años, el burgués francés—y hasta el europeo, quizá—inducía a su hijo a pintar. Porque ahora la pintura alimentaba a su hombre, y bastante bien, y no era raro que a los veinticinco años, cualquier joven maestro paseara por los caminos de Francia, en su Citroen o en su Talbot, a los padres extasiados. Notad que yo no veo ningún inconveniente en que la pintura alimente bien a su hombre, a condición de que ese hombre sea hecho para la pintura y no la pintura para él. Pero se cree que había en París, antes de la crisis, y quizá los hay en la actualidad, cuarenta mil pintores, sin contar, como hubiera dicho Rabelais, ni a las mujeres ni a los niños. ¿Creéis vosotros que las necesidades espirituales a las que todavía podría responder la pintura, exijan esa cifra? Quiere decir que ayer reinaba y seguramente reina todavía, una monstruosa desproporción entre el número de pintores y las posibilidades de desenvolvimiento de la pintura. Y ese fenómeno antisocial, nos lleva a la rehabilitación del burgués de 1830. Había, en 1830, un buen número de jóvenes románticos—no 40,000 a decir verdad, pero quizá 400—para quienes el oficio de pintor consistía en fumar narguilehs y beber ponche considerando el modelo desnudo con una avidez no siempre de orden estético, en un taller amoblado a la oriental en el que algunos amigos realizaban un asalto de esgrima entre la partida del poeta de los manifiestos retumbantes y la llegada del virtuoso a la moda. El padre de Corot, que dirigía una tienda de modas, estaba obligado a saber que ese muchachote desaliñado, tímido como una doncella, animoso sin embargo, alegre, buen vividor,—lo que es una conveniente preparación para un parecido género, de vida—era un pintor de nacimiento. ¿Y estaba errado, en su rol de padre, al prohibirle ese oficio? Acaso no conocía entre sus relaciones comerciales a diez padres que se habían comportado como él y cuyos hijos pródigos volvían, después de algunos meses, para medir géneros, pesar la pimienta y llevar la contabilidad en la tienda paterna? El burgués de 1830 era un buen ciudadano y el padre de Corot era el mejor de todos. Hay que alejar de la pintura a quien no ha nacido para ser pintor. Y quien ha nacido para serlo, lo será contra todo y contra todos. Quizá tanto mejor cuanto más larga y obstinadamente haya sido obstaculizado su vivo instinto.

### III

Cerremos el paréntesis y remontémonos más alto, antes de la guerra misma, que parece haber traído, en el conflicto exis-

tente entre la civilización que muere y la civilización que nace, la necesidad de una elección definitiva. ¿Cuáles son los pintores todavía vivos que reinaban en esa época en la opinión de los estetas venidos de todos los puntos del mundo con el solo fin de edificar en los cafés de Montparnasse cien teorías o sistemas derribados al día siguiente, pero que, sin embargo, mantenían en ese medio inteligente, móvil, nervioso, apasionado, una tan rica fermentación? Bonnard, a quien se vuelve a estimar hoy día, estaba casi olvidado. Derain, anexado al *fauvismo* no se había todavía definido. Soutine, que a mi entender, trae al conflicto de las ideas el elemento trágico de un temperamento indiferente a las abstracciones y destrozado hasta sus más íntimas fibras por el drama ambiente que expresa en armonía sangrientas y chorreantes, no se había revelado todavía. Sólo Picasso de un lado y Matisse del otro, representaban los dos polos de las estéticas en lucha. El uno buscando en la sensación coloreada una especie de alquimia concreta que pudo extraer de la forma el máximum de la riqueza cromática que encierra; el otro pidiendo a sus arabescos lineales que lo condujeran a edificios abstractos—que él llamaba poesía y que en efecto son poesía—cuya preocupación primera era no deber nada más a la «naturaleza» y debérselo todo al espíritu, en adelante dueño absoluto de inventar, de construir y dar vida a las ideas. De un lado, un occidental llegado a la extremidad de la larga búsqueda europea. Del otro un oriental desensualizado por el genio semítico y llegado a la extremidad de la ensoñación asiática. ¿Qué ha resultado de esos dos esfuerzos cuya nobleza me guardo de negar, como tampoco la fuerza de realización en la obra respectiva de cada uno, la potencia de acción sobre todos los artistas que le han seguido y no me equivoco al decir que se trata de los artistas del mundo entero?

