

Atenea

~ Revista Mensual
de Ciencias, Letras y
Bellas Artes ~

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CONTROL

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION



SUMARIO: Enrique Molina: *Caliope o del cultivo de las letras* □ Enrique L. Marshal: *Los «seis personajes» de Pirandello* □ Dr. Carlos Charlin Correa: *Apuntes biográficos. El Dr. Vicente Izquierdo*
□ ACTIVIDADES UNIVERSITARIAS: *Universidad de Concepción* □ VISTOS DESDE AFUERA: *Pedro Prado* □ *Hombres, ideas y libros: Raúl Silva Castro: Hacia la institución de premios literarios* □ NO-TICIARIO □ EX-LIBRIS □

Universidad de Concepción. Chile
Precio: \$ 3.00 ~ Octubre 31 de 1926

Atenea

Revista publicada por la Universidad de Concepción

COMISIÓN DIRECTORA:

Enrique Molina, Samuel Zenteno A., Luis D. Cruz Ocampo,
Salvador Gálvez y Abraham Valenzuela C. (Secretario).
Eduardo Barrios, Representante General en Santiago

Editor y Agente General: CARLOS JORGE NASCIMENTO

AÑO III

OCTUBRE 31 DE 1926

NÚM. 8

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CONTROL

Enrique Molina

Caliope o del cultivo de las letras

A mi joven amigo L. B. R.

SUMARIO:—I. Concepto de las letras.—II. El hombre de letras y la moral.
—III. La preparación del hombre de letras.—IV. Del arte como juego y
deporte.—V. De la deshumanización del arte.—VI. Notas sobre las escue-
las nuevas.—VII. La personalidad del escritor.

I

ME ha hecho usted el honor de formularme una consulta en una bella carta. Fundamenta en ella su estado de ánimo diciéndome la intensidad de su gusto por las letras y cómo su principal ambición va por este camino. Interesante momento de su vida. Es el alba. La flor de la ilusión se ha esponjado en su espíritu. Ancho ventanal se ha abierto ante usted y en el resplandor total de la mañana se le ofrece el mundo como un hermoso campo que conquistar y enriquecer. Tal vez

ha sentido usted ya en su pecho el esbozo de la suprema regla de la vida: darse, darse a algo.

Su consulta se puede condensar en esta pregunta: ¿Qué hacer para ser hombre de letras, para ser escritor?

Usted pone en mis manos por un momento la dirección de su inteligencia, y como esta no es dado apartarla del cultivo del corazón, la de su vida en lo más precioso que tiene. ¿Cabe encomendar depósito más sagrado, misión de mayor responsabilidad? El ingenioso y malogrado Larra y el agrío Rémy de Gourmont suponen en algunos de sus escritos contestar consultas semejantes, pero bien se deja ver que no han sido en ellos más que manera de dar desahogo a esas amarguras y a su vena satírica. No han tenido en realidad al frente un alma joven que los interrogara y cuyo destino tuvieran que mirar con religiosa reverencia.

De aquí a que piense en lo insuficiente de mi competencia para contestarle no hay más que un paso; pero considero a la vez que asumiría no poca responsabilidad con mi silencio. Vamos, pues, a discurrir como podamos por los senderos que usted desea.

Las letras ocupan un lugar intermedio entre la ciencia pura y la poesía pura. Representemos las letras por un círculo. En los extremos de su diámetro, en sendos círculos externos en contacto con el anterior estarían las ciencias y la poesía. Otros círculos se hallan colocados en la circunferencia misma de las letras, teniendo más o menos de la mitad de su cuerpo dentro de ella, como satélites alrededor de un astro central. Estas representan la filosofía, la sociología, la psicología, la historia, la novela, el drama, la política, el periodismo, el derecho, la economía. Esto significa que el hombre de letras no puede en cierto sentido y proporción prescindir de estos estudios y que no es, por consiguiente, un especialista, salvo tal vez en el arte de escribir. En el centro del círculo señalemos como núcleo de las letras las humanidades. La esencia misma del humanismo es la creencia de que cuanto ha interesado alguna vez a hombres vivos no puede nunca morir por completo: ningún lenguaje

algún tiempo hablado, ningún oráculo, ningún ensueño acariciado por espíritus humanos, nada de lo que ha podido suscitar pasiones, celo o amor. Así se expresa el gran humanista Walter Pater estudiando a otro no menos grande, Pico de la Mirándola. No cabe negar que son conceptos muy hermosos, pero quizás demasiado amplios. No excluyen nada. Para presentar nuestras ideas dentro de un sentido más preciso digamos que es esencial en las humanidades el estudio de las lenguas clásicas, de la lengua materna y de las principales modernas. El verdadero hombre de letras debe conocer el griego y el latín, o, por lo menos, este último. Desgraciadamente en nuestro país y tal vez en toda la América Española esto no es fácil. De nuestras llamadas humanidades ambas lenguas han sido barridas como pesos demasiado arcaicos y no se han establecido aún cursos de humanidades superiores donde los aficionados pudieran hacer esos estudios. En este estado de penuria e indigencia no les queda a los jóvenes más que compensar tal falla con la lectura de los clásicos en buenas traducciones, lo que, por otra parte, hay que hacer siempre con la Biblia, con los autores indios y con algunos modernos, como los rusos y los escandinavos por ejemplo. Les queda además el ahinco que deben poner en el cultivo y dominio de la propia lengua que, en el caso de nosotros los hispano-americanos, es de una importancia superior a toda ponderación por la belleza y porvenir del castellano y por su valor inapreciable como instrumento de unión entre nuestros pueblos.

Todo hombre de letras llega casi por derivación necesaria de su espíritu a oficiar en el magisterio de la crítica. Así hemos tenido o tenemos en España a Larra, Revilla, Clarín, Valera, Azorín, Ortega y Gasset; en Francia a Sainte-Beuve, Renan, Taine, Anatole France, Rémy de Gourmont, Valéry-Larbaud; en Inglaterra a Macaulay, Arnold, Ruskin, Walter Pater; en América a Emerson, Ricardo Rojas, Roberto F. Giusti, José Enrique Rodó; y entre nosotros a Lastarria, Orrego Luco, Hernán Díaz Arrieta, Armando Donoso, Emilio Vaïse, Luis D. Cruz Ocampo.

Los términos de crítico y crítica hacen pensar extraviada-

mente en censor y censura. Pero entenderlos así no es darles su verdadero sentido. El crítico no es el censor sino el intérprete de una obra, de una individualidad, del espíritu de una época o de un pueblo y, como tal, es a su vez creador. El crítico debe tener además la sensibilidad de esa cosa sutil, materia de intuición, que se llama buen gusto. «Hay en el arte, dice La Bruyère, un punto de perfección como de bondad o madurez en la naturaleza; el que lo siente y lo ama tiene el gusto perfecto; el que no lo siente y ama lo de más acá o de más allá tiene el gusto defectuoso. Hay, pues, un buen y un mal gusto y con motivo se puede disputar sobre ellos». Pero aunque sea primordialmente asunto intuitivo el buen gusto es susceptible de perfeccionamiento y el crítico es un guía conveniente en este proceso.

II

Es frecuente hacer caso omiso de las inmoralidades de los hombres de letras. En vida se excusan en homenaje a su talento o se celebran como genialidades, y después de su muerte pasan al plano de lo pintoresco o se olvidan. «Tenemos presente, dice Macaulay, el genio de Salustio, pero nadie se acuerda de los saqueos que hizo sufrir a los númeridos ni de los maridos que lo encontraron en sus casas con sus mujeres a horas que no eran propiamente de recibo». Pero no siempre es así. El mismo Macaulay en su formidable estudio sobre Bacon propina a éste sanciones ejemplares. Analiza menudamente su codicia, concusiones y prevaricaciones y las condena con juicio implacable y severa elocuencia. Bien merecido se lo tiene el canciller-filósofo, que mostró un carácter tan servil, menguado y desleal en su conducta de cortesano, de juez y hasta de amigo.

En nuestros días no han faltado tampoco sanciones ruidosas. Si no, que lo digan la condenación general que han recibido las actitudes palaciegas de Lugones y Chocano.

Es menester reconocer que el hombre de letras está más obligado que cualquier otro a tener las virtudes de un hombre. El

filósofo Fichte ha dicho que todas las cosas, y nosotros entre ellas, no son más que apariencia sensual bajo la cual se encuentra «la divina idea del mundo» que es la Realidad. Para la masa de los hombres esta Divina Idea pasa desapercibida. Viven sólo en medio de superficialidades, *practicalidades*, y apariencias mundanas. Pero el Hombre de Letras es enviado especialmente para que discierna y nos comunique esta Divina Idea. En el lenguaje místico de Fichte hay un fondo de verdad siempre que las condiciones morales del hombre de letras lo justifiquen. Si se erige en pontífice del espíritu que trae a los hombres un mensaje de sabiduría, de belleza, o de bondad y consuelo, si se alza como estimador de las cosas y las personas y sus hechos, debe ser el mismo una personalidad moral además de intelectual. «Que tu ser, no tus palabras, sea una predicación, decía Amiel. Sin estas condiciones es un mal comediante. No hay arte ni habilidad gracias a las cuales pueda poner en sus escritos lo que no posea en sí mismo o que impida al signo de su vicio o de su mediocridad mostrarse en lo que escriba. «Oh, Pan y vosotras divinidades que se veneran en este lugar, dadme la belleza interior del alma», decía Sócrates al terminar su diálogo con Fedro a orillas del Yliso. De mí sé decir que jamás me convence o me seduce un escritor que haya sido un mal hombre. Generalmente prefiero no leerlo. Hay tanto manantial bueno en que aplacar la sed, que no vale la pena perder el tiempo, y tal vez la salud bebiendo en fuente impura.

La probidad, la seriedad para cumplir los compromisos, son virtudes que no calzan el coturno heroico; son virtudes modestas y para algunos tal vez demasiado burguesas. Especialmente los literatos jóvenes suelen mirarlas muy en menos. Son ellos alegres ciudadanos de la bohemia intelectual a quienes su elevación ideal colocaría por encima de tales preocupaciones pedestres. Sin embargo, los primeros que pierden con esta falta de seriedad de los jóvenes, ya sean literatos o estudiantes, son los ideales mismos. Quiérase que no se quiera, aparecen éstos en la escena del mundo tocados con la vestidura de sus apadrinadores. Los ideales exigen, es cierto, sacrificios; pero éstos

debe soportarlos el apóstol de la causa y no el amigo que le presta dinero, el sastre que lo viste y la dueña de la casa de pensión que lo cobija y alimenta. El apóstol santifica su apostolado con su sobriedad y renuncia a los bienes de la tierra. Jorge Fox, el fundador de la religión cuáquera vistió una vez por todas un traje de cuero para no tener que volver a preocuparse de ropas, y se lanzó a predicar por los campos de Inglaterra. Un estudiante acaudalado de Oxford tuvo la generosa o traviesa idea de hacerle un obsequio a Samuel Johnson que andaba muy mal de fortuna y con unos zapatos imposibles. Una noche puso en la puerta del cuarto del escritor un par de zapatos flamantes. A la mañana siguiente Johnson, que comprendió el gesto, tiró los zapatos nuevos por la ventana y siguió con sus zapatos viejos. Nunca he podido comprender ni aceptar que Rousseau que gastaba tanta elocuencia en pro de la humanidad, abandonara sus hijos en el torno de una inclusa.

En descargo de semejantes trasgresiones morales y otras análogas, cabría decir que algunos escritores toman el ejercicio de las letras como un sacerdocio a que consagran la totalidad de su vida y que por tal motivo olvidan las menudencias económicas.

Con estas palabras encaramos el asunto de si el escritor puede o debe vivir exclusivamente de su pluma, y de si conviene que así sea. No es caso frecuente que ocurra lo primero, por lo menos entre nosotros. En nuestro mísero ambiente no se ven, ni es posible casi que se vean, situaciones como las de Anatole France, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez y tantos otros escritores ingleses y norte-americanos que se han mantenido y han llegado hasta la opulencia con el producto de sus obras. En nuestro país los hombres de letras han tenido que ser a la vez o empleados públicos, o periodistas, o abogados o aún médicos cuando no han sido rentistas. Han tomado una ocupación lucrativa al margen de las letras para sustentarse, porque lo esencial es no convertirse en parásito, en carga para nadie, no ser un fracasado. Los que no han procedido así y no han

podido ser tampoco parásitos, han tronchado su vida y han ido a morir prematuramente en un hospital.

Por otra parte, es discutible si conviene al escritor lanzarse a vivir exclusivamente de las letras aunque columbre expectativas de triunfo. La lucha puede arrastrarlo a tomar actitudes comerciales que no le favorezcan, como se ha reprochado a Blasco Ibáñez; u obligarlo a tentar posturas forzadas. El escritor que quiere vivir de su pluma no puede esperar, tiene que triunfar pronto, y para llamar la atención pública suele gritar, vociferar y fraguar obras extravagantes o pervertidas, con lo cual se resiente a veces para siempre la calidad de su labor.

• • •

De las virtudes humanas toman especial relieve en el escritor hasta llegar a ser como sus condiciones específicas, el valor y la sinceridad, estas cualidades máximas con que Carlyle mide a sus héroes.

Desde un punto de vista que podríamos llamar genético, hay dos clases de escritores: los que escriben porque tienen algo que decir, y los que escriben o por manía y vanidad o por ganar dinero. Los primeros son los verdaderos escritores; los últimos son respectivamente grafómanos o asalariados. Es claro que entre los asalariados puede haber verdaderos escritores; pero, generalmente, entre ellos y los grafómanos se recluta la morralla del oficio, a la cual no se le puede pedir un alto concepto del ministerio de las letras.

En el escritor de raza se manifiesta congénito el sentimiento de la importancia de su magisterio, de su responsabilidad y del valor que tiene que desplegar para ejercitarlo. Valor para cantar la verdad, para hacer justicia y para condenar a los que niegan una y otra; valor para no herir jamás tras el anónimo; valor para despreciar y también perdonar a los que calumnian y a los que hacen su vida reptando a la sombra de los poderosos; valor para despreciar muchas vanidades del mundo y para saber sufrir si llega el caso: tales son algunas facetas del

valor que en su esencia consiste en la afirmación de la propia personalidad fundada en los dictados de ella misma al frente de la acción deletérea o morbosa de cualquier ambiente contrario. El valor es padre y compañero del trabajador honrado y del hombre que descansa en la armonía de su vida interior como en la placidez de un templo. En verdad sólo en estos templos se realiza Dios.

Uno de los tópicos más socorridos de los teorizantes en literatura es la sinceridad. Ocurre sin embargo con este término, como con el de libertad, que es más fácil hacerlo objeto de declamación que fijar bien su sentido y sus límites. Por esto quizás Ortega y Gasset ve en el afán de sinceridad un síntoma extremo de achabacanamiento. «La sinceridad, según parece, consiste en el deber de decir lo que cada cual piense; en huir de todo convencionalismo, llámese lógica, ética, estética, o buena crianza. Como se ve, la sinceridad es la demanda de quienes se sienten débiles y no pueden alentar en un ambiente severo, entre normas firmes y adamantinas... Cuando alguien me advierte que quiere ser sincero conmigo, pienso siempre que o me va a referir algún incidente personal, sólo para él interesante, o va a comunicarme alguna grosería.»*

Ni tanto ni tampoco, se le podría decir a Ortega y Gasset. Es claro que no debemos confundir la sinceridad con la imper tinencia. Ser sincero es no ser falso; pero no tiene por qué estar reñido con ser discreto. El dictado de sinceridad no implica que vayamos a lanzar impulsivamente lo primero que se nos ocurra a la cabeza de un interlocutor o contrincante. Por otra parte, en la forma que lo ha hecho Ortega y Gasset, plantea junto con la cuestión de la sinceridad la relativa a la preparación y destino mismo del escritor. Qué convencionalismos, de lógica, ética y estética debe respetar el hombre de letras, no son problemas marginales sino cosas que se refieren a su razón de ser misma, a su constitución medular, a su eficiencia total. Si después de informarse y reflexionar de la mejor manera que pueda

* «Personas, obras, cosas». —Página 99.

sobre una materia, no dice lo que siente y piensa ¿qué va a decir entonces? No tiene que expresar sino su sentir y lo que diga en esta forma bien dicho estará.

La armonía y riqueza de la vida interior conducen a la serenidad. Hermosa es y acusa rasgo de nobleza la serenidad en el escritor; pero puede perturbarse sin que haya mayor mal en ello. Veces habrá en que usted querrá gritar su dolor, su indignación. Pues grite, con tal que no sea un grito que brote de un empequeñecimiento del alma por odio, envidia o despecho, sino un clamor de grandeza, de justa reivindicación, de protesta fundada en un subsuelo de amor. Mas aquellos escritores que no saben escribir sino en estilo destemplado y como si estuvieran siempre vociferando, son insoportables. Algo de esto se encuentra en Unamuno y sobre todo en Papini en alguna de sus obras. Este me ha parecido un hércules de feria que arremete contra todo el mundo y grita a voz en cuello para llamar la atención y atraer al público.

III

Entrando a ocuparnos ahora del bagaje intelectual del hombre de letras, no voy a ofrecerle un manual condensado de gramática y retórica. No podría hacerlo y sería inútil para la consecución de la finalidad que usted persigue. La gramática y la retórica enseñan tan poco a escribir como la lógica a pensar. Estas disciplinas constituyen sistematizaciones de ciertas actividades espirituales recogidas en obras ya terminadas, clasificaciones de cosas pasadas y muertas, pero no pueden comunicar el nervio del pensamiento que es la fluencia de nuestra fantasía creadora. Debemos conocer, sí, la gramática, pero proceder, a la vez, como si no existiera. El proceso de nuestro respeto a la gramática debe ser inconsciente y verificarse con la suave y despreocupada ignorancia que es la propia del más perfecto automatismo.

Mucho ha descendido la retórica del plano en que la colocara Gorgias cuando decía en el diálogo de Platón que era el

arte de los discursos relativos a los más grandes e importantes asuntos humanos. Fuera de la escuela hablar hoy de retórica es indicar falsedad, amaneramiento, perifollo literario. Por carecer de estas hinchazones artificiales gustan, entre otros, las obras de Pío Baroja y Romain Rolland.

