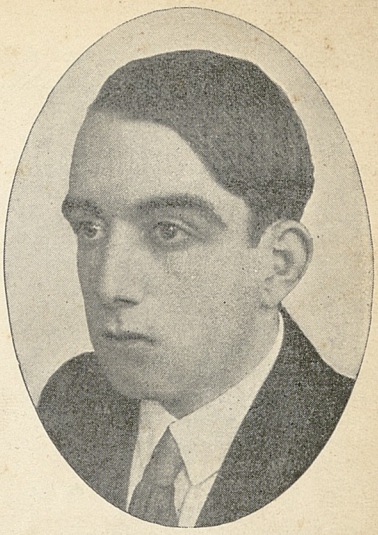
ARMANDO DONOSO



Los nuevos

CUATRO REALES

F. Sempere y Compañía, Editores

VALENCIA

Obras publicadas á UNA peseta el tomo

Alcalá Gallano.—*Las diez y una noches.*
Aleramo (Sibila).—*Una mujer.*
Alexis, Bonafoux, Blasco Ibáñez.—*Emilio Zola (Su vida y sus obras).*
Alexis.—*Las chicas del amigo Lefevre.*
Altamira.—*Cosas del día.*
Angel Guerra.—*Literatos extranjeros.*
Argente.—*Tierras sombrías.*
Bakounine.—*Dios y el Estado.*
Id.—*Federalismo, Socialismo y Antiteologismo.*
Barón d'Holbach.—*Moisés, Jesús y Mahoma.*
Baudelaire.—*Los paraísos artificiales.*
Benuzzi.—*Creación y vida.*
Bjœrnson.—*El Rey.*
Id.—*El guante.*—*Más allá de las fuerzas humanas.*
Blanco-Fombona.—*El hombre de hierro.*
Blasco Ibáñez.—*Cuentos valencianos.*
Id.—*La condenada.*
Bouhélier.—*El rey sin corona* (drama).
Bovio (Juan).—*Las doctrinas de los partidos políticos en Europa.*
Bracco.—*Muecas humanas.*
Id.—*Se acabó el amor.*—**Bjœrnson.**—*Una quiebra.*
Büchner.—*Fuerza y materia.*
Id.—*Luz y vida.*
Id.—*Ciencia y Naturaleza.*
Buckle.—*Bosquejo de una historia del intelecto español desde el siglo V hasta mediados del XIX.*
Bueno.—*Á ras de tierra.*
Bunge.—*La novela de la sangre.*
Cantaclaro.—*Comentarios al Concordato.*
Capitán Casero.—*Recuerdos de un revolucionario.*
Comandante +++.—*Así hablaba Zorrapastro.*
Conde Fabraquer.—*La expulsión de los jesuítas.*
Corton.—*El fantasma del separatismo.*
Chamberlain (John).—*El atraso de España.*
Chamfort.—*Cuadros históricos de la Revolución francesa.*
D'Annunzio.—*Episcopo y Compañía.*
Darwin.—*Mi viaje alrededor del mundo.* 2 tomos.
Id.—*El origen del hombre*
Darwin.—*Origen de las especies.* 3 t.
Id.—*Expresión de las emociones en el hombre y en los animales.* 2 t.
Daudet.—*Cuentos amorosos y patrióticos.*
Del Castillo (B. E.)—*Dos Américas.*
Id.—*Mutualidad, Cooperatismo y Previsión.*
Del Castillo Márquez (F. X.)—*Bajo otros cielos.*
De la Torre.—*Cuentos del Júcar.*
Delfino.—*Átomos y astros.*
Deutsch.—*Diez y seis años en Siberia.* 2 t.
Dide.—*Miguel Servet y Calvino.*
Diderot.—*Obras filosóficas.*
Id.—*Los dijes indiscretos.*
Domenech (F.)—*Lo humano.*
Draper.—*Conflictos entre la Religión y la Ciencia.*
Id.—*Historia del desarrollo intelectual de Europa.* 3 t.
Echagüe.—*Prosa de combate.*
Engels.—*Origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado.* 2 t.
Fabbri.—*Sindicalismo y anarquismo.*
Faure.—*El dolor universal.* 2 t.
Fava.—*Renunciación* (novelas).
Finot.—*El prejuicio de las razas.* 2 t
Id.—*La ciencia de la felicidad.*
Flaubert.—*Por los campos y las playas*
Id.—*La tentación de San Antonio*
Flores García (F.)—*Memorias íntimas del teatro.*
France (A.)—*La cortesana de Alejandría (Tais).*
Francés.—*Miedo.*
García Calderón.—*Hombres é ideas de nuestro tiempo.*
Garchine.—*La guerra.*
Garnier.—*Perfume de belleza.*
Gautier (J.)—*Las crueldades del amor.*
Gautier (T.)—*Un viaje por España.*
George.—*Progreso y miseria.* 2 t.
Id.—*Los problemas sociales.*
Gille.—*Historia de las ideas morales.*
Gómez Carrillo.—*Desfile de visiones.*
Id.—*Por tierras lejanas.*
Id.—*Nostalgias.*
Goncourt.—*La ramera Elisa.*
González Peña.—*La chiquilla.*
Id.—*La musa bohemia*

LOS NUEVOS

DEL MISMO AUTOR

DE PRÓXIMA PUBLICACIÓN

Los maestros: Jonh Ruskin.—Hipólito Taine.—Remy de Gourmont.—Marcelino Menéndez y Pelayo.—Juan Pablo Richter.

Del romanticismo al naturalismo: Federico Spielhagen.—Nietzsche, poeta.—La novela burguesa en Alemania.—Paúl Heyse.—Los dramas simbolistas de Hauptmann.—Novalis.—Gustavo Frenssen.—Max Halbe.—Meyer Forster.

Los nuevos (segunda serie).

Estudios menores: Baroja.—Blanco Fombona.—Villaespesa.—González Blanco.—García Calderón.—Amado Nervo.—Martínez Ruiz.

ARMANDO DONOSO

LOS NUEVOS

(LA JOVEN LITERATURA CHILENA)

F. SEMPERE Y COMPAÑÍA, EDITORES
VALENCIA

Esta Casa Editorial obtuvo Diploma de Honor y Medalla de Oro en la Exposición Regional de Valencia de 1909 y Gran Premio de Honor en la Internacional de Buenos Aires de 1910.

Imp. de la Casa Editorial F. Sempere y Comp.ª—VALENCIA

Á

D. Enrique Molina

Y

D. Alejandro Venegas

Como un homenaje de gratitud y de respeto.

A. D.

IV-1912.

PRELIMINAR

Compónese este libro de una serie de estudios sobre algunos escritores de la actual literatura chilena, vistos y analizadas sus obras con intención casi nacionalizante, es decir, dentro de nuestro ambiente y de nuestra cultura del momento. En ningún caso hemos querido establecer comparaciones que irían directamente en menoscabo de lo mucho bueno que tenemos: por la inversa, aislados en nuestras consideraciones acaso pecáramos de entusiastas ó de ingenuos tratando de descubrir á propios y extraños centenares de páginas dignas de ser conocidas más allá de los Andes y del Pacífico. Bien se nos alcanza que tales propósitos no han de caer en terrenos baldíos, tal es la confianza que nos inspira este instante de renovación espiritual por que atraviesa la cultura chilena: así como hemos ido durante medio siglo hacia los lavaderos de oro del arte de España, Francia é Italia, á caza de pepitas dispersas, fuerza es ya que demos á luz parte de esta floración nuestra crecida al calor del estudio y del entusiasmo más desinteresado y generoso. Lo que de entonces aprendimos ha dado frutos frescos; las primeras recolecciones no han sido parcas.

Actualmente la literatura chilena representa una entidad, si no vigorosa y con caracteres autóctonos imperecederos, al menos un esfuerzo perdurable nacido de una asimilación ordenada y de cierta tranquilidad consciente de progreso que, á pesar de las muchas sacudidas, acabará por cristalizarse al fin en magnífica flora de ensueño y de pensamiento. Halagados por esta promesa, nuestra labor ha tendido á estudiar la literatura nacional desapasionadamente, aunque impulsados por la simpatía que inspira toda colectividad en marcha y que no tiene más pasado que el de una juventud llena de promesas. Hace poco no más Enrique Molina decía: «Nuestro porvenir está abierto; no tenemos el peso de ningún tradicionalismo...» La historia comienza con nosotros.

Dentro del ambiente actual intentamos comprender antes que criticar: que lo que hoy fuere susceptible de perfección, mañana acaso habrá realizado el milagro de quedar en moldes eternos. ¿Quién sabe qué sorpresas nos reserva la larva de esta cultura que apenas si data de un poco más de un siglo? Lejos de nosotros la idea de buscar defectos é imperfecciones para trazar paralelos odiosos. Comprendiendo en todo su valor la tiranía del medio que corta el vuelo á las águilas más vigorosas, y dándole todo su alcance á la relatividad de nuestra civilización que aun necesita de andaderas, nuestro juicio no va más allá de nuestras fuerzas: juzgamos la literatura nacional dentro de nuestras aspiraciones é ideales. Así, pues, las obras de nuestros escritores responden á la consciencia ambiente de la cultura chilena, con la rara excepción de dos ó tres adelantados que fueron más allá de nuestros alcances y en quienes estuvo á punto de asomar una mariposa extraordinaria; y,

mediocres ó perfectas, han sido juzgadas antes por los de casa que por extraños que tratan de enmendar yerros con gestos despectivos.

En Los NUEVOS estudiamos solamente á algunos de los escritores chilenos de última data, sin abarcar en conjunto el movimiento literario de estos cuatro últimos lustros. De tal modo no figuran en estas páginas novelistas y cuentistas como Luis Orrego Luco, Emilio Rodríguez Mendoza, Guillermo Labarca, Augusto Thomson, Federico Gana, Ángel Custodio Espejo, Leonardo Penna, N. Yáñez Silva, Roberto Alarcón, Ángel Pino, Mariano Latorre, Joaquín Edwards, Januario Espinoza, Martín Escobar; poetas como Pedro Antonio González, Manuel Magallanes, Antonio Bórquez, Diego Dublé, Samuel Lillo, Miguel Luis Rocuant, Pedro Gil, Max Jara, Pedro Prado; ó críticos y polígrafos como Eliodoro Astorquiza, el doctor Valdés Cange, Amanda Labarca, Nicolás Palacios, Inés Echeverría y tantos otros que sería largo enumerar. Que no es posible abarcar en un volumen la obra de todos nuestros escritores, cuyos libros día á día se multiplican con prolífica fecundidad. Acaso en volúmenes próximos completemos esta labor demasiado extensa y no muy grata.

A. D.

Ligeras consideraciones sobre nuestra literatura

> ...ese don de animación que hace de la crítica, no una política literaria, sino una viva y ardiente interpretación.
>
> RUYTERS.

Leyendo en más de una ocasión estudios críticos de José Enrique Rodó, del malogrado Jesús Castellanos ó de Rubén Darío, me he dado á pensar sobre cuál debe ser la actitud de la crítica ante la literatura hispanoamericana. Nuestra cultura es ya lo suficientemente respetable para que prosigamos perdiéndonos en inútiles tanteos de *snobs* ni menos en olímpicos arrestos de pontífices didactizantes. El abuso perjudicial del preciosismo nos ha traído daños más considerables que toda la corriente cosmopolita de la emigración; un afán tan hueco como ridículo que se priva por hacernos aparentar más de lo que somos, ha sido el peor enemigo de nuestras energías naturales. Tal vez el frac y la levita, en sentido figurado sea dicho, bastaron para hacernos olvidar la pasta del indio por ciertos pujos aristocráticos de exótico civismo. Culpa propia ha sido el olvido en que nos mantiene cierto régimen de aislamiento europeo que evita nuestros rastacuerismos aun cuando toma el café, la carne, el azúcar y el trigo que en buena canti-

dad y año á año le envía el mercado americano envuelto en cheques de Banco y adornado con plumas de garzas y pieles de chinchillas.

Si España sabe algo de América ello se debe á que escritores como Rubén Darío, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo ó Francisco García Calderón hayan ido hacia ella en busca de horizontes y, triste es confesarlo, de editores. Así el tan decantado modernismo llegó á la Península á través de los versos y las divinas prosas del poeta de *Azul,* regocijando al propio don Juan Valera. Noble fué esta reconquista de España; sin embargo, fuerza es confesarlo, la obra iniciada se quedó en pañales, ya que lo verdaderamente nuestro, el salvajismo de la vida rural y campesina, la obra del trabajo en nuestros bosques y en nuestros ríos, la tarea del colonizador moderno que ha sustituído el sable por el hacha y el arcabuz por la dinamita, la poesía de un clima suntuoso, el secreto de los mares, la voz de los desiertos y la soberbia de las cordilleras pobladas de nieves eternas y de bestias salvajes, eso ni las sospechan los españoles, acaso porque los propios hispanoamericanos han comenzado por ignorarlo creyendo que no existe. El ímpetu de tenacidad, fuerte y arisco, que nos caracteriza, acabará por fundirse con los retoños paralíticos de una cultura europea de señoritos, y entonces acaso nazcan los verdaderos hijos de América, el hombre del porvenir que nada sabe de la neurastenia, del simbolismo, ni de las cocotas de Willete; el hombre-músculo y apóstol de Walt Whitman y el hombre-cerebro de Émerson, con mucho de indio chorotega y no poco del Nietzsche de *Zaratustra.*

La mayoría de las obras de la literatura americana del último decenio responden á una honda preocupa-

ción territorial, como es el estudio de nuestro medio y de nuestra evolución orgánica. Las excelencias originadas por la misma complejidad de varias tendencias que actualmente se disputan un sitio principal en el reparto de nuestra acción, han sido llevadas á la novela con feliz éxito artístico: así las obras de Luis Orrego Luco, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, Roberto Payró, Emilio Rodríguez Mendoza y Lorenzo Marroquín, entre otras, vienen á afirmar en definitiva el culto por las cosas de casa, que al fin de cuentas tienen el interés de lo nuevo y son parte de nosotros mismos. Siempre he creído que es preferible que vivamos en cierto aislamiento antes que ir á ser el hazmerreir de politicoides y periodistas más ó menos franceses. No hace mucho que el malogrado Eduardo Rod, al hablar de *Más allá de los horizontes*, libro de Blanco Fombona, estampaba esta franca declaración: «*Beaucoups d'entre nous possedent certains lueurs de l'Amérique du Nord, soit qu'ils y aient voyagé ou qu'ils aient lu quelques uns des nombreux ouvrages qu'en on rapportés des voyageurs français parfois illustrés. Mais l'Amérique du Sud nous est inconnue: nous n'en savons a peu près rien, sinon qu'elle est divisée en Républiques d'importance inégale, souvent en guerres oú en révolutions, oú cependant l'équilibre s'établit peu a peu.*» Esta sincera confesión de un hombre de estudio podría hacerse extensiva al 98 por 100 de los habitantes de Europa, sin establecer siquiera sean las salvedades de los profesores universitarios. ¿No se refería á Chile Pablo Bourget, en 1909, al mencionar á cierta colonia portuguesa floreciente de la costa del Pacífico?

Hay esfuerzos aislados que son una lección, y para nosotros, americanos, la sola actitud del pueblo yanqui

afirma un ejemplo de energía vigorosa. Y tal vez, sin ir tan lejos, la demostración la podríamos encontrar más cerca, en el desenvolvimiento cultural y económico del Brasil ó de la República Argentina. ¿Acaso esos saltos prodigiosos hacia arriba en el orden material no han de ser precursores de un estado de intelecto también superior? Escritores tienen ya el Brasil y la Argentina como Graça Aranha, Machado de Assis, Rodríguez Larreta ó Lugones que son los heraldos de algo nuevo y fuerte, flor primorosa de una levadura aun ruda.

Hasta hace poco, nosotros, latinos, mirábamos con cierto desdén Yankilandia, tierra de Calibán y de míster Homais, árida y adversa para toda fructificación artística. «Sensibilidad, inteligencia, costumbres—escribía Rodó en 1900 en su *Ariel*—todo está caracterizado, en el enorme pueblo, por una radical ineptitud de selección, que mantiene, junto al orden mecánico de su actividad material y de su vida política, un profundo desorden en todo lo que pertenece al dominio de las facultades ideales.» Sin embargo, después de haber nacido en medio de esa ubre gigantesca un William James, padre del máximo ideal práctico, un Émerson, un Sargent ó un Walt Whitman, ¿quién sería el osado que se atreviera á negar las facultades ideales superiores del gran pueblo? Calibán ha perdido el imperio de su tiranía ante la visión de Thogorma y de Ariel, que llena ya sus aulas universitarias, sus bibliotecas y sus jardines, despertando los cerebros dormidos en la preocupación dantesca del trabajo. El milagro de la divina anunciación artística comienza á nacer de entre el agrio ruido de los martillos y del seno de la velocidad misma.

El esfuerzo continuado de la acción colosal en esa nación debe ser un ejemplo para nosotros los latinos.

Nuestros países hispanos del Sur, libres de toda influencia (pésele á don Miguel de Unamuno, que nos tiene por alemanizados, con lo cual viene á negar el altivo espíritu vasco que había creído encontrar por estos andurriales), pueden seguir sus huellas,

> Y la América debe, ya que aspira á ser libre,
> imitarles primero é igualarles después...

como en versos rotundos pedía Chocano, sin que esto signifique esclavitud de ninguna especie, ya que no cabe mal posible en imitar desde lejos lo que conviene al sentido práctico de un pueblo.

Nuestra literatura debe forzosamente desenvolverse dentro del horizonte del terruño, si aspira á cierta grandeza original, ya que, como muy acertadamente ha dicho Manuel Ugarte, «todo lo que existe dentro de nosotros, toda la acción directa é indirecta de que somos nervio ha de desarrollarse en la región en que nacimos al servicio de las fuerzas que fatalmente debemos representar.» De este modo nuestro espíritu viene á ser á manera de una prolongación del espíritu colectivo, y como tal ha de sintetizar ó reproducir sus grandes cualidades y sus variados defectos. Y no es que con esto pretendamos condenar de hecho el individualismo, puesto que la acción intelectual sometida á una casi razón social ha de tener el mismo fin del rayo que contribuye á componer el espectro solar: en él caben todos los matices y todas las fuerzas de calor y de energía y su potencia se traduce en la unión del conjunto.

La razón de nuestro arte social es una razón de independencia y de vigor de raza. Mientras á diario asistimos al desarrollo de la energía en la lucha cotidiana del trabajo, somos testigos mudos de un cambio que se

opera silenciosamente, transformando hasta nuestra manera de pensar y de sentir. Tenemos un modo propio de cultura con características de raza únicas, dependientes de millares de circunstancias físicas y morales dignas de estudio. Durante el transcurso de tres siglos se han constituído pueblos en la América latina que llevan en sus espíritus gérmenes de disolución, enemigos de toda continuidad tradicional. Así, día á día, en la pesada labor para abroquelarnos contra la audacia de ciertos bárbaros, no nos hemos ido alejando insensiblemente de nuestros abuelos peninsulares, ya que ellos si no contribuyeron á nuestro bienestar fué más por falta de tino en el gobierno que no por egoísmo ó avaricia. España, pobre y desangrada después de la guerra contra los moros, y exhausta, gracias al régimen absolutista de tres ó cuatro monarcas degenerados, quiso reintegrar con el oro extraído de América el vacío de sus arcas, sin cuidarse poco ni mucho del bien de sus siervos. De aquí provino un régimen de odio que fué cundiendo poco á poco hasta estallar en un movimiento revolucionario continuado é implacable. Y de esta manera, mientras en la Península se mantenía latente cierta ñoñería intelectual y la ley del menor esfuerzo amenazaba prolongarse siglo tras siglo, nosotros, americanos, jóvenes, con levaduras de hombres nuevos, fuimos renovando el retoño español y la sangre ancestral por cierta corteza moderna, hija del siglo XVIII y directa heredera de la *Enciclopedia*.

Tarde comprendió la Península la obra de este alejamiento paulatino, y tan sólo ahora, ante la profundidad del abismo que la separa de la América latina, mientras los rubios teutones y los fuertes tudescos resuelven en nuestras tierras grandes esperanzas económicas y so-

ciales, se ha despertado con gesto fiero para emprender la reconquista de la hija perdida en noche de desvelo. Si España ha puesto los ojos en estas tierras, antaño suyas, ha sido más que todo impulsada por la competencia que le significa la acción laboriosa de otras naciones, ya advertidas por el rumor espiritual de futura grandeza que presagia una nueva era de la cultura latina, florecida al calor de estas hospitalarias tierras solares, herederas de su sangre, ya que no de su espíritu. En nuestro crecimiento le debemos la vida á España y el alimento del cerebro á esa maestra imponderable de la energía latina que revolucionó al mundo con el pensamiento de Rousseau y el sable de Bonaparte. Desgraciadamente, desde dos lustros á esta parte ya no podemos decir otro tanto, puesto que á Francia la bella, como cantaba un excelente poeta, ha venido á arrebatarle el cetro la Walkyria de los ojos azules, la fuerte Alemania, que ha realizado sobre todo en nuestro país todo un programa de *Kultur Kampf*, fecundo en ópimos frutos de selección espiritual.

El instante actual por que atravesamos no es, pues, un momento evolutivo de aprendizaje, sino un período de cristalización social é ideológica. Si anduvimos durante más de diez lustros desacertados primeramente buscando originalidades en el romanticismo europeo y luego en el culto de todo lo bizarro que ideaba una sociedad en decadencia, ahora comenzamos á caminar sobre una senda que si no es la propia está en vías de serlo muy luego. Mas para contribuir á esta obra es preciso que «recordemos también—como advertía uno de nuestros novelistas—que las necesidades de nuestro desarrollo imponen á cada cual en su esfera, una tarea eminentemente nacional». Lo cual no estará en contra-

posición con la mayor ó menor pureza del arte. Un sentido de orientación autóctono se impone en nuestra literatura; mas ha de ser ajeno á todo patriotismo declamatorio, exaltado é infructuoso. Nuestra vida cívica está aún virgen: pocos son los que han intentado novelarla; quien la estudie y la observe encontrará en ella el más rico de los veneros artísticos. Cada problema nuestro aguarda al mago futuro que lo analice y lo plantee: sea el del inquilinaje, el de nuestra lucha de clases, el del feudalismo político ó el de la extirpación de las postreras energías de la raza araucana.

Un tal programa de trabajo para la literatura chilena no entraña el culto de una pretensión arribista, sino que viene á ser como una gimnasia de concentración intelectual, ó más bien dicho, una labor para destilar todo lo que hemos absorbido durante medio siglo de la cultura europea sin digerirlo hasta el momento. Ciertas obras nacionales como *Raza chilena*, *Idilio nuevo*, *Durante la reconquista*, *Sub-terra*, *Páginas chilenas*, *Palpitaciones de vida*, *Escenas de la vida campesina*, *Cuesta arriba* y los cuentos de Federico Gana, son representativas ya en la formación de la literatura chilena actual; acusan la iniciación—aunque entre aquéllas las obras de Blest Gana datan de treinta años—de un período que se irá encauzando á medida que el arte llegue á tener entre nosotros un valor propio y no dependiente de ciertas circunstancias harto mezquinas.