Matisse no ha hecho más que llevar hasta un grado de sublimación superior todas las conquistas del impresionismo y, para ir más lejos, de Manet, olvidando la última substancia de las cosas, la caracterización de materias y rostros, para levantar en el vacío armonías absolutas que, por singular encuentro, han llevado la pintura occidental más allá de los ceramistas chinos y de los tapiceros persas. Picasso ha logrado enrolar a la mitad de los pintores en senderos arbitrariamente trazados en el espacio puro, que a nada les han conducido. Pero aun allí, él obedecía, sin saberlo, al instinto que empuja al oriente a adoptar para su salud las construcciones utilitarias del pensamiento científico. De allí, efectivamente, salió el cubismo. Ha abortado, es cierto, en cuanto introducción al reino de un

espíritu arquitectural, fuera de sensibilidades y de modas. En suma, estos dos pintores han realizado una nueva etapa de la acción emprendida por Cezanne y Renoir. Una etapa analítica, de sólidos cimientos, sistematizada, decidida a destilar por Matisse todos los secretos de la vieja pintura que Renoir había resumido por instinto y a exponer, por Picasso, las exigencias de la nueva civilización que Cezanne había simbolizado plásticamente con su esfuerzo. Braque ha ido del uno al otro, introduciendo en los ritmos abstractos imaginados por Picasso una más austera equivalencia de las extraordinarias sutilezas armónicas que Matisse había inventado.

No tengo para qué preguntarme aquí, qué quedará de esos maestros—porque son maestros hasta en sus errores y en sus rebuscas más descabelladas—ni apreciar los desastres que han provocado en la pintura misma ni los caminos que hayan trazado en el espíritu desinteresado de sus fines. Parece que ambos han llegado al final de la vía que han abierto y que a lo mejor no es más que un callejón como sucede siempre que una intención demasiado sistematizada guía la mano. El primero ha alcanzado una calidad cromática increíble; ha tendido sobre la pintura un arroyo de armonías especiales que no necesita soporte alguno, una música atmosférica realmente inhumana, pero irresistible, que ha facilitado al Oriente la acogida que le hemos hecho, pero que obliga al pintor a trabajos de puro virtuosismo, rol bien ingrato y difícil de mantener. El segundo no cesa de dedicarse a ejercicios intelectuales no menos extraordinarios que le han permitido levantar edificios artificiales destruídos y reconstruídos como juguetes, un remolino lineal en un espacio irreal que, ciertamente—hay que repetirlo—introduce de lleno al Oriente en lo improvisado, de un mundo donde la ciencia descubre y hasta describe nuevas dimensiones, pero que agrega un peso al cultor de la quinta esencia abstracta, condenado a proporcionar cada día a su público, un nuevo tema de pensamiento, como un payaso debe hacer reír al suyo cada noche. Se comprende mejor, frente a esas danzas sobre huevos y puntas de aguja, el éxito del aduanero Rousseau, copiando la naturaleza con una imaginación tan fresca que la transforma constantemente sin quererlo, abriendo sus ojos sorprendidos ante la inocencia del mundo, recuperando la entera pureza del corazón en medio de una anarquía intelectual y plástica que no percibe otra vía posible que la imitación estúpida de formas primitivas o la persecución desbocada de sistemas tan pronto destruídos como apresuradamente edificados en la polvareda de bizarras controversias; nunca la emo-

ción puras y simple, nunca el amor del objeto, nunca la comunicación directa de la sensibilidad viva con la vida universal, nunca la educación paciente del espíritu por el encuentro y concordancia de la intuición espiritual con el conocimiento ferviente de lo exterior.

La rebusca del estilo por el estilo es un error fundamental—estoy tentado de decir trágico—y que hará que este tiempo sea juzgado con severidad. El estilo es el acento unánime que toman todas las manifestaciones estéticas de una época que cree en alguna realidad moral, espiritual o social, común a todos los hombres de esta época. Necesita, por lo tanto y antes que todo, un estado de inocencia, aquel, precisamente, que amamos en Rousseau o en un pintor vagabundo e impulsivo como Utrillo. Es este estado de inocencia lo que explica la invasión de las mujeres en la pintura, tanto como en las letras, porque las mujeres, aun en el vicio, guardan una especie de candor sensual que está muy próximo al candor de corazón. Es este estado el que explica, todavía, el atractivo que experimentamos por el arte femenino, aun cuando carezca de ciencia, aun cuando sea de una calidad de valores o de color discutible, si su frescura, su espontaneidad, su simplicidad y hasta su malicia natural nos alcanzan, lo que sucede muy a menudo. Los pintores demasiado inteligentes nos han alejado de la pintura. No nos preguntamos, frente a las obras de las mujeres, si tal o cual perdurará, si tal o cual nos revela un héroe o un santo o alguna gran idea en marcha o una etapa por franquear que sea decisiva. Gozamos de esa obra con simplicidad y esto ya es algo. Y no podemos dejar de recordar frente a ella que han sido las mujeres, en todas las horas críticas, quienes han salvado el espíritu del mundo retornando por el más corto camino a los dictados del corazón. Y también que ese movimiento de las mujeres hacia lo simple y lo directo en el dominio del sentimiento, es y ha sido siempre contemporáneo del movimiento de algunos raros hombres hacia lo simple y lo directo en el dominio de la razón práctica y del buen sentido. No puedo dejar de hacer un parangón entre los tiempos llenos de ansiedad en que todos nos sentimos, frente a la emancipación moral de las mujeres y la potencia creciente de los movimientos populares, la proximidad de una fe y por consiguiente de una sociedad nueva y de otra parte el fin del mundo antiguo en el que, surgiendo del naufragio de la fortuna y del poderío material de las autocracias y oligarquías declinantes, el cristianismo nacía en el corazón de las mujeres y de las gentes pobres. Tampoco puedo dejar de recordar, que los grandes trabajos de la Roma