También es retórica buscar exclusivamente la música del estilo. Conviene perseguir la palabra acertada, justa, precisa, pero la continua melodía de la frase es empalagosa. La música es el arte de los sonidos desprovistos de conceptos, de la expresión pura de estados de alma de otra manera inefables, de sentimientos demasiado sutiles o difusos para volcarlos en proposiciones, o de armonías meramente cromáticas. Por esto la música es la más popular y primitiva de las bellas artes. Cuando no es simple armonía sin sentido trascendente, expresa por cada uno de nosotros algo que queríamos decir y que no hallábamos cómo decirlo, o despierta estados emotivos que yacían mudos en nuestro fondo psíquico. Cuando Walter Pater dice que todo arte aspira constantemente a las condiciones de la música, se refiere sin duda a aquellas en que, como en la lírica, casi se confunden forma y materia; pero no es tal el caso de la prosa que maneja el hombre de letras. La literatura constituye por esencia un arte conceptual. Las ideas y los juicios se encuadran en términos y proposiciones y aún las pasiones, las emociones y los sentimientos para expresarse canalizan su fuego, su lava, su vapor ardiente en esas mismas formas.

La elocuencia continua, la ampulosidad y la solemnidad conducen fácilmente a la chabacanería de la retórica. Constituyen tesoros contrarios a lo espiritual que es liviano, flexible y espontáneo.

La nitidez de la expresión, la claridad y la sencillez, la adecuación de las palabras son cualidades esenciales en un escritor. La claridad aconseja decir sólo una cosa a la vez y evitar los embutidos de largas o varias frases intercaladas,

Conviene renunciar también a la pretensión de decirlo todo sobre cualquier punto. Ante el peligro de hablar de más vale

la pena resignarse a hablar de menos. «En la limitación se ve al maestro», decía Goethe.

Al lenguaje poético se le ha reconocido siempre que no es su canon esencial la norma de sencillez y claridad propia de la prosa; pero los poetas de las nuevas escuelas, ya escriban en prosa o en verso, rayan casi sin excepción en la perfecta oscuridad. Son insuperables en esta dudosa cualidad, y por tal motivo, aunque no sean los poetas el asunto medular de este ensayo, voy a citar a algunos.

Leemos en el número XXXVII de la «Revista de Occidente» :

Cuatro vientos de pólvora y platino
la libre al sólo zafira encadenada
fiera del dócil mar del sur latino,
por jinetes de jaspe cabalgados,
incendian y de pórvido escamada
tromba múltiple empinan sus costados *.

Son las dos primeras estrofas. Así sigue el poema.

He aquí un trozo de uno de los poetas que goza de mejor reputación entre nosotros:

«A caballo en Solveigs Lied, corazón tatuado a correazos con perfumes y ausencias, ahí está con la mano, apretando avalorios, tristemente extendiendo lazos de infinito, corre a cazar los pájaros que el alba despierta o despegando sangrientos caracoles de la pared de la noche los atrae al oído y aturden sus altos ecos y tiene el corazón cruzado con un velamen de partida y un ancla de fondeo, él que es mi camarada, grandote, con su sonrisa ancha de compañero querido, lo veo afirmado en un mástil, escribiendo en el suelo sus números de nostalgia, largamente triste, mi amigo con la botella negra y el cuchillo y la soledad que él necesita para sus redes profundas» **.

Ante estos párrafos seamos ingenuos y espontáneos, como

* El Alga del Sudoeste. El Jinete de Jaspe.

** ATENEA N.º III, 1926; Pablo Neruda. «Viñetas de luto».

quiere la nueva literatura que nos comportemos en toda ocasión. Digamos de una vez que no hemos entendido nada, que no hemos sentido la comunicación de nada. Las palabras aisladas tienen un valor lexicológico o conceptual. Las palabras bien combinadas son aladas portadoras de alguna vibración del alma. Las palabras agrupadas sin sentido pierden su valor individual, no toman en cambio ninguno de conjunto y no son más que figuras o ruidos que se quedan golpeando a las puertas de la mente sin poder entrar.

Las frases de los trozos apuntados no ofrecen en primer lugar ninguna serie de pensamientos coordinados. Pero dejemos esta exigencia a un lado porque puede parecer demasiado lógica. Coloquémonos en un terreno más artístico y pidamos simplemente sugerencias. Pero ¿sugerencias de qué? Si alguna forma quiere penetrar en mi espíritu y no lo hace como pensamiento lógicamente encadenado, no le queda más que suscitar en mí una imagen, una emoción, un sentimiento. Fuera de los misterios de lo subconsciente no se conocen otros resortes para mover las potencias del alma. En su fárrago confuso aquellas frases no evocan imágenes ni encienden emociones, ni sentimientos. Son charadas sin solución o con puntos de interpretación puestos en lo inaccesible. Un joven poeta me confesó que el arte nuevo no se cuidaba de suscitar pensamientos, imágenes, emociones o sentimientos claros sino que iba encaminado a provocar movimientos en lo subconsciente. Esto es como ir al centro de la tierra jineteando una nube. Me parece una apelación parabólica, o sea, poner la solución del problema en una línea por donde la respuesta no ha de llegar jamás.

Volveremos sobre este tópico de la oscuridad al llegar a la tesis que presenta el arte como juego.

Con razón ha dicho Schopenhauer que nada más fácil que escribir pensamientos para que nadie entienda, y nada más difícil que escribir pensamientos de algún valor de manera que cualquiera pueda entenderlos.



Es ingenuo imaginarse que mediante la aplicación de las reglas de la lógica sea posible sacar luz para desbaratar los sofismas que se esconden en un discurso. La lógica suministra cuadros que son irremplazables para poner en orden nuestros conocimientos, y métodos que nos auxilian en nuestro avance hacia un mayor saber. Pero para descubrir sofismas no hay más que un medio: conocer el asunto en que se hallan incorporados. En todos los escritos que tocan intereses humanos, ya sean económicos, políticos, jurídicos, religiosos y aún filosóficos y literarios, pululan por lo general los sofismas, y para no dejarse engatuzar por ellos no se ofrece otro camino que el indicado, de ser entendido en la respectiva materia. De donde se infiere que uno está siempre expuesto a ser fácilmente engañado en las cosas que no entiende.

De análogo modo, la primera condición para escribir bien es dominar el tópicó sobre que va a correr la pluma. Ya hemos visto que en el arte puro forma y materia se confunden. En otros términos se puede decir que la forma tiende en ese arte a ser un fin en sí. En las obras literarias en prosa es dado distinguir fácilmente forma o estilo y materia o fondo, pero el escritor no debe descuidar ninguna de las dos faces de su actividad. El dominio de la materia, que acabamos de indicar como primera condición para abordar una obra, es asimismo el factor primordial para la claridad de la forma. No hay que soñar con el señorío completo de ningún tópicó, y éste será distinto según se trate de un tema de estudio o de uno lírico. En el primer caso lo que importa es informarse con la mayor amplitud que se pueda y enfocar sostenidamente el pensamiento sobre el problema; y en el segundo vibrar sentimentalmente ante la cosa o el hecho que nos estimula. Estas son las dos funciones insustituibles para que las potencias del alma den frutos apreciables: pensar mucho y sentir mucho. Son las fraguas en que la mente funde y refunde sus elementos para llegar a la síntesis creadora. La la-

bor de ambas es simultánea aunque en distintas proporciones. Para algunos la fragua del pensar debe ser la más activa, como ocurre en el caso del escritor que es ante todo filósofo, historiador, jurisconsulto u hombre de ciencia. Para otros ha de arder con más intensidad la fragua del sentir y de la imaginación creadora, como es el caso del poeta. Pero ni los primeros deben proscribir de sus páginas la inspiración ni los segundos pueden prescindir de una información ilustrativa básica para componer sus elegías, odas y poemas.

Entregado el poeta o el escritor sólo a su ignara espontaneidad no iría más lejos que aquellos ciegos cantores que por nuestras calles vocean y riman el último crimen o alguna hazaña patrioterica; pero a la vez hay que cuidar de que el estudio no se convierta en erudición que, como una pesada carga, llega a ahogar la propia originalidad.

Es quimérico ir tras una información completa en cualquiera materia. No escasean, sin embargo, hombres movidos de este noble afán. Pasan su vida hurgando mamotretos y leyendo, siempre leyendo, para concluir por no producir nada, o, cuando producen, no ser leídos.

Con lo dicho se ve cuán fantástico es aquello que se suele repetir de que haya personas que estén al día en todo orden de conocimientos, o, por lo menos, en un ciclo de conocimientos afines. Estas son fábulas. Considere usted que en nuestro tiempo no es posible ni siquiera que un especialista se halle al tanto de lo que se publica en el mundo en el ramo de su sola especialidad.

Tenemos que reconocer nuestras limitaciones, conformarnos con ellas y convenir en que no hay nada perfecto, ni maestros ni modelos perfectos, y en que imperfecta será también nuestra obra. La perfección es un espejismo que nos atrae y estimula. La vida del espíritu, como la del cuerpo, es construcción continua. Si al espíritu no se le cultiva se agosta, se marchita, desaparece en sus formas superiores. En este sentido humano no es dado hablar de una vida del espíritu en sí. Es menester la continua cultura para mantenerlo.

Anatole France y otros han dicho que los grandes escritores han escrito mal y han procedido sin plan y llenos de contradicciones. Tal vez esto es cierto de algunos como Rabelais, Molière, Cervantes, Shakespeare. Es sabido que Rabelais forma un turbión enorme, rico y potente, pero confuso. En Cervantes se notan algunas contradicciones y descuidos, pero me imagino que las principales faltas de los escritores mencionados deben ser violaciones perpetradas en la gramática de su tiempo.

Sin embargo, el propio France retocaba su estilo infatigablemente y aun las pruebas impresas las corregía ocho o diez veces. De Platón se sabe que rehizo siete veces una parte de su República. Goethe no era un genio descuidado ni desordenado. Flaubert ensayaba cien frases para escribir una. Dumas hijo decía de él que era un ebanista que derribaba una selva para hacer un armario.

De todos modos, los que no nos tenemos por genios, queremos escribir para nuestra época y no podemos esperar las franquicias y perdones que la posteridad acuerda a los espíritus geniales, debemos esforzarnos por escribir lo menos mal que sea posible. Cuando Rémy de Gourmont ha dicho que el estilo es tan personal como el color de los ojos o el sonido de la voz, lo ha tomado como genuina expresión de nuestro yo. En cuanto manera de expresarse, en cuanto oficio de escribir, cabe mejorar el estilo por medio de la lectura y el ejercicio.

Para su perfeccionamiento ponga sobre todo su confianza en el acerado buril de su propio trabajo, guiado por una severa autocrítica. No significa esto que usted vaya a despreciar la opinión o el consejo ajenos si los encuentra bien intencionados. Aunque lo más cuerdo en el escritor—cordura generalmente inaccesible,—es que reciba con igual modestia, como ya lo pidiera La Bruyère, tanto los elogios como las críticas que se hagan de sus obras. Pero no solicite jamás un juicio sobre ellas. Nada más pesado para quien las recibe que estas peticiones. Espere que el juicio se lo den espontáneo. El mendigado rara vez será imparcial.

Ya hemos visto que su preparación, tanto por lo que respec-

ta al fondo de conocimientos como al dominio de la forma, no la encontrará usted nunca terminada. Sabio era el consejo del maestro latino de guardar nueve años la obra terminada antes de darla a luz; pero para nuestro tiempo esto es tal vez demasiado. Fouillée ha dicho, al revés, que para ser literato hay que hacer literatura. Un más o un menos en que se juega el porvenir del escritor. No hay que coger el fruto verde ni hacerlo madurar precipitadamente, pero no hay que dejarlo tampoco perderse en el árbol por exceso de riego y abono. Es necesario buscar la sazón: cuestión de carácter, de intuición y de honradez intelectual.

IV

Entre las modalidades de los tiempos nuevos con que se hace mucha sonajera, figura la de que el arte no es función seria sino cosa de juego y de deporte. Por supuesto que esto no se refiere al cultivo de las letras que, como hemos venido viendo, reclaman incesante estudio. Pero aún limitando la cuestión al arte puro, vale la pena cernirla un poco. Es de por sí interesante y el hombre de letras no puede eludir el formarse un juicio acerca de ella.

¿Cómo conciliar, en primer lugar, este alarde de la nueva poesía de no ser cosa seria con las dificultades que entraña su cabal asimilación y entendimiento? Creemos penetrar el sentido y experimentar el correspondiente deleite al leer poesías, pongamos por caso, de Amado Nervo y Gabriela Mistral, poetas que, aunque muy modernos, no dan el *dernier cri* en materia de poesía. No entendemos con igual facilidad, hay que confesarlo, a los poetas novísimos. Los primeros pertenecen al momento en que la poesía no era todavía un juego sino actividad seria. Los segundos marcan las horas ingravidas en que se presenta al arte como un juego. Los sostenedores del arte nuevo dicen que no lo entendemos por falta de preparación, iniciación o facultad adecuada. Aceptemos esta explicación sin protestar; no nos erijamos en censores de los nuevos y reconozcamos el

valor de algunas de sus creaciones. Pero de esta suerte resulta que los flamantes artistas nos ofrecen como juego obras que reclamarían de nosotros más preparación, más trabajo, más esfuerzo, en una palabra, que las obras anteriores que se presentaban sin embargo como serias. ¿De qué lado queda el juego, entonces, de qué lado lo serio? ¿Del lado del arte anterior que se entra fácilmente en el alma como un *momento musical*, o del arte nuevo que nos pone a cavilar para entender o sentir? Se halla sin duda más cerca de la noción de juego lo primero y de la noción de serio lo segundo. Es tal vez una inesperada consecuencia.

Entremos ahora a considerar la cuestión más en sí misma. ¿Qué son cosas serias y cosas no serias, ante todo? ¿Es efectivo que el juego y el deporte no sean serios? Problemas considerables y muy relativos. Nada más serio para un niño que su juguete y nada menos serio que el sombrero de copa de su papá y la peluca de su mamá. Si se le rompe su juguete llora y si sufre un accidente su papá en el sombrero o su mamá en la peluca, ríe a morir. En cambio a nosotros nos cuesta comprender por qué el niño no se consuela de la pérdida de su juguete, Para un seminarista en vacaciones, preocupado de metafísica y teología, una partida de tennis o de foot-ball es un pasatiempo. Si el juego no se hace correctamente, no le importa mucho. Tampoco le importa perder. En cambio, para campeones de esos ejercicios, para deportistas profesionales, tales partidas figuran entre las actividades más importantes de la vida. Algo semejante ocurre entre el buen jugador de billar y el aficionado. Para el primero la partida de billar es una cosa seria. El segundo puede hacer fácilmente chacota de ella. ¿Dónde encontrar, pues, la diferencia entre lo serio y lo no serio? En los ejemplos indicados, y nos parece que en cualquier otro que se quiera allegar, se ve que es serio aquello en que ponemos nuestro interés y, por añadidura, nuestro amor propio.

El interés se pone en una actividad que gusta. Como su acertada práctica requiere además esfuerzo, técnica y educación, no se pueden mirar en menos los triunfos que se ofrecen en su

ejercicio. De aquí las encendidas polémicas que suelen agitar y dividir a los campos deportistas, polémicas que apenas alcanzan significación para los extraños a esas actividades.

Preparación técnica necesita el deportista y de ella no se sustrae ni el payaso de circo ni el cupletista o danzarín de un teatro revistero. Este suele hacernos reír con el descoyuntamiento y extravagancias de sus movimientos. Sin embargo tal cosa no sería posible si bajo su frac o su túnica de arlequín no ocultara la elasticidad de un verdadero acróbata.

Si se confunde serio con triste y falta de seriedad con elación y alegría, es claro que el juego y los deportes no son serios; pero así entendida la cuestión, ninguna actividad sana debe ser seria en la vida porque a todos les conviene llevar el dinamismo de la elación y la alegría.

Es dado, pues, asimilar el arte puro a un deporte, pero esto no libra al artista de tomar en serio su arte ni lo excusa de la preparación técnica que precisa. El pianista y el violinista han menester ejercitarse dos o tres horas diarias y si no lo hacen se les agarrotan los dedos y vienen a menos como artistas. ¿Es este un juego? La exigencia del trabajo, que mantiene la agilidad espiritual o muscular, según los casos, imperativa para el artista ejecutante, no lo es menos para el creador. No es cosa baladí refundir en paradigmas de belleza os colores, los sonidos que cruzan el aire, los bloques informes de la montaña, las palabras que yacen catalépticas en el diccionario. El artista puede brindarnos con obras que *parezcan* juego, pero que son en realidad exclamaciones de su alma en el más hondo sentido de la palabra. Mas si nos ofrece cosas que para él mismo son únicamente juegos y puerilidades, lo más probable es que para nosotros resulten sólo naderías y majaderías.

V

Otro tópico de las nuevas corrientes, afín con el anterior del juego, es el de la deshumanización del arte, cuyo expo-

nente más caracterizado ha sido en días recientes el escritor español J. Ortega y Gasset *. El arte debe renunciar a ser la expresión de algo humano, ha de cortar las ligaduras que le han atado al corazón y destacarse a hacer vida independiente y propia. «El llanto y la risa, dice Ortega, son estéticamente fraudes». «El arte no puede consistir en el contagio psíquico porque este es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección». Ojalá, diremos nosotros, pero la verdad es que en las nuevas escuelas se puede encontrar cualquier cosa menos plena claridad y mediodía de intelección, y que ellas hacen un llamado, si no a lo inconsciente, a lo subconsciente.

La tesis de la deshumanización del arte es como una bomba destinada a vencer al enemigo por cegamiento. No hiere ningún órgano vital, pero perturba, paraliza, impide pensar en un principio. Mas precisamente por esta circunstancia uno siente la necesidad de formarse ideas claras sobre tema tan trascendental, y, a poco discurrir, llega a ver cuán deleznable es la fábrica. Así se encuentra que Ortega y Gasset, escritor tan bien reputado entre nosotros, ha fallado esta vez como pensador sólido, quizás por afán snob o por ligereza.

Levantado el nuevo oriflama de que en el campo de las bellas artes lo humano es antiartístico, se presenta el problema de cómo vamos a valorar las obras que se han venido produciendo desde el nacimiento del arte hasta ayer.