Para nadie es un secreto en la actualidad que entre una obra verdaderamente nacional y un libro europeo, la mayoría se queda, de mil amores, con el último; en cambio, cuando esta obra chilena endereza su acción hacia el escándalo, entonces las ediciones se suceden tras las ediciones, consagrando el nombre de un escritor

en el mercado de los chismes de corrillo y entre los grupos de los *aplanacalles* cotidianos. Sé que más de alguien argüirá que no es privativo del público chileno el preferir el escándalo en la novela, ya que en Europa estuvo muy de moda cierta casta de literatos como León Daudet, el Padre Coloma ó Mauricio Barrés, cuyas obras tuvieron gran resonancia debido á cierta clave social escandalosa, lo cual, al fin de cuentas, nada nos abona, puesto que mientras aquellos libros fueron escritos con propósitos ajenos á toda identificación, éstas en cambio se gozaron en hurgar sobre ciertas existencias y sobre ciertos momentos sociales, rastreando anécdotas y ápices de pésimo gusto. Un tal género no es por cierto un derrotero acertado para un novelista que se estime; como recurso folletinesco bien está para quienes la literatura se reduce á una farsa de pasatiempo destinada á la vida efímera de un entusiasmo pasajero. Nuestra vida americana impone, en el momento por que atravesamos, ideales más altos y orientaciones más seguras. Al desborde de energía que caracteriza este esfuerzo inicial de nuestra segunda centuria debe corresponder una exaltación espiritual no menos intensa, que sea como la portavoz de las excelencias de la raza y de las labores del martillo en los talleres.

Nuestro público no se da cuenta exacta sobre la participación que á él le cabe como juez en la literatura nacional; y de pretenderse lo contrario, sería preciso exigirle la mentalidad del público francés ó alemán, para quienes un novelista escribe con la conciencia de ser estudiado. ¿No refiere un filósofo inglés, tal vez Bain ó acaso Stuart Mill, que en cierta ocasión, mientras daba una conferencia sobre el libre albedrío en una barraca de extramuros en Mánchester, hubo de verse en sobera-

nos aprietos ante las objeciones filosóficas que le exponía un minero de Cleveland? En la patria de Heine la simple obra de la extensión universitaria ha hecho de la masa obrera una burguesía intelectual, culta y curiosa, consciente y sombría. En cambio, ¿sería posible exigir otro tanto de nuestras multitudes analfabetas? No; que antes está la obra de la educación primaria, la guerra contra los reacios, enemigos de la instrucción obligatoria. Mientras esto no se realice, inútil será toda tentativa de progreso estable en el orden intelectual.

Así, pues, nuestra literatura se ve confinada al público lector que frecuenta las bibliotecas y se solaza con los folletines de Ponson du Terrail ó de la Invernizio; á los *intelectuales*, que son los menos y los más peligrosos. En cuanto á la *high-life*, bien poco ó nada le interesa la obra nacinal; más aún, la desprecia acaso porque la estima plebeya. Hace poco no más, un conocido librero de Santiago decía con raro acierto: «La gente de sociedad no compra libros chilenos; esos los deja para los cursis, Su preferencias van hacia Bourget, Monlaur, Gyp y, en pequeña escala, hacia Palacio Valdés, el Padre Coloma y la Pardo Bazán, sobre todo ahora que es condesa...» Es de buen gusto en personas que se estiman leer á los franceses en su propio idioma aunque... no les entiendan.

¿Cuál debe ser, pues, la acción del crítico ante esta actitud antojadiza y falsa? Hasta hoy hemos observado que, en general, la crítica europea se ha mantenido en una actitud exclusivamente nacionalizante, como el portavoz de cada literatura. Ya antes de constituirse la nacionalidad alemana, Léssing, Winckelmann y Schiller comprendieron la necesidad de encerrarse dentro del concepto de un arte exclusivamente nacional para afirmar sus obras futuras sobre el convencimiento de

un pasado fuerte y digno. ¿Y Fichte, acaso, no fué el apóstol del gran Renacimiento? Luego, después, los franceses, á partir con Sainte-Beuve, hasta llegar á Villemain y Brunetière, exaltaron el culto de la patria como la única manera de restaurar la grandeza perdida del clasicismo de Corneille, Bossuet y Racine, disuelto mediante las influencias de la Revolución y del romanticismo. Es preciso recordar aquí, como un caso extensivo, que el huraño autor del *Roman naturaliste* contaba entre sus principios favoritos aquellos aforismos de Nisard y de Comte: *Ce qu'il y a de plus vivant dans le present, c'est le passé,* y *L'humanité se compose de plus morts que de vivants,* lo cual explica ese culto dogmático por todo lo francés, característico á todos los franceses, que tan ingeniosamente ha criticado Anatole France en sus mejores novelas. Sin embargo, esta conciencia de la propia superioridad significa una fuerza, una potencia de absorción colosal que ha caracterizado á ciertos pueblos fuertes como el inglés. En España, en cambio, este culto literario se ha olvidado casi; apenas si un de la Revilla, un Menéndez y Pelayo ó un *Clarín* estudiaron científicamente ciertas épocas de la literatura española, aunque con entusiasmo harto dudoso; en cambio, los clásicos duermen el sueño secular del más injusto olvido, y tan sólo de tarde en tarde la inteligencia de doctos hispanófilos como Ticknor, Morel Fatio, Merimée, Fitz Maurice Kelly, van á desenterrar en plenos solares castellanos el tesoro de tantos secretos olvidados. Inglaterra é Italia se han mantenido discretamente en un sobrio aislamiento, cultivando el amor por sus artistas con burguesa tranquilidad de escolares y de lectores inteligentes.

Nosotros, hispanoamericanos, no tenemos en verdad

sino un débil pasado literario y su huella es casi nula en la evolución de la cultura nacional. Nuestra verdadera tradición ha de comenzar en el momento presente, con el culto de aquellos escritores que más contribuyeron á afirmar la conciencia cultural ambiente, así sean Andrade y Sarmiento en la Argentina, Hostos en Santo Domingo, Martí en Cuba, Palma y García Calderón en el Perú, Zorrilla de San Martín, Rodó y Vaz Ferreira en el Uruguay, Graça Aranha en el Brasil, Palacios, el malogrado autor de *Raza chilena,* en Chile, Altamirano y Justo Sierra en Méjico, Montalvo en el Ecuador y Gil Fortuol en Venezuela. Labor de grandeza nuestra será la de justificarnos con el pasado, reconciliándonos con nuestros abuelos, como pedía Ramiro de Maeztu: «Consideremosles como los iniciadores de una tarea milenaria que nosotros hemos de continuar. Consideremonos como sus continuadores. Sentiremos entonces que nos ayudan desde dentro con misteriosas é impensadas fuerzas, porque al emplazarnos en las perspectivas de la historia daremos á nuestra obra cotidiana el valor mágico de la continuidad.» Que la voluntad de tener un pasado será como el pedestal que afirme la obra futura de nuestra grandeza.

Atendiendo á la labor así comenzada, la crítica debe mantenerse dentro del campo de nuestra literatura avizorando todas las actitudes para adelantarse si es posible á cualquiera renovación perjudicial. Á haber habido críticos conscientes treinta años antes, como lo son ahora Carricarte ó Rodó, ¡cuántos desmanes de escritorzuelos hueros no se hubiesen evitado! De seguro que no existiría ni cierta recua de malos imitadores de Rubén Darío ó de Gómez Carrillo, que ya forman legión.

Al encarar nuestro porvenir debemos recordar con

Taine á aquellos jóvenes sanos de cuerpo y espíritu que cruzan en el diálogo platónico, renovando un ensueño de fortaleza. El maestro francés soñaba acaso, como Renán y Guyau, en próximas generaciones vigorosas, ajenas á esas complicaciones ridículas de bizantinismo, enemigas de toda energía y de toda entereza espiritual. Nosotros, indoespañoles, herederos de una fuerte tradición de civismo, debemos propender á la restauración del culto de la vida intensa, erigiendo en dogma, si es necesario, el ya tan sobajeado aforismo de Séneca: *Mens sana in corpore sano,* como una protesta contra el refinamiento de ciertos señoritos, dandíes almibarados que más se cuidan de la melena que de la higiene. Y para esto es preciso volver á la Naturaleza, fuente eterna de purificación. «En vez de jóvenes de Platón—escribía en un libro reciente Manuel Díaz Rodríguez—, ó de la antigüedad, ó de hombre primitivo, digamos la Naturaleza, y con esta obscura y perenne tendencia á volver á la Naturaleza y á la vida, comenzaremos á penetrar el misterio de la más feliz renovación del arte.» Mas fuerza será volver al culto de la Naturaleza, en el sentido balzaciano de expresión, ajenos á todo misticismo decadente, como parece insinuarlo el autor de *Camino de perfección.*

Nuestros escritores tienen ante sus ojos el libro abierto de un vasto campo virgen que aguarda la oblación fecunda de la semilla; ante él el éxtasis no ha de tener el sentido de renunciación del asceta, sino la altivez creadora del sembrador. ¡Y así el misterio fecundo de la noche les ha de sorprender con las frentes inclinadas sobre la tierra!

LOS NUEVOS

Baldomero Lillo

Primum est vivere et deinde philosophare, dice un vulgar aforismo latino que debiera ser como el exponente de nuestra literatura hispanoamericana. Hasta el presente nuestros escritores han vivido, haciendo las honrosas salvedades del caso, de imitaciones más ó menos fáciles, tratando de reflejar todo lo que el arte europeo exporta á través de malhadadas traducciones ó todo lo que ciertos entusiastas logran recoger en lecturas mal digeridas. Así, por un Rubén Darío, ¡cuántos Mendés, Lorraines y Verlaines en miniatura no tenemos! Y por un Vaz Ferreira, ¡cuántos Nietzsches y Emersones de pacotilla no se codean por estas benditas tierras de indios! ¿No sería, acaso, muchísimo más congruente aprender á sentir y á comprender, sin necesidad de muletas, mediante nuestro esfuerzo, la excelsitud maravillosa y virgen de nuestra existencia cotidiana? Exaltemos nuestra vida, fuerte y fecunda, hasta el más acabado modelo de perfección artística; acerquémonos á su fuente de Juvencio, en busca de los secretos de la eterna armonía, poniendo el oído atento á lo que llamaba el infortu-

nado Maurice de Guerin *les bruits de la Nature:* «¡Ah! qué bellos son estos ruidos de la Naturaleza, estos ruidos que llenan los aires, que se levantan con el sol y le siguen, que siguen tras el sol como un séquito sigue á un rey.»

Que la Naturaleza sea nuevamente, como querían los poetas latinos, la musa fuerte de la vida, la hembra dura que fecunde los sueños del lírico en una cópula sagrada. Esto puede ser grotesco, pero es provechoso, pues tendrá el carácter de una lección de energía que les sentará á maravillas á los locos de hoy de que hablaba el maestro. Alejados de las *turris eburneas*, aprendamos á vivir, como quería Spinoza, no á modo de un imperio en un imperio, sino como una parte en un todo. Y no es por cierto que se pretenda imponerle al artista la traba de hierro de la imitación de la Naturaleza para alcanzar la perfección que pedía Dryden, *To imitate Nature well is the perfection of Art,* sino que ha de salir de ella como la larva de la tierra, sintiendo profundamente su alma máter y llevándola en su cerebro como la plumilla volandera lleva el grano que ha de fecundar los surcos. Es esta la concepción panteísta que Gabriel Alomar vislumbró en el arte futuro cuando teorizaba en su *Estética arbitraria:* «El poeta ha de unirse á la naturaleza naturada, y en una gran cópula ha de fecundarla, convirtiéndola en naturaleza naturante, de la que salga, radiosa y viva, la obra, obra y naturaleza á un tiempo, es decir, idealidad y realidad, en identidad suprema.»

Es preciso volver á lo primitivo en literatura, á la sencillez predicada por Saint-Georges de Bouhélier («No creo que el arte pueda salvarse sino por medio de la sencillez»); á la perdida humildad literaria que pedía Andrés González Blanco («Algunas

veces he pensado que, para ser siempre frescos y originales en arte, sería congruentísimo volver á la perdida humildad literaria: al *ensayo* de Montaigne, donde se confunde historia, filosofía, erudición», etc.); al culto de la Naturaleza sin ser esclavo, como lo fueron los románticos Isaacs, Arboleda ú Olmedo, quienes, en fuerza de su ingenuidad, llegaron á falsear el verdadero concepto del panteísmo naturalista; ni llegar á hacer de la tierra el culto grosero de un Restif de la Bretonne, esto es, viviendo apegados á ella en todo lo que tiene de minucioso y de grosero, con el laudable pretexto de observar la vida tal como es, sin falsearla, por arte y capricho de una imaginación antojadiza. Tan craso sería este segundo error como el primero: quien, pretendiendo esquivar un escollo, fué á dar de narices contra el segundo, no ganó, en suma, más que la falsa creencia de haber realizado una evolución cuando, si bien se mira, fué un retroceso.

Queriendo reaccionar contra el cerebralismo de los parnasianos y contra los desplantes imaginativos de los románticos, Zola con sus discípulos de Medán dieron en la maña de operar un trastorno colosal en la literatura francesa; lo consiguieron, ciertamente, hasta más allá de sus sueños, valiéndose de exageraciones no menos censurables que las de sus predecesores. Por motivos casi análogos, en nuestra América hispana, agobiada todavía por ciertos escritorzuelos chirles que deforman la obra de los maestros, se comienza á hacer sentir un movimiento de reacción parecido que ha de conducir á resultados harto más benéficos y laudables. Como buenos imitadores del gusto francés y de todo el exotismo exportado por los editores parisinos, fuimos sorprendidos, durante cinco lustros, por las

novedades que nos espetaban á través de sus entusiasmos fáciles, como Gómez Carrillo, Rubén Darío, Lugones, Nervo y tantos otros que sería largo enumerar. ¿Fué perjudicial esta corriente de cosmopolitismo que nos arrastró como á mansos carneros selváticos? Los hechos nos prueban que no, pues acaso de esta flaqueza ó de los errores de tal empacho sacaremos las fuerzas necesarias para reaccionar contra el perjuicio de tantas banalidades, que á no haberlas conocido antes nos hubieran esclavizado tarde ó temprano. En la busca obstinada del preciosismo europeo nos perdimos á nosotros mismos, matando la levadura de indios que por dentro y fuera llevábamos: por cierto que quienes creyeron haber llegado á rivalizar con los maestros, mitad *snobs* y mitad rastacueros, apenas si tenían el aspecto de esos labriegos endomingados que llegan los días de Navidad á las aldeas ribereñas á lucir sus arreos nuevos y churrigueresco. Hoy el deslumbramiento de aquellos mirajes ha pasado á la leyenda, y gracias á cierto buen sentido el indio está por resucitar entre nosotros. París ha perdido ya para nuestros artistas algo de ese encanto loco de sirena encantadora, y acaso acabará por dejar de ser la Meca ideal que unos cuantos poetas de buena voluntad dieron en la gracia de proclamar *como el cerebro del mundo ó la Babilonia moderna,* como si junto á todas las novedades que allí se imaginan nada valieran nuestras ciudades americanas, rudas y severas, nuestros campos imponderables, nuestras montañas vírgenes, y en conjunto, toda esta vida americana, rica y vigorosa, tan llena de sorpresas incomparables como de sanas lecciones de energía, que son muy otras que las enseñadas por los *cabarets* de Montmartre ó por ciertas cortesanas neurasténicas.

En este sentido la reacción literaria que se viene operando desde hace cuatro ó cinco años á esta parte, con escritores vigorosos como Rufino Blanco Fombona, Ricardo Rojas, José de la Riva Agüero, Roberto Carpio, José Santos Chocano y Baldomero Lillo, merece la exaltación entusiasta del más altivo elogio, ya que ella nos llevará á descubrir nuevos Eldorados en nuestra América virgen, india pobre y esquiva que desconoce los afeites de las trastiendas y las farsas de entre bastidores, pero que esconde el tesoro de un vientre fecundo donde se forjan las futuras energías de la raza latina.

I

Para comprender bien la dura lección de energía que entraña la vida de Baldomero Lillo, sería preciso recordar la de ese vagabundo atormentado que escribió las páginas admirables del *Anunciador de las tempestades* y de *Los tres;* así también el autor de *Sub-terra* vivió mucho y muy amargamente antes de hilvanar las primeras líneas de sus cuentos.

Nacido en Lota, sobre el mar y en pleno centro del tráfago mercantil, apenas si conoció de niño las alegrías de una infancia enfermiza y retraída. Hijo de un padre aventurero y obstinado, hubo de vivir apegado al regazo materno, en el obscuro rincón provinciano de aquel puerto compuesto de operarios rudos y de comerciantes endurecidos en el trabajo. Sin embargo, á pesar de los muchos

achaques que en más de una ocasión estuvieron por dar al traste con sus pocas energías de muchachuelo, hay en esa época de la vida de Baldomero Lillo un rasgo revelador de un temperamento romántico é inquieto. Pocos años después del regreso de su padre de California, Cipango fabuloso de modernos navegantes, adonde marchara en busca de fortuna, impulsado por sus aspiraciones de mozo casadero, el muchachín buscaba á menudo el reposo de sus rodillas esperando saber siempre algo más en la historia de sus aventuras de cateador, cuando en las lejanas tierras de los pielesrojas y los cow-boys buscaban las huellas auríferas entre las peñas de las cordilleras. Ora fuese que todas aquellas peripecias adornadas extravagantemente despertaron la imaginación del niño, ora que todo aquello le hacía sentir un afán desconocido de ver cosas extrañas, el hecho es que en más de una ocasión creyó posible partir con su padre hacia esas tierras desconocidas en busca de fabulosos Eldorados. Desgraciadamente, la realidad se encargaba de sustituir el plan de sus excursiones fantásticas con todas las crudezas de los más rudos menesteres.

Por esos años recorrió con su familia los minerales de Chañarcillo y Lota para marcharse después durante algún tiempo á Lebu, donde comenzó su primera educación formal y metódica en el Liceo.

Es Lebu una de las playas más hermosas de Chile, bañada siempre por un mar agitado que al arrastrarse entre las rocas finge los más extraños ímpetus en su lucha diaria contra los elementos. La riqueza de sus minas y el crecimiento paulatino de sus industrias llevan hacia esas regiones multitudes de comerciantes y obreros de todas las lati-

tudes, habiéndose formado una población cosmopolita, en la cual predomina el elemento vasco. La Naturaleza es allí propicia como en ninguna parte: su clima no tiene las inclemencias de otras regiones, á no ser tan sólo los aguaceros que durante algunos inviernos crudos suelen hacer más difícil la vida entre sus habitantes. Además, la existencia lebulense tiene cierto aspecto pintoresco por ser uno de los puertos más frecuentados por embarcaciones de segundo orden, dirigidas por marineros de todas clases y nacionalidades.

En ese medio transcurrieron los años del despertar á la pubertad de Lillo, en medio de una vegetación floreciente y junto á un mar caprichoso y rico. Mientras su padre dirigía en las entrañas de la tierra las labores de centenares de operarios, él solía asistir á los pozos de las minas cuando en los días de derrumbes se extraían los cadáveres que arrojaban las jaulas; otras veces, algún capataz condescendiente le llevaba hacia las galerías subterráneas de las minas de carbón mientras se hacía el revestimento de algún boquete ó se horadaba en la roca un nuevo zaguán. Así, durante el transcurso de los días, fué aprendiendo á familiarizarse con todos los dolores de esas vidas obscuras que se agotan entre las lobregueces más profundas de las obscuras cavernas. Quien haya descendido alguna vez hasta el fondo de una de esas pavorosas minas de carbón de piedra, donde el aire se hace irrespirable y el agua se cuela á través de todos los resquicios aumentando en un suplicio dantesco el horror de las inclemencias de tierra, podrá comprender hasta qué punto esas primeras impresiones de juventud moldearon el alma de Lillo en las angustias del más negro de los dolores. En uno de los mejores cuentos de *Sub-terra* nos penetramos de

todo el horror de esas faenas brutales que derriban á los más fuertes, agotando las fuerzas en menos tiempo que el que necesitaría la más traidora de las enfermedades. Oigamos un pasaje emocionante de «El pago» que será el mejor capítulo descriptivo y autobiográfico: «Pedro María, con las piernas encogidas, acostado sobre el lado derecho, trazaba á golpes de piqueta un corte en la parte baja de la vena. Aquella incisión, que los barreteros llaman circa, alcanzaba ya á treinta centímetros de profundidad, pero el agua que se filtraba del techo y corría por el bloque llenaba el surco cada cinco minutos, obligando al minero á soltar la herramienta para extraer con ayuda de su gorra de cuero aquel sucio y negro líquido que, escurriéndose por debajo de su cuerpo, iba á formar grandes charcos en el fondo de la galería. Hacía algunas horas que trabajaba con ahinco por finiquitar aquel corte y empezar la tarea de desprender el carbón. En aquella estrechísima ratonera el calor era insoportable. Pedro María sudaba á mares y de su cuerpo, desnudo hasta la cintura, brotaba un cálido vaho que con el humo de la lámpara formaba á su alrededor una especie de niebla cuya opacidad, impidiéndole ver con precisión, hacía más difícil la dura é interminable tarea. La escasa ventilación aumentaba sus fatigas; el aire cargado de impurezas, pesado, asfixiante, le producía ahogos y accesos de sofocación y la altura de la labor, unos setenta centímetros escasos, sólo le permitía posturas incómodas y forzadas que concluían por entumecer sus miembros, ocasionándole dolores y calambres intolerables.»

Así vivió durante algún tiempo en Lebu Baldomero Lillo, observando de cerca las angustias de esas vidas sombrías que se consumen lejos del sol,

sub-terra, en lo más profundo de la entraña virgen. A veces solía interrumpir el reposo de esa su existencia tranquila cuando se aventuraba con otros muchachos á recorrer en las lanchas pescadoras las costas siempre verdes y el mar siempre tormentoso, hasta los riscos del Huape ó hasta la punta de Millonge. En este afán por las aventuras marinas Baldomero parecía haber heredado el espíritu inquieto de su padre, y acaso por un extraño reflejo ancestral, sentía despertarse en él las inquietudes náuticas de sus abuelos y el ansia de riqueza de todos los aventureros costeños que partían á diario á las cacerías de ballenas ó hacia los lavaderos de oro.

Poco más de diez y seis años tenía Lillo cuando su padre, después de algunos negocios fracasados en los lavaderos de Caramávida, regresó con toda su familia á Lota. Entonces se inició en la vida de Baldomero un período nuevo, lleno de sinsabores y sorpresas crueles. Hostigado por la curiosidad vivió días enteros en el fondo de las minas, en trato frecuente con los capataces y los maquinistas de los ascensores, como para darse cuenta cabal de todos los tejemanejes en aquel trabajo endiablado y cruel. Más de alguna vez, sobre su cabeza, sintió los estampidos violentos de los barrenos y las esplosiones del grisú en el fondo de las galerías, y como espectador ávido de sensaciones extrañas, estuvo á punto de ser el blanco de una desgracia irreparable. Todo el conjunto de aquella vida de explotación negra y sin tregua, fué destilando en su espíritu un residuo de dolor y amargura que más tarde habían de estallar en los arranques soberbios de sus cuentos como una venganza justiciera en favor de las muchas víctimas que vieron sus ojos, con las pupilas vueltas hacia el cielo y los puños

crispados por el horror, en el último rincón de la tierra negra.

Instalado definitivamente en Lota, pasó Baldomero primeramente á ser empleado subalterno en una de las pulperías de la compañía minera, y más tarde, tras larga y meritoria constancia, jefe de ella. Era este almacén, con ribetes de despacho, la *quincena* del *Buen Retiro,* donde vegetó seis años, con resignada mansedumbre, soportando las amenazas de su naturaleza raquítica y las crueldades de un trabajo pesado entre toda aquella gente minera que por necesidad y obligación había de pasar semanalmente ante los mesones del negocio. Por ese entonces, y acaso debido al aburrimiento de una existencia uniforme y puritana, sintió despertarse en él una voracidad incansable por la lectura: lectura sin método ni selección de ninguna especie. Leía todo lo que caía en su poder, desde las fabulosas y disparatadas aventuras de Rocambole, hasta las novelas de Julio Verne y Mayne Reid. Un día, por una de esas extrañas casualidades que suelen decidir de ciertos destinos, el modesto jefe de la pulpería del *Buen Retiro* compró al azar, en una librería de Concepción, tres libros: *La casa de los muertos,* de Dostoyewski, *Germinal,* de Zola, y *Humo,* de Tourgueneff. Á partir desde ese instante dejó de leer á los Julio Verne, Dumas y Rocamboles habidos y por haber, y su gusto literario se encauzó dentro del más perfecto método estético. Luego cayeron en sus manos las obras de Maupassant, Eça de Queiroz, Dickens y Balzac, maestros bajo cuya influencia había de desenvolverse en toda su amplitud la personalidad del escritor, con sus cualidades sobresalientes: observación constante, emoción humana hasta el dolor y sobriedad descriptiva.