imperial, circos, puentes, acueductos, teatros, rutas enlosadas el más bello esfuerzo de arquitectura utilitaria que se haya realizado jamás, eran contemporáneos de esa nueva inocencia, como son contemporáneos de nuestra inocencia nueva los grandes trabajos del agonizante estado actual: usinas, viaductos, navíos, puertos, automóviles y empresas gigantes de cinema y aviación. Me parece que la ciencia exacta tanto como la ciencia aplicada, tienden a rehacer nuestro candor oponiendo a nuestras complicaciones sentimentales y a nuestra psicología laberíntica, soluciones simples, respuestas cortantes, estandarización racional de nuestros esfuerzos demasiado dispersos y mecanización lógica de nuestros gestos demasiado desunidos. La solución en materia artística, ya no está en la vuelta a los griegos, ni a los romanos, arte clásico que en este momento intenta recuperar, en París, la supremacía sobre las estéticas africanas, polinesias o precolombinas; solución que tampoco puede encontrarse—en materia política—en el retorno a autocracias decididamente condenadas—al menos en sus formas definitivas—o en materia religiosa, en la vuelta que se preconiza con un especie de resignación—y más bien por miedo que por fe—al catolicismo, edificio admirable que cae en ruinas y cuya restauración no podría adaptarse a las exigencias de una sociedad en génesis y de una mística por venir.

Henos aquí de regreso, por un rodeo necesario, a la pintura monumental de Cezanne y al límite colocado por Derain a nuestros desarreglos plásticos. Esas obras, lo repito, tienen una simbólica significación. La ciencia experimental, la ciencia especulativa y la ciencia aplicada, construyen un monumento impersonal que tiende poco a poco al anonimato y cuya generalización a través del mundo coincide estrechamente con la aparición de un método inexorable de construcción económica y de construcción social. El rol del individualismo declina a medida que el individuo se integra más estrechamente a este esfuerzo colectivo. No ha sido ayer que nos hemos dado cuenta de la belleza creciente de la arquitectura inmueble y mueble que los ingenieros sustituyen cada día más rápidamente a las edificaciones extravagantes de arquitectos propiamente dichos—perdidos, ahogados, sumergidos como los pintores mismos en las imitaciones compuestas del arte griego, egipcio, romano, bizantino, ojival, árabe, mesopotamio, azteca o renacimiento—y de entre los cuales algunos como Berlage y sus discípulos en Holanda, Loos y los suyos en Alemania, en Francia Perret y más recientemente Le Corbusier, han ido a pedir a los ingenieros del cemento armado y del hierro, lecciones de ló-

gica, de simplicidad, de probidad, de adaptación de la obra a su fin verdadero. Como siempre que el caos reina, se trata de conquistar una nueva inocencia y la ciencia y sus aplicaciones, con las lecciones de honestidad intelectual que ellas nos dan, constituyen el mejor instrumento de que podamos disponer hoy día para proceder a esta tarea de higiene mental. Hay más pureza verdadera e ingenuidad creadora en los hangares de Orly y en el puente de Plongastel debidos al ingeniero Freysinnet, que en todos los esfuerzos, tan sinceros como se quiera, de todos los teólogos clericales y laicos reunidos. Esos trabajos de arte y muchos otros, cada día más numerosos en el vasto mundo, se solidarizan de manera cada vez más estrecha, no solamente con los monumentos utilitarios de los romanos, sino con todos aquellos de épocas profundamente penetradas de esta fe unánime—cualquiera que sea que hace la fuerza de las sociedades y la virtud creadora de las místicas: pirámide y templos egipcios, observatorios caldeos, pagodas chinas, catedrales, mezquitas y fortalezas de la cristiandad y del Islam. He aquí por qué yo pienso que la pintura y la escultura están destinadas a desaparecer muy pronto o por lo menos a integrarse humildemente en los marcos inexorables de la arquitectura mueble e inmueble que ya ha conquistado el mundo gracias a las necesidades a las cuales responde. Y que el cine constituye, por decirlo así, el órgano de reemplazo que su desaparición reclama para responder a los imperativos de nuestra sensibilidad, por caracteres sociales exactamente idénticos a los de esta nueva arquitectura que pretende satisfacer a una estandarización universal, a leyes económicas generales, a ritmos colectivos, a exigencias multitudinarias de producción y consumación, a medios mecánicos y, en fin, a una confrontación cada vez más compleja de los recursos con las facultades líricas y posibilidades místicas de los pueblos.—E L I E F A U R E.

(Traducción de A. Rojas Giménez para *Atenea*).

## RUBEN DARIO; CASTICISMO Y AMERICANISMO

**E**STE volumen, como publicación del Consejo de Estudios hispanoamericanos, contiene un Prefacio de dos páginas escrito por el Director, profesor J. D. M. Ford.