Primeramente no caben en esta materia sino dos interrogaciones, cuyas respuestas indican los puntos de vista a que podemos llegar. ¿Lo humano ha sido siempre antiestético? ¿O lo es sólo ahora? Como concesión a la más amplia interpretación se puede dejar abierta la puerta de la siguiente posibilidad: ¿O la tesis se refiere sólo a cierta porción de lo humano?

Contestemos afirmativamente la primera interrogación. Como todas las obras artísticas desde la primera creación estética se hallan casi sin excepción traspasadas de elementos humanos, ten-

* «La Deshumanización del Arte».

dríamos en este caso que la humanidad no habría hecho otra cosa hasta ahora que fracasar lamentablemente. Habría sido menester la eclosión de los dionisiacos demiurgos del cubismo y del futurismo para sacarla del marasmo en que se habría debatido siempre y encumbrarla a la esfera de la verdadera belleza. Se llegaría a una decapitación total del arte preférido. Sobre sus ruinas se iría a levantar el monumento de la nueva euritmia. Por más radical y temerario que esto parezca, tal es el sentir de algunos críticos de un altruísmo consecuente y muy actual. Así para el futurista Soffici, Rafael es «el genio de la mediocridad» y la Gioconda «la piedra de toque del filisteísmo estético, el paradigma del lugar común, la cloaca de la imbecilidad internacional». Es de advertir que estas palabras, que no suponen por cierto un juez sereno, no disuenan en nada del lenguaje ordinario de las nuevas escuelas.

No contestemos afirmativamente la primera interrogación y atengámonos a la segunda conforme a la cual lo humano habría llegado a reñir con la belleza artística sólo en nuestra época. ¿En qué forma vamos a estimar las creaciones de Homero, de Sófocles, de Eurípides, de Aristófanes, de Dante, de Cervantes, de Shakespeare, de Molière, de Goethe, de Dickens, de Dostoyevski? Todas tienen el pecado de ser pozos de tribulaciones humanas. ¿En qué actitud vamos a quedar ante las maravillas de la escultura y de la pintura desde la Venus de Milo, Apolo, Dianā, hasta nuestra Quimera y nuestro Descendimiento, pasando por las vírgenes de Rafael, los mármoles y las telas de Miguel Angel y Leonardo y la Venus de Giorgione? En todas ellas la piedra y el color se han animado para sustraer al correr del tiempo alguna faz definitiva del ser y del devenir humanos. Siempre lo humano es el *leit-motiv*. Ah, todo el caudal artístico de los siglos no puede mantenerse ya más que como documento histórico, como fichas de museo y de bibliotecas para herir de amor únicamente a los arqueólogos y bibliófilos.

¿Se resignarán a esta consecuencia extrema los admiradores de esas obras? Muchos clásicos cuentan con admiradores sinceros y conscientes. ¿Se avendrán éstos a semejante aniquila-

miento integral de la obra del pasado? ¿Se avendrá a ello el propio señor Ortega y Gasset que en más de una ocasión ha llamado al Quijote el libro único?

Podemos dejar establecido que el programa de la deshumanización principia por pedir a la humanidad culta el sacrificio de todos los valores estimados hasta ahora. Es quemar demasiado para ir a la conquista de un imperio desconocido, aún más, inexistente.

Este asunto se va pareciendo a aquellas cajitas primorosas en que de una va saliendo otra y de ésta una nueva y así sucesivamente. Engarzadas en las conclusiones anteriores saltan las siguientes preguntas: ¿Por qué habría perdido lo humano en nuestros días su virtud de material artístico? ¿Estará ya agotado o es que los artistas mismos, bajo su aparente vitalidad, padecen de incapacidad para abordar temas humanos? Cuando anotamos siquiera que el tema humano pudiera estar agotado, la mujer y el niño, en su ser físico, maravillas supremas de la creación, y el hombre al lado de ellos, y todos en sus trágicas inquietudes morales, y en sus decepciones cómicas, asedian el pensamiento, para desmentir tal falsedad.

Se nos antoja ver en todo este movimiento signos de ligereza y de fatiga. ¿No es manifestación de semejante estado psíquico la tendencia del arte nuevo a no tomar nada en serio? ¿No es su ironía constante, preconizada como un principio, síntoma de radical desencanto?

Pero nos queda todavía la tercera posibilidad que dejamos planteada, la de que la deshumanización signifique sólo la amputación de cierta parte de lo humano, cuya influencia pudiera hacer perder su pureza a la obra artística.

Sería por ejemplo una interpretación de este punto de vista la de proscribir del campo del arte lo humano actual por mostrarse demasiado teñido de interés y de utilidad. El arte podría ir a buscar sus motivos en el pasado humano que, ya escarmentado y filtrado por el tiempo, estaría en punto de ser tomado como pura sustancia estética. Sin embargo, las producciones de Aristófanes, Dante, Molière, Bernard Shaw y de casi todos

los novelistas de nuestro tiempo desmienten tal manera de ver. Estos escritores han hecho obra de arte manipulando lo humano de su época.

Ortega y Gasset nos da a conocer su modo de encarar el problema en la escena que imagina de la agonía de un hombre ilustre *. En la estancia mortuoria hay cuatro personajes: la mujer del agonizante, un médico, un periodista y un pintor. «Esposa, médico, periodista y pintor presencian un mismo hecho. Sin embargo este único y mismo hecho—la agonía de un hombre—se ofrece a cada uno de ellos con un aspecto distinto. Tan distintos son estos aspectos que apenas si tienen un núcleo común. La diferencia entre lo que es para la mujer transida de dolor y para el pintor que, impassible, mira la escena es tanta, que casi fuera más exacto decir: la esposa y el pintor presencian dos hechos completamente distintos». ¿Será tan grande el divorcio entre las actitudes de estos dos espíritus? Me atrevo a creer que no. Pienso que como condición misma de su eficiencia artística al pintor no le es dado apartarse de cierto paralelismo psicológico con los personajes dolientes del cuadro. Para el pintor, según Ortega y Gasset, «el doloroso sentido del hecho queda fuera de su percepción. Sólo atiende a lo exterior, a las luces y a las sombras, a los valores cromáticos». Un ejemplo nos va a permitir ver que tal vez no puede ser así. Supongamos un nuevo cuadro casi absolutamente igual en lo exterior, a la escena de la agonía: la misma estancia velada por dulce semi luz; un lecho análogo y un hombre en él; al borde del lecho una mujer en bata y a medio vestir inclinada lánguidamente sobre el ser querido. La diferencia estriba en que ahora se trata de una escena del día siguiente de una noche de bodas. Nadie agoniza ni nadie llora. Al contrario, los personajes pasan por los instantes más felices de la vida. El esposo duerme; ella se ha levantado primero y contempla al hombre amado. Lo exterior, las luces, las sombras, los valores cromáticos son iguales o poco menos en los dos cuadros. ¿Hará el pintor telas seme-

* «La Deshumanización del Arte». Pág. 25.

jantes entonces al tomar como temas escenas de sentido diametralmente opuesto? Iría con seguridad a un fracaso. Como decíamos, nos imaginamos que para proceder con acierto no puede apartarse de intuir el sentido íntimo de cada una de las escenas, de experimentar un adecuado paralelismo psicológico con los personajes en uno y otro caso.

Con su ejemplo nos ha querido dar a entender Ortega que si el pintor, el médico y el periodista estuvieran transidos del dolor que embarga a la mujer no podrían ni hacer un cuadro, ni curar, ni escribir un artículo respectivamente. Estamos de acuerdo. Pero de aquí no se infiere que el médico, el periodista y el pintor se hallen *deshumanizados*. Acabamos de ver lo que debe ocurrir con el pintor. Lo único que hay de cierto es que ellos ocupan distintos puntos de vista, pero todos son humanos; experimentan diversas emociones, pero provocadas por un mismo asunto que es para los tres humano. No se ve la necesidad de llamar *deshumanización* a esta exigencia de la función artística de no dejarse perturbar por emociones extrañas a la percepción de la belleza y de la creación estética. Los artistas de todos los tiempos han debido respetarla so pena de caer en la sensiblería o en la infecundidad. No por esto ha podido decirse de ellos que han estado deshumanizados.

Con tanta razón como hablar de la deshumanización para enmendar rumbos artísticos se podría pedir la deshumanización de la pedagogía. Tendría por objeto acallar las voces de los padres que desean que los colegios preparen rápidamente a sus hijos para ganar dinero y perturban así la aplicación de métodos racionales. O de la deshumanización de la política para librarla de las garras de los intereses personales que la apesantan. Lo que se ve en estos casos es que el argumento *ad hominem* es siempre un sofisma que extravía; pero no se justifica el empleo del desconcertante término de deshumanización ni como expresión de una nueva realidad ni como procedimiento técnico.

* * *

Paul Valéry ha dicho que el entusiasmo no es un estado de alma de escritor. El celebrado poeta escribe de ordinario como deben hacerlo unas sombras de los Campos Elíseos para las otras sombras, borrosamente. En la frase anterior la forma sin embargo es clara, pero el pensamiento no. Sería de creer que la deshumanización hubiera contagiado a Valéry. ¿Cómo vamos a tomar lo expresado por el ilustre vate? ¿En el sentido literal de que el escritor sea un ente marmóreo, impasible, como esos mandarines chinos que aparecen en el cine? No puede ser. Si así fuera, el escritor empobrecería su alma, apagaría la llama a cuyo calor van surgiendo las imágenes. ¿Cómo desarrollaría un asunto si éste no mueve sus sentimientos por el afecto o la indignación según los casos? ¿Cómo elegirá aun sus temas si no se conmueve, si no se entusiasma por alguno? De triángulos y de ecuaciones se podrá tratar fríamente, pero no de cosas que tienen afinidad con las entrañas del hombre. El escritor necesita la plasticidad en el sentir como fuerza viva para su actividad creadora. Las palabras de Valéry hay que entenderlas, pues, como referidas a un entusiasmo que produzca un estado emocional capaz de privar al escritor de la claridad de su mente, interpretación que vendría a concordar con lo que acabamos de decir sobre la deshumanización.

* * *

Ortega y Gasset hace servir sus peregrinas interpretaciones artísticas de base a una curiosa clasificación de los hombres. «El arte nuevo no es para todo el mundo, dice, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada»... «El arte joven contribuye a que los mejores se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos». Y como pieza final de los juegos

de arteficio, que nosotros cortamos aquí voluntariamente, tenemos esta apabullante: «Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares».

No es poca fortuna que esto por fin haya ocurrido, pero antes de comentarlo como se merece, recordemos aquellas palabras de nuestro autor, citadas más atrás, según las cuales «el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección». ¿En qué quedamos, Dios mío? ¿Qué hacemos, numen de Aristóteles, cuando vemos que este profesor de filosofía dice en una hoja que «el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección» y a pocas páginas de distancia afirma que el arte nuevo va dirigido a una minoría especialmente dotada y capaz de entenderlo?

Quedamos sólo en que este profesor de filosofía no ha puesto suficiente claridad en las ideas con que quiere adoctrinarnos.

Volvamos a la clasificación de los hombres en egregios y vulgares. Ortega y Gasset se ríe de los humos que se daban los artistas de hace treinta años. «Era de ver, dice, el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable de los destinos universales». ¿Le parece al señor Ortega y Gasset poco solemne la postura de agrupar a los artistas de hoy en un cenáculo esotérico de egregios—él naturalmente entre ellos,—al frente de la masa anónima y monda de comprensión de los vulgares? Unida esta selección al prurito de deshumanización, los artistas de hoy vienen a ser como los dioses de Epicuro: espíritus superiores y frívolos, atentos sólo a su felicidad y que viven más allá de las nubes sin preocuparse de los hombres.

Corroborando esta despreocupación agrega Ortega y Gasset que al artista «le empieza a saber algo a fruto artístico cuando empieza a notar que el aire pierde seriedad y las cosas comienzan a brincar livianamente libres de toda formalidad»... «Ese pirueteo universal es para él el signo auténtico de que las

musas existen. Si cabe decir que el arte salva al hombre es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia... «Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo».

Todo esto lo hallo muy liviano y, si usted quiere, muy simpático en medio de su artificiosa puerilidad. Confirma los caracteres ingrátidos de los dioses epicúreos, pero no diviso por qué tales actividades hayan de merecer el calificativo de egregias.

Asimismo, como ya sabemos, «el nuevo estilo solicita ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos» de donde es dado inferir que un chauffeur, un futbolista, un jugador de tennis o un pelotari se halla más en afinidad con la condición de egregio que un profesor, un misionero o un magistrado. No es pequeña la voltereta que se obliga a dar al vocablo egregio para decorar con él a los nuevos estetas vaciándolo de todo su genuino sentido.

Ortega y Gasset asegura que a los que no entienden—la mayoría—las producciones de las nuevas escuelas, les pasa ésto por ser espíritus vulgares. A usted le dicen, por ejemplo:

Cuando entraba el metro en la estación
he visto a la verdad
danzar en los carriles
pero no era
una mujer desnuda.

O le recitan estos otros versos:

Deshoja la rosa de los vientos
mira como zumban las tempestades desencadenadas:
los trenes ruedan en torbellinos sobre las redes entrecruzadas
laberintos diabólicos
hay trenes que no se encuentran jamás
otros se pierden en la ruta
los jefes de estación juegan al ajedrez

Tric-trac
billar
carambolas
parábolas
la vía férrea es una nueva geometría
Siracusa
Arquímedes.

O le leen los siguientes párrafos de manifiestos dadaístas:

«El arte se adormece para la natividad del mundo nuevo. «Arte» palabra reemplazada por *Dadá*, plesiosauro o pañuelo. El talento que puede estudiarse hace del poeta un droguero. Músicos, romped vuestros instrumentos ciegos sobre la escena».

.....
«No más pintores, no más literatos, no más músicos, no más escultores, religiones, republicanos, monárquicos, imperialistas, anarquistas, socialistas, bolcheviques, políticos, proletarios, demócratas, burgueses, aristócratas, ejército, policía, patria: en fin, basta de todas esas imbecilidades. No más nada, nada, nada. De esta manera esperamos que la novedad llegará a imponerse menos podrida, menos mercantil, menos inmensamente grotesca. ¡Vivan las concubinas y los concubistas! Todos los miembros del movimiento *Dadá* ponen antes que la acción y por encima de todo, la duda: *Dadá* duda de todo. Todo es *Dadá*. Desconfiad de *Dadá*. Los verdaderos dadaístas están contra *Dadá*».

Tales frases son el paroxismo del pirueteo desarticulado e ininteligible. Deben marcar, pues, un ápice de lo egregio.

¿Usted no ha entendido, usted no ha sentido la belleza que encierran aquella estrofa y estos párrafos? Usted es vulgar.

Hay otros que comprenden y saben apreciar tales tesoros: son egregios. Entre estos se encuentra probablemente el propio autor de ellos. Mas podría ocurrir también que este mismo no entendiera lo que hubiera escrito y que lo hubiera hecho sólo como «pirueteo invertebrado». En este caso, según Ortega y Gasset, sería asimismo egregio porque habría traído un «aire de puerilidad a este mundo demasiado viejo» en que vivimos.

Cabría preguntar para terminar: ¿la clasificación en egregios y vulgares es por acaso sólo una acrobacia más para salvar al hombre «de la seriedad de la vida y suscitar en él inesperada puericia»? Habría querido encontrar más envidia en las lucubraciones del filósofo español, pero no lo he conseguido.

* * *

Ortega y Gasset sintetiza en siete puntos las tendencias del nuevo estilo. «Tiende: 1.º a la deshumanización del arte; 2.º a evitar las formas vivas; 3.º a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º a considerar el arte como juego y nada más; 5.º a una esencial ironía; 6.º a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna».

Vamos a ver que estos siete puntos no se hallan bien definidos y delimitados y que o pueden reducirse unos a otros, o no pasan de ser cánones pretéritos presentados en forma nueva. Va a concluir así de quedar establecido—no podemos evitarlo—lo que decíamos al empezar, de que el señor Ortega y Gasset no se ha comportado en esta ocasión como verdadero pensador. En lugar de traernos, como era de esperarlo y es lo propio del pensador, el hilo de Ariadna que nos permitiera entrar y salir del laberinto sin perder la cabeza, se ha visto enredado él mismo en la confusión.

La deshumanización de que se habla en el primer número está comprendida en la tendencia que se menciona en el segundo de evitar las formas vivas. No puede ser de otra manera. Esta es más comprensiva. Por ella quedan excluidas del dintorno del arte no sólo las mujeres, los niños y los hombres, sino también los animales, los árboles y las flores. Si no se interpreta la proposición de este modo sino en el sentido de que lo único que se quiere es proscribir la mera copia, la fotografía de las formas vivas, no dice nada nuevo. No se discute,

aunque bien se pudiera, que la fotografía no sea un arte creador; pero las nuevas tendencias no señalan rutas desconocidas al decirle al artista que no copie la naturaleza sino que ha de servirse de sus formas como elementos de las síntesis originales que forjará su fantasía.

Las proposiciones 3.^a y 7.^a son poco menos que iguales. Decir que «la obra de arte no sea sino obra de arte» es lo mismo que «el arte es una cosa sin trascendencia alguna»... fuera de la de ser arte, se entiende. Esta circunstancia a su vez implica la condición de producir belleza. ¿Puede usted suponer una obra de arte que no sea más que obra de arte, sin trascendencia alguna, y que no traiga en su *entelequia* por lo menos el don de la belleza? No, porque entonces no sería nada, sería una ineptia. Esclarecidos así los números 3.^o y 7.^o toman la figura del tan conocido y polemizado principio del arte por el arte.

De la idea del número 4.^o nos hemos ocupado ya y hemos visto que es imposible considerar al arte como un juego sin cierta técnica, con lo cual la aparente sencillez del enunciado queda destruída.

Según el número 5.^o el nuevo estilo tiende «a una esencial ironía». ¿Cómo se nos ha dicho que vamos a la deshumanización y a evitar las formas vivas? ¿De dónde van a sacar su intención las flechas de la ironía, dónde se van a clavar si en la función artística se va a prescindir de la vida? ¿Vamos a hacer voltejear la ironía sobre una roca, un planeta, un esqueleto en sí? ¿Cómo conciliar además esta esencial ironía con el arte desnudo de toda trascendencia? Se puede entender que se trata tal vez de una ironía sin trascendencia; pero esto sería privarla de una de sus cualidades esenciales. Sin cierta intención no hay ironía. Esta intención lleva algo de trascendente cuyos dominios son ilimitados. Puede tocar con sus alas ingrávidas la frivolidad de una mujer hermosa y los talones débiles del misticismo. Puede subir hasta los dioses. Lo que se requiere es que tome como vehículo un dardo liviano. Pero trascendencia tiene que haber y, por añadidura, ha de ser con miras a alguna condi-

ción genuinamente humana. Si no, sería una cosa insípida, no sería ironía.