Sin embargo, á pesar de lo mucho que leía, jamás intentó hilvanar una mala línea, y fué preciso que años más tarde, en 1899, ya instalado en Santiago y más por amor propio de probar sus fuerzas que no por sentar plaza de escritor, ensayara sus facultades como narrador y cuentista, después de intentar ó atentar contra la poesía.

Fatigado en Lebu con esa vida angustiosa que pesaba sobre sus hombros como jefe de la *quincena*, resolvió quemar sus naves en aras de un sueño largo tiempo acariciado. Hizo resolución de su pobreza honrada y se trasladó á Santiago como empleado en una compañía de seguros. Tras él quedaba el recuerdo de su existencia amarga de solitario atado al crestón de un trabajo bueno para galeotes: Lota con sus minas devoradoras de energías; el *Buen Retiro* con la tiranía de su explotación codiciosa; el mar abierto como una perspectiva de tentación ante el infinito, y por fin la gleba obscura, amenazante siempre y siempre sometida al despotismo del miserable mendrugo.

Tranquilo ya en su oficina universitaria, después de amargos días de inquietud vividos en empleos pasajeros, comenzó Lillo á frecuentar las tertulias literarias de su hermano Samuel, donde acudían Dublé Urrutia, Brenes Mesen, Bórquez Solar, Gana, Labarca Hubertson, Prieto Molina, Pezoa Velis, García Monje, Gamboa, Pérez Kallens, Cabrera, Pedro Antonio González y tantos otros que llevaban el pandero de la literatura por esos años benditos. En ese cenáculo se leían los cuentos, estudios y versos de última data, que habían de ser publicados en las revistas ó en algún libro; allí pontificaban Thomson y Dublé con aires de sibilas impenetrables; Bórquez recitaba una que otra estrofa de su *Campo lírico* y Pérez Kallens leía

sus prosas líricas. Así, aquellas reuniones tenían cierta solemnidad grave y doctoral, y de su seno nacieron hermosas páginas que hoy pertenecen al pasado de una bohemia adorable.

Un tal contacto despertó en Baldomero Lillo su animosidad literaria, y entre gallos y media noche compuso un buen día un soneto para la revista de Ricardo Fernández Montalvá. ¡Un soneto! ¡Qué más daba cuando en aquellas veladas inmortales todo el mundo se creía con derecho para hacer versos interminables y copiosos! Con este atentado lírico, que para su mayor honra pasó desapercibido, nació al mundo de las letras el autor de *Sub terra.*

Pocos meses después escribió su primer cuento «Caza mayor» que, publicado en un diario de Santiago, nació para morir en la más completa obscuridad aun cuando era ya la revelación portentosa de un escritor de talento. Pero sucedió que en cierta ocasión, revisando Baldomero un libro de recortes de periódicos recopilados por Rafael Díaz Lira, se encontró de manos á boca con su cuento incluído entre un sinnúmero de producciones selectas de escritores extranjeros. Grande fué la sorpresa suya al saber que el cuento había sido colocado en ese florilegio barato por creérsele obra de un gran escritor español. Así, gracias á tal extraña coincidencia, vino á dar en la cuenta de que aquel que estimaba su primer fracaso no era tal y ya había en el mundo quien sabía estimar la primera audacia de su pluma. Cobró alientos entonces y días más tarde compuso «Juan Fariña» para enviarlo al certamen de la *Revista Católica.* Obtuvo el primer premio y un elogio sin reservas. Tal triunfo había de decidir para siempre su fortuna literaria. En 1904 publicó su primer libro, *Sub-terra,* cuya edición se agotó en tres meses. Los juicios críticos

se sucedieron unos á otros consagrando en ese libro sencillo y rudo la labor de un escritor de nuevo cuño honrado y tesonero como ninguno.

Desde entonces ha continuado Baldomero Lillo su obra literaria, trabajando con una constancia y una conciencia verdaderamente asombrosas. Entre el dolor de una vida amargada por todas las desgracias, soportando las más brutales embestidas del destino, ha erigido el culto de la voluntad en una lección de fortaleza. Nadie como él en nuestra literatura ha vivido tan intensa y honradamente todas las páginas de sus libros, y así sus mejores cuentos nacieron al calor de su propia vida, entre las inquietudes del que ha sabido de todas las amarguras y la angustia del que se ha despertado alguna mañana con una esperanza menos y con un dolor más.

II

La obra de Baldomero Lillo en nuestra época es un milagro de sinceridad y de estudio austero. Este hombre, que sabe del sabor amargo de la vida, pues ha vivido intensamente el dolor ajeno y el propio dolor, escribe más por desahogo sentimental que no por necesidad literaria. Cuando otros se quemaban las pestañas devorando libros y haciendo filigranas ó bella prosa de florilegio, desvelo de asustadizos escolares, él aprendía á ganar á diario el mísero mendrugo en una oficina minera clavada en el corazón de un terruño árido é inhospitalario.

Y entre el ajetreo de sus rudos menesteres, aguzaba su mirada de observador penetrando hasta el fondo de toda aquella organización plutocrática y señorial que compone feudos absolutos y dicta leyes caprichosas de protección obligada para mantener el imperio único del mayor incremento de la riqueza.

Sus ensueños de muchacho crecieron así con él; fué hombre antes de tiempo por imperiosa tiranía de la necesidad. De esta manera no hizo más que prepararse para los dolores venideros y para las amarguras sorpresivas de la vida. Después de los treinta años comenzó á rehacer en sus cuentos el recuerdo de su vida con la tranquila sobriedad de quien se dispone á narrar una historia ajena á toda pretensión de supervivencia literaria.

Hay en cierta época de la vida de Lillo un paréntesis doloroso, del cual data un escepticismo reposado y la franca amargura de su carácter. Debido acaso á un trastorno fisiológico repentino, sobre cuyo origen sólo se podrían allegar conjeturas, como ser las de cierto mal hereditario, un accidente cualquiera y un trastorno sexual, su naturaleza comenzó á decaer hasta llegar á un casi completo agotamiento físico, agotamiento que había de estacionarse en un estado de neutralización indefinida. A este período de verdadera crisis moral y física alude ciertamente Santiván en su estudio publicado hace algunos años: «Siendo aún muy niño, Baldomero Lillo abandona la casa paterna para *ganarse la vida*... Y debe de haber sido larga, tormentosa, su odisea. Así, por ejemplo, en uno de sus cuentos publicados en *El Mercurio* bajo el título de «Tienda y trastienda», me parece vislumbrar algo muy doloroso, muy duro, entre el sano humorismo estilo Charles Dickens con que cuenta

las aventuras de un niño al abocarse con la vida... la mísera vida de los pobres. Lentamente fué cayendo la tristeza y *el sutil veneno sobre su naturaleza y cambiando el brillo de su mirada por una que huye de nuestros ojos para encastillarse en huraña melancolía;* en un ensimismamiento abrupto, receloso.» Sin embargo, en abierta lucha contra todos sus dolores, ha mantenido su virilidad intelectual enhiesta sobre una voluntad férrea, pronta siempre á sobreponerse á las muchas contrariedades de aquellos que al nacer no se han traído consigo todas las primicias de la vida regalada.

A pesar del sano humor que campea en sus cuentos y de ciertos arranques bizarros de su vida, Baldomero Lillo es un estoico á su manera: la experiencia le enseñó el secreto de las desilusiones y de la energía; de aquí proviene el reposo hondo de literatura actual que no se agita ni declama con arranques ó alaridos efectistas.

III

El autor de *Sub terra* es el cultivador por excelencia en nuestra literatura de un género que apenas si habían tocado, desflorándolo, escritorzuelos chilenos de al tres por cuarto y en el que son maestros eternos en el arte universal Gorki y Pérez Galdós, Dostowyewsky y Zola. En cierta manera los ejemplos de Tourgueneff y de Tolstoi orientaron á Lillo hacia el naturalismo glorificador del dolor humilde y de la tragedia de la vida cotidiana. Su

temperamento se acomodó fácilmente en el campo de ese arte que todo lo saca de la existencia vivida intensamente y deja en segundo término á la imaginación y á la estética.

Al evocar el ambiente para el desarrollo de la fábula en sus cuentos, Lillo se funde en el pasado, lo ausculta y acaba por hacer de la realidad algo íntimo y palpable: entonces es cuando aparece el hombre apasionado por la violencia, arrostrando á los expoliadores con la ira de una justicia cercana; su exaltación acaba por hacer de algunos de sus cuentos nuevos evangelios de los parias, de las víctimas de una inconsciencia secular; pero son los evangelios humildes de las grandes ideas y de los hechos descarnados, vividos y sentidos hasta la asfixia moral, sin discursos fáciles y teorizaciones antojadizas. «Es que el autor de *Sub-terra*—según comentaba Bórquez Solar—se ha empapado bien íntimamente del dolor, que es el mismo para todas las razas explotadas, en cualesquiera de las zonas del planeta en que las haya empotrado la iniquidad dominante, así en los plomos de Siberia, en las salinas de Carlsbad ó en las hullas de Lota.» Otro tanto escribía Ricardo Jaimes Freyre: «Los miserables que sufren la maldición del trabajo cruzan por sus páginas silenciosamente, vencidos por la inutilidad del esfuerzo. Es la esclavitud del salario, más terrible que la vieja esclavitud, porque su amenaza no es el látigo, sino el hombre.»

Jamás un grito pone el alivio siquiera sea de un miraje en los labios de sus gañanes ó en el de sus esclavos sometidos á la ley de una tiranía obligada. Mas cuando la protesta estalla en algún corazón, entonces bien podrían temblar los cimientos del mundo y de toda la organización social: la llama del odio suele prender fácilmente, y el dolor

se rebela, se agazapa, hasta herir en la mitad de la espalda. Es el caso de aquel «Viento negro», muchacho huraño, hosco, sombrío, que al sentirse humillado coge el combo, y á fuerza de golpes hace estallar las chispas allí donde el grisú amenaza acabar con todo en un instante de descuido. Rebelión suprema que en su sacrificio arrastra á muchas víctimas inocentes; pero la venganza ha dado una lección de energía y ha repercutido como un reto lanzado á las estrellas.

¿Quién que haya leído «El chiflón del diablo», «Quilapán», «Era él solo» ó «El pago», no ha sentido asomar á sus labios la más justa cólera, cólera y esperanza de próximas reivindicaciones? La historia del lanzamiento de aquel indio testarudo que se apega á su suelo como un cachorro á las mamas de su madre, y que acaba por morir en él con los brazos en cruz, como en un abrazo eterno, ¿no es un símbolo dolorosamente humano de todo un régimen de favoritismos que hasta hoy ha cosechado vientos de odio y de injusticia? Aquellos blancos que se gozan en el más bárbaro de los tormentos al arrastrar á un indio ó al herir el pudor casi sagrado de sus mujeres, ¿no son mil veces más salvajes y odiosos que todos los bárbaros de las más remotas latitudes? O ese don Simón que siente especial regocijo burlándose de sus inquilinos al pretender desenmascarar á un vagabundo, ¿no tiene instintos más rudos que los del hombre brutal y primitivo que habitó las cavernas en las primeras épocas de la tierra que no del propietario civilizado de nuestros días? Y, por fin, toda la recua de expoliadores que después de hartarse en el fondo de las minas arrojan hacia la miseria el despojo de muchas vidas, ¿no son mil veces más bárbaros y tiranos que los señores medioevales de horca y cuchillo?

Tal vez en este sentido podrá ser tildada la obra de Baldomero Lillo de pesimista y atrevida por todo lo que hay en ella de verdad humana: de sangre caliente que se revela dentro de las venas, de labios que quisieran gritar y se ven sellados por la tiranía feroz del salario, de puños que se crispan y dientes que se entrechocan desafiando á las generaciones venideras con el gesto resignado con que los campesinos vendeanos sorbían los vientos de la Revolución cuatro lustros antes de caer la Bastilla.

Los que como él han asistido á diario á la tragedia del trabajo y saben del dolor callado que se resigna en el alma de los parias que sobrellevan la cruz de sus pobrezas, pueden hablar y hasta gritar con gesto altivo esperando nuevas redenciones justicieras. Sus argumentaciones no son ya simples caprichos ideológicos, sino vidas hechas protesta y protesta de la carne que se rebela. Así, al arrojar el socavón de la mina al pobre Diamante, uno de los tantos inválidos del trabajo, no faltará una voz que clame por él presintiendo una aurora roja: «¡Pobre viejo, te echan porque ya no sirves! Lo mismo nos pasa á todos. Allí abajo no se hace distinción entre el hombre y la bestia. Agotadas las fuerzas, la mina nos arroja como la araña arroja fuera de su tela el cuerpo exangüe de la mosca que le sirvió de alimento!»

Y no es que la acritud de estas palabras afirme en Lillo á un apóstol de bellas teorizaciones, ciego por ciertos idealismos algo *arrières;* al contrario, muy contados son sus cuentos en los cuales se encuentran estas divagaciones filosófico-humanitarias. Gusta más hacer sentir el peso de sus razones mediante la fuerza de los hechos, que vienen á ser en este caso la lógica más contundente é inamovible. Después de leer ciertas partes de «El chiflón del

diablo» ó el «El pago», fácilmente nos damos á pensar que en esas líneas, descarnadas y sombrías hasta la angustia, caben las teorías de todas las escuelas anárquico-sociales, «como en un rayo de sol caben todos los colores» según el decir de un excelente poeta. Prestemos atención, por ejemplo, á ciertos pasajes de *Sub-terra:* «Eran los inválidos de la mina, los vencidos del trabajo—escribe Lillo—. Muy pocos eran los que no estaban mutilados y que no carecían ya de un brazo ó de una pierna. Sentados en un banco de madera que recibía de lleno los rayos del sol, sus pupilas fatigadas, hundidas en las órbitas, tenían una extraña fijeza. Ni una palabra se cruzaba entre ellos, y de cuando en cuando tras una tos breve y cavernosa, sus labios cerrados se entreabrían para dar paso á un escupitajo negro como la tinta.»

Tiene este cuadro el relieve dantesco de una desolación que pone espanto y caridad en los corazones más duros. ¿No vale acaso su dolor intensamente humano por todas las páginas más ó menos fáciles de ciertos panfletos compuestos por pedantes de levita ó por estudiantes impresionables?

Lillo no es en verdad un rebelde, como pudieran acusarlo las apariencias, sino un compasivo dueño de un gran corazón. Por eso el dolor del sufrimiento ajeno ha echado tan hondas raíces en su espíritu, encontrando en su pluma un medio de propalarlo á los cuatro vientos con la energía de un canto de bronce imperecedero.

IV

En contraposición con el literato doloroso que se complace en evocar todas las más negras miserias de la tierra, está en Lillo el humorista regocijado, fresco y oportuno. Lo que sí que en este aspecto su obra es poco menos que desconocida. Contados son los lectores que recuerden «Tienda y trastienda» y «Mis vecinos». Sin pretensiones literarias de ninguna especie quiso hacer el novelista en «Tienda y trastienda» una especie de autobiografía en forma de cuento íntimo, dejando adivinar ciertos estados de alma y ciertos recuerdos que son la mejor historia de sus correrías de muchacho. Más tarde, al recordar esas páginas, ha creído haber traicionado con deslices demasiado ligeros el concepto sobrio, harto honrado por cierto, que él se ha formado del cuento. Error este como muchos otros que, para mayor felicidad nuestra, debemos agradecerle un instante de precipitación, ya que con él nos ha dejado una de las páginas más frescas y donosas de nuestra literatura de costumbres.

En «Tienda y trastienda» apunta á cada paso, como muy acertadamente lo advertía Santiván, el espíritu dickensiano, del Dickens de *David Copperfield* y de *Pickwick Paper;* esto es, un espíritu agudo de observación y una sencillez cercana á la maestría. Tal vez Lillo leyó mucho al autor de *Olliver Twist;* mas supo independizarse de su tutela conservando las grandes cualidades del maestro. Además,

bien claramente se advierte que Lillo ha zurcido tales recuerdos á vuela pluma, como para ser publicados en un periódico á guisa de articulejos sin valor alguno y firmados con seudónimo por añadidura. Pero he aquí una de esas traiciones de la facilidad que á menudo le resultan con sabor tan humano á los escritores: Baldomero hizo de estos capítulos algo tan hermoso y sereno, que bien se merecen el honor de ser conservados intactos en nuestras letras, sin enmiendas de ninguna especie.

En «Tienda y trastienda» Lillo se supone (y bien se ve que es una suposición vivida) un muchachuelo recién llegado á una ciudad cualquiera á caza de empleo. Un diario le facilita el derrotero de la prestigiosa casa Pirayán y Compañía, donde, al cabo de muchas penurias y habiendo formulado promesas sin cuento, llega á ser empleado subalterno, esto es, mitad vendedor y mitad criado. Pronto se entera de la honradez cabal de la *maison* Pirayán gracias á algunos incidentes sobradamente curiosos, de entre los cuales valga el siguiente como ejemplo de esa sin par *vis cómica*, digna de un Mesonero Romanos, que fluye de todos esos recuerdos pergeñados *calamo currente:* «Subido en una escalerilla—recuerda—ejecutaba concienzudamente la tarea, cuando de pronto un tragaluz situado á la altura de mi cabeza me hizo testigo de una escena curiosísima.

»Desde mi observatorio vi como el señor Pirayán —abandonando precipitadamente el umbral de la puerta, desde el cual, en zapatillas y calado el gorro, observaba el movimiento de la calle— se entraba en la tienda, desierta á esa hora, y se metía debajo del mostrador, agazapándose como un gato puesto en acecho. Antes de que volviera de mi

sorpresa, oí el grito de un vendedor que pregonaba:

»—¡Huevos, huevos fresquitos!

»Cuando estuvo frente al dintel, se detuvo, y á una seña del empleado, avanzó hasta el mostrador, donde colocó la cesta con la mercancía, entablándose inmediatamente el siguiente diálogo:

»—¿A cómo la docena?

»—A peso, patrón.

»—Y por todo ¿cuánto pides?

»—No sé, patrón... tendría que contarlos.

»—Los compro todos á cincuenta centavos la docena.

»Al mismo tiempo que hacía esta oferta, apoderábase sorpresivamente del canasto y lo ponía en el suelo al lado adentro del mostrador.

»El dueño protestó escandalizado:

»—¿Está loco, patrón? ¡Cincuenta centavos! ¡Ni robados que fueran!

»El dependiente insistía repitiendo:

»—¡Cincuenta centavos con canasto y todo! Los pago en el acto.

»Entretanto, mi principal, desde su escondite tomaba delicadamente del cesto de huevos puesto á su alcance los más hermosos y los metía en su faltriquera.

»Mientras yo contemplaba esta escena inverosímil, el dependiente había vuelto á poner encima del mostrador la cesta aligerada de peso, y exclamaba iracundo:

»—¡Bueno, hombre, llévatelos; que te paguen el peso los tontos!

»El propietario del canasto recuperó su mercancía, y salió diciendo socarronamente:

»—Será usted muy lince, patroncito; le robará los huevos al águila, pero á mí no me mete nadie el dedo en la boca.»

En la casa Pirayán aprende claros menesteres del perfecto comerciante, como ser á robar quitándole á la vara veinte centímetros mediante una ligera maniobra de los dedos, y á halagar á los parroquianos sacándoles con dulzona amabilidad el dinero á fuerza de embustes. Todo marcha así á pedir de boca, aun cuando el sueldo no llega nunca, pues el señor tendero entre otros procedimientos se gasta el muy práctico de no pagar á sus empleados, mostrándoles la puerta cuando les asalta la mala idea de cobrar la remuneración obligada. El señor Pirayán es un perfecto caballero... pero de industria, como muchos otros que felizmente no visten y calzan.

En «Mis vecinos» el humorista que hay en Lillo se trueca en satírico agudo hasta la mordacidad; especie de diablo cojuelo que se cuela á través de todos los resquicios y va de aquí para allá palpando con su rabo de Belcebú burlón el interior, no ya de las casas, sino de las personas.

La casa en que habitan «Mis vecinos» tiene todo el misterioso encanto de aquella «Casa por alquilar», de Carlos Dikens; sus habitantes «eran, pues, cuatro familias con un total de treinta miembros, á lo menos los que moraban en aquella casa, todos los cuales parecían disfrutar de una envidiable salud, según lo mostraba la montaña de comestibles que entregaban ahí diariamente los proveedores».

«Mis vecinos» engullen y engullen á diario con el misterio de toda familia burguesa que se respeta puertas adentro, hasta que al fin un día los acreedores invaden sus posesiones amenazando con acabar de mala manera con sus moradores. Sin embargo, «Mis vecinos» no se inmutan por esto y atinan con más de una treta para contentar á aque-

lla canalla voraz. Un buen día el diablo cojuelo logra comprender algunos de los procedimientos que ensayan «Mis vecinos» en las compras, gracias á la espontánea confesión de un vendedor de aves. «La primera vez que por mi desgracia me presenté en la casa—dice éste—me compraron, pagándome sin regatear, los pollos y gallinas que llevaba. Esto me engolosinó y volví al día siguiente con una docena de patos que acababa de comprar casi de balde en la Estación Central. Pedí por ellos un disparate, pero contra lo que yo esperaba me dijeron que aunque la especie era muy barata no se interesaban porque tenían un casero antiguo que les entregaba las aves por semanas y no querían hacerle un desaire, dejándolo por otro á quien no conocían. Como echar zancadillas á los de la profesión es algo que los polleros no podemos resistir, dije que si el otro les dejaba las aves por semanas, yo se las dejaría por meses. Y vea usted lo que es la tonta vanidad y el afán de desbancar á uno del oficio. Rogué para que me recibiesen los patos y tragué el anzuelo, creyendo que yo, inocente de mí, era el que tenía la caña de pescar en la mano. Y tan estúpidamente confiado me mostré, que cuando eché de ver la tramoya estaba ya clavado hasta la coronilla.»

Así viven nuestros vecinos, ó sean los vecinos entrevistos por Lillo. ¿Que se ha marchado este vendedor?—se dirán ellos—, pues ya llegará otro tan ingenuo que acepte entrar á conocer la casa, y una vez en su interior le ganarán, jugando á las cartas, una cesta de capones y gallinas. Todo terminará de cualquier modo cuando se sirva á la mesa la cazuela rociada con vino de crédito, grasa que no se ha pagado y gallinas robadas al iluso vendedor de aves. Y á pesar de todas estas triqui-

fiuelas, «Mis vecinos» es gente de pro que se respeta y se da sus humos de aristocrática ralea.

Este humor intencionado, fino dentro de su aparente envoltura burguesa, es el Lillo espontáneo y natural como lo que más. Ya en el cuento «Caza mayor» había dado muestras acabadas de su vena cómica, cuando describía así á ese Napoleón canino que se alejaba llevando su ración sobre el rabo: «Dirigió una mirada al llano, y allá lejos percibió al dogo atravesando los arenales: iba con una prisa endemoniada: incrustado en el nacimiento del rabo llevaba á Carlomagno y diseminados en el lomo, bajo la hirsuta piel, los Doce Pares...» que además de ser de Francia son de las municiones de un escopetazo.