Un ejemplo de ironía se encuentra en el propio Ortega y Gasset, al decir en una de las últimas páginas de su libro: «Es, pues, sobremanera probable que este ensayo de filiar el arte nuevo no contenga sino errores». ¡Oh, clarividencia y dulce contricción! El autor, por si acaso, ofrece con sonrisa desencantada el sacrificio de su amor propio. El lector no le cree, pero se lo agradece y se inclina a dejarlo absuelto.

VI

Algo hemos venido diciendo sobre las escuelas nuevas. Por cierto que si en alguna parte las presentes páginas merecen el nombre de ensayo es en lo relativo a ellas. Confieso mi incompetencia, pero no puedo sustraerme a la necesidad de buscar alguna ordenación y claridad en la materia. No me mueve ninguna animosidad en su contra. Al revés, admiro no pocas de sus manifestaciones. Se suelen encontrar en ellas hallazgos afortunados, vuelcan su mensaje en profusión de metáforas e imágenes a menudo novedosas, a veces felices, que surgen de la oscuridad como relámpagos que rasgan el manto de una noche negra. Son fenómenos artísticos y literarios que, como tales, revisten a la vez caracteres psicológicos y sociales, de donde parte alguna luz para enfocar con tranquila curiosidad sus rarezas.

Ya hemos visto algunas muestras del *dadaísmo*. Nos parece una especie de nihilismo literario que en doctrina va más lejos que el nihilismo propiamente tal, por inverosímil que esto resulte. Los nihilistas han sido revolucionarios impulsados por la fe en el advenimiento de una sociedad mejor, implantada mediante la destrucción de la actual. El dadaísta, en cambio, no tiene fe en nada, no cree en nada, no espera nada; pero, por otra parte, no es un revolucionario accional. Su cartel se podría llamar *ultra-nihilismo verbal*.

Sería un producto de los nervios gastados de ciertos medios de la sociedad europea durante la gran guerra y en días mar-

ginales a ella. Exasperación y desesperación en presencia de calamidades que se presentaban como azotes inevitables para las masas dolientes, inculpación de esos males a los valores existentes, desesperanza, desencanto total y ante el desprecio sarcástico del suicidio personal, proclamar el fracaso absoluto y la necesidad de estrangular la inteligencia y la razón. He aquí lo que parece una probable interpretación psicológica del daísmo.

El futurismo es otra avalancha. Canta el amor al peligro, la costumbre de la energía y de la temeridad. El coraje, la audacia, la rebelión son elementos esenciales de su poesía. Afirma que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia. No hay más belleza sino en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. El futurismo glorifica la guerra—única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere, y el desprecio de la mujer. El futurismo quiere destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista o utilitaria. La literatura exaltó hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. El futurismo exalta el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de carrera, el salto mortal, el bofetón y el puñetazo.

Estas son palabras del primer manifiesto del fundador del movimiento F. T. Marinetti.

¿Parece un delirio, verdad? Parece que estuviéramos en los antípodas del espíritu y que en lugar de oír a un escritor o a un poeta asistiéramos a las vociferaciones de alguien que forcejea por sacarse una camisa de fuerza. El futurismo no ha querido ser sólo una revolución literaria sino un movimiento social. En su dinamismo todo lo ha abarcado. Fué como una alborada de esperanza en los años anteriores a la gran guerra; no se le puede negar cierta gallarda vitalidad, pero por su propio ímpetu

ha bajado rápidamente la curva de su eficiencia. No será muy temerario decir que lo principal que ha habido después de todo ha sido una algarabía de voces destempladas. Se ha llamado a grito herido la atención pública.

En el ultraísmo, creacionismo y cubismo encontramos elementos más perdurables, sobre todo en los dos primeros.

«Declaramos nuestra voluntad de un arte nuevo, dicen los ultraístas, que supla la última evolución literaria vigente en las letras españolas. Respetando la obra realizada por las grandes figuras de esa época nos sentimos con anhelos de rebasar la meta alcanzada por ella y proclamamos la necesidad de un ultraísmo, de un más allá juvenil y liberador. He aquí nuestro lema: *Ultra*, dentro del cual cabrán todas las tendencias avanzadas, genéricamente ultraístas, que más tarde se definirán y hallarán su diferenciación y matices específicos» . *

¿Hay en la exploración de lo desconocido, que es la vida del espíritu, nada más sagrado que este anhelo juvenil de poner la proa a playas ignoradas de los precededores? ¿Llegarán? ¿Naufragarán? No se puede saberlo sin intentar la empresa. ¿Qué otra cosa le toca hacer al nuevo conscripto de las letras que requerir sus armas y alistarse tras ese nuevo oriflama? Es la antigua leyenda de la antorcha. ¡Más allá, más allá!

Los creacionistas piden un arte que sólo tome de la vida ciertos elementos de la realidad, necesarios a la obra de arte y sin pretender que ésta imite a la vida. Quieren un arte autónomo, con valor propio, por encima del clásico valor de la representación o trasunto y no supeditado al modelo vital. O como ha dicho Max Jacob: «Una obra de arte vale por sí misma y no por las contrastaciones que pueden hacerse de ella con la realidad» . **

Los cubistas no se hallan distantes de pedir en parte lo mismo. Refiriéndose a los pintores, dice Guillaume Apollinaire: «Los cubistas son artistas que tratan de dar a sus obras la mayor plasticidad posible y que saben que si los colores son sím-

* Guillermo de Torre. «Literaturas europeas de vanguardia». P. 47.

** Guillermo de Torre. «Literaturas europeas de vanguardia»: P. 105.

bolos, la luz es la realidad». Y respecto de los escritores se expresa así René Lalou: «El objetivo perseguido no será una copia académica de la naturaleza sino una deformación de la realidad que disociará de ella ciertos elementos ordinariamente unidos y juntará otros habitualmente separados, a fin de totalizar en una sola imagen todos los valores»*.

Pero Paul Dermée, teorizante cubista, va más lejos refiriéndose a la expresión lírica pura: «Nada de ideas, dice. Nada de desarrollo. Nada de lógica aparente. Nada de imágenes realizables por la plástica. Dejar al lector en su yo profundo. Facilitarle representaciones transformadas por la efectividad, ligadas por la lógica aparente. No proponer más que imágenes hiperrealistas. Hablar a las tendencias. Finalidad: hacer esparcirse el flujo lírico en la conciencia del lector».

Se ve en estas líneas cómo el arte y cierta filosofía de la época se dan la mano. Ahí tenemos la razón nuevamente condenada y proscrita y entregado el artista a la intuición bergsoniana que como divinidad guía le abrirá los tesoros del yo profundo. Por supuesto que esto aquí no disuena porque, como ya hemos dicho en otra ocasión**, si cabe que en algún terreno el método intuitivo sea un buen explorador es en el del arte. No tanto en el de la filosofía.

Se ve, pues, cómo en las nuevas escuelas, si exceptuamos el dadaísmo y el futurismo que se nos presentan cual meteoros literarios, se encuentran elementos estables que no son meros accidentes y que se pueden traducir en la triple divisa de autonomía del arte, superación del pasado y creación. Cabe sí observar que estas finalidades no son enteramente nuevas. Desde luego asoma en ellas, como influencia muy inmediata, la inspiración de la estética contranatural de Oscar Wilde.

La autonomía artística corresponde por una parte, según ya hemos visto en un párrafo anterior, a la conocida fórmula del arte por el arte, aplicable íntegramente sólo a aquellas artes en que se funden en un todo inseparable la forma y la materia.

* René Lalou. «Histoire de la littérature française contemporaine». Pág. 436.

** Dos filósofos contemporáneos. Guyau-Bergson.

Tal es el caso de la música y la lírica. Por otro lado entraña la justa exigencia de que el arte no copie a la naturaleza y de que vea tanto en ésta como en los seres vivos y en el hombre, únicamente la cantera de donde el artista ha de sacar los materiales para levantar la fábrica sintética de su obra.

No ha habido escuela que no haya hecho siempre su primera aparición con un programa de superación de formas pretéritas, consideradas ya caducas, y con las promesas de flamantes creaciones. La verdadera novedad pueden tenerla sólo las modalidades y las producciones mismas con que se prueba que se ha superado a lo anterior y se ha creado.

VII

No se forma el verdadero escritor ciñéndose a cánones de escuela. Suponiendo que yo hubiera tenido la suerte de exponerle en estas páginas normas completas, consecucionalmente y por analogía no le podría pedir a usted que las siguiera o las considerara como algo definitivo. No habría usted avanzado más con ellas que un labrador que poseyera un perfecto manual de horticultura.

Para tener frutos el próximo verano, el labrador necesita poner en el surco su trabajo personal. Ahí recibirá la colaboración de la caricia del sol y de los zumos maternos de la tierra y del aire.

Para llegar a producir en el orden espiritual es menester que usted hinque su labor y su atención en un asunto, en un solo asunto. La información acumulada, si ha sido objeto de una perfecta asimilación, brotará espontánea y oportunamente para correr en su obra como la leche de su alma.

La elección del asunto dependerá de sus predilecciones, del momento social y no poco de las circunstancias. Lo importante es que sea un asunto que conviva con usted, que usted pueda hacerlo suyo y dominarlo. El campo de la conciencia es sin cesar asaltado por nuevos temas o ideas extrañas que quieren ocuparlo. Hay que alejar a los asaltantes para que el fuego

sagrado no se apague. Las llamadas novedades literarias son particularmente peligrosas para el escritor que está elaborando una obra. Son como las sirenas de la leyenda. Fuera de que no siempre lo nuevo es lo mejor, distraen al escritor de su trabajo y si se deja seducir siempre por ellas puede quedar reducido a la impotencia. No hay más que apartarse de la tentación mientras se desdobra el proceso creativo: como los compañeros de Ulises, taparse los oídos, cerrar los ojos y mantener la proa de la atención firmemente enfilada al objetivo perseguido.

Salvados estos escollos, el proceso de la elaboración intelectual es como un toque de concentración. Se forma en el espíritu, al conjuro de la atención, un núcleo luminoso a donde van acudiendo las ideas como abejas o luciérnagas desde los senos más ignorados. No siempre acuden cuando usted las quiere ni cuando usted se pone en su mesa a esperarlas. Pero en definitiva llegan. Suelen ser sí algo caprichosas. Suelen rasgar el cerebro súbitas como un bólido y de la misma manera se apagan para no volver. Conviene apuntar cada idea en el momento en que ocurre. Esta esencia sutil se desvanece fácilmente, se olvida, si no se la aprisiona en las mallas de la palabra escrita. Tal es también la única forma de dar claridad a las ideas.

Algunos de esos pensamientos han de ser la expresión auténtica de su individualidad, del *quid* personal que formará la médula original de su obra y que cuando falta no hay reglas ni ilustración que puedan sustituirlo. A este don prodigioso ha debido referirse Schopenhauer cuando dice con razón que postergar siquiera la expresión de una idea propia por decir una ajena o ponerse a leer, es pecar contra el espíritu santo.

En efecto, en la idea original tocamos el umbral del misterio psíquico, del misterio de la creación espiritual. El alma creadora es un órgano de la energía que preside a la renovación constante de las cosas; es el seno en que se opera una verdadera partenogénesis por donde la divinidad manda su mensaje a los hombres, mensaje variado, proteiforme y contradictorio como la vida.

¿Hay algún verdadero escritor que no sienta esto? ¿Cómo es que no siente la voz íntima que le dice: habla, escribe, di la verdad? ¿Cómo es que no siente que agrega aún: «Desde que existe la humanidad, tú, pensador o artista sincero, tú eres único. No ha habido otro como tú. No habrá tampoco otro como tú. Cada molde se rompe al echar al mundo su criatura y no se repite. Habrá habido mejores y peores que tú, y volverá a haberlos, pero no iguales. Cada filósofo, como se ha dicho, es la reacción de un alma ante la totalidad del ser; cada hombre de letras que se pronuncia es la reacción de un alma ante un problema concreto.

«Tu hora es fugaz, es única. Naces de las tinieblas para volver a ellas. Pero qué maravilloso destino. Los hombres creadores son la realización del espíritu. No malogres esta hora.

Tú tienes el derecho y la obligación de decir cómo se le presentan las cosas del mundo a tu personalidad, pero no con un fin egoísta, sino para vivir plenamente tu hora fugaz, enriquecer la flora espiritual y servir».

Enrique L. Marshall

Los "seis personajes" de Pirandello

LAS audaces ampliaciones de la doctrina de Sócrates enseñadas en el gimnasio de Academo, perennemente renovadas, con variantes sugeridas por los nuevos derroteros del pensamiento científico y, en el terreno del arte, por las virtuales intuitivas del genio, explican las creaciones de la literatura idealista de nuestro tiempo. El platonismo, dotado de una fuerza vital maravillosa, renace una y otra vez y se transforma para adaptarse a los diversos momentos del proceso histórico. Cuando todo parece viejo, cuando todos los caminos parecen trillados, el arte, cuya vitalidad reside en su capacidad de renovarse, descubre, en una inesperada aplicación del idealismo, una senda nueva que muestra a los hombres un aspecto ignorado de la belleza. Es el caso de los «seis personajes» de Pirandello.

* * *

Bernard Shaw, en el largo y substancioso prólogo de «Volviendo a Matusalén», después de hacer un análisis detenido de la influencia de las doctrinas evolucionistas en la ideología de los pueblos occidentales, y de insistir sobre el carácter fundamentalmente religioso de la creación artística, concluye por revelarnos su secreto: él ha hecho de la Evolución Creadora, desarrollo metafísico de esas teorías, una disciplina religiosa

capaz de infundir al arte nuevo soplo vital. Las piezas dramáticas a que este discurso precede—verificación empírica de la doctrina, ensayos de renuevo del teatro fuera de los límites de la realidad y dentro del campo fantástico de las posibilidades evolutivas de la especie—constituyen un fracaso. Es imposible interesarse por personajes extrahumanos, cuya característica es haber sobrevivido, en estúpida supervivencia biológica, diez o más veces la duración normal de la vida. Almas vacías, almas que viven por vivir, momias vivientes, son estos extraños y antidramáticos personajes. Así, en la pieza titulada «Tragedia de un caballero entrado en años», se mezclan personajes de larga vida, de la nueva generación humana, con personajes de corta vida, del tipo actual de hombres. La tragedia del caballero entrado en años, hombre normal, nace de su incapacidad para adaptarse al concepto de la vida y a los hábitos propios de la nueva raza de hombres entre los cuales, por accidente, se encuentra. Lo trágico, lo humano, le acontece a un hombre normal. Los otros, eliminada toda locura y toda ilusión de la vida, intelectualizada ésta totalmente, alcanzan una serenidad absoluta, estúpidamente racional.

Los personajes de larga vida son horriblemente cuerdos. «No conozco nada más cansado que la intimidad con un viejo que, además de su experiencia de todas las cosas, ha conservado el vigor de la inteligencia y la nitidez del juicio», dice por boca de la Locura Erasmo de Rotterdam. Y más adelante agrega: «La vida está hecha de tal modo que, cuanto más locura se pone en ella, más se vive». Los personajes pirandélicos conservan una fuerte dosis de locura, esencia del humano vivir. Viven una tragedia intensa ante la incomprensión total o parcial de los hombres normales, meros espectadores de la acción, con quienes alternan. No está de más recordar, por otra parte, que los grandes arquetipos humanos—Hamlet, don Quijote, don Juan, Fausto, el profesor Teufelsdröckh, Bouvard, Pecuchet,—son anormales o quedan situados, por lo menos, en los aledaños de la anormalidad psíquica.

El original comediógrafo ha planteado con claridad el pro-

blema: hay que renovar el arte; en particular, hay que renovar el teatro. Muy apegado a las realidades empíricas, muy de su siglo, se equivocó en la búsqueda del sendero renovante. Más felices han sido los que han buscado la ruta en las grandes intuiciones del pensamiento metafísico. Y ha sido el idealismo, el realismo si se quiere, el viejo idealismo de la Academia, la doctrina inspiradora. Los personajes de larga vida, simples remedos de hombres, seres deshumanizados, no soportan una comparación con las creaciones idealistas que traspasan los confines del mundo fenoménico, se proyectan en la realidad substancial, intensifican así su contenido emotivo y nos hacen sentir, con fuerza raras veces superada, la esencia inefable de nuestra perecedera vida carnal.

* * *

Don Miguel de Unamuno, en su *«Vida de don Quijote y Sancho»*, desarrolla y parece agotar como disquisición teórica la doctrina de la realidad ideal y eterna de las creaciones del espíritu, que contrapone a la realidad pasajera del yo creador, susceptible de eternizarse en sus creaciones. Todo esto, por supuesto, sin pronunciarse sobre la posible subsistencia noumenal del yo más allá de los límites de la existencia biológica. Los personajes literarios—realidades ideales por naturaleza—tienen existencia en sí, son realidades substanciales engendradas, no por la idea suprema del Bien, sino por las almas humanas. Y así como las ideas platónicas, arquetipos eternos de las cosas, no son los géneros ni los conceptos, sino que éstos son los caminos por medio de los cuales se llega dialécticamente a aquéllas, porque las ideas platónicas no son entidades abstractas, cuya comprensión vaya disminuyendo a medida que se hacen más generales, como acontece con los géneros y los conceptos, sino realidades bien determinadas y tan ricas en atributos como los individuos, así también los personajes literarios no son creaciones abstractas, generalizaciones, sino realidades concretas dentro de su idealidad, perfectamente determinadas y ricas en

atributos. No hay nada más parecido a una idea platónica que un personaje literario.

Logra Unamuno interpretar, con visión profunda no superada, la obra de Miguel de Cervantes. En los repliegues de su yo inquieto esta prolongada meditación dejó sedimento fecundo. Así nació la novela «Niebla» en que el protagonista, consciente de su propia realidad, se encara al autor, su padre, y afirma su propósito de seguir viviendo cuando éste pretende, para poner fin a la acción novelesca, darle muerte. Hay un drama íntimo, metafísico, entre el ser creado y su creador, enfermos ambos, el primero hereditariamente, del ansia infinita de no morir.