En «Cañuela y Petaca» apurará, años más tarde, estas mismas situaciones cómicas, más estilizadas y literarias. Pero á través de todo el ropaje artificial campea el mismo espíritu zumbón que al par que ríe con risa fresca observa, insinuando con intención quevedesca, sencilla y voluble, hasta la *boutade*. Así, Cañuela y Petaca han salido de caza: Petaca atisba la loica que han seguido durante largo rato, se echa la escopeta á la cara, y cuando va á disparar grita la voz de Cañuela como un clarinete:

«—¡Espera, que no está cargada, hombre!

»La loica agitó las alas y se perdió como una flecha en el horizonte.

»Petaca se alzó de un brinco, y precipitándose sobre el rubillo lo molió á golpes y mojicones. ¡Qué bestia y qué bruto era!

»Ir á espantar la caza en el preciso instante en que iba á caer infaliblemente muerta. ¡Tan bien que había hecho la puntería!

»Y Cañuela entre sollozos balbuceó:

»—¡Porque te dije que no estaba cargada!...

»A lo cual el morenillo contestó iracundo, con los brazos en jarras, clavando en su primo los ojos llameantes de cólera:

»—¿Por qué no esperaste que saliese el tiro?»

Este es el humor de Lillo: no consiste, pues, en hacer pies forzados con juegos malabares de palabras ó con frases equívocas; nada de esto; bien se advierte su horror por el *calembour*. Su espontaneidad cómica es tan natural en él, que ni siquiera necesita del menor esfuerzo para revelarse. Empero toda la obra literaria de Lillo, exceptuando los cuentos antes citados, se dijera que es la negación más perentoria de la sátira ó del humor, lo cual viene á probarnos una vez más que en ciertos espíritus aparentemente cerrados á tales ó cuales aspectos ideológicos, viven en armonioso maridaje las sorpresas más opuestas.

V

Jamás fué Lillo un imaginativo antojadizo ó un *dilettante* en su obra; nada de esto; aparte de los humanos cuentos de *Sub-terra*, y aun en aquellos de *Sub-sole*, que son aparentemente obra de pura imaginación, como «El rapto del sol», «El oro», «Nieves eternas», «Irredención», se siente palpitar el aliento del hombre amargado por una inquietud eterna. Olvida la tiranía de la tierra un instante, pero sin salirse de ella, y por poco que se hurgue en sus fábulas se comprenderá todo el calor de vida

que alientan sus ideaciones. No gusta Lillo de simbolismos más ó menos fáciles, pero cuando se trata de expresar y hacer sentir una idea abstracta con toda la fuerza de un raciocinio acabado, tiene que recurrir á ellos mal que esto extrañe el sacrificio de una aparente realidad. Así, ¡de qué otra manera más acabada hubiera podido hacer valer su casi tesis de la solidaridad humana, si no hubiese recurrido á un poema en forma de cuento fantástico, abigarrado y vigoroso como la mejor de sus *nouvelles!* Oigámosle, por ejemplo, en ese final de «El rapto del sol», cuando pinta á la humanidad de sus sueños reducida al postrer refugio de la agrupación para contrarrestar la muerte con el fuego de los corazones unidos por una cadena gigantesca: «Disipáronse en los espíritus las sombras—escribe—, y el más allá, el arcano indescifrable, salió del caos de su negra noche. Y cada cual se penetró de que el incendio que ardía en sus corazones irradiaba sus lenguas fulguradoras hacia lo alto, donde se condensaban en un núcleo que fué creciendo y agigantándose hasta estallar allá arriba, encima de sus cabezas, en un torbellino deslumbrador. Y aquel foco ardiente era el sol, pero un sol nuevo, sin manchas, de incomparable magnificencia que, forjado y encendido por la comunión de las almas, saludaba con la aura pompa de sus resplandores á una nueva humanidad. Tan sólo en un cuento de esta especie era posible desenvolver el símbolo de todo un problema tan idealista como abstracto. Además, eso ha facilitado para mover en él una legión de personajes, cada uno de los cuales tiende á encarnar una fuerza ó un vicio. Y es que á veces, dentro de los simples procedimientos de la realidad, se hace poco menos que imposible ubicar tales ideaciones que tienen el empuje doctrinario de una

teoría disimulada bajo el ropaje de un capricho imaginativo. El procedimiento es, ciertamente, difícil y traicionero y fué muy de la predilección de los escritores de los siglos XV y XVIII cuando, ya fuera para estampar ciertas verdades ó ya para insultar á un grande, se requerían semejantes recursos como único medio de escapar á las venganzas personales y á las iras de ciertos potentados.

Con «Juan Fariña» ensayó Lillo por primera vez esta forma de literatura alegórica, haciendo un prodigio de contraste con la realidad de sus cuentos habituales, descarnados hasta el más fiero rigor de verosimilitud. Empero, á pesar de todo, en esos sus alardes de imaginativo, siempre persiguió un fin determinado: así fuese, por ejemplo, abrumar con la sanción de una terrible justicia ciertos caprichos aristocráticos, cual en aquella princesa voluptuosa que hizo arrancar los ramajes en flor de los durazneros para adornar una sala de fiestas y que al llegar, después de su muerte, á recibir el premio de sus virtudes, se encuentra con que en el platillo de sus culpas pesan todos los frutos que agotó en las flores sacrificadas. En el platillo, las flores habían desaparecido y en su lugar veíase una montaña de duraznos en sazón, sobre la cual giraban miriadas de seres, desde el corpúsculo imperceptible hasta el insecto alado de forma perfecta. Abejas zumbadoras, mariposas de alas irisadas aves de plumajes multicolores revoloteaban en rededor de los frutos en legiones innumerables, destacándose por encima de todo un inmenso follaje que en forma de cono invertido se perdía en lo infinito... Y entonces fué cuando resonó la voz terrible: «¡Mujer, tu culpa es irrescatable! Todo el peso del infierno no ha podido equilibrarla. Al extirpar el germen, has tenido en su curso la proyección de

la vida, cuyo origen es Dios mismo... Ve, pues, con Satán por toda la eternidad.»

¿Puede darse un símbolo más humano? Fuerza es conocer en él el mismo calor de vida que anima las mejores páginas de *Sub-terra*, lo que sí que en él el escritor está doblado de filósofo teorizante, como sucede en «Juan Fariña», cuento vigoroso, mitad humano, mitad simbólico, exaltación de las fuerzas destructoras de la Naturaleza que por extraño capricho suelen encargarse de las grandes liberaciones.

En este aspecto de sus cuentos, Baldomero Lillo se ha esforzado por alcanzar la misma simplicidad que en sus páginas anteriores, consiguiendo en parte tal objeto. Fácilmente se adivina el esfuerzo ideológico y literario que ha debido gastar para componer «El rapto del sol», que en esta manera es su obra predilecta y representativa: el esquema del cuento supone una gran ideación y un plan casi cerrado, fuerte en hondas meditaciones. De aquí que esa simplicidad de *Sub terra* haya traicionado á su pluma por dos motivos capitales: primero, el retorcimiento imaginativo le llevó á ser más lógico que sencillo; y segundo, lo convencional en sus historias deja ver más fácilmente al autor que compone, que no al hombre que vive y vibra humanamente.

VI

Lillo ha sentido siempre un profundo desdén por todo lo que sea trabajar el estilo de sus cuentos. Si es cierto que en algunos de ellos se advierte cierta preocupación por hacerse atildado, esto se debe, en gran parte, al afán de ser claro y conciso dentro de la mayor simplicidad. Sus descripciones de paisajes están encuadradas en el marco de una sencillez maupassatiana, exenta de todo artificio y complicación. Esta cualidad suya viene á reforzar vigorosamente esa otra que caracteriza su obra con su sello de sinceridad única: saber mantenerse dentro de un absoluto impersonalismo como el novelista de «Nuestro corazón». Porque Baldomero Lillo le tiene un manifiesto horror al *yo* aun en tratándose de poesía: así, en sus novelas cortas se siente la sensibilidad suya, el vigor de su aliento, el empuje de su emoción y los apasionamientos de un temperamento sanguíneo y fuerte, mas no advertimos al autor ni adivinamos sus salidas de tono.

Además de estas relevantes cualidades que contribuyen á hacer destacarse extraordinariamente el relieve de sus personajes en determinados ambientes, es preciso recordar la sobriedad descriptiva de sus cuentos: «Era una hermosa y fría mañana de Julio—dice en «El ahogado»—. El sol, muy inclinado al septentrión, ascendía en un cielo azul de un brillo y suavidad de raso. Como hálito de fresca boca de mujer, su resplandor, de una tibieza sutil, acaricia-

ba oblicuamente, empañando con su vaho de tenue neblina el terso cristal de las aguas. En la playa de la ensenada, las chalupas pescadoras descansaban en su lecho de arena, ostentando la graciosa y curva línea de su proa...» Tal vez ha comprendido muy bien Lillo que nada es más perjudicial para la unidad de la acción en una novela corta que esas descripciones minuciosas hasta el rebuscamiento, donde todo está subordinado á un antojadizo afán de explorar hasta el último resquicio de un árbol ó de un terreno, ya se trate de un paisaje, ó los arranques de un corazón y las mutaciones de una voluntad si se trata de un caso psicológico. Se diría que en la mayor parte de los casos, sobre todo en *Sub-sole*, que, como última obra, responde más fielmente á su técnica del momento, prefiere ser lapidario sin proceder á saltos. «Mientras los gananciosos rodeaban solícitos al vencedor—dice al describir una riña—, el dueño del gallo vencido lo cogió de las patas, y vivo aún lo lanzó con fuerza lejos de la cancha. Cruzó como un proyectil por entre el florido ramaje y fué á estrellarse contra el tronco de un peral, cuyas ramas, sacudidas por el choque, dejaron caer sobre esa carne palpitante una lluvia de blancos y aterciopelados pétalos...» En *Sub-terra*, por la inversa, ciertas descripciones adolecían de peregrinas ingenuidades que por cierto no hemos de recordar, ya que Lillo las ha expurgado en la próxima edición que prepara de este su libro, defectos todos que no se han de atribuir á inexperiencia, sino que más bien á cierto ficticio idealismo apostólico suyo, cuando influído aún por sus primeras lecturas, creía buenamente que el arte con vista á las cuestiones sociales necesita de discursos y de prédicas fáciles. El ejemplo de Zola, y acaso también el de Blasco Ibáñez

en *La Barraca* ó en *El intruso*, pudo más en su formación intelectual que otras muchas obras de arte como las de Eça de Queiroz, donde con tanta donosura é ingenio se burla el insigne portugués de todos esos dómines didactizantes, absolutistas é irracionales, amigos de confundir el arte con la sociología. ¿Hay acaso algo más discutible que esa literatura que después de espetarnos un discurso tan altisonante como paradójico, donde se alude á la justicia social, al derecho de gentes ó á las prerrogativas individuales en las garantías de la libertad, trata de regalarnos el oído con la eterna palidonia de la necesaria solidaridad en bien de un credo futuro de redención? Todo esto es antojadizo y tan dependiente de ciertas circunstancias como una digestión de un aperitivo acertado ó de un reposo bien hecho.

Un crítico nuestro, que como nuestro y por ser de lo más granado que existe en lengua castellana es bien conocido—me refiero á don Pedro N. Cruz—, escribía hace cinco lustros: «El arte de por sí ni moraliza ni enseña, aun cuando la inspiración brote de verdades morales, filosóficas, científicas, ó de la clase que sean. Si el poeta se vale de su arte como medio de propaganda, hará simplemente un pan como unas hostias, nada conseguirá, perderá su tiempo. Uno va en busca de un goce y le salen con ofrecerle un trabajo. ¿Qué ha de suceder? Que todo el mundo deja el último y coge el primero, si lo hay, y si no lo hay se va y lo deja todo ahí plantado.» Esto es tan cierto y tan justo, sobre todo en tratándose de individuos cuya personalidad es vigorosa—el caso de Lillo—, como el resultado lógico de un caso integral ó como la demostración de uno de los teoremas de Pitágoras. En el presente, la reacción contra el naturalismo, así

en Francia como en Inglaterra y España, ¿acaso no se basa en ese deseo de exaltar nuevamente una corriente idealista, casi romántica, que nos liberte del *soi-dissant* pedagógico sentido social de la literatura? No es que con esto condenemos ese tipo de la novela que, apoyada en la más humana realidad, así las de Galdós, Balzac, Dickens ó Baroja, tiende á hacernos revivir las vidas ajenas que algo tuvieron de interesante en el curso de su paso. (Almas que pasan dejando su estela—diría Amado Nervo.) Por la inversa, el arte social ha sido y seguirá siendo necesario, puesto que arranca de la realidad sin deformarlas de las sensaciones vividas, que no de simples caprichos más ó menos fáciles y doctorales. Este es muy otro que aquel que, basado en la documentación meticulosa, acaba por falsear á los personajes en fuerza de teorizar y arrastrarse *terre a terre*. Baldomero Lillo lo ha comprendido también á tiempo así, y su obra presente tiende á hacernos vivir en sus páginas lo más real é intensamente, siguiendo en parte aquello de Eça de Queiroz: *Sobre a nudez forte da Verdade, o manto diaphano da Phantasia.*

VII

En su afán por ser real y vigoroso hasta la máxima simplicidad, Lillo no ha cuidado el estilo, como advertía antes, y apenas si le preocupa el afán de escribir con claridad. Esto no es bastante: es preciso que las palabras respondan á las

emociones del momento traduciendo honda y hermosamente las representaciones objetivas del artista. ¿Acaso la perfeccion del estilo en Valle Inclán, Flaubert ó Altemberg perjudica en algo la intensidad del sujeto ó de la fábula? Por la inversa, contribuye á darle un relieve extraordinario, animando la creación desde el detalle insignificante hasta la armonía del conjunto. En algunas páginas de *Sub-terra* la intensidad de la visión logra hacernos obligar ciertos rasgos chocarreros de estilo que acusan una lastimosa mediocridad de gusto. Así, quien lea ese admirable cuento «Caza mayor» extrañará la rudeza incongruente de una adjetivación lamentable. En otros casos, como sucede en «Vísperas de difuntos», hay ciertas evidentes faltas de armonía en el empleo desastroso de los tiempos verbales: «En la tienda desierta las sombras *invaden* los rincones borrando los contornos de los objetos. La negra silueta de la mujer se *agigantaba* y su tono *adquirió* lúgubres inflexiones.» Esto es bárbaro; ¿cómo es posible que en un período tan corto puedan armonizarse un tiempo de presente, uno de copretérito y un tercero de pretérito de indicativos? Esto entraña un error de leso gusto estético. En cambio, sí que se comprenden tales transposiciones en tratándose de cambios de períodos como el siguiente: «La propietaria escuchaba atenta y muda, sus ojos se animaban bajo el arco de sus cejas, cuando la voz opaca y velada disminuía su diapasón... Mucho tiempo permaneció junto á la puerta...» Tal variación de la frase explicativa en copretérito al período narrativo de pretérito, que reanuda la oración, indica muy bien la sucesión inmediata de tiempo que advierte el lector.

Más adelante, y en el mismo cuento, se lee: «...*La cabeza parecíame* que pesaba sobre los hom-

bros como un peso enorme»; ¿no sería preferible en esta otra forma? «Me parecía que la cabeza pesaba sobre mis hombros...» Seguramente el empleo de la forma dativa del pronombre personal sería más correcta y elegante que en el primer caso.

Suelen también encontrarse en *Sub-sole* algunos pronombres relativos embutidos de una manera harto ruda en los más frescos períodos de su prosa. Valgan los dos casos siguientes: «A juicio de la futura suegra, éste no debía efectuarse hasta que Sebastián no fuese propietario de una chalupa que reemplazase su misérrimo cachucho, *el cual*, según ella, era un viejo cascarón y no valía tres cuartillos»; ó este otro: «Pero la miseria puso en él una lágrima y un hilo de sus harapos, la Expiación y la Ignorancia, despojándose de su venda, la colocó también en el platillo vacío, *el cual* salió esta vez de su inmovilidad, inclinándose ligeramente.»

Son todos estos pequeños descuidos, como algunos otros de menor importancia, así por ejemplo, el empleo de algunos galicismos, deslices de gerundio de dudosa legalidad y faltas de concordancia, errores que perjudican la intensidad del estilo y la armonía de la composición. Bien me sé que Lillo no repara gran cosa en estas pequeñeces, pero fuerza es que reconozca que de la correlación armónica entre los detalles depende en gran parte el vigor y la cohesión de una prosa clara, artística y expresiva. El estilo en la obra literaria viene á ser algo así como el marco en un retrato: contribuye á destacar el fondo y la figura con cierto aire de distinción y gentileza.

Francisco Contreras

Con la moda de la bohemia se fué el último arresto del romanticismo en Chile. La necesidad brutal de una vida que todo lo sacrifica al agio destronó para siempre el predominio de los poetas, en torno de quienes cierta muchacha entusiasta deshojaba flores y componía versos. Días alegres fueron aquellos de los que apenas si queda un ligero recuerdo. De esa buena generación del año 95 que presidía Pedro Antonio González como un rey merovingio sin trono y sin corona, apenas si quedan hoy algunas leyendas tristes: el poeta de *Ritmos* acabó sus días en un hospital, claudicante y más desengañado que nunca; Dublé Urrutia ha sepultado sus primeras ilusiones líricas entre los rudos menesteres diplomáticos; Gustavo Valledor se ha dormido sobre sus primeros triunfos; el entusiasta Cabrera Guerra y el desgraciado Volney murieron olvidados, aquél en un asilo para alienados y éste en la última ciudad del Norte; Thomson vegeta en un consulado de tercer orden; Magallanes, como ciertos poetas del Renacimiento, cultiva en silencio su huerto siempre verde por el influjo de una eterna primavera; Bórquez Solar dicta clases y compone prosas dilectas, y por fin, Francisco

Contreras, después de pacientes años de estudio, olvida todo para dar su vida al arte; como el conquistador, quema sus naves en alas de un ideal loco, sin reparar en ciertos convencionalismos que á otro cualquiera hubieran arredrado.

I

Desde antes ya de 1899, con Pedro Antonio González á la cabeza, Dublé Urrutia, Bórquez Solar, Magallanes, Silva, Pezoa Velis, Rocuant y tantos otros, formó Contreras en la falange de los precursores de nuestra renovación literaria, que iniciara en parte Rubén Darío con su *Azul*.

Su primer libro fué *Esmaltines*, colección de sonetos y composiciones líricas, á la manera de las entonces muy en boga en Francia, de Banville y Gautier. Es decir, por directa influencia de los poetas parisinos, Contreras se hizo parnasiano y simbolista, lo que equivalía á decir, en 1898, revolucionario. Fué *Esmaltines*, pues, un libro de adolescencia, cuyo mayor mérito consistía en el gesto de reacción que entrañaba contra la literatura del momento, hecha de convencionalismos y frases *ad usum scholarum*. Los anhelos de novedad y de riqueza del poeta se traducían en un estilo colorido y nuevo, y en un verso rico, exagerado á veces en su afán de asustar á los burgueses.

Esmaltines tuvo la feliz desgracia de causar escándalos y protestas con sus dedicatorias extravagantes, dirigidas ya á la princesa Zafirina, ya á la

señorita Primavera ó al príncipe Matiz, con su impresión en tinta azul y los insólitos adjetivos que esmaltaban el oro de sus versos; todo lo cual le valió cierta efímera notoriedad que hubo de satisfacer á todas luces al poeta.

Empero no contento Contreras con el éxito alcanzado por esta obra de mocedad, dióse por entero, con paciencia y fervor de benedictino, á la tarea de afirmar su labor inicial con un volumen de mayor aliento que proclamara bien alto las excelencias de su arte y de la moderna poesía. Así nació *Raúl*, y por ende el manifiesto literario que le sirve de portaestandarte en las páginas primeras.

Sin reparar en este ó aquel señorón académico y desde el más alto rincón de su orgullo, hizo de la intrepidez un culto, para proclamar con D'Annunzio que era precio ó *rinovarse ó morire*. «Asentado el pleno triunfo del Arte Libre—escribió entonces—, como una necesidad del espíritu moderno, tras la comprensión de la esterilidad de todos los sistemas de Estética, desde el de Platón hasta el de Taine, y de todas las escuelas, desde el Clacisismo hasta el Medanismo, el problema artístico que tanto ha dividido las opiniones en los últimos siglos queda reducido á esta comprensión sencillísima: *Libre desarrollo del temperamento creador*. Que es en esencia la idea de Remy de Gourmont. Esto es, completa amplitud de acción en el modo de ser íntimo de cada artista para la acabada gestación de la obra. No de otra manera que la flor ha menester aire y luz para entreabrirse gallardamente hacia el azur. De lo cual se desprende que la creación más artística será aquella que sintetice más fielmente, más intensamente, más sinceramente, en una palabra, el temperamento que la informe.»

Tales arrestos modernistas le valieron á Contreras una franca notoriedad. Su estudio fué reproducido por algunas revistas americanas; Max Nordau elogiólo con ciertas reservas, no aceptando sus atrevimientos contra ciertas consagraciones estéticas. Como Alcibíades, el poeta había tenido el valor de cortarle la cola á su perro, sin mirar siquiera hacia atrás. De esta manera *Raúl* tuvo el carácter de un triunfo amplio y seguro, á pesar de los muchos defectos del poema.

Mientras en *Esmaltinas* el poeta trató de exhumar toda la pompa de su lírica en variedad acertada de metros, refinados hasta las más puras sutilezas, en *Raúl* tentó un poema en versos dodecasilábicos, narrativo y elegíaco, con algo del romanticismo de Musset y todas las exageraciones del simbolismo. La influencia de Verlaine y de Baudelaire orienta su lirismo hacia la más rebuscada de las perversiones: aunque Contreras no lo dice, se adivina fácilmente su desdén por la sencillez y la naturalidad; de tal modo la tiranía de *Las flores del mal* ha tenido gran parte en la formación de su estética individualista. Recordemos algunas estrofas, en las que la lírica baudelariana se deja ver sin mucho esfuerzo:

Yo por ti, como sediento de amargura,
me he embriagado con tus mágicos ungüentos,
y he esparcido mis cien flores de locuras
sobre el lecho de tus cien refinamientos.

—

Y por ti adoré el pecado con delirio,
y las sábanas del Vicio donde estragas,
y la carne de burdel de cieno y lirio
y las bocas sonrosadas como llagas.

—

Y por ti busqué las crápulas impúdicas,
y el espasmo, melancólico, nocturno,
y las flores lujuriosas y palúdicas
y el ajenjo verde opaco y taciturno.

Aparte de sus muchas exageraciones, exaltadas por el afán de originalidad, *Raúl* acusaba al poeta que con admirable acierto vencía todas las dificultades del verso; quien como él era capaz de mantener el mismo tono lírico sin fatigar á través de dos mil dodecasílabos, cuyo ritmo monótono cobra al fin las inflexiones de una armonía isocrónica, ya podía aspirar á los mejores éxitos. Además, si se tiene en cuenta que Contreras escribió este poema á los veintiún años y cuando apenas tres ó cuatro estudiosos leían á los líricos franceses modernos, se comprenderá la trascendencia que en la obra del escritor había de tener una tal producción. Acaso la excesiva libertad y el afán por singularizar su poesía, contribuyeron no poco en las exageraciones en que cayó el escritor, exaltando cuanto de más rebuscado lograba transparentar en sus versos.

Raúl representa en Contreras la obra de los veinte años. El poeta se atrevió en ella á reirse de la rutina, muy á pesar de los gestos graves y doctorales de ciertos señorones que prolongaban la tradición moribunda de un seudorromanticismo desfalleciente por falta de bríos. *Ritmos,* de Pedro Antonio González, había iniciado la revolución poética prolongando hacia el futuro la labor de *Azul;* y luego después *Versos sencillos y poemas,* de Valledor Sánchez; *Campo lírico,* de Bórquez Solar; *Del mar á la montaña,* de Dublé Urrutia; *Raúl,* de Contreras; *Brumas,* de Miguel Luis Rocuant; *Matices,* de Magallanes Moure, y *Hacia Allá,* de Víctor Domingo Silva, sumados á los versos de Pezoa, Guz-

mán y tantos otros, acabaron por consumarla con toda la pompa digna de tan magno acontecimiento.

Pasaron luego algunos años y el indiferentismo acabó por matar aquellos regocijados días de bohemia que nacieron al calor del hogar de la revista *Pluma y Lápiz*. Uno á uno se fueron dispersando sus mantenedores después del fracaso total del periódico: Cabrera Guerra fué á dar con sus entusiasmos de director á un diario de lucha; Gil trocó el látigo implacable por una roñosa pluma de oficinista; Jorge González perdióse un buen día en la modesta ínsula campesina de su rincón provinciano, y Silva, Palominos, Pezoa Velis, Thomson, Magallanes, Dublé Urrutia, Ricardo Prieto, acabaron por dispersarse á los cuatro vientos; tan sólo Contreras, más tenaz que todos, hizo un buen día su bagaje para Europa, lleno de entusiasmos, fuerte de fe, como un nuevo conquistador de otro fabuloso Eldorado, hacia la cara Lutecia donde han fracasado por centenares poetas y escritores de todos los países. Y fuerza es reconocerlo, á pesar de todo Contreras triunfó rápidamente, casi sin luchar: se ocuparon de sus libros los periódicos, los editores le abrieron sus puertas, tuvo como amigos á los más conocidos escritores hispanoamericanos residentes en Europa y á muchos escritores europeos, entre quienes Rubén Darío, Gómez Carrillo, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Remy de Gourmont, Max Nordau, Luis Dumur, Saint-Georges de Bouhélier, Jules Romain; y como digno coronamiento de esta su labor honrada y entusiasta, Alfredo Vallette le designó para que redactara la sección de crítica periódica de libros hispanoamericanos en el *Mercure de France*. Esto constituía ya todo un éxito, ó más bien dicho, el más grande de los triunfos. Así, desde entonces, Contreras ha continuado

prodigando su labor, no ya como simple poeta y *croniqueur*, sino que como crítico, severo á veces, entusiasta otras, mas siempre justiciero y siempre artista; porque este escritor ama el arte como lo amaron y lo sintieron los poetas de la Edad Media ó los bohemios de la última mitad del siglo XIX en Francia; esto es, sin convencionalismos de ninguna especie, adorando todo lo que hay en él de puro, de exaltación supernatural y de ensoñación mística. Jamás tuvo pretensiones de poner su pluma al servicio de tal ó cual capricho, didactizando con mayor ó menor antojadiza pedantería. Nada de eso: contentóse con sentir hondo, ver amplio y comprender con honrada sinceridad.

De este modo su vida ha sido una eterna florescencia de ideal y de ensueño. Partió á París, acorazado de voluntad indomable, templado en el yunque de las adversidades, como Lohengrin ó don Quijote. En uno de sus mejores poemas ha recordado ese viaje de ilusiones y de ensueño, digno de otro Jasón:

> Á mi espalda el miraje de la nativa tierra,
> con su fértil campiña y su nevada sierra:
> la ciudad en un nido de bosques, frescos, grandes,
> bajo el dosel de plata de los mágicos Andes;
> el hogar entre rosas en la heredad florida,
> y la madre dejada, y la amada perdida...

II

Su primer libro publicado en París fué *Toisón*, joyel magnífico de raras pedrerías, digno hermano de los líricos camafeos de Gautier y de las *flores* baudelerianas.

El poeta comienza por escribir, con selecta erudición, la historia del soneto en un estudio que no lo hubiera compuesto mejor un benedictino artista. «Armonioso de factura—decía en él—, opulento de rimas, dificultoso de ejecución, el soneto es la expresión más bella y perfecta de los poemas llamados de forma fija y acaso de todas las combinaciones métricas. Formada de dos estrofas amplias y dos estrofas breves, melodiosamente escaroladas, esta forma posee la gracia de una distinción pagana de líneas á imagen de todo lo que, teniendo un débil apoyo en la tierra, se lanza al azur en floración de pompa y euritmia: crátera, cimera, flor; en tanto que, compuesto de reducido número de versos y de rimas fijas repetidas varias veces, tiene el encanto de una exactitud litúrgica de factura, difícil de alcanzar, imposible de poseer: Santo Grïal, Princesa Durmiente, toisón.» Así, después de trazar la evolución del soneto á través de todos los poetas que lo exaltaron hasta la perfección, nos presenta Contreras un buen número de sonetos, trabajados con amor extraordinario, cristalizados, miríficos, opulentos, como para no desmentir aquella conocida vulgaridad de Boileau de que un soneto sin defectos vale por un largo poema.

Fruto de un temperamento de excepción, delicado y sensitivo, fué este libro extraño, complicado á veces y sencillo otras hasta la ternura más íntima. Cada soneto traduce un instante de recogimiento, un minuto de exaltado lirismo ó un balbuceo de emotiva evocación. Más que exteriorizarse en desbordes líricos, el poeta prefiere sentir hondamente, con exquisita melancolía de sátiro enfermo, de pagano alucinado por ensueño de beatífico recogimiento; entonces escribe:

Negra nube de angustia y hastío
pasa lenta y tenaz por mi frente.
¡Ya no es mío el ensueño ferviente,
ya no es mío el amor, ya no es mío!

Como buen hijo de su siglo, el poeta lleva prendida en el alma la desesperación de Werther y los dolores trágicos de Oberman; y así, en hora aciaga de angustia, el dolor le asaetea poniendo notas amargas en sus ideaciones líricas:

Sólo mi congoja advierte,
sólo advierte mi amargura
las muecas de la locura
ó las risas de la Suerte.

Estas son nubes ligeras que pasan exaltando al artista en la obra de su misión sagrada; hacen que su lirismo se desborde con apasionado acento, más bello cuanto más ardiente:

Amo el horror sagrado de mi misión. Quisiera
sobre el nefasto cáliz de trágica oblación,
en las terribles nupcias con mi ideal Quimera,
exprimir gota á gota mi ardiente corazón.

Mas no se contenta sólo con amar hasta el horror sagrado su arte, sino que en él pone parte de sus

más íntimas voliciones y de sus más sinceros entusiasmos; de todo lo cual proviene la gran humanidad de algunos de sus versos, ese acento personal que les hace inconfundibles y que alienta en ellos como un pueblo inextinto, ya sea en aquellos sonetos en que el romántico deja asomar el máximo idealismo sentimental de su primera época:

La ventana está musgosa,
oxidada está la reja...
aquí revoló la abeja
de mi niñez venturosa;

ó ya en sus poemas simbolistas, complicados hasta el más bizarro refinamiento ideológico, tal ese *Puñal antiguo,* perverso y raro, que el poeta hunde en sus horas de dolor sobre la fotografía:

¡Con qué perverso arrebato
hundo sobre tu retrato
aquel puñal vengador!...

ó la *Luna verde,* que á la amada le recordará el amor del poeta en medio de sus bohemias locas; y *Las crisantemas,*

Flores raras, son emblemas
del arte de nuevos ecos
amantes de orlas y flecos
y de rarezas supremas.

Se cumple en estos versos uno de los principales fines que debe perseguir todo buen poeta, como es el de dejarse adivinar tras los vocablos; que el tono lírico propio traicione su temperamento y su manera personal de sentir y de comprender la fenomenalidad de las cosas. Tal vez lo que Contreras anotaba sobre la obra de Verlaine se podría decir de sus propios versos: «Hondamente emotiva, bro-

tada como de la raíz misma del ser, cantando las tribulaciones íntimas del poeta, ella sintetiza toda el alma actual con sus mórbidas complicaciones y su dolorosa vacilación entre los transportes del espíritu y los incentivos de la sensualidad»; ya que hasta en aquello de que todo lírico es un voluptuoso, parece completarse la poesía de *Toisón*, en sus mejores sonetos paganos, sensuales hasta la tortura física:

> ¡Sí, mujer! Este el bosque propicio á las ansias
> que soñara tu carne de ardientes fragancias
> hormigueante de raro sensual entusiasmo;

ó ese bonito poema *Sensual*, cuyo primer terceto es primoroso:

> Ven á mí. Yo te adoro. De deseo estoy lleno.
> Y en la copa de nácar de tu lúbrico seno
> dame el vino divino que ama el Sátiro agreste.

Y esta manera de ser sensitivo acusa en el poeta su fuerte personalismo, hecho de carne, de nerviosidades y de sangre, como ya escribía Salvador Rueda. («Contreras escribe con sus propios nervios y con su propia sangre y no gusta de ser un fonógrafo literario.») Fuerza es agregar á todo esto el secreto de una forma pristina, fruto de un estudio largo y paciente. «Acaso disipáramos—dice en el preliminar de *Toisón*—precioso tiempo en tal labor. Acaso. Pero séanos lícito, para disculparnos, evocar el ejemplo del inefable místico de Segovia, que disipó una vida cincelando el oro de un ensueño.»

Como buen estudioso, desde sus verdes años de juventud Contreras había seguido paso á paso la evolución de la poesía lírica en Francia de tal manera, que en el transcurso de sus abundantes lec-

turas se formó un alma francesa, sutil y refinada, alma de *galantuomo,* avezado en maestría de disfraces de carnaval y enfermo de *squisiti mali,* por extraña influencia de la luna, como el pobre Pierrot de Verlaine. No contento con ser poeta por naturaleza, estudió mucho antes de darse á componer un libro decisivo y duradero. Así sus meticulosidades por las medidas y los matices arrancan de un acabado estudio parnasiano: la belleza le emociona hasta el extatismo y su inspiración se traduce en voluntad imaginativa de erudito. Como Baudelaire podría decir,

Je hais le mouvement qui déplace la ligne...

pero, en cambio, llora y ríe si la emoción lo exige, desdeñando toda la afectación parnasiana de un raciocinio preconcebido y absurdo.

Cada verso de *Toisón* está colocado como una gema en su engarce, y medido dentro del orden de una perfecta simetría, así los vidrios de un ventanal ó los arabescos de una voluta berebere. Enemigo de lo vulgar, el poeta debe de haberse repetido para sí aquello de los Goncourt: *lo bello es lo raro,* y esclavo de tal principio, se ha hecho buzo del matiz y de la sensación; de tal manera, cuando habla de *Las crisantemas,* gusta de ellas porque

Exóticas y hieráticas,
como princesas asiáticas,
pues que son raras son bellas.

Es decir, como antaño hicieron los simbolistas, el poeta busca la correlación de las cosas: su armonía dentro de la más perfecta congruencia respecto del color. Cada uno de sus sonetos semeja una joya pulida con rara maestría. Una vez leídos

los catorce versos queda un leve balbuceo armonioso en el oído: sugieren un instante de emoción intensamente sentida, como en el *Encanto de las lluvias*, cuando escribe:

¡Oh qué misterioso, qué inefable encanto
ponen las borrascas en mi desconsuelo!
¡Pienso, pienso, pienso y ardoroso vuelo
hacia aquellos días que he querido tanto!

Otras veces Contreras se goza buscando efectos de palabras y atina con aquellas que puedan expresar la sensación exacta de color y de armonía. Tal vez es ésta la parte de su libro que más recuerda la influencia francesa, especialmente de Verlaine:

Amo tus manos de lirios
porque tus manos de lirios
prometen lirios, delirios
y los más dulces martirios;

ó ya la estrofa anterior, alada y grácil como un ritornelo ó una vara de azucena:

Amo tus hombros gentiles
porque tus hombros gentiles
dicen de alas, de marfiles
y de deseos febriles.

El poeta se desvive en el acierto de la música verbal, ya valiéndose de aliteraciones, ya ajustando las rimas con fastuosa resonancia (sin ser altisonante, por cierto), ora dándole la mayor amplitud á las cesuras y naturalidad á lo que los franceses llaman el *enjembement* del verso.

En *Toisón* encontramos reminiscencias de la poesía que habiendo nacido con el Parnaso, prolongó á través del simbolismo todas las embriague-

ces imaginables en una soberbia orgía de colores y sensaciones, á partir con las enfermizas perversidades de Baudelaire hasta llegar á los herméticos exotismos de Mallarmé. Así, al exclamar Contreras:

Amo el horror sagrado de mi misión...

recuerda aquel primer verso de *Herodiades,* duro y fuerte, como tallado en cristal de roca:

J'aime l'horreur d'être vierge, je veux...

ó en las repeticiones habituales que elevan el tono lírico en una dulce cadencia musical:

Llueve, llueve, llueve, llueve sin quebranto...

trae á la memoria los versos célebres:

...De la douceur, de la douceur, de la douceur...
...Je suis hanté: l'azur, l'azur, l'azur...

felicidad de procedimiento esta que aportaran al castellano Rubén Darío y Contreras, entre los primeros, y ulteriormente, Manuel Machado, con notable éxito. Como seguidor de los franceses, el poeta de *Toisón* ha logrado asimilar todo lo que en ellos había de más estimable sin dejar nada de su personalidad al pasar por los tamices de sus encantos.

Los poemas de *Toisón* hablan de un meticuloso reflexivo que se complace en pulir el oro de su ensueño como Benvenuto trabajaba el puño de un estoque. Nada deja Contreras á la casualidad de lo imprevisto, como era de rigor entre ciertos románticos de antigua data; él obra, como diría Gide, *par la soumission du réalisme á l'idée preconçue.* Sus versos son mirificos; sus paisajes dignos de los que soñaba Baudelaire: bruñidos, geométricos, des-

lumbrantes; donde el agua corre á través de canales de mármol, y donde al cruzar sus senderos, la reina de Saba se hubiera recogido el borde de su manto para no mojarlo. Todo lo cual afirma el valor de su estética simbólico-parnasiana. Más tarde el poeta reconocerá lo que en esa estética había de ficticio y de exagerado: entonces mira hacia la vida de la realidad, siente su sangre latir en las venas y escribe, recordando el terruño, su primera serie de novelas rimadas en una manera extravagante, que diría Valle Inclán.

III

Á partir con el ciclo de las tres novelas rimadas, que forman el volumen de *Romances de hoy*, cambia totalmente la orientación del lirismo en la obra de este poeta. Por directa reacción contra una estética acrática que todo lo reduce á valores convencionales de mero capricho individual, su poesía se humaniza dentro de una forma más libre y más racional. Contreras intenta restaurar la poesía narrativa, desaparecida casi totalmente de la lírica moderna, tal vez debido á la violenta reacción operada por las escuelas literarias contemporáneas al desterrar la oda clásica y el poema épico. En la vorágine de la catástrofe desaparece la narrativa con los últimos poemas de Campoamor, Coppée y Liliencron. Tan sólo en los postreros años del pasado siglo apenas si quedaban lejanos recuerdos de tal género cuando Núñez de Arce realizó el

postrer esfuerzo para darle vida en los cuentos rimados de su *Visión de fray Martín, La Pesca* y *Raimundo Lulio,* y Mistral componía su *Mireya,* aunque concebida á la manera antigua, tal un homérida moderno que pensara, con Andrés Chénier, *faire des vers antigues sur des pensers nouveaux.* Ajenos á lo caduco en su afán de renovación literaria, Víctor Hugo, como Leconte de Lisle, fueron, en cierta manera, poetas narrativos: ardoroso, desbordante de imaginación, el portalira de la *Leyenda de los siglos;* reflexivo, escultural, el autor de los *Poemas antiguos.* Antes ya de los comienzos de la nueva centuria sus herencias literarias se habían perdido, y á aquella altisonancia lírica sucedía una poesía más íntima y serena, la de *La bonne chanson,* de Verlaine, y de los poemas bucólicos de Pascoli. En Inglaterra á los esfuerzos lírico-narrativos de un Swinburne sucedían los refinados acentos de un Oscar Wilde, cerebrales, calculados y correctos, como el rostro rasurado de un *snob;* las variaciones de un Symonds y de un Kipling y los emotivos cantos del más grande de los poetas jóvenes ingleses, el malogrado Juan Masefield, para quien el verso no reconoce más norma que la emoción ni más norte que la sinceridad profunda. En Alemania Detlev von Liliencron y Otto Julio Bierbaum escribieron numerosos poemas cortos, que pudiendo haber sido modelos de narrativa, no lo fueron, pues estos escritores habían de incurrir en errores análogos á los de ciertos parnasianos franceses que sacrificaron la unidad de la acción á los arranques personales del lirismo más exaltado. Poco antes de 1890 Hauptmann trataba de implantar su manera personal de concebir la poesía, componiendo ese desgraciado *Promethidenlos,* que felizmente permanece ignorado hasta hoy. Años

más tarde la influencia francesa formaba una nueva generación de poetas que, como Stephan George, Hofmansthal, Ricardo Dehmel, renuevan las locuras verbales del simbolismo. También en España, América é Italia advenía de lleno la nueva escuela poética, personal y aristocrática en sus gustos, que un Carducci, mucho antes ya, un D'Annunzio y un Rubén Darío prestigiaran con libros primorosos, raros hasta lo insólito y armoniosos hasta la opulencia. Tan sólo en los poemas de Ada Negri y en los de José Santos Chocano se dejaban adivinar seguros intentos narrativos que jamás maduraron en obras definitivas.

¿Cuál era, pues, la causa de este desdén por una forma que en los primeros siglos había alcanzado su más alto apogeo; que en los tiempos modernos se anunció con tan seguro paso en el *Reinecke Fuss,* de Goethe, y en las leyendas de Zorrilla? El trastorno total iniciado y consumado por Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, triunfó en desmedro de la altisonante poesía clásica, como una necesidad del espíritu de la época, más personal y más humano. De este modo, por lógica razón, fueron á caer en los desvanes del olvido las formas predilectas de nuestros abuelos: elegías y odas espronCedianas, poemas épicos ercillescos, epitalamios, romances, letrillas y crónicas versificadas, pasando á vivir tan sólo en los textos de retórica ó en los libros de los anticuarios y de los eruditos. Así, la poesía narrativa fué un reo inconsciente sacrificado en holocausto de sus hermanos, los otros géneros poéticos que apestaron la lírica durante más de cuatro siglos consecutivos. Al renacer ahora, como el fénix de sus cenizas, ella ha perdido la rigidez clásica, desechando la evocación lírica y la fuerza imaginativa, que hacía del poema una

serie de trozos líricos encadenados por una sucesión de hechos tan insignificantes como prosopopéyicos, ganando, en cambio, con una forma más dúctil, ya sea el alejandrino deliberado (que es el caso de *Romanas de hoy* y de *La piedad sentimental),* altamente preferible á las octavas reales y á las décimas, lo cual ha redundado directamente en provecho de la narrativa pura y realista, que consigna los detalles más ínfimos sin perderse en digresiones más ó menos fáciles, interrumpiendo el hilo de la fábula con arranques lírico-romancescos.

En este nuevo aspecto de la poesía de Francisco Contreras se advierte la tendencia del poeta por los asuntos trascendentales, su afán por consagrar una literatura más sólida, fecunda en frescas promesas de claro humanitarismo. El problema social informaba el espíritu de sus poemas, respondiendo á la conciencia de una renovación altamente necesaria. A la virtuosidad puramente estética sucedía el entusiasmo por las ideas, y con él un cambio total en la orientación lírica. Esta su nueva manera parecía confirmar aquello de Maeztu de que en el arte no se puede prescindir «de la verdad y del bien, porque la conciencia artística es una síntesis de ser y debe ser, en que se nos presenta fundidos en el elemento originario del sentimiento, la intuición y la expresión, fragmentos de las cosas que son y de la idea de cómo deben ser. En el arte se sintetizan la naturaleza y la libertad, la realidad y el ideal». Así también lo confirma Contreras en el manifiesto que precede á *Romances de hoy* y que por sí solo era ya todo un programa vibrante de empuje y entusiasmo. «Hace algunos años—escribía—el ambiente de ideas ha sufrido una transformación radical. La conciencia de un refinamiento generalmente mórbido ó artificioso; la inminencia

del problema social, cada día más arduo é interesante, ó acaso, sencillamente, el espíritu de reacción contra un orden de ideas que ha hecho su época, ha llevado á la juventud de hoy al amor sano de la Naturaleza, al estudio severo de la humanidad, á la altitud de los sentimientos, al anhelo por la sinceridad, á la vida.» El autor de *Toisón* renunciaba, pues, desde París, á su amor por el preciosismo para evocar la vida del terruño, no por vías de un regionalismo estrecho, sino que con toda la amplitud de un arte tan humano como comprensivo. «Conservando las conquistas de la libertad de los géneros—agregaba más adelante—y la expresión y el gusto por la forma nueva y personal, todos deseamos sencillamente *hacer vida ó belleza en nuestro medio,* tendiendo á la creación de una literatura propia y genuina que encuadre sólidamente nuestros nobles sentimientos de pueblos jóvenes y nuestros viriles anhelos de progreso y de mejoramiento social.»

En cuanto á los poemas de *Romances de hoy,* el poeta se contentaba, siguiendo una forma asaz simple, con narrar en versos liberados capítulos de vida chilena, ingenua en fuerza de ser sencilla, fresca, romántica y simple. De tal manera, en *Blanca Vargas* presentó un aspecto del hogar chileno, en el cual una dulce muchacha, nacida más para deshojar margaritas que no para sufrir todas las embestidas de los dolores, vive en perpetua agonía entre un padre grosero y atrabiliario y dos hermanos, el uno vicioso hasta la degeneración y el otro idealista, apóstol de ensueño, que se escapa de la escuela para predicar bellas teorías de amor y de justicia, mientras en su propio solar se justifica la expoliación de todas las iniquidades.

El poema es sencillo y pintoresco y hay en

él, como con admirable acierto advertía Amado Nervo, «Una melancolía andina y huele á tierra fresca.» A cada instante el poeta evoca paisajes vibrantes de colorido, en los que, como en el siguiente, se refleja un profundo estado de alma:

...Bajo la noche frígida,
al resplandor siniestro de la luna en menguante,
con aspecto de cráneo roído, espeluznante,
apareció el huerto, el campo solitario
como bajo amarillo, luminoso sudario.
Los árboles tenían gestos desmesurados
de brazos angustiosos contra el cielo crispados,
y la luz descendía desde el ramaje tierno
como trémulas lágrimas de un llanto eterno, eterno...

El poema termina con intensa emoción dramática: mientras Blanca agoniza, víctima de extraño mal, el buen hermano, que dió su vida al apostolado del bien, regresa al hogar, decepcionado, triste, como para confirmar en medio de aquellos despojos que la única ley universal es el dolor, contra cuyo poder sólo triunfa la piedad, santa, única, palabra de Cristo y razón de la vida.

En *Tulio Aguirre* narra también el poeta un conflicto psicológico de alta trascendencia. Tulio es el tipo del aristócrata chileno que, cuando por azar lleva en su cerebro la chispa del ideal, debe renunciar á él ó disponerse al fracaso en la vida de los convencionalismos burgueses. Así Tulio Aguirre, al abandonar los estudios, se ve de la noche á la mañana casado por maña y voluntad paternal, haciendo vida de galeote junto á una mujer á quien jamás ha amado, por directa razón de su mismo sacrificio. Empero Tulio se rebela contra la rutina de su destino y busca la vida verdadera lejos de aquel marco estrecho, ya persiguiendo un instante de ensueño en el amor de una artista que llega,

vive y pasa, dejando en su espíritu el recuerdo de horas azules y exaltando la angustia de su opresion estúpida. ¡Ah, pero la sociedad es así! Proporciona goces frívolos á cambio de sacrificios y torturas; mientras él sueña, el espectro de la esposa que trata de endulzar su vida acaba por precipitar en su espíritu la tragedia de su liberación, haciéndole ver claro que aquella cadena echada sobre sus hombros demanda solamente un gesto altivo para caer tronchada á los pies. Y ese gesto al fin llega, se precipita, y es la única redención de aquella existencia fracasada. Tulio Aguirre no vacila, se ha decidido á comprar su libertad á costa del ajeno dolor:

> —¡Adiós, adiós! Cruzando el vestíbulo. Y fuera
> ya, metiéndose al coche que aguarda ante la cera,
> dió al cochero dormido la orden de la partida...
> «¡Y á vivir... á vivir... la Verdadera Vida!...»