* * *

Oscar Wilde, en su «Retrato de Dorian Gray», influenciado también por el platonismo, hace bifurcarse la realidad substancial del protagonista en dos realidades: la creación del artista que eterniza la juventud de Dorian y su persona misma. Estas dos realidades se frásmutan recíprocamente. Dorian goza de una juventud y de una belleza indefinidas, y el retrato recibe, uno a uno, los vestigios de la edad, de las pasiones y de los crímenes de Dorian. Y cuando éste, desesperado, trata de destruir la imagen viva de su depravación, única realidad capaz de perturbarle el goce permanente de su juventud, cae muerto con el rostro transfigurado por el súbito aparecimiento de las fealdades hasta entonces incorporadas al retrato que sobrevive intacto y recupera su prístina belleza. El alma creadora de Basil Hallward, al interpretar la belleza de Dorian, había quedado aprisionada por su creación. Eliminados Basil y Dorian, subsiste el retrato que los inmortaliza, al segundo por su belleza y al primero por su concepto de la belleza, o sea, por los elementos substanciales de sus existencias percederas. El ser y el concepto del ser son idénticos. La emoción de Basil al encontrar su modelo se debe a que la esencia íntima de ambos es la misma. En uno se revela en forma inconsciente y perceptible

y en el otro en forma consciente y creadora. Dorian había nacido para ser retratado por Basil y Basil había nacido para retratar a Dorian. Sus vidas, ellos lo experimentan dolorosamente, carecen de razón fuera de estas finalidades.

La palabra, supremo atributo de humanidad, diferencia a los personajes de Pirandello del mudo retrato ¡terrible mudez! de Dorian y les da mayor realce y más hondo sentido. Pirandello va más lejos que Unamuno, porque sus personajes se independizan del yo creador sin aprisionarse en las páginas de un libro, y viven una vida «sui generis» pero muy lógica, como substancias ideales, como seres metafísicos eternizados, muy diversa de la vida de los hombres dentro del fluir de los fenómenos y, en esto reside la genialidad de Pirandello, profundamente humana al mismo tiempo. Toda la grandeza de su obra reside en la solución artística de esta anfinomía.

* * *

Los «seis personajes» se presentan en el escenario e interrumpen el ensayo. «Al parecer, una extraña y levisima luz apenas perceptible, surgirá en torno de ellos y como irradiada por ellos mismos: tenue hálito de su fantástica realidad». Son eternos y despliegan una actividad que les es propia, la de tratar de realizarse ante un público, la de alcanzar el fin para el cual fueron creados. Este impulso los ha llevado al teatro.

Se inicia un diálogo en que el Director de la Compañía y el Padre, el teorizante dentro de la extraña comparsa, son los principales interlocutores. Aprovecha éste una declaración del primero sobre el carácter inmortal de algunas piezas dramáticas representadas por la Compañía, para revelar su naturaleza:

«¡Magnífico! ¡A seres vivos, más vivos que los que respiran y alternan! Menos reales, quizás, pero más verdaderos».

Después agrega:

«La naturaleza se sirve del instrumento de la fantasía humana para elevar a sus más altas cumbres su obra de creación».

Además:

«Se nace a la vida de muchos modos, de diversas formas, árbol o piedra, agua o mariposa... o mujer. Hasta se nace personaje».

Los actores se burlan. El Padre les declara entonces que a él y a los personajes que lo acompañan les hacen daño las risas. Y da la razón: «Entre nosotros viene un drama doloroso».

El Director cree encontrarse en presencia de un loco y quiere arrojarlo del escenario para seguir adelante el ensayo interrumpido. El Padre hace varias veces, en el curso del diálogo, declaraciones relativas al origen y naturaleza de los miembros de la comparsa:

«¿Nos rechazan porque no hay un libro que nos contenga?»

.....

«El autor que nos creó vivos no quiso después, o no pudo, colocarnos en el mundo del arte».

.....

«Quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede burlarse hasta de la muerte, porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, pero la criatura es imperecedera...»

El Director, habituado a oír y aún a hacer él mismo disertaciones sobre la inmortalidad de los hijos del espíritu, no puede sin embargo aceptar que éstos se presenten así, encarnados; no toma el peso a las declaraciones del Padre; olvida el hábito de luz que los acompañaba al entrar, y continúa considerando a los «seis personajes» como seres humanos. Ante la obstinada persistencia de éstos, concluyen todos, el Director y los actores, medio en broma y medio en serio, por interesarse.

Grande es la extrañeza de los actores cuando los personajes revelan que la comedia, sobre cuya representación han insistido tanto, no está escrita. El Padre aclara las ideas: «El drama está en nosotros: somos nosotros y sentimos impaciencia por representarlo, como si desde lo más íntimo nos empujase una pasión».

Ante la posibilidad de ser oídos, los personajes, principalmente el Padre y la Hijastra, se exaltan como si la tragedia renaciese idéntica. Tratan de explicarse y se contradicen. Cada

cual interpreta los hechos a su manera. El drama no llega hasta el auditorio como si éste lo presenciara desde lo alto, con mentalidad clarividente que sabe a qué atenerse sobre las actividades de los personajes y sus intenciones. Como en la vida, cada personaje mantiene su interpretación de los hechos y reserva en lo posible los móviles de sus actos. Hay en esta mutua incomprensión entre el Padre y la Madre, entre la Hijastra y el Padre, entre la Madre y la Hijastra y entre todos ellos y el Hijo, ante la neutralidad impasible del autor, una clara visión de la realidad psíquica. Esta sola novedad basta para proclamar la genialidad de Pirandello. El instinto sexual, resorte irrefragable de la vida, mueve la tragedia.

Cada personaje, al interpretar a su manera los hechos, permanece constantemente hermético y se manifiesta dominado por el ansia muy humana de concebirse y de ser concebido distinto de lo que es, que Julio de Gaultier ha llamado bovarismo. El Padre no quiere ser concebido como un viejo libertino y amoral; la Madre no quiere concebirse ni ser concebida como adúltera. En el Hijo, el más hermético de los personajes, la actitud bovárica adquiere singular relieve. Le repugna su posición en la vida y todo su vivir consiste en manifestar esta repugnancia.

El Padre atribuye la incapacidad de entenderse a que el hombre no es uno como cree serlo en sus distintos momentos. El no es en todos los momentos lo que fué en el de su encuentro con su Hijastra en la tienda de madama Paz, con fines pecaminosos. En cambio en la imaginación de ella, el Padre es, en todo momento, lo que en ese y en otros momentos equívocos fué. Lo que para uno es esencia para el otro es accidente, empeñados ambos en concebirse y en ser concebidos distintos de lo que son.

El efecto que sobre los personajes produce la interpretación de los actores es desastroso. El Padre exclama: «¡Sí, difícilmente podrá ser usted una representación de mi realidad! Será más bien la interpretación, aparte el semblante, de lo que yo soy, pero del modo como usted me sienta, si me siente, y no como me

siento en mí mismo». Un momento antes había dicho: «Ahora es, quizás, cuando adivine por qué nuestro autor, que nos vió vivos, como somos, no quiso componernos para la escena».

Pueden nacer y nacen, como anota justamente el Director de la Compañía, en el curso de los ensayos, conflictos entre el autor y los intérpretes, porque puede haber, y seguramente las hay, disparidades entre las imágenes de la mente de aquél y la manera como éstos las encarnan; pero el conflicto entre el personaje mismo y el actor que le interpreta es irreductible. El autor evoca las imágenes y nota un desacuerdo entre ellas y la representación; el personaje vive perennemente su tragedia y quiere perennemente ser concebido distinto de lo que es. El autor puede llegar a sentirse satisfecho de la interpretación. Los personajes se sentirán siempre, fatalmente, falseados. Cada actor los representará de acuerdo con un tipo convencional amoldable a los personajes de artificio análogos. El Padre será el viejo verde en general, tal como el actor acostumbra reproducir el tipo del viejo verde; la modalidad psicológica propia del Padre, con su particularísima tendencia bovárica, como realidad ideal, escapará seguramente al intérprete. Entre un tipo humano, de los que el actor tiene el hábito de encarnar, y un personaje real, vivo, pirandélico, hay la misma distancia que entre un género o una especie y una idea platónica.

Evocada madama Paz por la imitación del ambiente habitual de su comercio hecha por el Padre y la Hijastra, se agrega un anillo, el único que faltaba, a la cadena de personajes. Mientras los demás, unidos por los lazos de la sangre, permanecen fatalmente juntos, y se mueven, aunque no quieran, por un impulso único, el ansia de realizar su fin, encarnarse para ser representados, fin propio y exclusivo de los personajes, madama Paz, personaje secundario, que no siente la tragedia—para ella el incidente provocado por el reconocimiento que la Madre hace del Padre constituye un hecho vulgar, un incidente molesto pero sin consecuencias—, sólo aparece en el preciso instante en que el proceso de la acción hace necesaria su presencia. Aparece como obedeciendo a un mandato que emanara

de su propia naturaleza. En cambio el Hijo, a quien repugna el trato de su familia porque desprecia a su Padre, a su Madre y a sus Hermanos bastardos, y siente el orgullo de su moralidad y de su legitimidad, permanece fatalmente junto a ellos.

A las protestas de los actores por la aparición de la alcahueta, el Padre responde: «¡Calma, señores! ¿A qué frustrar, en nombre de una verdad vulgar, de hecho, este prodigio de una realidad que nace evocada, atraída, engendrada por la escena misma, con más derecho a vivir aquí que ustedes, porque es más verdadera?»

Iniciada la renovación de la escena en que madama Paz hace proposiciones deshonestas a la Hijastra, la Madre no puede esperar, tal es su estado de sobreexcitación, el momento en que debe participar en el desarrollo de los acontecimientos. Vive de nuevo una realidad vivida, no cómo recuerdo sino como realidad actual, y como ahora está presente antes del momento en que le corresponde intervenir, se precipita indignada hacia la corruptora de su hija y lo echa todo a perder. El Director le manifiesta su extrañeza por la violencia de su actitud. Ella le responde con estas palabras reveladoras: «¡Ocurre ahora, ocurre siempre! Mi desventura no termina jamás. Yo estoy viva y presente en todos los momentos de mi infortunio, que sin cesar se renueva intenso y palpitante. Pero ¿y esos pequeñuelos? (Señalará al muchacho y a la niña.) Asombrados, silenciosos. ¡Ah! ¡No pueden hablar, no pueden! Ellos por ellos, no existen más que agarrados a mí para eternizar mi martirio. Y si aun la veo a ella (indicará a la Hijastra), que huyó de mí perdiéndose para siempre, no es sino para renovar, destrozándome el alma, el martirio que por ella sufrí también».

El Padre agrega: «¡Es el momento eterno! ¡Ella (indicará a la Hijastra) está aquí para sorprenderme en este solo momento fugaz y abominable de mi vida, y aun para eternizarlo, prisionero, yo, de una vergüenza! ¡Sí: ni ella puede renunciar a ese instante, que es, quizás, todo su drama, ni usted puede ahorrármelo!»

.....

«¡Un personaje puede siempre preguntar a un hombre quién es! Porque un personaje posee una vida verdaderamente suya, impresa con caracteres propios, por los cuales es siempre ¡Alguien! Mientras que un hombre, conste que no lo digo ahora por usted... un hombre, así, genéricamente, puede no ser Nadie».

«Es porque quisiera saber si usted ve su realidad actual, del mismo modo que, por ejemplo, ve, a distancia de tiempo, su realidad pasada, con las mismas ilusiones, con cuanto dentro y en torno de esa realidad existía. Pues bien, pensando de nuevo en aquellas ilusiones que en usted no existen ya, en todo aquello que ha dejado usted de ver como veía en algún tiempo, ¿no admite que no puede llamarse realidad el curso veleidoso de una vida que va convirtiendo en ilusiones veleidosas del mañana nuestras realidades de hoy?»

«Si nosotros (los personajes) no tenemos otra realidad aparte de esta ilusión fugaz, que no es otra cosa que el continuo sucederse de ilusiones, será discreto que comience usted también a desconfiar de la suya, de esa realidad en que usted palpita hoy y que, como la de ayer, se convertirá en ilusión mañana».

«¡Ah, no! ¡La nuestra, no! ¿Ve usted ahora claro en qué consiste la diferencia? Mi realidad de personaje, creación del ingenio humano, no puede cambiar ni ser jamás otra, porque está forjada en mí, como soy, para siempre. ¡Y esto es lo cruel! Esta eternidad que hace eterno mi dolor».

«¡Imagínese usted cuál no será la desgracia de un personaje, como ya le he dicho, que, después de haber brotado vivo de la fantasía de un autor, se ha visto negar la vida, y dígame si este personaje, abandonado de tal modo, vivo y sin vida, no tendrá derecho a buscar, como lo hacemos nosotros entre ustedes, forma corpórea después de haber agitado inútilmente la imaginación de quien nos forjó, surgiendo ante él, unas veces

ésta (la Hijastra), otras, esa pobre madre, otras, yo, apariciones que no eran sino solicitudes o anhelos de realización!»

Estas palabras dolorosas y sugerentes revelan la naturaleza de los personajes.

Cuando se trata de reproducir los sucesos acaecidos en casa de Madama Paz, se origina un incidente característico. La Hijastra quiere imponer la verdad, quiere que la escena sea desarrollada con rudeza. El Director, en nombre de las conveniencias, y el Padre, por razones de orden bovárico, se oponen. El cuadro es emocionante. Pirandello nos lleva por senda paradójica hacia una finalidad inopinada: por procedimientos netamente idealistas nos provoca una impresión aplastadora de realismo.

Este diálogo es también revelador de la naturaleza de los personajes, y su conclusión contiene una crítica severa del teatro de nuestro tiempo, antítesis de la creación de Pirandello.

La Hijastra: «¡Sí, es verdad! También yo, muchas veces, en la melancolía de su estudio, en la hora del crepúsculo, cuando abandonado a sus meditaciones su pereza le impedía tender una mano hasta la llavecita de la luz, y dejaba que la penumbra le envolviese, penumbra poblada de imágenes nuestras, también yo, repito, iba a ofrendarme tentadora... (Como si se viera todavía en aquella estancia imaginaria y se sintiera molestada por la presencia de los demás actores.) ¡Ah, si ustedes se marchasen! ¡Si nos dejasen solos...! (Describiendo.) La Madre, con ese pequeñuelo... yo, con aquella niña... Ese muchacho siempre solo... Luego, yo con él (indicará débilmente al Padre). Y por último, sola, yo sola en aquella penumbra! (Se levantará de repente como si quisiera asir su propia visión palpitante y lúcida, en la supuesta semiluz.) ¡Ah! ¡Mi vida, la vida mía! ¡Qué escenas, qué escenas íbamos a sugerirle! Era yo, entre todas, la visión más incitadora».

El Padre: «Tal vez por tu culpa, por tus excesivas impaciencias, por tus reiteraciones indiscretas, él, que nos había dado el espíritu, nos negó la forma».

La Hijastra: «¡Ah, no! ¡Si es él mismo quien me ha querido

así...! (Se aproximará al Director de la Compañía, como confidencialmente.) Yo creo que fué más bien por desaliento o por desdén hacia el teatro que el público pide y que el público quiere.

* * *

Fuera del tiempo, en un presente eterno, viven y reviven la tragedia engendrada en la mente creadora los extraños personajes pirandélicos, condenados a perpetua y mutua incapacidad de comprenderse. Lo que en la «Vida de Don Quijote y Sancho» fué disquisición teórica y clave de interpretación de un libro paradójico, se realiza a medias dentro del alma creadora en «Niebla» y totalmente en los «Seis personajes». Unamuno es el precursor de Pirandello y éste verifica con plenitud el pensamiento de aquél.

La obra de Pirandello, llena de misterio, de potencia evocadora y de facultad de sugerir, refleja genialmente la metafísica platónica dentro del arte y recuerda, por el concepto del dolor humano, eterno e idéntico a sí mismo, las creaciones de los grandes trágicos helenos.

Apuntes biográficos

EL DR. VICENTE IZQUIERDO

REMINISCENCIAS

IVISO a través de la bruma del tiempo al doctor Izquierdo, allá por el año 1906, como profesor de Histología. Me aparece cual personaje de esos frescos de Puvis de Chavannes, en que las figuras a la luz del atardecer o del día naciente se deslizan en actitudes plácidas. El cuadro todo es paz, no hay una pincelada violenta, una sombra fuerte, un movimiento brusco.

No es la realidad o es la realidad tamizada, idealizada por el artista.

Veníamos turbulentos y al entrar al auditorio de Histología nos dulcificábamos. El profesor vestido de negro, con su cabeza ya coronada de blanco, su frente tersa, sus facciones de líneas esfumadas y sus ojos humildes, parecía un hombre conventual, que no hubiera conocido las rudezas de la lucha de la vida, entregado por entero al problema de su alma.

Hablaba con una suavidad de abate y sus modales también tenían una unción religiosa.

Caminaba a pasos inseguros y a pasos quedos. Llegaba a la pizarra y se animaba; dibujaba los tejidos con una meticulosidad, un ardor que denunciaban pasión. Realzaba su dibujo ayudándose de múltiples colores escogidos con gran cautela; usaba las tizas coloreadas como un pintor el pincel.

Cuando terminaba mirábamos temerosos el paño que iba a borrar aquella filigrana primorosa.

Allí en esa pizarra, el doctor Izquierdo nos hizo entrever la grandeza de lo infinitamente pequeño y nos tentó con la donosura misteriosa del mundo celular.

Después se acercaba, rodeado de sus alumnos, al microscopio y una llama se encendía en él. ¡Con qué fruición nos describía los detalles particulares de la preparación, el pigmento especialísimo de este núcleo o la vacuola, para él maravillosa, de este protoplasma. Levantaba la vista del microscopio y, la mirada perdida en el vacío, continuaba la descripción empezada, veía en el espacio la célula, seguía sus dendritas locamente caprichosas, que parecía tocar y que hubiera querido acariciar.

Nos impresionaba el misticismo científico de nuestro profesor de Histología.

Su exposición era clarísima. Cuando hacía el estudio de un órgano daba la sensación de hablar de una morada que él hubiera habitado.