Esta pequeña novela rimada encierra todo un conflicto psicológico-social de la más alta trascendencia. Contreras ha tejido la trama de la fábula con desenfado y valentía, sin reparar en este ó aquel convencionalismo que á otro cualquiera hubiera arredrado. En su labor de poeta verista ha querido, ante todo, hacer vibrar la vida allí donde un lírico hubiese urgado un motivo sentimental. Y este es el más alto mérito del poema: el escritor no se ha quedado en lo exterior de la maraña puramente dulzona, sino que deseó animar un cuadro de historia social y humana como lo que más.

Contrastando con este capítulo de vida emocionante y rudo, el último romance del libro es una historia azul, delicada y tierna como acaso la hubiese escrito un Daudet poeta. *Margarita Artigas* fué un amor del artista, vivido al calor del Santia-

go tradicional y característico. El poeta conoció á Margarita, se enamoró de ella, y como buen caballero, romántico á lo siglo XX, siguió sus huellas, le dijo sus angustias á la reja, y un buen día huyeron ambos á formar su nido libre, escondido en un hotelito de una calle pintoresca. Así transcurrieron los meses dorados de una luna de miel demasiado breve, hasta que un día la brutal é imperiosa necesidad se llevó lejos al galán y dejó sola á la niña, víctima, en una hora de locura, de la seducción de un poeta:

> Historia asaz ingenua, historia asaz sencilla,
> como un rayo del alba, como una florecilla
> ó como un sueño cándido. Asaz sencilla historia
> de insólitos ardores, de dicha transitoria,
> en el marco de oro de los días de estío.
> Tal una margarita perlada de rocío.

En la ya larga labor literaria de Francisco Contreras, *Romances de hoy* es la obra que presenta unidad y esfuerzo: unidad ideológica en la tetralogía, unidad lírica en el encanto del verso y unidad en el estilo narrativo á través de los tres poemas.

Dos años después de la aparición de *Romances de hoy,* publicó el poeta su poema *La piedad sentimental,* siguiendo la unidad de la misma forma métrica, consistente en el empleo del verso de catorce sílabas, libre de todos sus convencionalismos, como ser la cesura fija y los acentos rítmicos obligados, tornándose así los hemistiquios de una espontaneidad flexible, puesto que violentan la simetría estrófica hasta acercarse á la tonalidad de la prosa. Tal vez para un retórico, el uso y casi lícito abuso de esta forma liberada, que tiene la naturalidad de los antiguos metros, puede no ser

aceptable, aunque si bien miraran, encontrarían en ella gran analogía con los antiguos alejandrinos de Gonzalo de Berceo ó del Arcipreste. Sirvan de ejemplo los versos siguientes cogidos al azar:

Ascendiendo, ascendiendo á través del ramaje
fino de las encinas, llegamos á un paraje
desde el cual se avistaba, vago en la lejanía,
París, todo París, con su masa sombría
de edificios cuadrados y de cúpulas chatas.
Luego, descendiendo algo, entre arbustos y matas,
llegamos á una honda pradera pintoresca;
rendidos, nos sentamos sobre la hierba fresca,
mirando la pradera á través de las hojas,
cuán verde con sus blancas casas de tejas rojas.

La piedad sentimental ha venido á confirmar, en este sentido, otro de los fuertes intentos de poesía narrativa realizados por el poeta, sólo que en esta historia á la ideología tendenciosa de *Tulio Aguirre* ha venido á sustituirla la ingenua concepción romancesca de la novela, que se anunciaba en *Margarita Artigas,* vigorosa en fuerza de ser sencilla. *La piedad sentimental* es un trozo de vida, un capítulo hondamente humano de la vida de un sudamericano en París que comienza por buscar el ideal en un amor fugitivo, nacido en medio de la urbe gigantesca, y que acaba por seducirle como un miraje más distante cuanto más próximo. Burlado por el destino que le arrebató la felicidad en medio de la jornada, el poeta exclamará al comenzar su historia de amor y desencanto:

¡Oh París, yo te amo! Te amo porque en ti he amado,
y más que porque he amado, ¡porque en ti he padecido

Á pesar de sus años de residencia en París, el poeta no ha sido un desarraigado como creía un

crítico nuestro; nada más injusto y arbitrarlo: bastaría el solo caso de *La piedad sentimental* (ya que no su volumen de cuentos chilenos *La montaña maravillosa,* aun no entregado al editor) para encontrar al escritor amante de su tierra (á la cual desgraciadamente no le debe más que sus horas amargas), de sus montañas azules y de su océano infinito, que evoca á cada instante en sus versos, con la nostalgia del desterrado y del peregrino que cruzó luengas regiones para alcanzar la estrella de su quimera. Si un momento el poeta está junto á la amada, recuerda en el cristal de sus ojos el encanto lejano de la patria que besa el mar siempre claro:

> ...Yo le hablaba, á menudo, de mi tierra lejana,
> en que hay montañas de oro y horizontes de grana;
> le pintaba las blancas ciudades tempraneras;
> el mar inmenso y manso, las grandes bordilleras...

que la lejanía parece hacer más bellas y como idealizadas por un nimbo de ensueño.

IV

Como prosista Francisco Contreras hizo sus primeras armas en la *Revista de Santiago,* publicando crónicas volanderas é impresiones sobre escritores extranjeros. Su primer ensayo serio fué el manifiesto sobre el arte moderno inserto á manera de pórtico en su poema *Raúl.* Más tarde dió á la estampa el minucioso estudio en el cual reseña la historia del soneto; algunas crónicas sobre arte

francés; el preliminar de *Romances de hoy* y sus libros *Los modernos, Almas y panoramas* y *Tierra de reliquias* (1), volúmenes estos de crítica, sensaciones de viajes y artículos de menor importancia.

Como ideólogo con vistas á la crítica de arte no es Contreras un sistematizador ni un dogmático. Lejos de esto, se goza recreándose al glosar los libros más diversos con cierta amable voracidad de de bibliófilo, en el bueno y bello sentido de la palabra. De él se podría decir lo que Ruyters de Arthur Symons, que «posee en el más alto grado ese don de animación que hace de la crítica, no una fría policía literaria, sino una viva y ardiente interpretación». De tal modo más que analizar gusta exponer acotando y siguiendo los vuelos del escritor con mariposeos de esteta ducho en cuestiones de arte moderno; todo lo cual no allega nada en contra de sus estudios, escrupulosamente documentados, sino que más bien afirma una manera muy suya de componer. A veces, cuando la reflexión se adentra en su espíritu, suele ser rápido y seguro para juzgar en pocas líneas el aspecto de una obra ó la trascendencia de una escuela; así, si se trata de Verlaine, le bastará una imagen expresiva y fina, para sintetizar todo lo que en sus versos hay de espíritu y de carne atormentada. «Sus versos —escribe—diríanse organismos vivos por el calor sentimental y la palpitación rítmica: de romperlos, saldría de ellos sangre, como de mi corazón»; y más adelante: «Su temperamento diríase un pájaro primitivo al cual la jaula, aun siendo de oro, mataría.» ¿No es esto expresivo, justo y exacto como lo que más? Difícilmente se podría traducir en imágenes más plásticas juicios de una precisión y elo-

(1) Publicada por esta Casa Editorial.

cuencia tales. Lejos de ser estos estudios «artículos de periódicos, hechos para dar á saber al público castellano que tal artista ha muerto»—como creía Fabio Garnier—, la obra de este escritor, si no es por su sistematización la de un crítico completo y uniforme, en cambio debe ser considerada como la de un estudioso muy artista y muy inteligente en lo que trata.

Siguiendo su procedimiento, más adelante, en una exposición sobre la obra de Eugenio Carrière, su técnica y su valor pictórico, apuntará las siguientes anotaciones que dan una idea acabada y justa de su factura: «La sombra es como la materia misma de que está hecha su obra. Ella gira en torno de las masas, haciendo destacar casi esculturalmente las figuras; ella acentúa los planos, dejando vibrar las luces con profunda verdad; ella ahoga los fondos en limbos de ensueño; ella es, en fin, la gama innumerable, la armonía infinita que lo envuelve todo, como una especie de abstracción, dando la impresión de una cadencia musical indefinida.» Esto es más de un poeta que de un crítico; el período carece de la sequedad habitual y la frase llega á fundirse con la imagen en un todo armónico digno de un poema. Y es que, en el autor de *Toisón*, á menudo se sobrepone el imaginativo al crítico, sin que por esto se perjudique la obra del segundo con los arranques del primero, ya que Contreras al componer sus estudios se traza para sí un plan de exposición y de razonamiento perfectamente claro; de tal modo sus ensayos tienen el valor de la documentación y del método. El lo ha dicho ya en el propósito que le sirve de introducción á *Los modernos*. «Nosotros pensamos—escribe—que la crítica debe ser algo más que una impresión de primera vista en frases brillantes.»

Orientado por el gusto moderno de la crítica, que todo lo reduce á valores estéticos, no gusta clasificar, asignándole un casillero á cada artista; lejos de esto, en sus estudios obedece á un método que se podría decir narrativo, valiéndose de un sistema de sucesión cronológica que entraña la mayor parte de las dificultades, pues si permite seguir la evolución ascendente del artista, dificulta también las apreciaciones generales y el análisis sistemático, que en la crítica suelen ser indispensables, como el experimento en la química ó las demostraciones en los teoremas geométricos.

Como Barbey d'Aurevilly, Rubén Darío ó Teófilo Gautier, Francisco Contreras ha hecho de su obra crítica una especie de poesía sensitiva y vibrante, ajena á toda pedantería más ó menos doctoral. Sus cualidades de poeta aplicadas á ella la han hecho ganar altamente, revistiéndola con los oropeles de un estilo armonioso y variado. La manera de tratar la obra de un escritor suele variar según sea el valor y la trascendencia del artista. Si se trata de Rodin intentará exponer en un análisis integral el significado de su estética y de su procedimiento; si de Huysmans, hará resaltar al crítico de arte, disfrazado de novelista, que encuentra en el gotismo la razón de su vida y de su ideal literario; si de Ibsen, el sentido íntimo de sus dramas, la razón filosófica de su simbolismo y la verdad profunda de su ideología: «Para el dramaturgo nuevo—dice estudiando al pensador de *Brand*—, el destino son las leyes vitales, la moral la necesidad del instinto, Dios el Ideal. De esta manera Ibsen destierra lo sobrenatural, pero confirma el misterio.»

Hay en *Los modernos* tres estudios que podrían ser colocados junto á lo mejor que se ha escrito

sobre la materia, y son las páginas consagradas á Karl Yoris Huysmans, á Eugenio Carrière y á Juan Lorraine. Al estudiar el poeta al sutil artista de *Sonyeuse,* no escatima los elogios para la obra del novelista; pero si se trata de juzgarla en su verdadero valor, apunta ciertas verdades con abierta franqueza de crítico. «Su mal—escribe—es ciertamente el mismo del héroe de Huysmans. Como él, es un histérico, atormentado por la lujuria y exaltado por la imaginación. Como él, detesta la naturaleza por su vulgaridad y adora, por su rareza, el artificio. Como él, es un buscador de paraísos artificiales y un coleccionador de flores del mal. Como él, sabe que la carne es triste, y ha leído todos los libros.» Esto es justo y ajeno á toda redundancia. Lorraine representa el espíritu de toda una época de refinamiento, que comenzada con Baudelaire, encontró en el autor de *Monsieur de Phocas* y en el de *A Rebours* sus jefes de capillas y pontífices de cenáculos.

Juan Lorraine, á pesar de ser un excelente artista (poeta brillante en su *Sangre de los Dioses,* novelista admirable en sus novelas menores, dramaturgo sutil en *Cuento de bohemio,* crítico y *croniqueur* en *En el oratorio*), tuvo más importancia de la debida entre la juventud de su tiempo. Tal vez se admiraba en él al orfebre bizarro, cuya vida fué una eterna pantomima de las peores perversiones. El mismo se confiesa en aquella *autognosis* célebre que á otro cualquiera le hubiera puesto rubores en las mejillas. «Yo soy un anormal y un loco—dice—. Yo no he sido nunca más que la presa de innobles instintos, y todas las inmundicias de las bajas partes de mi ser, magnificadas por la imaginación, han hecho de mi existencia una serie de pesadillas. Yo no he tenido nunca sensibilidad,

he ignorado siempre el don de las lágrimas. Es en lo atroz y en lo monstruoso donde siempre he buscado calmar el irreparable vacío que hay en mí. Yo soy un condenado de la lujuria, de la triste y desencantante lujuria.» Este grito de alarde genial cristaliza su vida. Lorraine fué un perverso delicado, enfermo de *squisiti mali*, que diría Gabriel D'Annunzio, víctima de una naturaleza de degenerado, y más digna de una clínica que no de la crítica en sus intimidades. Su muerte fué la digna coronación de una existencia de abúlico y el remate lastimoso de todas las perversiones imaginables que hubieran hecho estremecerse al propio Oscar Wilde antes de ingresar á la cárcel de Reading. Al finalizar su estudio, Contreras sanciona con severidad al poeta y al novelista de *Sonyeuse* que, «deseoso de sensaciones inéditas, ávido de singularidad, se dejó arrastrar á los peores extremos del refinamiento, de la mixtificación, del *bluff*».

Digno de figurar al lado de Juan Lorraine es el de Yoris K. Huysmans, que habiendo comenzado junto á Zola en su carrera literaria, llegó al simbolismo, y luego después á una conversión de artista. Contreras cree ver en esta metamorfosis de estados una natural evolución del alma moderna ante el problema artístico contemporáneo. «Impulsado por su temperamento inquieto y vehemente—apunta el autor de *Los modernos*—, él fué sucesivamente naturalista, simbolista, místico, reflejando así las diversas fases por que ha pasado el pensamiento en el último cuarto de siglo. De manera que su obra, considerada en conjunto, adquiere proporciones trascendentales: ella simboliza la carrera inquieta y atormentada del alma moderna.» Huysmans fué un inquieto, sediento de ideal y que vivió asqueado por la invasión de la democracia. Su

temperamento refinado rechazaba la vulgaridad de la época en que desgraciadamente le tocó nacer; así, al evocar el motivo de su conversión, Contreras recuerda el caso de Barbey d'Aurevilly, que exclamaba á menudo: «¡Si no fuera católico por convicción, lo sería por desprecio de esta época, para tener un balcón desde donde escupir á esa plebe!...» Es el propio caso de ese blasfemo extraordinario: León Bloy.

Huysmans vivió siempre recluído lejos de todo el mundo, hasta en sus postreros días de oblato. Con razón sobrada decía de él Max Nordau: «El amor y la amistad le son desconocidos. Su sentido artístico consiste en acechar la actitud del público ante una obra para tomar inmediatamente la actitud opuesta.» Cuando Huysmans piensa en la sociedad, exclama: «¡Revienta, pues, sociedad; muere, pues, mundo caduco!» Sus libros en total vienen á confirmar la más feroz de las teorías egotistas, la exaltación morbosa del yoísmo, que acaso en el propio Baudelaire no alcanzó un dandismo semejante. A lo cual se puede agregar el juicio del crítico de *Los modernos* para tener la fisonomía completa del artista de *La bas:* «Al escribir *Al revés* —dice Contreras—, el escritor se propuso, según parece, invertir la teoría de Taine, mostrando al hombre superior influído al revés por su medio; esto es, obligado, por reacción, á marchar en sentido contrario á su época.»

El estudio que el crítico le dedica á Ibsen es, como los anteriores, altamente interesante. Ante todo comienza viendo en los tipos del dramaturgo noruego seres anormales. Ya Nordau se había encargado de decir otro tanto; pero el autor de *Los modernos* si estampa este juicio no estimá que al hablarse de esa anormalidad sea otra que el des-

equilibrio superior, propio de la genialidad; lo cual, á vuelta de paradojas, vendría á justificar la ya conocida opinión de Guyau sobre el sentido psicológico del genio. Ibsen jamás fué un idealista *a priori,* un loco sin rumbos que diría el fisiólogo dinamarqués. Lo abstracto de su obra depende de la fenomenalidad consciente del mundo exterior; recordemos tan sólo, á este respecto, aquello de Passarge al referirse á la moral ibseniana. «Ibsen aprendió en Roma—apunta—cuál era la verdadera misión del poeta: consiste ésta en reproducir con originalidad las pasiones y los sentimientos de los hombres, ajustándose á lo que nos dicen la ciencia y la experimentación, y libres de toda tendencia ideal, presentando este modo á los lectores una especie de espejo fiel de la vida de su tiempo. Brandes ha comprendido esto último en las siguientes palabras: *At skamme Tiden ud* (avergonzar al tiempo); pero esto no pasa de ser una especialidad suya ó un género de literatura, pero de ningún modo constituye la verdadera poesía.» ¿Tal vez explica este juicio el espíritu individualista de Ibsen y su horror al no yo? Al menos así lo deja entrever en una de sus cartas escritas á Jorge Brandes, el ya conocido autor de *Die Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen,* desde Dresde en 1877: «¿Cada uno de nosotros no aporta al nacer el espíritu de su época? ¿No os ha llamado nunca la atención, al contemplar una colección de retratos del siglo pasado, el aire de familia común á todas las personas pertenecientes á un mismo período? Lo mismo pasa en el dominio de la inteligencia. La ciencia que nosotros profanos no poseemos, se nos da, hasta cierto punto, al estado de adivinación ó de instinto. El escritor debe ser, sobre todo, vidente. El don de reflexión es me-

nos esencial; hasta veo un peligro en ello.» Sin embargo, todo esto en Ibsen puede ser apreciado según el entender de cada cual, ya que el autor de *Peer Gynt* no se entendía á sí mismo en su ideología y cambiaba á menudo, según fueran las circunstancias. «Tenemos, pues, que en Ibsen—dice uno de sus mejores críticos—sin él darse cuenta todo es contradicción. Sin sospecharlo, pasa de uno á otro campo con una extrema facilidad.» Lo cual, por cierto, nada allega en contra de los principios suyos que, en el fondo, permanecen inmutables. Los personajes de Ibsen pueden ser contradictorios, extravagantes y anómalos, pero sin ser degenerados en el sentido patológico, como apuntan ciertos doctores tan sabios como olímpicos. El idealismo del gran poeta noruego ha burlado á no pocos, como ya perdieron á muchos las abstracciones desaforadas de Nietzsche.

V

Como todo poeta amante de su arte, Contreras trabaja la prosa con amor de artífice y conciencia de estudioso. Sacrifica en ella la austera severidad de la gramática y la tiranía de la Real Academia en provecho de la mayor plasticidad y colorido de sus períodos y vocablos. Comprendiendo con cierto crítico que las lenguas, como las religiones, viven de herejías, se anticipa á los diccionarios, empleando palabras que apenas si hace pocos años fueron admitidas por lingüistas conocidos; tales, por ejem-

plo, *magnificente, filigránica,* no pocos adjetivos y derivados verbales. En otros casos, el poeta ha innovado introduciendo vocablos necesarios, como *tradicionalidad, imaginista, hidalguesco, vitrial* y *luisquincesco;* la penúltima palabra usada por Lugones *(vidrial)* y por Amado Nervo *(vitral),* y el último, en cierto sentido, por Flaubert, lo cual acredita su más preclara prosapia latina. Por cierto que tales palabras no las consulta el diccionario deficientísimo de la Academia, á pesar de que algunas de ellas, como *tradicionalidad,* es un modo adverbial necesario, digno de figurar junto al substantivo masculino *tradicionario.* Acaso tuvo ó tuvieron la culpa de esto los malhadados galicismos, que tantas canas les han hecho aparecer á los académicos españoles, con las excepciones honrosas, de paso sea dicho, de don Ramón de Campoamor y de don Benito Pérez Galdós.

Tales avanzadas verbológicas demuestran, á vuelta de argumentaciones, el muy noble afán del escritor por crearse una prosa rica, expresiva y delicada hasta en sus matices más íntimos, aunque un tal esfuerzo filológico-estilístico vaya en desmedro de la tan decantada espontaneidad clásica; porque el estilo en el autor de *Los modernos* está en correlación directa con un temperamento complicado y sutilizador, enemigo de lo vulgar y de las frases consagradas que exaltan los clisés de ciertos retóricos gruñones y pedestres. Su prosa es suya, única y personal hasta en sus defectos; rara y armoniosa de factura; es su mejor recurso, como sabiamente decía Mallarmé, *l'image marquée d'un sceau mysterieux de modernité á la fois baroque et belle;* pero sin caer jamás en los conceptismos que este *sello misterioso* puede ocasionar, como á menudo le sucedía al poeta de *L'après midi d'un Faune.*

En sus dos libros de viajes é impresiones, *Almas y panoramas* y *Tierra de reliquias*, es donde Contreras cultiva hasta el más alto grado la valorización del estilo por la mayor plasticidad y el más franco colorido. Ciertamente que para tal fin se prestaban admirablemente los motivos escogidos en sus libros, como ser escribir sensaciones de viajes, que exigen de parte del artista un altísimo esfuerzo reconstructivo y armónico. Su maestro único en este sentido podría ser el admirable Rubén Darío de *Peregrinaciones* y *Tierras solares*.

Comienza su viaje artístico el poeta en Italia, recorriendo sus ciudades, Génova y Roma, Nápoles y Bolonia, Venecia y Milán; sus museos, sus catedrales, sus teatros, y para rematar dignamente el aspecto de cada una de ellas, comenta la obra de alguno de sus artistas representativos: D'Annunzio y la Serao, Carducci, Fogazzaro y Bracco, y estampa un soneto inicial como un blasón heráldico.

Todos estos recursos estéticos contribuyen á darle al libro una unidad encantadora: el aspecto de una ciudad vista á través de sus monumentos y del alma de algunos de sus poetas ó novelistas es ya de antemano interesante y compleja. Así, Nápoles, con su golfo siempre azul, sus barrios pintorescos, donde

> Desde los verdiclaros jardines de la playa
> y el pintoresco y loco viejo barrio de Chiaya
> con sus rejas floridas que el aire azul engríe,
>
> —
>
> hasta el monte en que albea su vetusto castillo
> y sus cincuenta iglesias llenas de falso brillo,
> Nápoles danza, Nápoles grita, Nápoles ríe.

que sentimos sacudirse como un cascabel de pandereta á través de estos versos deliciosos, se com-

pleta en las páginas graves sobre la Serao, escritora que en su extraño misticismo algo tiene de esa ciudad comercial y artista, donde cada hombre es una garganta: ciudad amiga de las juergas populares y de las tenebrosas tragedias de la *Maffia*.

De la Serao dice Contreras: «Intérprete fiel de la vida, Matilde Serao despliega en sus obras una amplitud de ideas rara en un escritor femenino. Amante de la verdad minuciosa, consigna hasta los detalles más secretos é íntimos. Enemiga de sutiles filosofías, razona con una cordura natural libre de toda imposición dogmática. Mas he ahí que un buen día la escritora zarpa hacia Oriente, rumbo á Palestina. Y á poco publica un libro, *En el país de Jesús*, en que abiertamente se confiesa mística creyente y militante.» Este juicio es acertado y caracteriza un aspecto del alma napolitana en su escritora predilecta; solamente que Contreras se ha equivocado al creer que la Serao hizo un viaje á Palestina, siendo así que no abandonó Italia para componer ese libro, escrito de memoria, según propia confesión.

En Bolonia, «ciudad sabia de estetas y doctores», el poeta interpreta y se funde en su silencio grave y doctoral, y en sus torres enormes cree ver escalpelos colosales,

> enarbolados para escrutar de los cielos
> las vísceras de astros, la sangre de fulgores...