Esta compenetración del profesor y de la materia enseñada y este santo entusiasmo unidos a la claridad de la inteligencia y al equilibrio perfecto de las facultades hicieron de Izquierdo un investigador ilustre, honra de nuestra incipiente ciencia nacional, y un maestro, orgullo de nuestra Escuela en el último tercio del siglo.

EN SU MUERTE

Se ha apagado suavemente la vida ejemplar de un varón justo.

Parte inmaculado, y en su túnica, después de larga caminata, ni una desgarradura, ni una sombra y si sus pies hiriéronse en guijarros de ásperos senderos, no lo supo, no lo quiso saber o lo olvidó.

Nunca viento de pasión mezquina agitó su alma, nunca sombra de vanidad nubló su frente, nunca la ambición dió a sus ojos extraño brillo.

La serenidad residía en él como en esas cabezas de Phidias que expresan la paz profunda. La belleza que ha creado el artista está en el reposo; la armonía está en el equilibrio del alma.

Las pasiones yacen dormidas y vive sólo el hombre pensante.

¿Cómo pudo llegar Vicente Izquierdo a la cima de la colina augusta de la serenidad del poeta? ¿Cómo alcanzó esa quietud que hermoseó su vida desde la mocedad hasta la senectud?

En este mundo siguió modesto; rodeado de malicia, de la vulgaridad maliciosa, siguió con una ingenuidad de adolescente; observador atento del loco afán de lucro, siguió como hace 50 años dando al dinero valor relativo.

En medio del lujo vistió como un pastor protestante.

Ante la ignorancia sentenciosa, guardó silencio; más aún, escuchó con atención la palabrería y miró sin impaciencia la énfasis del mediocre leído.

Sintió posarse sobre su hombro la mano protectora de la sonsa fatuidad y no se sonrió.

Ante el círculo más y más numeroso de la envidia murmuradora no se detuvo, pero ante el error y el pecado ajeno, habló y los disculpó.

Se mantuvo incólume y el torrente corrió a sus pies sin salpicarlo.

Sólo una fuerza interior invencible pudo defender su personalidad de todo contagio, de toda influencia del medio.

Y esa fuerza interior, su fuerza, era la bondad, y ante ella, como ante una roca, se deshacían en espuma los sentimientos bastardos que entristecen la vida de los hombres.

Para él los conocidos eran sus amigos; los rivales, sus compañeros de trabajo, y los enfermos eran sus parientes.

Y el noble caminante parte envuelto en su túnica blanca, dejándonos una huella; pero ¡qué difícil es seguir sus pasos!...

ACTIVIDADES UNIVERSITARIAS

Universidad de Concepción

LA ESCUELA DE MEDICINA EN 1925

Cursos y años de estudios.—La Escuela de Medicina entró en el año de 1925, al segundo de su funcionamiento. Siguiendo el plan trazado para su desarrollo se agregó el segundo año de los estudios médicos, el que fué formado por los alumnos promovidos en 1924.

En el presente año y dadas las dificultades, especialmente las materiales, que presenta la agregación de un nuevo año de estudios y atendida la necesidad de concentrar la atención y esfuerzo hacia los cursos ya creados, de proveer a la integración de sus laboratorios, en una palabra, de consolidar la obra creada, sólo se mantendrán el primero y el segundos año de estudios.

La impresión general de los exámenes en los señores examinadores designados por la Universidad de Chile fué bastante buena; prueba de ello son las votaciones asignadas a los alumnos, entre las cuales hay varias sobresalientes.

Todos los laboratorios, menos el de Anatomía, fueron instalados en el año de 1925, y aquél experimentó un notable mejoramiento en sus instalaciones.

Durante el año de 1926 se completará la instalación de los laboratorios mencionados, y en especial el de Fisiología, el que quedará a cargo del Dr. Lipchuetz, recién contratado por nuestra Universidad.

El Laboratorio de Física constará en el presente año de todos los elementos necesarios para la enseñanza, y su dotación, en general, es de lo más completo que hay en el país.

Plan de trabajos para 1926.—Como se ha enunciado más arriba, los trabajos en el año de 1926 se dirigirán a consolidar la obra existente, en especial a completar la dotación de los Laboratorios y del material de enseñanza, de tal manera que la enseñanza que se proporcionará en el año en curso será muy superior a la del año recién pasado. El nuevo edificio permitirá al Laboratorio de Física y demás secciones una amplia y cómoda instalación; mejorará la enseñanza de la Anatomía por los nuevos elementos materiales y la nueva distribución en el trabajo de los profesores y ayudantes. Pero donde el progreso será más eficiente y más visible será en la cátedra de Fisiología, la que estará servida por un profesor de fama mundial, el doctor Alejandro Lipchuetz, actual Director del Instituto de Fisiología de la Universidad de Dorpat (Estonia), reputado en el mundo científico como uno de los más notables investigadores y publicista en la cátedra que profesa.

El profesor Lipchuetz llegó a nuestra ciudad para hacerse cargo de sus clases en el mes de Junio último, después de haber puesto término a sus cursos en Europa.

El Presupuesto para la Escuela de Medicina ascendió en 1925 a la suma de \$ 148,826.00, distribuido en la forma siguiente:

I.—Administración.....	\$	5,160.00
II.—Laboratorios.....		35,666.00
III.—Profesorado.....		51,800.00
IV.—Variables (Consumo de los Laboratorios y Pabellón de Anatomía, Biblioteca, Instalación de los Laboratorios de Fisiología, Anatomía, Embriología, Histología y Química Fisiológica).		56,200.00
Total.....	\$	148,826.00

LA ESCUELA DE FARMACIA EN 1925

Funcionamiento.—En el año de 1925, la Escuela de Farmacia entró al séptimo de su funcionamiento. Los tres cursos de que consta (1.º, 2.º y 3.º) desarrollaron normalmente sus labores en todas sus cátedras, tanto en las oficiales, como en aquellas que, para obtener una mayor preparación técnica y comercial, ha introducido la Escuela en el plan general de estudios universitarios: Laboratorio Clínico, Farmacia Industrial, Higiene y Cirugía Menor, Legislación y Contabilidad.

Durante el período escolar de 1926 se mantendrán los mismos años de estudios con todas sus cátedras más la de Bromatología que irá anexa a la de Química Analítica.

Los laboratorios, asimismo, durante el período de que damos cuenta, funcionaron con toda regularidad bajo la dirección de los señores profesores y jefes de trabajos hábilmente secundados por los ayudantes respectivos, contribuyendo de esta manera al éxito obtenido en los exámenes de Diciembre último.

A pesar del gran número de titulados, día a día la Dirección de la Escuela recibe peticiones de propietarios de Boticas y Droguerías de todas las regiones del país en que ruegan se les recomiende un profesional para que se haga cargo de sus establecimientos, y tanto es así, que en la actualidad hay pendientes varias solicitudes para ocupar a las alumnas que se recibirán en el presente año.

Farmacia Modelo.—Esta repartición que funciona anexa a nuestra Escuela, sigue llenando cumplidamente los fines para los cuales fué establecida: sirve para la práctica de las alumnas y al público y muy en especial a las instituciones obreras, de beneficencia y ciertas reparticiones públicas.

Durante el año de 1925 se despacharon 2,760 recetas que en su mayoría corresponden a las siguientes instituciones: Sociedad de S. Mutuos «Lorenzo Arenas», Federación «Santiago Watt», Sociedad de S. M. de Chauffeurs, Servicio Sanitario

de los FF. CC. del Estado, Liga contra la Tuberculosis, Prefectura de Policía, Servicio Médico Escolar, etc.

Una vez terminado el edificio en construcción, la Farmacia ocupará allí un espacioso local con toda clase de comodidades tanto para el público como para los alumnos. Su regencia quedará a cargo del farmacéutico de nuestra Universidad, señor Juan Zemelman, quien ha manifestado a la Dirección sus mejores propósitos de trabajo. Anexo a la Farmacia Modelo, funcionará un Laboratorio de Farmacia Industrial dotado de maquinarias y elementos para la fabricación de comprimidos, píldoras, etc.

Laboratorios.—Según la distribución acordada para la confección de los inventarios generales practicados últimamente, corresponden a la Escuela de Farmacia los siguientes Laboratorios:

De Botánica.....	\$ 5,333.60
De Farmacia.....	10,413.15
De Bacteriología y Clínico.....	12,563.15
De Física.....	8,650.75
De Preparac. de Memorias.....	3,901.70
Almacén y Varios.....	28,576.09
	<hr/>
Total.....	\$ 69,438.44
	<hr/> <hr/>

Los laboratorios nombrados sirven también para la enseñanza de las Escuelas de Medicina y Química Industrial.

El Laboratorio Clínico sirve, además, al público. Está bajo la dirección y responsabilidad del doctor don L. Moraga Bello, quien es asesorado por la farmacéutica y profesora de Toxicología, señorita Elisa Guerra y dos ayudantes de los últimos cursos de la Escuela. Con la contratación del doctor Moraga Bello, quien está obligado a servir exclusivamente al Laboratorio sin dedicarse a ninguna otra actividad profesional, esta re-

partición ha experimentado un auge considerable, y día a día el público, y muy en especial los señores médicos de la región comprendida entre Maule y Chiloé, le dispensan mayor confianza. Desde que el facultativo citado está al frente del Laboratorio, esto es desde Octubre ppdo., se han despachado más de 400 trabajos entre exámenes de diversa índole y preparaciones de vacunas, autovacunas, etc.

Biblioteca.—La Biblioteca viene experimentando anualmente un considerable aumento, ya que en el presupuesto de cada una de las Escuelas, se consulta una suma apreciable para la renovación de las suscripciones de revistas científicas así nacionales como extranjeras, y para la adquisición de las obras que contienen los resultados de las últimas investigaciones en el ramo de las ciencias experimentales.

El valor material aproximado de la Biblioteca es, según el inventario aludido, de \$ 8,650.75.

Museo de Farmacia Industrial.—Como una manera de procurar una mayor preparación profesional a los alumnos, así como para ensanchar el campo de las actividades farmacéuticas, se introdujo hace bastante tiempo en el plan de estudios de la Escuela la enseñanza de la Farmacia Industrial. Para hacer más objetiva la enseñanza de esta asignatura, el profesor del ramo, señor Evans Weasson, de acuerdo con la dirección de la Escuela, ideó la formación de un museo de Farmacia Industrial, sin que fuera preciso acudir a los fondos de la Universidad.

Fué así como se solicitó de los representantes de varias fábricas extranjeras y nacionales quisieran obsequiar a la Escuela una colección de sus productos industriales y farmacéuticos. Al llamado de la Dirección muchos de ellos han respondido y obsequiado gentilmente lo que se les solicitaba.

Los obsequiantes y las especies con que han contribuido a formar dicho museo, son los siguientes:

Meister Lucius y Brunning, una colección de drogas de alto valor.

Bayer y Cía., una colección completa de sus productos.

Serono, Bruschetti, una colección de sus productos.

Instituto Sanitas, una colección de sus preparados.

Daube y Cía., algunas muestras de sus preparaciones.

Polak y Schwartz, de Holanda, una valiosa y completa colección de esencias contenidas en un rico estuche.

Am. Ferraris, varias muestras de los productos de que es agente.

M. Gleisner y Cía., una instalación completa de oxígeno medicinal,

Dargatz y Minloz, de Hamburgo, varios artículos de laboratorio.

El H. Cuerpo Médico de esta ciudad, así como numerosas casas comerciales y varios particulares han obsequiado diversos productos farmacéuticos.

Estos obsequios han venido a enriquecer el material de la clase de Farmacia en unos \$ 5,000 a \$ 6,000, valor de costo de fábrica.

Edificación.—Las obras en construcción comprenden la edificación del pabellón principal que consta de una sección a la calle, de tres pisos y de dos alas que se extienden hacia el interior hasta unirse con el pabellón central construido en 1923. Entre estas cuatro secciones quedará un hall con cubierta de vidrio y armadura metálica especial a fin de asegurar la retención de las aguas lluvias.

El primer piso está destinado a la administración con salas para la dirección, secretaría, portería, sala de profesores y reservado para alumnas, estos dos últimos con sus respectivas instalaciones de toilette, una sala de Farmacia. Se ha construido además un amplio local para el funcionamiento de la Farmacia Modelo, y una bóveda de seguridad para el archivo.

En el segundo piso habrá cinco salas de clases y una gran sala para Biblioteca; una amplia galería comunicará todas estas dependencias con el pabellón central y la escala principal.

El tercer piso está edificado únicamente a la calle, y en él

habrá tres amplias salas de clases que se destinarán, una a la cátedra de Dibujo de la Escuela de Química Industrial y las otras dos a laboratorios, una cámara oscura y una amplia galería con ventanales.

La distribución general es sencilla; las salas son espaciosas, bien alumbradas y con bastante ventilación. En las decoraciones interiores domina la línea recta.

La construcción general es de albañilería de ladrillo con mezcla de cemento, asentada sobre cimientos de piedra que descansan sobre una parrilla de concreto armado.

El valor de la construcción es, según la propuesta aceptada, de \$ 299,762.75.

Plan de trabajos para el año de 1926.—En el curso de la presente Memoria hemos tenido ocasión de diseñar algunos de los trabajos que se llevarán a cabo durante el presente periodo escolar, como ser: ampliación de las instalaciones del Laboratorio Clínico en forma tal que no solamente permita ensanchar sus actividades presentes, sino también que permita hacer en él algunos preparados medicinales para expenderlos al público. La inauguración de la cátedra de Bromatología, ya creada, para el segundo año de Farmacia, aumentará considerablemente la preparación de los jóvenes estudiantes, contribuyendo de esta manera a su mayor eficiencia profesional. Se establecerá, además, el Laboratorio de Farmacia Industrial, el que funcionará anexo a la Farmacia Modelo, y en él se producirán al por mayor píldoras, comprimidos, inyecciones hipodérmicas, etc.

Por lo demás, estima la Dirección que la labor de mayor entidad que debe realizarse en el presente año es la de consolidar la obra hasta aquí realizada, asegurar el buen funcionamiento de las cátedras y laboratorios y demás dependencias de la Escuela y vincular cada vez en forma más efectiva sus actividades con nuestro medio social.

Primer Congreso Nacional de Farmacia.—La Facultad de Ciencias de nuestra Universidad y la Sociedad Farmacéutica,

con el objeto de propender al perfeccionamiento y dignificación del profesional farmacéutico y al desarrollo intensivo de la ciencia de la farmacia, y atendida, además, la necesidad de impulsar la producción nacional de elementos medicinales, organizaron el Primer Congreso Nacional de Farmacia y Exposición de Productos Farmacéuticos, el 17 de Septiembre último.

El Comité que tuvo a su cargo la realización de este Congreso estaba formado como sigue: Presidente: Don Salvador Gálvez y Secretarios; señores J. Ernesto Mahuzier y Juan Perallo P.

Demás está decir que la Dirección y Cuerpo de Profesores de la Escuela aportaron todo su concurso a la verificación de este torneo científico.

La Escuela de Farmacia invirtió un *presupuesto* ascendente a \$ 60,952.00, distribuido como sigue:

I.—Administración	\$ 5,400.00
II.—Laboratorios.....	17,180.00
III.—Profesorado	25,872.00
IV.—Farmacia Modelo y Laboratorio Clínico....	8,500.00
V.—Variables (Consumo de los Laboratorios, Biblioteca, Reparaciones, Mobiliario).....	4,000.00
Total.....	<u><u>\$ 60,952.00</u></u>

VISTOS DESDE AFUERA

Pedro Prado

Del libro «Ariel Corpóreo» (Letras extranjeras). Editorial Buenos Aires, 1926.

DESDE hace poco más de diez años, una corriente de simpatía fraternal une a escritores chilenos y argentinos. Disipados los nubarrones del serio conflicto internacional que hubo de ensangrentar a ambos pueblos, restablecida su libertad histórica y aproximados definitivamente por el ferrocarril transandino, nada se oponía al intercambio espiritual de los artistas de uno y otro lado de la cordillera. El repentino florecimiento literario de Chile en estos dos últimos lustros favoreció y coronó la obra. Hasta entonces, contadísimas figuras, y aún de relativo mérito artístico, hubiera podido presentarnos el país hermano. Inesperadamente, una generación valiosa brilló en las letras. Y ése fué el momento decisivo.

Críticos, poetas, ensayistas, novelistas, vinieron a nosotros, representados por obras muy interesantes, no pocas bellas. Humanistas como Armando Donoso, polígrafo fecundo y celebrado; novelistas como Eduardo Barrios, penetrante psicólogo, narrador ágil y seductor; poetas como Magallanes Moure, Carlos Mondaca, Ernesto Guzmán, y con ellos Gabriela Mistral, vigorosa, avasalladora, la más conocida para todos los pueblos de habla castellana, pero cuya resonancia no sofoca el cristal de voz tan femenino como la de María Monvel. Singularizado por la delicadeza del temperamento y la armonía de la obra, llegónos, desde un comienzo, Pedro Prado.

«En el aislamiento geográfico de la áspera tierra chilena, en medio de su cultura rudimentaria, que en arte le ha permitido hasta hoy tan cortos vuelos, es un milagro el caso de un escritor estéticamente puro como Pedro Prado», ha escrito su compatriota Donoso. Poeta, arquitecto, pintor... «Jamás se dió entre nosotros un temperamento tan completo de artista, un artista en quien el sentido de la autocrítica llegase a un grado tan alto», agrega el mismo crítico.

I

Pedro Prado ha publicado ocho libros. * El primero, *Flores de cardo* (1908), y el tercero, *El llamado del mundo* (1913), de poesías. Pero no se busquen en éstas los metros tradicionales, la rima, la versificación regular. En su séptimo libro, *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía* (1916), defendió indirectamente aquella su «libertad» poética. Su segunda obra, *La casa abandonada* (1912) inicia la serie de parábolas y pequeños poemas en prosa que se continúa en *Los pájaros errantes* (1915). Dos novelas figuran en esa producción: *La reina de Rapa Nui* (1914) y *Alsino* (1920). En 1915 apareció este extraño libro—¿poema novelesco, alegoría filosófica, cuento fantástico?—que se titula *Los diez*.

No obstante el valor casi total de su obra, dentro de la joven literatura chilena, y de los elogios repetidos que no le escatima la crítica, Prado, que es hombre de gran equilibrio y censor muy severo para juzgarse, escribíame, a raíz de haber aparecido en *Nosotros* (1916) el laudatorio estudio de Armando Donoso, y a propósito del mismo: «Mientras llega el tiempo—si llega— en que me venga al cuerpo, haré lo que nuestras madres con las camisas de los pequeños: llenarla de alforzas en las mangas y en el talle para ir dando suelta a medida que el chico crezca, si antes no se rompe la camisa». Y en otra

* Después de escrito este artículo. Prado ha publicado dos libros más: *Un juez rural*, novela, y *Androvar*, poema dramático.

oportunidad: «Yo siempre tengo prisa en terminar el trabajo que tengo entre manos, y es sólo para iniciar pronto obras, a mi parecer, de mayor importancia, y que quién sabe si, por el hecho de estar más distantes, me equivoco creyéndolas más altas y hermosas». La sencilla y conmovedora dedicatoria de *Alsino* a su esposa, comprueba, por último, las exigencias del artista consigo mismo y su afán de constante superación: «Adriana, te consagro *Alsino*; antes no tuve nada digno de ti. Lo dedico, también, a nuestro hijo Pedro y a sus siete hermanos menores; y perdona si aun lo ofrezco a esta vieja casa de adobes, a los árboles silenciosos que la circundan y a la torre que se eleva sobre las bodegas abandonadas».

Espigando entre la correspondencia que conservo del escritor chileno, vuelvo a leer sus confesiones de camarada, tanto más preciosas cuanto que fueron hechas al correr de la pluma, sin sospechar la posible publicidad, e inapreciable para penetrar en su carácter y en sus hábitos. He aquí como trabaja el artista:

«A pesar de que no me rige la disciplina de trabajo que usted supone, mis producciones aumentan; porque, si bien es cierto que paso largos meses sin hacer nada, en cambio, cuando llegan los instantes de madurez y claridad espiritual, escribo rápidamente, de mañana a la noche, sin necesidad de descanso y hasta huyendo de él, porque el reposo se me presenta tan lleno de solicitudes, que sería mayor fatiga resistir que dejarse llevar por esa vehemente necesidad de decir, que en fuerza de pasión, borra y anula cuanto a ella no se refiere. ¿Podré ser, así, un estilista, como algunos me denominan? Gran sorpresa me traen semejantes apreciaciones. Poco puedo cuidarme de la armonía exterior en esos estados de embriaguez, y bien poca cosa me importan las palabras que uso como un medio y no como un fin... Por ahora, todas mis preocupaciones y energías las embarga una novela (*¿Alsino?*) que vengo madurando hace tres años. Si ella responde a mi entusiasmo, será lo mejor que hasta ahora pueda haber hecho» (1915).

En una carta del año anterior, me escribía:

«Yo también quiero a este viejo y extenso Santiago. Vivo en
« los suburbios del Poniente en una chacra que, con el crecer
« de la ciudad, ha quedado rodeada de casas (prólogo de *Rapa*
« *Nui*). En las noches llegan por el aire frío y quieto los pita-
« zos de los trenes en marcha, los sones de la charanga de
« algún circo distante, los coros que entonan las beatas en el
« lejano santuario de Lourdes. Estoy en una noche de ésas, y
« escribo mientras todos en la casa duermen: mi mujer y mis
« cuatro chiquillos».

En esta vieja casa de adobes transcurrió su infancia solitaria. Releo con emoción este párrafo de su última carta, fechada en Octubre de 1923:

«Yo fui hijo único de un hombre enérgico, triste y bondado-
« so; todo a la vez; yo, que viví una adolescencia y una ju-
« ventud que sólo de sí misma pudo abrevarse; yo, que perdí
« a los dos años, con la muerte de mi madre, todo eco seme-
« nino en la época directora de la vida y que sólo tarde, en
« mi mujer y en mis hijas mujeres, vuelvo a obtener la más
« preciada compañía, al pensar en mi escasa y árida labor li-
« teraria, acuso al destino de su sequedad...»

En la correspondencia amistosa entre chilenos y argentinos, difícilmente déjase de aludir al ya lejano conflicto internacional. Es necesario repetir que los fantasmas se han desvanecido y que las almas están libres de toda sombra. Tres veces encuentro la alusión en las cartas de Prado. Su madura sensatez se transparenta en la transcripción siguiente:

«Atravesando por varias partes de la cordillera, he venido a
« darme cuenta más cabal de que nuestros pueblos son unida-
« des geográficas irreductibles. Hay una diferencia tan marcada
« entre ambos que, a no ser así, yo no creería utópica una
« fusión que los transformara en un solo país. Contentémonos
« por ahora con ganar amigos en el bando vecino, con exten-
« der nuestras fronteras afectivas, con ser sinceros y honrados
« y no olvidar que somos hermanos y debemos vivir unidos, si
« queremos realizar unas esperanzas que todavía no definimos
« claramente, pero que sabemos que ya nos acompañan».

II

Una sensibilidad depurada que llega sutilmente a la belleza recóndita de las cosas; una simpatía humana que se compenetra con la vida universal y un armonioso equilibrio entre la meditación y el ensueño, que se traduce en reflexiva y alada serenidad, constituyen las cualidades predominantes del espíritu de Pedro Prado. Fusionadas en la obra, dan a ésta inconfundible unidad. Entre sus composiciones poéticas y sus ensayos ideológicos, entre sus poemas en prosa y sus narraciones fantásticas, hay apenas una diferencia formal: el pensamiento, la actitud mental, la atmósfera lírica, la esencia moral y hasta los ornamentos verbales, se permeabilizan y confunden, a través de las fronteras formales, en una sola sustancia de fruto tabicado. Toda su obra la integran variaciones en torno de un motivo invariable: la contemplación de la naturaleza y la meditación ante el fluír del tiempo.

«Del pasado remoto al futuro infinito, vuela tu juicio—escribe en una de sus páginas—. No olvides que ni la duda ni la ignorancia lo detienen. No olvides que necesariamente, en fuerza de ser quien eres, juzgarás, lo desees o no, lo poco que sabes, lo mucho que ignoras. Piensa a menudo en que acaso esta fuerza que te lleve a juzgarlo todo, es una defensa de la vida. La vida ha menester de tranquilidad interior, y el hombre tiene vehemencia por saber. Y si éste te lleva a la inquietud, aquélla te empuja a darte soluciones. De tu necesidad de paz manan tus juicios ligeros. De allí también puede nacer la indiferencia, que es la forma ciega del juicio cuando el espíritu es débil, o es actitud de vida, defendiéndose de la incertidumbre dolorosa».

Juzgarlo todo... Este pequeño filósofo se inclina para interrogar al guijarro, o vuela con la nube para arrancarle su vaporoso mensaje. Pero el mundo físico, lo de fuera, lo que recogen sus sentidos, contiene su propia imagen, y contemplar es para él una forma de la introspección. «Los ojos de los hombres

tiñen de hombre a las cosas que observan; los sentimientos de los hombres visten de sentimientos humanos a lo que es indiferente; las ideas de los hombres reducen el mundo a una cosa que se parece al hombre». Este aforismo suyo nos da la clave de su filosofía. Como al viajero de una de sus parábolas que «viajó por todos los países de la tierra y supo que eran mayores las semejanzas internas que las diferencias exteriores que presentan los pueblos», a Prado le basta recorrer su jardín para saciar su sed de mundos nuevos. En la corola de una flor están todos los paisajes, todos los elementos, toda la belleza; basta que el hombre, el microcosmos, sepa descubrirlos descubriéndose a sí mismo. El viajero que recorrió toda la tierra llegó a saber un día «que el placer de viajar por el mundo o de viajar por el jardín de su casa, estaba relacionado con la potencia de la visión». El meditador de otra parábola responderá a los niños que le preguntan qué es una piedra: «un guijarro no es todo lo visible de un guijarro». Y argüirá: «Saber es lograr que las cosas se tornen transparentes como cristales. Entonces la mirada, lejos de tropezar en ellas, las atraviesa, y sus contornos son como marcos de ventana que se abren. Y así, una cosa sólo vale por la nueva perspectiva del mundo que ella encierra y nos ofrece». Pero esta revelación es hija de la soledad y el pensamiento: «el acto de pensar es un acto solitario». Y únicamente en la soledad podremos desnudar la esencia de la vida:

Porque sólo descifran sus designios
los espíritus claros y sencillos
que, al igual de lo que vemos en los niños,
sólo entablan coloquios con las cosas
cuando están solitarios y tranquilos.

Atento al latido de los fenómenos y deshilando el ropaje de las formas, el espíritu de Prado ausculta también lo incorpóreo y fugitivo. El viento, por ejemplo, es un *leit motiv* en su obra. «El polvo y las hojas y las aspas de los molinos, están encarga-

dos de hacer visibles a las ráfagas que soplan vecinas a la tierra; las nubes y los vilanos denunciamos a los vientos altos, que sólo en nosotros los perciben los ojos» —hace decir a un ave, justificando la existencia de quienes «sólo viven para indicar el paso de las cosas invisibles». Y anota en otro poema: «A la tierra la veo, al agua la gusto, al viento lo escucho y lo palpo. Sólo el tiempo, más flúido, se escapa; él es como un viento en el viento...»

Poeta—los poetas «son los hombres que perciben las semejanzas», reflexiona uno de sus personajes—Pedro Prado se expresa por imágenes. Imágenes de un frescor natural, deliciosamente espontáneas casi todas, no fruto artificioso de torturada elaboración. Porque pocos autores como él comunican la sensación de vivir tan alejados de la «literatura». El joven escritor chileno—pues aún no suma cuarenta años—observa, analiza, medita frente a las cosas; almacena ideas e impresiones; las depura en largos silencios, y luego, cuando ha elaborado mentalmente sus poemas, los entrega a la pluma. La fineza de sus acotaciones, como la claridad de sus imágenes, no son productos pacientes de gabinete. La eliminación de lo superfluo y lo espúreo se opera en él naturalmente, a través de prolongadas gestaciones, y los medios expresivos—la sobriedad del estilo y la precisión de los vocablos—surgen dócilmente a su hora, como respondiendo a aquella previa y ya acabada arquitectura.

Describe sintéticamente, con seguro trazo, después de haber sorprendido el detalle evocador y la imagen complementaria. Hojeo los libros, a la ventura, y recojo numerosos ejemplos. Leed estas dos impresiones nocturnas:

«La noche cubre los campos como una agua oscura y sutil.
« Después de haber penetrado hasta en las últimas concavidades
« de las dunas, eleva silenciosamente su nivel mil veces por en-
« cima de las más altas montañas».

«Alta va la luna y las nubes volando en torno. De vez en
« vez cae una nube como una mariposa en llamas de la luna
« y hay una pasajera obscuridad. Luego el cuerpo consumido
« de la mariposa rueda por los rincones oscuros de la noche».

Leed estas pocas líneas, en cuyo dinamismo pictórico se contiene entero el cuadro de la tempestad:

«La tierra osciló temblando. Como si bajo ella pasaran las olas del mar, en ondulaciones violentas de serpientes en fuga, los montes, antes quietos, danzaron como barcos anclados en una bahía insegura».

La imagen poética, tan rica en sugerencias espirituales como sobria en la expresión, sírvele asimismo para iluminar una figura y relacionarla con el medio, sin necesidad de acudir a los detalles minuciosos y al amplificado desarrollo realista. Hablando de la mujer amada, nos dirá: «Sin mirarla, veía que su hermosura acrecentaba la pureza del aire». Describiendo a un personaje: «Sus ojos negros parecían mirar algo dentro de ellos mismos o más allá de nosotros», o bien: «Daba la impresión de una edad detenida». Refiriéndose a los pescadores que «velan el sueño de los mares», y asociando su mutismo a la melancolía del crepúsculo marino: «Trabajábamos callados, porque la tarde entraba en nosotros y en el agua entumecida».

III

Temperamento delicado, fino, psicólogo, dueño de una percepción aguda, de un pensamiento siempre límpido, de un lirismo sutil y concentrado, de una pluma que domina la difícil medida y el sentido de los matices, Pedro Prado es, sin duda, el artista de las letras chilenas. El contraste entre su espíritu y la «áspera tierra» en que se ha formado, singulariza aún más su raro caso. En ese descarnado territorio de los viriles araucanos, en esos filosos y solitarios archipiélagos australes, sorprende la aparición repentina de un poeta exquisito, sobrio y musical, que se dijera nacido en ambientes voluptuosos, de vida refinada y acendrada cultura. Mas no creais que él se sienta por ello extraño a su medio y se encastille en torre ebúrnea para soñar en urbes suntuosas. El nos ha dicho que conoce a su patria «como el hortelano los rincones de su heredad», y tanto la ama y se identifica con ella, que al buscar un

símbolo que ofrecer a la juventud americana, en una fiesta fraternal, escogió una rama de patagua florida.

«Las pataguas—escribió entonces— son gigantes de troncos
 « inmensos que, al penetrar en la tierra, se bifurcan como las
 « pezuñas hendidas de los bueyes. Pero esos troncos soberbios
 « han sido formados por numerosos vástagos que fueron aproxi-
 « mándose, estrechándose, penetrando los unos en los otros
 « hasta fundirse en un solo madero nudoso, el más importante
 « de los bosques centrales de mi patria. Como los jóvenes ar-
 « bolillos, emergiendo de puntos diversos, se inclinaron hacia
 « un centro común, se ha formado, y queda bajo el árbol viejo
 « una concavidad que los leñadores aprovechan. Así, cada pa-
 « tagua, como en un lugar de sacrificio, albergará el fuego del
 « montañés para librarlo de las ráfagas violentas. Y no temáis
 « que las llamas hieran su vitalidad. La unión es tan estrecha,
 « que resbalan en esa carne como sobre la peña dura. Y más
 « que amparadoras del fuego, lo son del agua sana. De aquí,
 « tal vez, el origen de su nombre. Sabed que todas las fuentes más
 « cristalinas, que todos los arroyos más frescos, nacen del pie
 « de una patagua. Ninguna merece como ésta el nombre de
 « agua de la vida, porque en sus márgenes los hombres, que
 « la prefieren entre todas, levantan sus casas, que el viajero ve
 « reflejarse en la pureza del cristal como flores de humanidad».

El sentimiento de la naturaleza y la simpatía cordial que se desprenden de esta página perfuman toda la obra de Pedro Prado. Su corazón vibra con el mundo. Pero nada podría daros una impresión más exacta y poética de su espíritu que su completo autoretrato. Contemplándose en los espejos comunes, asombrábase el poeta de que su imagen fuera tan simple y opaca. Una noche descubrió su verdadero espejo:

«Sobre el jardín envuelto en sombras, bajaba el pálido fulgor
 « de las estrellas. En los cristales de las ventanas veía refle-
 « jada la luz de la lámpara y mi actitud pensativa. Pero a través
 « de mi imagen pude observar la arena de los senderos, los
 « macizos de rosas que florecían en mitad de mi pecho, las
 « estrellas lejanas que brillaban en mi cabeza. Pensé haber en-

« conrado un buen espejo. Aquella sombra, atravesada por
« franjas de arena, por rosales florecidos, por astros distantes,
« hablaba, con extraordinaria claridad, del origen de nuestro
« cuerpo y de las tendencias que llenan el espíritu humano » .

RAFAEL ALBERTO ARRIETA.

Hombres, ideas y libros

Hacia la institución de premios literarios

ACE algunas semanas, en una de las reuniones del P. E. N. Club, se trató de este tema que interesa a cuantos escriben en este país. Los asistentes estuvieron de acuerdo en que la idea de instituir premios literarios no sólo era benéfica, sino que hasta asumía los caracteres de indispensable.

En efecto, las letras nacionales no tienen ninguna protección, ayuda o fomento, ya sea del Estado, ya de instituciones particulares. Sólo la Universidad de Chile, en cuyo Salón de Honor se lee una frase de amparo para las actividades espirituales en general, atribuye cada dos años un escuálido premio, el llamado Martínez, a trabajos literarios, artísticos y científicos. Como protección no es mucha. Hace poco, dicho premio (que alcanza, si no estamos errados, a dos mil pesos), fué atribuído a Mariano Latorre, por su libro «Ully». Poco después fueron propuestos para recibirlo «ex aequo» dos autores de obras científicas: el doctor Charlín Correa, por su «Tratado de oftalmología», que en su edición europea ha merecido elogios de eminencias médicas, y un ingeniero. Distribuído entre ambos dicho premio, resultan mil pesos para cada uno. No es mucho dinero.

Ahora bien, la situación de los países extranjeros a este respecto es bien distinta. No hablemos de Francia, porque no podríamos menos que sentir una profunda y roedora envidia ante sus magníficos y numerosos premios literarios. Los de la

Academia Francesa, que suman varios cientos de miles de francos anuales; los de la Academia Goncourt, menos cuantiosos pero máspreciados por la consagración intelectual que representan; los llamados «Vie heureuse», «Fémina», etc., forman un conjunto de estímulos literarios de primer orden.

Se nos dirá que la influencia de los premios literarios en el desarrollo espiritual de un país es escasa, y que si los franceses se sienten inclinados al cultivo de las letras es por razones de raza, de tradición, de cultura, en las cuales entra en muy pequeño grado el estímulo. Tal vez. El hecho es que el esfuerzo intelectual en Francia obtiene casi siempre un galardón. El poeta que llena las horas de descanso con el trabajo febril de sus rimas; el novelista que estruja la humanidad en torno para poblar las páginas de sus relatos; el dramaturgo que lleva a la escena episodios de la existencia; el ensayista que transforma en obra de arte lo que en manos vulgares es erudición pura y fatigosa, tienen una esperanza: su trabajo puede ser premiado. Para compensar los gastos de la edición, para aumentar el número de libros de su biblioteca, para costear un viaje por el extranjero, para sentar las bases de su independencia económica pueden servir esos miles de francos con que se premia su obra.

No cabe duda de que los premios literarios son parte integrante de la cultura de una nación. El Estado que no los da señala su escaso aprecio por la inteligencia, su impermeabilidad para el arte y el pensamiento. Las instituciones que tienen como orientación el cultivo de la inteligencia y el desarrollo del arte y no los ofrecen, no cumplen de manera adecuada su misión.

Pero nos hemos alejado de nuestro propósito. Decíamos más arriba que no pretendíamos ocuparnos de Francia; sin embargo lo hicimos. Volvamos a países que están muy cerca de nosotros por raza y por posición geográfica. En el Uruguay existen premios para toda clase de obras espirituales, y su discernimiento está a cargo de un jurado nacional que debe estar compuesto de personalidades respetables en las letras y artes.