Luego, después de recorrer sus calles, sus plazas y monumentos, Contreras escribe: «En ella se aduna á la pesadez y gravedad del arte románico la ligereza y prolijidad del estilo gótico. El Renacimiento, si reinó brillantemente en su escuela de pintura, en su arquitectura no se impuso en exclusivo. Y la edificación moderna, si la ha cercado

por sus afueras y la ha penetrado por ciertas arterias, no ha llegado á sofocar el gran núcleo antiguo de su parte céntrica, así un engaste nuevo soportando un viejo camafeo.» Sin embargo, á pesar del ambiente de esta ciudad tranquila, digna de ser el asiento de una escuela de doctos humanistas, su poeta, Carducci, la amaba y se fundía en ella ajeno á su tradición señorial, perdido en el sueño de la ciudad apacible, pero no de la villa antigua que amamantó la universidad más vieja de la Edad Media.

O terre in torno o gli alti argini sole,
ore pianser l'Eliadi; a voi discendi
la tenebra odiata, e a me non duole...

Después de recorrer Venecia el poeta de *Toisón,* la ciudad azul, experimentando una «revelación más en la serie continuada de revelaciones, que es esta ciudad feérica de las calles azules y las embarcaciones fúnebres con aspecto de cisnes negros», analiza la obra de su escritor, Antonio Fogazzaro, el ideólogo de *Il santo.*

Finaliza este viaje ideal de aeda en la ciudad del Duomo, Milán, urbe moderna, fuerte é higiénica, que parece desmentir su tradición artística secular hasta en las propias obras con que la ingeniería moderna ha destruído su pasado.

Almas y panoramas es, si no el libro más reposado, uno de los más bellos de Francisco Contreras; de sus páginas se desprende un perfume parecido al de ciertos jardines por el otoño que, con durar en su floración el espacio de una mañana, dejan el recuerdo de una embriaguez penetrante. Al enderezar sus pasos hacia el país del arte, este poeta no se extasió ante sus monumentos con el afáu del arqueólogo ó del profesor, prefiriendo verlo todo con

simple recreo de poeta; buscando gestos extraños en la piedra festoneada por la pátina de los siglos, ó encantos de sensaciones nuevas en el oro secular de los santos de Bellini y en las manos liliales de las figuras de Luini ó del Tintoreto. Al llegar á España hará otro tanto, prosiguiendo su labor, como un peregrino ilusionado que arriba á una nueva Jerusalén ideal, pero de amor de recuerdos y de visiones delicadas.

Su España es, en realidad, la *Tierra de reliquias* soñada por todo artista. Contreras no llega al solar del Cid en busca de chulas, toreros y mendigos, como Teófilo Gautier ó Hugo; su España es la de Barrés y la de Rubén Darío, cuna de Zurbarán y de Goya, patria de don Luis de Góngora y Argote, de Santa Teresa y Quevedo; es decir, tierra de misticismo y de energía, de ciudades viejas y caserones polvorientos. Sus rincones predilectos se llaman Burgos, con sus crepúsculos enormes y sus campanas que añoran épocas delicadas; Toledo, ciudad muzárabe, mitad España musulmana y mitad España goda, paseando por cuya plaza, el Zocodover, habría podido decir el poeta con los versos de Francisco Villaespesa:

> Bajo los soportales de esta plaza
> (ha tres siglos) hubiera paseado,
> con la altivez hidalga de mi raza,
> mis fanfarronerías de soldado.

Valencia, la bella, que en un tiempo fué la capital de Europa, cuando la cultura y la actividad de los sarracenos hizo de sus mercados y de sus palacios los primeros del orbe, y que ahora vive de un comercio relativamente escaso, pero transformada en un vergel de verdura y aromas, «Valencia, engastada en la esmeralda riente de su

vegetación—escribe Contreras—, da la impresión de una cosa viva y sensitiva. Contribuye á reforzar esta impresión el carácter de sus habitantes, inteligentes é industriosos. La desconfianza y el recelo con que les miran las gentes de las otras provincias, están formados en gran parte de emulación. Ellos han hecho de la campiña un jardín perpetuo.» Un jardín y una huerta, frescos, rientes, como les ha dado animación la pluma maravillosa de Blasco Ibáñez.

Después de recorrer media España, Contreras se refugia en la corte, á vivir la vida en la cual los españoles cifran todo su orgullo. Madrid es España, ó más bien dicho, el alma de la Península. Quinquiera que haya vivido en la metrópoli no tiene más que haber observado el ajetreo diario en sus cafés ó en la Puerta del Sol, para recordar su espíritu vario, proteiforme: ora gallego, ora toledano, ora granadino ó ya catalán y hasta bizkaitarra. Una España cinematográfica, variada y pintoresca hasta el más curioso exotismo.

En Madrid Contreras tiene ocasión de apuntar sobre lo vivo observaciones detenidas sobre las costumbres y la vida provincial española que en la corte se mantiene entre estudiantes, profesionales, artistas ó clérigos. En esta parte, *Tierra de reliquias* cobra cierto carácter de amenidad y encanto muy especiales. El poeta ve y siente en medio de un mundo cuya idiosincrasia es única é inconfundible. Así, en cierta casa de huéspedes, hace vida de fonda en compañía de... «un canónigo joven de la catedral de cierto pueblo de dos mil habitantes, venido á Madrid á consultar médico; un abogado catalán aspirante á un juzgado; un belga esgrimista, gran aficionado á las corridas de toros; un viejo militar retirado y dos estudiantes andaluces»;

y á través de sus pensares y sentires hurga buscando rasgos originales y anotaciones curiosas sobre la psicología de la vida peninsular tal como es y no tal como la han pretendido ver ciertos españolizantes de buen humor desde el buen padre Hugo á esta parte.

De Madrid, el poeta sigue en su carrera de *globe-trotter* hasta Toledo, y luego después á Valencia y Barcelona, admirando aquí, ora el espíritu antiguo y místico ó ya la acometividad moderna que comienza á transformar la España del Greco en una región europea más partidaria de la electricidad que de los mendigos pintorescos, de la higiene que de la antigüedad haraposa. Sin embargo, en el fondo, el escritor se revela tradicionalista, pues en ello ve una isla de refugio contra la marea burguesa que inicia una cruzada de destrucción contra los monumentos y la vida bella y pintoresca al par que ruinosa y pobre.

Completan esta visión de la España actual, tierra de reliquias y de poetas, una serie de estudios sobre los escritores que Contreras estima representativos del resurgimiento literario de la Península: Valle Inclán, Villaespesa y Díez Canedo.

Después de visitar Toledo y Burgos, la figura lírica del autor de *Romance de lobos* era indispensable para completar el aspecto romántico del alma española que prolonga en nuestro siglo el gesto altivo de la raza. Valle Inclán es un evocador de la primitiva sociedad española vista á través de un cerebro moderno y de un temperamento místico en el cual hay «un hidalgo aventurero y un monje asceta». Además, Valle Inclán ha hecho por la renovación de la moderna literatura tal vez más que lo realizado por ningún otro escritor español.

Así, pues, Contreras le ha estudiado con amor

de artista y honradez de crítico al adivinar en él al verdadero novelista personalísimo, encarnación del alma de su pueblo. «Temperamento altanero y místico—dice—, Valle Inclán es la encarnación más genuina del espíritu de su raza. Verdaderamente hay en él, como se ha dicho, un hidalgo aventurero y un monje asceta. Sus libros son la evocación más fiel y viva del alma española, guerrera y fanática, heroica y supersticiosa.»

De menos trascendencia que Valle Inclán, aunque tan artista como él, es Enrique Díez Canedo, «poeta delicado y culto en que predomina ese elemento infantil, ó más bien femenino, que existe en todo artista». Su obra, como la de Villaespesa, representa el fruto de temperamentos esencialmente aristocráticos que prolongan hacia el futuro la obra de renovación lírica iniciada por Rubén Darío.

En la España actual la obra de estos tres selectos poetas tiene el gran significado de un progreso feliz que viene á desmentir la leyenda de cierto tradicionalismo tan retórico como antojadizo. Así lo reconoce también Francisco Contreras, y de aquí que en su libro aparezcan estos escritores formando la trilogía espiritual de la moderna literatura.

VI

Fácilmente se advierten en la obra de Francisco Contreras dos corrientes paralelas: una que comenzó con *Esmaltines*, allá por sus años de adolescencia, y que fué acentuándose más y más con las

influencias de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé; y la otra, que data de *Romances de hoy,* empeño fecundo por volver á la perdida espontaneidad artística, fuerte y vigorosa.

La primera corriente en el sentido de suntuosidad lírica se cristaliza día á día en su obra de última data, ya sea en los sonetos de *Almas y panoramas,* ya en los elogios críticos de *Los modernos* ó de *Tierra de reliquias,* y en los versos inéditos del poeta que formarán un volumen próximo, *Vaso de dulzura:* vaso cincelado en una esmeralda inverosímil ó en una sola perla enorme. Pero es á la segunda á la que le pertenece la obra del porvenir: el libro vibrante de cuentos autóctonos, *La montaña maravillosa* y su trilogía *El romance de Chile.*

Continuando la labor iniciada con sus *Romances de hoy,* el poeta se ha dado por entero al ensueño altísimo de vaciar el alma de su pueblo en moldes de oro. Y esta ha de ser la obra del porvenir en el escritor; la obra definitiva, acariciada día á día en su desvelo de perfección ideal.

Víctor Domingo Silva

Más joven aún que otros muchos, Víctor Domingo Silva es el más fecundo de los escritores chilenos actuales; lleva publicados dos volúmenes de versos: *Hacia allá* y *El derrotero;* hasta una docena de estudios críticos y un buen centenar de cuentos, crónicas, impresiones de viaje, así *Las provincias del Norte,* monografías cual la histórica de Valparaíso, comentarios de *globe trotter,* versos ocasionales y dos comedias: *El pago de una deuda, Como la réfaga,* y los dramas *Los cuervos* y *Nuestras víctimas,* estrenados por la compañía de Pablo Podestá en Buenos Aires. Colaborador de todas las revistas, mantenedor de juegos florales en Valparaíso, corresponsal de *El Mercurio* en el extranjero, propagandista entusiasta de la literatura argentina y poeta en todas partes, pródigo en riquezas espirituales como ciertos jóvenes aedas del Renacimiento, su labor llena ya dos lustros de nuestras letras en generosa floración de ideal y de ensueño. Ardoroso en su fe de artista, jamás ha claudicado, prefiriendo subir la cuesta de la vulgaridad ambiente cargado con su quimera como el soñador del poema baudeleriano; y es que en este poeta la sombra de Ariel vela como un escudo sobre sus ideales, llena su vida y alarga sus horas hacia el porvenir, tal un nuevo Próspero menos espiritual y más humano.

I

Siempre he creído que una de las cualidades representativas de un poeta joven debe ser la de abandonar á tiempo las andaderas, y si no ha dado con su propio camino fuerza es que se lo abra, como aconsejaba José Santos Chocano. Silva dió con el suyo á tiempo á pesar de la turbamulta de sinzontes ordinarios que seguían los trillados senderitos de un romanticismo tan indigesto como hueco, y que obstruían el camino manteniendo la inercia de una obra anacrónica, entrando de lleno á formar en la avanzada de nuestra evolución lírica. Pero ¿en qué consistió su participación dentro de la literatura allá por los años de 1902 y 1903? Si se recuerdan sus versos tendenciosos con vistas á las cuestiones sociales, ya los habían hecho también Dublé Urrutia y Bórquez Solar; si las bizarrías rítmicas, todo estaba en Pedro Antonio González y en Contreras; si en el amor á la Naturaleza y al terruño, Pezoa Velis se había adelantado con sus poemas. ¿Cuál era entonces esa verdadera trascendencia de su obra que le anunciaba como un altísimo poeta, sobre todo á partir desde aquella memorable velada del Ateneo en la que leyó *Lo que me dijeron las espigas?* Hurgando en las circunstancias en que se dió á conocer Víctor Domingo Silva y analizando los versos suyos publicados hasta entonces por *Pluma y Lápiz,* es preciso creer que lo que más se admiraba en el poeta recién nacido al arte, era la unidad ideológica de sus poemas, la facilidad admi

rable del verso que en raras ocasiones extremaba los recursos líricos, y por fin, el sentido profundo de reacción que entrañaba contra todas las exageraciones de la época.

Durante el primer lustro del siglo, Víctor Domingo Silva publicó la mayor parte de sus versos que en 1905 aparecieron coleccionados en el volumen de *Hacia allá*. Fué esa una época verdaderamente pobre en cosechas poéticas de algún mérito: de los seis ó siete libros aparecidos durante los cinco años apenas si quedan hoy algunas poesías dispersas, que son como el exponente de los gustos reinantes por ese entonces. Todos ellos, los Dublé, los Bórquez, los Lillo, los Rocuant y los Contreras, habían comenzado extremando la nota ora de los parnasianos, ora de los simbolistas; más tarde dieron estos poetas con sus verdaderos caminos de Damasco, lo cual no justifica en el presente sus locuras de mocedad, que mañana estampará en sus páginas la historia de la literatura chilena.

Impulsado Silva por un ideal más tesonero que el de la pura sensación artística, se echó al campo á vivir mientras otros cultivaban su literatura en el fondo de las bibliotecas ó entre los libros predilectos; entonces se hubiera podido decir de su obra lo que él había de escribir, años más tarde de Pedro Antonio González: «El había comprendido que la poesía que la época y el ambiente necesitaban, era una poesía más humana y generosa, más *sensualista;* una poesía que hablara más á los sentidos y á los nervios; una poesía, en fin, que tuviera nuevas cuerdas en el sentimiento y dejara reposar las que ya no respondían al tacto del artista por demasiado gastadas y vencidas.» Y he aquí, pues, la razón más fuerte que llevaba adelantada ya Silva: sus versos nacían de la agitación de sus horas de

trabajo, de sus decepciones de muchacho, del dolor de la vida que á diario estaba viviendo. Sólo así se comprende al poeta que comenzó rimando sonetines galantes transformado, de la noche á la mañana, en un descamisado lírico, predicador de bellos advenimientos y en los cuales acaso él creía por pura piedad sentimental ó por simple mansedumbre de corazón. Los que por aquellos años pudieron seguir á diario su producción, á través de los cuentos y de las crónicas de John Pencil que se publican en *Pluma y Lápiz,* podrán atar cabos fácilmente para deducir adivinaciones que ni siquiera figuran jamás en la biografía del poeta. Así me he dado á suponer, allegando el testimonio de quienes bien le conocieron, la vida que hacía Silva por aquellos áridos años de cosechas intelectuales: su juventud se anunciaba turbulenta desde sus buenos años de estudiante, sobre todo si hemos de atenernos á los recuerdos de quienes le conocieron antes de su arribo á Valparaíso; luego, más tarde, ante la visión de la miseria cotidiana, ante el trágico estallido de las huelgas y ante el horror de los inviernos crudos y de la existencia ganada á sobresaltos, su espíritu se habituó á comprender mejor la vida que á violentarla; esa pobre vida que todos vivimos á diario y en la que, como él mismo pensaba, «siempre hay mucho más de monstruosidad que de belleza, mucho más del ataque traidor y sangriento que de la sonrisa blanca y poética de la Divinidad».

Nació así el poeta de *Hacia allá.* De la realidad no le era desconocido el dejo amargo que si marchitó en flor su primavera, hizo madurar á tiempo su cerebro de poeta; y ya, en vez de componerle versos á hermosas Tulas imaginarias ó sonetines á cualquiera frívola encantadora, se erigió en cantor

del *beach cumber*, de los conventillos, del gañán á quien la vida arroja como una ola hasta el último rincón bravío del terruño y de los expoliados por el feudo inquilinaje. Y como no era un dilettante, su poesía aportaba un sabor acre á carne enferma y á rebelión justiciera. De aquí, pues, la verdadera humanidad de sus versos palpitantes, animados por un ideal superior, desdeñosos de la retórica y del artificio Oigamos la voz del poeta en su autognosis lírica:

Mis versos no son sabios. Ni la filosofía
ni la historia los nutren. Amor, melancolía,
odio, nostalgia, ensueño: ¡pasión! he aquí su fuente.
De allí mis versos fluyen en difuso torrente
ásperos ó armoniosos, lánguidos ó bravíos,
obscuros, pero libres; groseros, pero míos.

En la mayor parte de las poesías de su primera época Silva cultivó el más franco sentimiento naturalista, desdeñando los refinamientos demasiado delicados que hubieran podido desviar la finalidad humanitaria é idealista de sus pequeños poemas. Sin embargo, de aquellos años datan también una serie de sonetos y estrofas sentimentales cuyos méritos han pasado poco menos que desapercibidos. Valgan, por ejemplo, esa deliciosa *Balada del violín*, que comienza:

Aquel mozo enfermo y flaco
tocaba el violín al sol
por un sorbo de alcohol
ó un puñado de tabaco;

ó el soneto herediano digno hermano de los camafeos de Leopoldo Díaz:

Cuando hasta lo remoto mi pensamiento enarco,
surge de entre las sombras el espectro ancestral
de un bravo aventurero, de un godo rubio y zarco
ó de una moza indígena de pura estirpe real.

Pero no era este el verdadero poeta de *Hacia allá:* el pesimista, cantor de la miseria; el atormentado portavoz de las angustias del suburbio y de las gestas futuras de las vindicaciones: el poeta de *La nueva Marsellesa* y de *Lo que me dijeron las espigas.*

II

De Víctor Domingo Silva se podría decir lo que Unamuno afirmaba de Villaespesa: «Habrá otros más literatos, más elocuentes, más... otras cosas, pero más poetas, no.» Los versos florecen en su espíritu como las rosas del rosal silvestre, son una modalidad del pensamiento; nacen hechos con la emoción que les dió origen, de tal modo la gimnástica del ritmo ha creado en el poeta estados de sensibilidad cadenciosa habituales en fuerza de ser fáciles. Se diría que ciertos órganos sensorios duplican su facultad auditiva en una de transformación melódica que sin ser mecánica es natural como la inspiración de los antiguos poetas; y es acaso por aquello que pensaba González Blanco al decir que «la emoción y el ritmo se complementan mutuamente, y al paso que la emoción vivifica al ritmo, el ritmo profundiza la emoción». Por cierto que tal concepto significa aparentemente la casi negación de todas las teorías parnasianas y de la labor del artífice-artista; mas, si bien se mira, viene á ser una mayor facilidad de trabajo, casi una costumbre de asimilación transformativa, á la cual han contribuído ciertas razones innatas en el

poeta. En ciertos casos la espontaneidad imaginativa suele ser la peor enemiga en la obra del lírico; empero si este verdadero tesoro espiritual está siempre contenido dentro de los límites de la conciencia de una cultura estética regular y sólida, las locuras de la imaginación son á manera de un simple acicate de la abundancia ordenada y duradera. Si en los versos de Víctor Domingo Silva hay estrofas ocasionales, hechas al correr de la pluma, no por esto se ha de condenar su obra en total, como pretendía cierto congénere chileno, refinado hasta las exquisiteces quintaesenciadas. Las emociones de un instante suelen ser la causa de rebalses líricos inopinados, que un médico-criticista denominaría con el nombre de cierta enfermedad peligrosa, algo por el estilo de la *logorrea* de que hablaban Rubén Darío y Omer Emeth; es el caso de Zorrilla, ese tenor de ópera que decía Rueda, de Rueda mismo y de Francisco Villaespesa. Silva ha abusado por cierto de su facilidad como aquel rico patricio de la historia que arrojaba el oro por las ventanas cuando más no fuese para ver los reflejos del sol en las caras de las monedas que iban al viento; de tal modo el poeta de *Hacia allá* es un pródigo de su tesoro espiritual: derrocha la riqueza de sus facultades cual el hombre del cerebro de oro de Daudet. Sólo así se comprende esa fecundidad extraordinaria que va más allá de todos los lirismos, puesto que abarca hasta los géneros más opuestos, desde la crítica de arte hasta el cuento y la novela psicológica.

Como todo convencido de las excelencias de la belleza en lo que respecta á su trascendencia social, y á pesar de ciertos turiferarios que prolongan leyendas de torres de marfiles y de nuevas durmientes encantadas, Silva ha hecho alarde, en sus

versos de juventud y mocedad, de sus preocupaciones sociales y humanitarias volviendo los ojos hacia el arroyo, hacia la vida humilde y el dolor vulgar que después habían de encontrar también su novelista en Cristóbal Zárate (1). De este modo Víctor Domingo Silva recibió su primer bautismo de poeta con *Hacia allá,* á pesar de sus versos de adolescencia que hoy andan perdidos en las revistas, libro vibrante de entusiasmo y de empuje rebelde, fuerte en su fe idealista hasta las más simpáticas utopías. Después de los versos de Dublé Urrutia y de Alberto Ghiraldo, que ya habían tenido en sus estrofas agrios gestos de anarquismo, las poesías de Silva tuvieron en Chile la trascendencia de una mueca bizarra de atrevimiento, digna tan sólo de una juventud comprensiva y apasionada hasta las más altas excelsitudes. No creo que al dar esta nota de profundo humanitarismo haya pretendido el poeta rebuscar originalidades más ó menos fáciles con las que pudiera revestir las donosas flexibilidades de su estro; por la inversa, su manera lírica no hacía más que responder á la profunda conciencia de un arte vivido y de una emoción substancial retemplada en las hornallas de la lucha por la diaria pitanza. Silva, venido á Santiago desde Coquimbo, no desconocía ciertamente lo que significa el dolor de arrancarle á la tierra huraña el mendrugo, ya que había vivido en el seno mismo de la pampa solitaria donde cierta burocracia, aislada, con pujos feudales, renueva todas las expoliaciones de una nueva era colonial. ¿Acaso no bastaba esta experiencia recogida á través de una niñez humilde para vendimiar,

(1) Seudónimo de Víctor Domingo Silva cuando escribía en *El Mercurio* de Valparaíso.

diez años después, frutos de rebelión? Así, pues, sus versos están llenos de reminiscencias crueles y de evocaciones anárquicas:

Soldado ó marinero cuya escuela de vicio
es el cuartel ó el barco, cuyo eterno suplicio
no es comparable á nada; pájaro de rapiña
que los humanos odios adiestran en la riña
á fuerza de mentiras y azotes; mujeres
que montáis desde niñas la guardia en los talleres
y soléis, por la gracia del sorbo ó del mendrugo,
sufrir la doble injuria del macho y del verdugo;
pescador que los sueños de mejores mañanas
hacen perderse un día por las mares lejanas;
guaso de alma sencilla como el terrón salvaje
vencido por la infamia del feudo inquilinaje,
que un día mueres de hambre sobre la carretera
al pie de alguna imagen en quien los ojos fijas,
alzada por el mismo que hozó tu sementera,
que arreó con tus ganados y que violó tus hijas.

Influenciado Silva decisivamente por el movimiento de ideas de fines del siglo pasado y por la más perentoria necesidad de un ambiente abierto á todas las iniquidades del capital y del lenocinio administrativo, se dió de lleno á su tarea de allegar con sus versos un incentivo de entereza moral al corazón de las masas obreras. Reproducía de tal manera el poeta, ó prolongaba más bien la herencia del naturalismo francés aplicado á la cuestión obrera nacional, como ya Zola lo había ensayado, y con él todos sus imitadores cosmopolitas. Por cierto que no era la poesía lírica la más á propósito para realizar un tal intento, pero sí que su acción lograría interesar á muchos en la iniciación del problema. Años más tarde se ha confirmado tal aserto cuando en los días de festividades obreras los versos de Silva se han reproducido en los periódicos populares junto á las arengas anarquistas de

Malato ó de Hamón. Y es que los arreos de la poesía se prestan fácilmente á dulcificar las drogas más amargas con los solos encantos que les da el ritmo y la imaginación del poeta transformada en azules gafas de ensueño. A pesar de todo no he de pretender afirmar que Víctor Domingo Silva haya puesto su arte al servicio villano de una teoría ó de una clase proletaria aun cuando en la introducción á los poemas de *Hacia allá* estampara la siguiente afirmación digna de conservarse entre sus mejores arrestos de juventud:

> ¡Hora solemne y única! Humilde orgullo mío,
> si entonces ya no hallaran mis versos el vacío...
> Humilde orgullo mío, si en esa hora inquieta
> de todos mis poemas se hiciera un campanario
> para tocar á gloria... ¡Quizás soy un poeta;
> pero antes que poeta, soy revolucionario!