En la Argentina, en fin, existen dos categorías de premios:

municipales y nacionales. Extractemos las disposiciones de la ley de 1913 que creó los segundos.

El artículo primero de dicha ley instituye «un premio permanente para el fomento de la producción científica y literaria en la República». El segundo dispone que dicho premio tendrá dos secciones denominadas «Premio Nacional en Ciencias y Premio Nacional en Letras»; en cada una de las dos secciones habrá tres recompensas, de treinta mil pesos la primera, de veinte mil la segunda y de diez mil la tercera, «que se entregarán respectivamente, por orden de mérito, al autor o autores de las tres mejores obras originales entre las que se publiquen cada año en el país sobre asuntos científicos o literarios».

Tenemos ya, pues, una suma de sesenta mil nacionales para los libros literarios y otra de otros sesenta mil nacionales para los científicos, distribuída en tres premios para cada rango, como se ha dicho anteriormente.

La ley que nos ocupa establece en su artículo tercero: «Los autores que aspiran al premio que se instituye deben redactar sus obras en castellano y presentarlas, antes del treinta y uno de Diciembre, en número de seis ejemplares, al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública». El artículo cuarto dice que esas obras «serán sometidas al examen de cinco miembros elegidos por el Poder Ejecutivo» (Presidente de la República). El quinto dispone que el fallo debe ser pronunciado en el primer semestre del año siguiente al de presentación y debe ser escrito. El sexto dispone que los jurados comunicarán su dictamen al Ministerio de Instrucción y que el Ejecutivo entregará los premios a los autores galardonados.

En el artículo séptimo se dispone que sólo podrán aspirar al premio instituído los ciudadanos argentinos nativos o naturalizados, debiendo tener los últimos, diez años de residencia en el país, medida que asegura al premio su carácter de estímulo a la producción nacional. El artículo octavo, en fin, imputa el gasto en la Ley de Presupuestos.

Tal es la ley que establece los premios literarios nacionales en la Argentina. Su mecanismo es sencillo y la cuantía de los

premios es considerable. Los autores premiados han sido—entre otros muchos—Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Pedro Miguel Obligado, etc., todos escritores de primera fila para cuya vasta labor el premio nacional ha venido a ser un reconocimiento público de méritos y esfuerzos.

Por su parte, el Concejo Deliberante de Buenos Aires (Municipalidad) mantiene premios literarios de menor cuantía, que en total suman diez mil pesos, que se reparten también anualmente y que están destinados a premiar tres obras en prosa y tres en verso, de las que se publican en Buenos Aires. La ordenanza que creó estas recompensas, en Agosto de 1920, dispone, además, que el jurado quedará compuesto por dos miembros del Concejo Deliberante; dos escritores designados por el Intendente Municipal; uno por la Facultad de Filosofía y Letras; uno por el Círculo de la Prensa y uno por los autores concurrentes al certamen.

La forma de distribución de los premios es la siguiente: un primer premio de cinco mil pesos; un segundo de tres mil, y un tercero de dos mil, para las obras en prosa, y otro tanto para las obras en verso. No se limita a esto la referida ordenanza: también instituye premios para la pintura, la escultura y la música.

La existencia de estos premios no ha dejado de ser discutida, no por ella misma, sino en lo que se refiere a su distribución y a las normas generales de procedimiento. En efecto, en un opúsculo reciente de que es autor don Juan Torrendell, «Los concursos literarios y otros ensayos críticos» (allí se leen, a modo de apéndice, la ley y la ordenanza que hemos extractado), se hacen observaciones y reparos al respecto.

Dice el crítico citado que los premios nacionales son demasiado grandes para las proporciones actuales del movimiento literario argentino, y que la forma de su distribución es rígida. Propone que los primeros premios de treinta mil pesos sean atribuidos para premiar la obra total de un individuo, no un libro de los que publique, ya que seguramente el mejor libro del año será el que obtenga al mismo tiempo las dos recom-

penas más altas: la nacional y la municipal. También en los premios municipales propone una distribución más racional, a fin de abrir el certamen para mayor número de oponentes, dándole en esta forma un carácter más definido de protección y fomento de las vocaciones nacientes.

Estas críticas no amenguan por cierto el valor de la iniciativa. El Estado reparte anualmente ciento veinte mil pesos en premios literarios y científicos; la influencia de tales recompensas no podemos apreciarla desde aquí, y menos cuando hace pocos años que ellas han sido instituidas. Seguramente es mucha, y debe ser, con el tiempo, mayor. Errores en la atribución de los premios no quitan valor a los mismos y deben servir de acicate a los escritores para procurar una adecuada reforma de la ley y el reglamento.

Mientras tanto, en Chile, las letras gozan de un desamparo verdaderamente angelical. El Estado parece ignorar que existen escritores, o si no lo ignora, hace como si la existencia de ellos le fuera o indiferente o desagradable. La literatura chilena sale al extranjero y poco a poco triunfa en España, en la Argentina, en Francia. Eduardo Barrios, Armando Donoso, Gabriela Mistral, Daniel de la Vega, María Monvel, Miguel Luis Rocuant, Alberto Ried, Emilio Rodríguez Mendoza, son editados en dichos países. En los Estados Unidos se publica la primera edición del único libro poético de Gabriela Mistral; en el mismo país se traducen cuentos chilenos. En la Argentina se agotan ediciones de varios libros de Eduardo Barrios y se hace una selección de sus cuentos. De Armando Donoso, en fin, se publica un volumen en el país vecino y se editan dos más en España, fuera de ese libro inicial, «Los Nuevos», que desde su casa editorial valenciana sirvió para hacer conocidos en el viejo mundo a unos cuantos buenos escritores nuestros.

Hasta ahora estos libros han salido al exterior por la fuerza de sus propios méritos. Ningún título oficial sirvió para presentarlos, y sus autores no tuvieron de parte del Estado ningún reconocimiento por el esfuerzo que hacían para extender el

escaso buen nombre de Chile, como pueblo culto, fuera de nuestras fronteras.

Se impone, pues, la fundación de premios literarios que sirvan de fomento al cultivo de las letras, que den algún impulso a la cultura nacional, que alienten a los escritores en la labor que realizan. ¿Será muy difícil hacerlo? Seguramente el primer escollo que podremos encontrar será la falta de dinero. El Estado chileno no tiene nunca dinero para cosas como estas que son pacíficas y que no tienen, aparentemente, utilidad ninguna.

Debemos, pues, comenzar por hacer lo que ahora se ha dado en llamar financiación de un proyecto de premios literarios, o sea, por dar con los arbitrios indispensables. No pretendemos haber hallado ninguna novedad excesiva; se trata sencillamente de recursos que no suman una gran cantidad de dinero pero que bastan para establecer unos cuantos premios de fomento.

Una fuente de recursos puede ser la elevación de los derechos que se pagan actualmente por la propiedad intelectual. El decreto-ley núm. 345 que estableció el Registro de la Propiedad Intelectual, fijó los siguientes derechos: «1.º Proyectos de ingeniería y arquitectónicos, textos de enseñanza y argumentos cinematográficos, cincuenta pesos; obras teatrales, cinco pesos por acto; obras en verso, no teatrales, cinco pesos; las demás obras, veinticinco pesos. 2.º Cada transferencia, diez pesos. 3.º Cada inscripción de seudónimo, veinte pesos».

Elevados estos derechos en la forma siguiente: 1.º, sesenta pesos en lugar de cincuenta; diez pesos por cada acto, en vez de cinco; diez pesos por cada obra en verso, no teatral, y treinta, en lugar de veinticinco, por las demás obras; 2.º, veinte pesos por cada transferencia, en lugar de diez; 3.º, veinticinco pesos por cada inscripción de seudónimo, en vez de veinte, se tendría un incremento de más o menos un veinticinco por ciento en el producto actual del citado decreto-ley. Este incremento, que puede calcularse en ocho mil pesos anuales, sería destinado a los premios literarios.

Claro es que esto no basta; hay que acopiar entonces a esta suma otra u otras que permitan ofrecer recompensas más o

menos razonables a los escritores. Hay otro arbitrio. Un cálculo prudente permite estimar en ochenta mil boletos, más o menos, los que se juegan en cada reunión hípica, en las dos instituciones que funcionan en Santiago. Sumando estos ochenta mil boletos a los veinte mil que posiblemente se jueguen en los demás hipódromos del país—y seguramente no son veinte mil sino cuarenta o cincuenta mil, por lo menos—se obtiene un total de cien mil boletos por cada reunión. En el año se celebran, entre días Domingos y festivos, no menos de sesenta reuniones, lo que da un total de seis millones de boletos anuales. Si aplicamos a cada uno de estos boletos un impuesto pequeñísimo, inapreciable casi, de un centavo, se obtendría anualmente una entrada de sesenta mil pesos, que permitiría pensar con holgura en la institución de premios literarios.

No nos extendemos más. Basta insinuar la idea para que ella se abra camino. ¿Llegará a la realidad? A los escritores mismos, que son los interesados, corresponde ocuparse en que obtenga éxito.

RAUL SILVA CASTRO.

NOTICIARIO

PARA los días 18, 19 y 20 de Octubre estaba anunciada la celebración de la tercera asamblea anual de la Federación de Uniones Intelectuales europeas, en Viena. La reunión iba a ser presidida por el poeta Hofmannsthal y el tema principal de ella era la participación de los intelectuales en la organización de Europa.

—El crítico mexicano Alfonso Reyes ha publicado la quinta serie de sus «Simpatías y diferencias» con el título particular de «Reloj de sol». Máximo Gorki ha puesto en manos del más importante empresario teatral norteamericano, Morris Gest, una nueva obra dramática: «La moneda falsa». Se anuncian dos nuevos libros de Alberto Gerchunoff, compuestos de algunos de sus artículos publicados en la prensa argentina. Sus títulos: «Pequeñas cosas, breves diálogos y cortas disertaciones» e «Historias y proezas de amor».

—En un artículo recientemente publicado en *Les nouvelles littéraires*, el profesor Mornet, de la Sorbona, se ha ocupado de nuevas fuentes de Anatole France. En «El crimen de Silvestre Bonnard» el maestro habría plagiado a Galli de Bibbiena, autor poco conocido del siglo XVIII, que escribió «La poupée», novela en la cual se leen fragmentos parecidos a los de France en la obra citada. El profesor Mornet termina haciendo presente que el maestro francés habría hecho un honor al desconocido escritor setecentista sustrayendo del olvido algunas de sus páginas.

—Se anuncia una nueva edición de «Port-Royal», una de las más importantes obras de Saint-Beuve, en diez tomos, adicionados con documentos inéditos reproducidos en fototipia. El primer tomo ya ha sido publicado en una edición limitada, de alto precio.

—Los editores argentinos Juan Roldán y Cía, tienen listas para su publicación dos obras póstumas de don Joaquín V. González. Una de ellas es el «Diario íntimo» del conocido pedagogo y político platense y la otra una traducción de los «Rubaiyat» de Omar-Khayyam.

—En San Sebastián fué representada por primera vez una obra teatral de Azorín, que se titula «Old Spain». El éxito de público no fué mucho; el de crítica es seguramente menor.

—Italia tiene una nueva ley de derechos de propiedad sobre las obras literarias y artísticas, en vigor desde el 1.º de Septiembre último. Los periódicos que nos informan al respecto dicen que es avanzadísima y que ha sido aplaudida, a pesar de los errores que en su texto se han notado.

—Un editor holandés ha comenzado la publicación de una biblioteca de bibliófilos, compuesta exclusivamente por obras que traten del amor a los libros, de curiosidades bibliográficas, etc. Publicará, entre otros, un trabajo muy poco conocido de Anatole France, titulado «Livre du bibliophile», la «Bibliomanie» de Flaubert, «Quant au livre...» de Mallarmé, «Ce vice impuni: la lecture» de Valéry-Larbaud, «Lettres sur les bibliophiles» de Duhamel, «Notes sur les livres et les manuscrits» de Paul Valéry, etc.

—Un volumen nuevo de Verlaine ha sido publicado por las ediciones Baudinière. Su título es «Œvres oubliées» y contiene diversos artículos ocasionales y versos de circunstancias escritos por el poeta maldito y no coleccionados anteriormente.

—Dos nuevos escritores franceses altamente prestigiosos, han sido incorporados a la Legión de Honor: Andrés Maurois y Benjamín Crémieux, autores ambos de varios libros interesantísimos.

—Máximo Gorki, que actualmente se halla en Italia para prevenirse contra el posible avance de su enfermedad pulmonar, escribe una novela en que cifra grandes esperanzas. Se trata de un relato de la vida rusa en los últimos treinta años, que abarcará por cierto muchos hechos sociales de importancia y en el cual las mujeres tendrán un papel excepcionalmente brillante.

—Marcel Proust continúa siendo un tema bastante socorrido para los escritores franceses y extranjeros. En un número reciente del *Mercur de France*, J. Murray se ha ocupado de la influencia de Ruskin sobre Proust. Louis de Robert, por su parte, ha publicado «Quelques réflexions sur Marcel Proust» en *Les nouvelles littéraires*. Benjamín Crémieux ha agregado luego «Autres réflexions», llenas de agudeza e interés.

OMEGA.

EX - LIBRIS

EVOLUCIÓN CONSTITUCIONAL DE CHILE, por *Luis Galdames*.—Tomo I. Santiago, 1926.

El profesor don Luis Galdames, cuyas obras sobre historia patria y pedagogía le han granjeado una sólida reputación en los círculos intelectuales, acaba de publicar el primer tomo de un copioso trabajo titulado «La evolución constitucional de Chile. 1810-1925».

Abarca este primer tomo, en sus novecientas setenta páginas, los dos primeros períodos de nuestra vida constitucional: la emancipación de la tutela española y la organización del país en una república democrática, al cabo de tanteos imprecisos y contradictorios, entre los cuales asomó más de una vez algún pensamiento dictatorial y monárquico que, afortunadamente, no tuvo eco en la sociedad chilena.

Es un libro el del señor Galdames que ha superado la erudición con que hasta el presente se habían tratado los temas históricos en Chile. Es una vasta síntesis, un cuadro en que hay pinceladas maestras, un conjunto armonioso por equilibrado y ordenado.

SUS MEJORES POEMAS, por *Manuel Magallanes Moure*.—Edit. Nascimento, Santiago, 1926.

La selección de estos versos ha sido hecha, con cariño fraterno, por Pedro Prado. Al frente de ella unas cuantas palabras del autor de «Alsino» nos introducen en el secreto dulce de

esa poesía transparente: «Una vida y una obra continuándose la una en la otra como madre oscura en hijo glorioso. A una larga existencia contemplativa corresponde esa expresión que se goza y distiende en el paisaje. Al amante del silencio, un verso que ondula como la brisa».

Ningún crítico había acertado a definirnos con mayor precisión la obra de Magallanes, en lo que tiene de íntima, de profunda en su sencillez que parece habitual. La ausencia de algunas composiciones que no debieron faltar en este libro—«El leño», «Tu carta», «A La Serena»—no alcanza a ser un reproche al generoso selector de este libro, que supo enriquecerlo con tan bello prólogo.

PÉTALOS, (sonetos), por *Rogelio A. Duro*.—Edit. Tor, Buenos Aires, 1926.

Prologa esta obra el conocido crítico argentino Roberto F. Giusti con unas cuantas páginas en las cuales leemos, entre otras, esta observación: «Creí habérmelas con un principiante y he dado con un cincelador».

Sí; el autor de estos sonetos es sin duda un cincelador; pero nada más que un cincelador. No tienen alma sus versos; no nos conmueven ni nos penetran, aun cuando dice:

Elaboré mis versos sin premura...

Acaso si el autor hubiese puesto en ellos algún calor de espíritu o de pensamiento, nos habríamos sentido más satisfechos al leerlos, aun cuando los hubiera elaborado con toda la premura imaginable.

CHUQUICAMATA: TIERRAS ROJAS, por *Eulogio Gutiérrez*.—Edit. Nascimento, Santiago, 1926.

En una nota que leemos en las primeras páginas de este libro de doscientas treinta páginas de apretada composición, se

nos informa que el autor ha desempeñado diversas funciones de obrero en el mineral de Chuquicamata y que, por lo tanto, su relato ha sido vivido y sus observaciones fraguadas por la misma realidad. Esto nos dispensa de pedirle corrección de estilo, reposo de pensamiento y buena información histórica o siquiera onomatológica.

Sea como fuere, es ésta una obra generosa que expone de manera imparcial, desapasionada, los caracteres del mineral norteño y plantea los problemas que el trabajo en él ha desarrollado y que se hallan todavía sin solución alguna. Apartando la floración excesivamente literaria que en parte entorpece sus páginas, hallamos en ellas buen número de datos estadísticos y de cifras que nos muestran, más claramente que las palabras del señor Gutiérrez, las proporciones de la empresa minera aludida.

FRANCISCO DE ASÍS, por *Augusto Iglesias*.—Santiago, 1926.

El escritor señor Iglesias glosa con palabras líricas novedosas y artísticas el séptimo centenario de la muerte del «poverello». Los poemas que contiene este libro tienen desigual importancia, pero logran, en conjunto, mostrarnos un aspecto de la admiración que actualmente siente el mundo por el santo de Asís. En efecto, nuestros contemporáneos veneran al santo, lo siguen como tema literario, lo ensalzan hasta el límite de la exageración; pero... no lo imitan.

He aquí la prueba, ofrecida por el mismo señor Iglesias:

Padre mío, Francisco: he glosado tu ejemplo
 en versos con ondulaciones de sayal:
 pero el «hermano asno» tiene el pellejo áspero
 y es mediodía... ¡Oh, Padre, sé que comprenderás!

Nosotros también hemos comprendido, y pasamos a otra cosa.

POLIEDRO AZUL, por *Arturo Vásquez Cey*.—Buenos Aires, 1926.

La poesía del señor Vásquez Cey es difícil y oscura. Una visible influencia de Rubén Darío, de Valencia, de Lugones, la recorre de un extremo al otro. El verso, por lo general correcto, se recarga de palabras cultas y en él la frase se hace laberíntica.

No puede negarse que el señor Vásquez Cey es poeta: un poeta a su manera, que vive en un mundo de imágenes de retrasado sabor simbolista. Convince poco y gusta menos.