No. Silva tiene ó tuvo la más honrada y honda conciencia de la poesía que compuso por aquellos sus años de adolescencia. Hoy, transcurridos ya dos lustros casi de la publicación de su primer libro, aun le recuerda el poeta con la sincera emoción que el padre conserva por las primeras audacias de hombre del hijo único, tal vez porque en sus páginas vació la palpitación entera de su alma antes que reflejar la verdad de una vida. Seguramente no es cosa fácil, en una obra madurada de esta guisa, ocultar los muchos defectos que hubiera podido reflejar en sus versos un poeta precoz é innovador por añadidura; agreguemos, además, lo que Silva le anunciaba al lector antes de comenzar su lectura y que, en cierto modo, explica sus sorpresas al dar vuelta á cada hoja:

> Mis versos no son prismas para el kaleidoscopio,
> ni se pulen á lima. Quizás puedan ser opio

para los bellos ojos que gustan madrigales
ó becquerianas puestas en tarjetas postales.
¿Qué hacer? Yo no he nacido para bordar misivas
que con palabras muertas mienten angustias vivas...
Si escribo es porque siento, soñando, lo que escribo.
Así salen mis versos, tal como los concibo
entre mis fiebres líricas... Mis versos son violentos
y revolucionarios como mis pensamientos.

Silva hacía alarde de rudeza y de despreocupación porque sus versos fueron concebidos así, saboreando á diario la amargura de la mísera vida porteña, ya sobre el tablero de una mesa de redacción ó ya en el modesto cuarto de una casa de huéspedes de segundo orden, lejos de las holganzas del dinero y de las seducciones del amor. El poeta hacía vida bohemia por razón de arte y de independencia espiritual, lo cual le llevó á observar de cerca la miseria del suburbio que ha evocado en algunos de sus mejores poemas como ese triste *Desde los conventillos*, preñado de santa ira y de horror humano. Una historia de poeta romántico, se dirán muchos, pero que, en realidad, es algo de la vida repugnante de los grandes centros, un jirón arrancado al dolor más triste de la expoliación civil: entre sorbo y sorbo un muchacho de vida alegre refiere una noche su encuentro con una de tantas, casi adolescente, que imploraba una moneda y á la que hizo suya .. para soborear el goce del beso vendido en la calle,

Y ¡oh sorpresa extraña! Recuerdo que adoro,
lo que yo en mi vida soñarlo pudiera,
la hembra adolescente que compró mi oro
dejó entre mis manos todo su tesoro,
me entregó la gloria de su primavera.

De este modo evoca el poeta la angustia del arroyo, la tristeza infinita de la miseria que se

revuelve en el lodo fingiendo resignación ó mansedumbre, la vida del atorrante que mañana caerá atravesado acaso por la primera bala escapada de un fusil entre las amenazas de la huelga, las correrías del rapazuelo á quien le aguarda el hielo de la morgue ó las celdas de una cárcel, la resignación fatal de las rameras que siguen la ley tirana de sus destinos cazando la moneda; toda esa existencia, en fin, en la cual se codean el gañán y el *beach cumber,* la prostituta de los burdeles y el borracho de las tabernas. Es la vida amarga, ó más bien dicho, la parte amarga de la vida. Y esto acaso acredita en Silva un poeta que ha traído á la poesía, ya que no un sentimiento nuevo, al menos cierto calor de humanidad hasta el momento poco explotado. Tal vez no falte quien advierta en sus versos cierto pesimismo desusado, del cual sacaron provechoso partido los naturalistas extremando la nota de observación hasta la peor de las corrupciones: sin embargo, la sinceridad en Silva habla de un adelantado que ha previsto la verdadera orientación de la lírica americana, á pesar de todas las teorías que prolongan ciertos estetas de hoy, saqueadores de Rubén Darío. No diré que la poesía tendenciosa sea una necesidad artística; lejos de mí tal atentado contra la Belleza, pero tal vez mientras más se acerque á todo humanismo más altos vuelos le están reservados, y el mayor poeta quién sabe si será un día aquel que haya penetrado más hondamente en el alma colectiva de la raza. Este rabioso personalismo que ha caracterizado la literatura de la segunda mitad del siglo XIX podrá engendrar poetas atormentados hasta la angustia como Baudelaire, poetas sutiles hasta la genialidad como Verlaine ó musicales y objetivos como Rubén Darío, pero jamás el tipo del gran creador, del

poeta inconmensurable, un Shakespeare, un Eurípides, un Goethe.

III

Aparte del poeta humanitario con vistas al idealismo anarquista, hay en la obra de Víctor Domingo Silva un aspecto sentimental y bizarro, con mucho de romántico y de metafórico, por oposición al pesimismo naturalista de sus versos anunciadores de tempestades. Sin ser imitador de Chocano como buena y desacertadamente ha creído Juan Mas y Pi, hay algo en algunos de sus mejores poemas que responde á la técnica viril del lirismo creado por Díaz Mirón y por el autor de *Alma América*. Bastaría recordar tan sólo ciertos fragmentos de *Bajo el sol de la Pampa* ó de *El derrotero* para advertir ese generoso afán por exaltar el verso hasta una luminosidad escultórica, mediante la imagen atrevida hasta la prosopopeya y la rima suntuosa, que en Silva ha encontrado un cultor entusiasta y apasionado. Lo que ha perdido en estas poesías en trascendentalismo lo ha ganado en colorido y en armonía: el verso se ductiliza, la estrofa pierde su aspereza ruda, la sensación se cristaliza hasta alcanzar esa amplitud luminosa entrevista por Remy de Gourmont en la poesía de Víctor Hugo. En esta manera predomina realmente el visual que busca el matiz y se pierde en una orgía desbordante de colores, y confunde y encanta en todos los tonos y en todas las formas como un kaleidoscopio misterioso. La imaginación puede más en su

obra que todas las medidas y que todas las influencias; de tal modo es un poeta nativo como lo fueron Zorrilla y Musset. Sus facultades líricas son ilimitadas: á veces se pensará que ha adquirido la facilidad de la costumbre; así su fluidez creatriz tiene algo del rosal silvestre que en fuerza de llenarse de flores ha perdido la frondosidad de algunas de sus rosas.

La poesía de Silva ha tendido siempre á la representación objetiva del poema; aun las más breves de sus composiciones podrían clasificarse dentro del género narrativo pictórico, cultivado con frecuencia por Rubén Darío y José Santos Chocano; es decir, el poeta, más que divagar sobre motivos líricos con arranques retóricos, sistema predilecto de ciertos románticos atrasados, como Cavestany y Acuña, desarrolla temas rápidos, tales la mueca de un funámbulo en la pista, la vida de un golfo de ojos azules, la contrición de don Quijote ante un Viernes Santo ideal, el arranque lírico de Juan, las desdichas de un rapaz enamorado de las flores, el último instante de Cyrano de Bergerac, los mariposeos nocturnos de las rameras, el gesto rebelde de un buho simbólico, el desenlace triste de un desgraciado que se aventuró en la Pampa, la miseria negra de los conventillos, la alegoría de ensueño que rodea á Merlín en el bosque encantado, digno símbolo miliunanochesco para un Gobelinos ó una hagiografía. Su lirismo no prodigá, pues, los gestos líricos de los ¡ah! ni los superlativos, ni los apóstrofes; nada de esa hojarasca poética que otrora hiciera donosos estragos entre polígrafos sabihondos fieles á la retórica. Silva es, ante todo, un poeta sencillo hasta el descuido, enemigo de amaneramientos y amante de la riqueza léxica hasta la incorrección, lo cual si algo le quita en nombre

de la gramática y del diccionario, mucho le abona á la abundancia descriptiva y musical de su verso, que por algo ha seguido de cerca la evolución de la lírica contemporánea para saber á qué atenerse en el manejo de los recursos propios de todo verdadero poeta. Desde sus primeras estrofas, publicadas en la revista *Pluma y Lápiz*, se nota su afán por reproducir sensaciones raras, notas de exotismo, vibrantes de colorido y de vaguedad emotiva. ¿Quién no recuerda aún aquellos endecasílabos magistrales de *Naturaleza muerta* ó los mariposeos deliciosos de *Rimas enfermas?* En esos ensayos de juventud estaba ya entero el poeta de *¿Nunca ya?* y de la sutil *La melancolía de los crisantemos*, que trae á la memoria ligeras reminiscencias de *El pintor Pereza*, de Pezoa Velis. Se dijera que cuando apareció por primera vez en las revistas y cenáculos santiaguinos Víctor Domingo Silva traía ya formada su manera y su temperamento lírico, sin necesitar de influencias fáciles ó de maestros, como más de algún maldiciente ha pretendido buscarle dentro y fuera de la tierra nativa. En su corta vida de principiante apenas si conoció los tanteos que para otros tienen las prolongaciones de un calvario. Cuando aun era estudiante de humanidades leyó con asiduidad á Rubén Darío, á José Santos Chocano y á Pedro Antonio González; así me lo figuro deslumbrado ante la pedrería maravillosa de *Dantesca*, ese florón lírico estupendo de la poesía castellana, y ante las armonías magníficas de la orquesta de *Prosas profanas*. Silva se formó en esta escuela; siguiendo á tan preclaros portaliras, buceó en los jardines secretos de los matices, y nuevo Aladino de una conseja dorada, dió con los prodigios de tales alquimias. En González aprendió la riqueza de la rima y los secretos del ritmo y en

Rubén Darío esa plasticidad colorista admirable que destaca sus poemas sobre fondos delicadamente exóticos. Como todo estudioso, fué hacia ellos con la unción del peregrino que de luengas tierras llegó á beber el líquido sagrado en la fuente de Castalia; en esa larga gestación de la personalidad mantuvo el cultivo del lirismo propio en el aislamiento del trabajo porfiado é inteligente; así nacieron sus versos olorosos á tierra fresca, como *El campo alegre y bueno:*

¡Qué lindo! ¿Cierto? Se llena el día
con el aliento de la alegría,
y tú también.
El viento llega de las quebradas,
y da en tus hebras enmarañadas
su olor de boldos y de maitén;

y esa *oda ingenua* de *La selva florida,* llena de primavera y de ensueño, puesta en el marco de oro de la memoria de una dulce desconocida:

Atraes, turbas, rechazas...
y no hay poder que destruya
la dulce alianza que abrazas:
la sangre de cuatro razas
se funde en la sangre tuya;

ó *¿Nunca ya?,* primor de factura y de sentimentalismo delicado y uno de los mejores poemas que hasta hoy nos haya dado su musa ingenua:

¿Nunca ya tu mano breve,
mitad ámbar, mitad nieve,
me enviará
otra dulce carta escrita
con su letra menudita?
¿nunca ya?

De este modo la variedad de su lirismo responde á lo que más tarde había de escribir en el estu-

dio sobre *La poesía argentina:* «El poeta, el poeta que quiere dejar un nombre, estampar una huella propia entre los de su generación, tiene derecho á buscar en cualquier parte el agua que fecundando sus raíces espirituales le haga producir la flor y el fruto que perpetúen su nombre.» *Hacia allá* y las poesías selectas de *La selva florida,* publicadas por *Ideas y Figuras* de Buenos Aires, corroboran hoy ampliamente este juicio de autocrítica, pues sus versos nacieron de los sentimientos más opuestos: ora de un arranque revolucionario y como un eco del ambiente atormentado por todas las ideas sociales del siglo, ó ya de una sensación amarga, tal *La cuna vacía,* elegía preñada de amor y de amargura.

No ha muerto, no, no ha muerto.
Ni siquiera se ha ido.
Siempre está con nosotros, aunque no haga ruido
ni sus ojos enormes nos sonrían como antes.
¡Siempre está con nosotros!
No hay horas, no hay instantes
que algo, en la casa muda, no nos recuerde el día
en que, al verle en su cuna, creímos que dormía.

Toda esta variedad pintoresca de metros y de sensaciones y esa riqueza de consonantes, de vocablos y de valores armónicos justifican la flexibilidad de la lírica de este poeta que ha recorrido todas las escalas poéticas, desde el verso más simple hasta las orquestaciones del poema. Advertía antes ya que de la técnica de los maestros hizo suyas cuantas innovaciones creyó oportunas, sin recurrir al calco ni comprometer la conciencia de su absoluta libertad individual de artista. Esto, que para un poeta poco absorbente puede tener resultados lamentables, como lo ha probado el propio Silva en el caso de Ricardo Rojas y de Gustavo Caraballo, imitadores de Leopoldo Lugones, ha sido en

él escuela de cultura, y ¿por qué no decirlo? de prueba. No he de negar ciertamente que en más de alguno de sus poemas se adviertan ciertas reminiscencias de grandes líricos como Marquina (el Marquina de *Las Eglogas)*, por ejemplo, en *Al galope,* ó Chocano en *El derrotero;* mas, si bien se mira, tales afinidades literarias apenas si son meras coincidencias de las cuales ya el mismo Víctor Hugo hubo de confesarse en cierta ocasión en que un comedido criticastro le tildó de imitador de Virgilio y del Dante. Pero ¿puede ser este un pecado literario? El padre de *La leyenda de los siglos* hubo de responder á esto encogiéndose de hombros y arrugando el entrecejo; en cambio, D'Annunzio, desdeñoso y olímpico, en igual circunstancia, á un panfletista milanés que le acusaba de plagiario, le dijo al oído para que lo revelase en voz alta al día siguiente: «Todo lo que es bello me pertenece»; lo cual entraña el altísimo sentido de una lección para los críticos-urracas que se dan á rebuscar ápices en las obras. En el caso del autor de *Hacia allá* no es menester recurrir á tales extremos: su poesía no necesita de acotaciones ni de parentescos, lleva su tesoro en ella como el ruiseñor del cuento; se supera y se basta á sí misma en todas sus formas é instantes. Si de dar pruebas de aconsonantar parecidos retóricos se trata, ya, en cierta ocasión, Silva parafraseó unas célebres estrofas de Chocano, bellas y sonoras, con toda la rotundidad metafórica que acostumbra el portalira de *Alma americana;* caso que confirma aquello de que todo buen poeta que se *ressemble s'assemble* cuando lo desea y cuando ese parecido no está en la simple imitación, sino que en el espíritu de la poesía misma; afinidad ésta muy opuesta á la que creía ver Juan Mas y Pi en la introducción á las *Poesías*

completas de Silva. Y en la crítica es un imperdonable defecto cuantitativo trocar la paternidad por la hermandad. El poeta de *La selva florida* y de *Hacia allá* nada tiene que le acerque al cantor de los conquistadores, á no ser esas ligeras reminiscencias de que ya hablaba antes, demasiado dispersas para que tengan importancia. Silva es un poeta lírico en quien el sentimiento priva por sobre los arrestos de la retórica; pero es el suyo un sentimentalismo á la manera moderna, ajeno á todas las sensiblerías románticas, más lleno de espíritu que de corazón. Chocano, por la inversa, nada tiene de esto: de él se podría decir lo que Lemaître de Fenelón:

Libre songeur perdu dans un monde oratoire.

IV

Como una expansión del ideal largamente soñado escribió Víctor Domingo Silva entre los años de 1905 y 1906, y en el curso de amables veladas campesinas, su poema *El derrotero*, sencilla historia de uno de tantos aventureros que en la fiebre del *cateo* se perdió un día en lo más áspero de la Pampa inhospitalaria, como un náufrago en un mar que atrapa sus presas para no soltarlas jamás.

Tiene *El derrotero*, más que muchos otros poemas cortos de Silva, la virtud de una emoción sentida hasta la tristeza infinita, lo cual hace pensar, á veces, en nuevas historias románticas en las que

se renovasen el dolor de Wérter y la angustia de Atala encarnados en un pobre muchacho aventurero prendado de una estrella. Así Pablo, el héroe del poeta, soñador como muchos otros que comprenden la vida por su belleza más que por sus injusticias, tuvo un buen día la desgracia de poner sus ojos en cierta hermosa que corespondió á su humildad de enamorado con miradas furtivas y compasión de mujer inteligente. Pero ¿podía soñar Pablo con el idilio de un imposible ante aquella quimera? No; les separaba un mundo.

> ¡Están muy lejos, pues! Ella es altura
> á que le da derecho la riqueza
> paternal, los millones arrancados
> al mineral fecundo; él en la obscura
> miseria del taller, en la aspereza
> de sus horrendos días desolados..

Sin embargo, ilusionado Pablo como el peregrino de la leyenda que iba tras la mariposa de un ensueño, pensó en el recurso del oro que salva la distancia de los prejuicios y satisface las exigencias del amor. ¡Si él fuese rico! ¿No se lo había recordado la amada ideal? Partió, pues, una mañana hacia el desierto que conocía, y quiso su buena estrella que en la primera busca un indio viejo, agradecido ante la bondad de su corazón generoso, le confiara los papeles de cierto derrotero que le daría el secreto de un rico mineral. Lleno de fe y de entusiasmo, imaginó su ardiente fantasía palacios suntuosos, montones de oro, ojos anhelantes que le buscaban y la prometida sonrisa de la amada. Siguiendo las huellas de su destino se aventuró hacia el interior de la Pampa en busca de su fortuna; y anduvo, anduvo, anduvo con los de la caravana, mientras

La camanchaca les cubrió la senda,
les entumió los músculos la escarcha;
pero ellos, como espectros de leyenda,
reanudaron intrépidos la marcha,

hasta que un día les asaltó la muerte en medio de la jornada. Cayeron todos, uno á uno, en medio del desierto inhospitalario, bajo el beso de las estrellas y sobre la tierra humedecida por sus alientos, y allí quedaron á merced de las crueles intemperies de la suerte más amarga que jamás presenciaron las montañas y las aves.

Y esparciéronse al viento, como flores
de un siniestro jardín que hozó el destino,
los huesos de los bravos cateadores
perdidos en mitad de su camino.

Aquí un fémur, roído y calcinado,
abrióse en cruz como en señal de duelo
y allá quedó, sobre el erial clavado,
un puño roto amenazando al cielo.
. . . . . .

Junto con ellos se quedó Pablo, muertas con él en flor las ilusiones de su juventud temprana, en el páramo triste que guarda las angustias y las agonías de los cateadores. Quiso encontrar en el oro que oculta el vientre de la Pampa huraña y salvaje el pago de un amor imposible y

¡Partió, y no ha vuelto más! Huérfano inerme,
soñó un tesoro y encontró el olvido.
Soñó, y ahora junto al perro, duerme,
que le amó vivo y le acompaña muerto,
bajo algún farellón desconocido
del rincón más salvaje del desierto.

Así termina este poema doloroso, triste y humano, en que el poeta puso algo de su alma atormentada y no pocos sueños de su juventud. En la

lírica del poeta, *El derrotero* marca perfectamente un instante de la evolución de su verso hacia un mayor colorido y hacia una exaltación de la poesía sentimental que tiene ciertos puntos de contacto, como ya advertía antes, con los poemas románticos; de tal modo la emoción traiciona á veces cierta angustia y ciertas situaciones enternecedoras hasta la sensibilería. Además, los recursos de la propia historia: la carta del enamorado; el hecho mismo de que la heroína esté tan lejos del protagonista en la escala social cual las princesas de los pajes en las baladas de antaño; su ternura compasiva; las circunstancias del auxilio; todo, en fin, contribuye á colocar *El derrotero* en el plano de un romanticismo moderno, lleno de excelencias y de defectos. Empero junto á sus muchos desvíos de forma y de fondo, triunfa siempre en el poema el verso rico, abundante, sonoro, fiel arreo de una imaginación ardiente, casi desbordante. El poeta no se concreta solamente á narrar, sino que entona el conjunto robusteciendo las rimas y exaltando, mediante todos los recursos musicales, la estructura del verso y la armonía del paisaje gracias á la imagen pintoresca, como el fondo de un cuadro antiguo que contribuyese á destacar los contornos de un retrato ideal. Así, dice el poeta al recordar un río que adornaba el campo:

> ...un río que se encoge y se dilata,
> que se estremece al irse abriendo calle
> lo mismo que un elástico de plata...

y más adelante, en una figura altamente expresiva como una pincelada, dice que

> ¡La tarde es el recuerdo de la aurora!
> . . . . . .
> ¡La aurora es el ensueño de la tarde!

en las que se adivina, sin mucho esfuerzo, al poeta lírico de verba rica que ha aprendido en Víctor Hugo el esplendor de las metáforas, soberbias como águilas caudales prestas á remontar el vuelo.

En la obra de la renovación de los recursos líricos del poeta *El derrotero* sintetiza la segunda etapa de su ascensión estética; más tarde, en su afán de dar con el verdadero secreto de la forma que fielmente traduzca las mutaciones del pensamiento, sacrificará la tiranía verbal en holocausto del ritmo interior. En su estudio sobre *La poesía argentina*, á que ya aludimos anteriormente, decía: «Creo en el ritmo interior. Creo que ajeno á todo artificio verbal, á toda combinación más ó menos musical de cláusulas, hay un fluido inmaterial, lo más inmaterial, que llega directamente á nuestra alma desde el alma del poeta.» A pesar de todo el sentido metafísico que se desprende de este fragmento de una autocrítica sumamente interesante, se revelan en sus palabras lo que nadie mejor que el poeta hubiera podido expresar; y es á saber el valor trascendental que en el verso le atribuye á la emoción comunicativa, á la sensación de realidad inmanente que va de un corazón á otro como un fluido imponderable y sutil hasta lo inconsciente y lo inesperado de que hablaba Mæterlinck. Y algunas poesías, no de las más recientes, de Víctor Domingo Silva, nos dan la clave de esta su última manera que, según presumo, es la definitiva del poeta, ya que ella traduce el verdadero exponente creador de los grandes líricos: capacidad y poder emotivo para hacer sentir la belleza propia en el espíritu de los demás.

Omer Emeth

No es Omer Emeth un crítico escolástico ó un didactizante ungido por arte y gracia de la señora retórica: nada de esto: sus crónicas de estudioso acusan á un polígrafo inteligente que á menudo se escuda detrás de sus lecturas, lo cual si algo le quita en originalidad mucho le abona á sus argumentaciones doctorales. Su benevolencia descubre en él, ante todo, al hombre concienzudo y bondadoso: bien podría su péñola viviseccionar autores y libros dejándolos con la panza vuelta hacia el sol; sin embargo, prefiere endulzar la acritud de muchas verdades con el halago de un entusiasmo incondicional. Cuantos libros publican las prensas chilenas pasan bajo sus lentes de lector atento: malos y buenos, grandes y chicos, todas las obras de nuestra literatura de este último lustro han dado motivo á su pluma, ora para un comentario frívolo, alegre ó despectivo, ya para un elogio á todo bombo, sin reparar en tal ó cual santo de la corte de nuestro mundo literario. Si se trata de un libro de cuentos de Rafael Maluenda, de una novela de Fernando Santiván, de un volumen de versos de Manuel Magallanes ó de un libro de artículos y estudios de Angel Custodio Espejo ó de Eliodoro

Astorquiza, Omer Emeth saltará el primero á la publicidad con una reseña biobibliográfica, en la cual corren parejas su entusiasmo y su evangélica mansedumbre. Se le lee y se le discute hasta el insulto: para los más, que son los interesados, *aquello estará muy bien,* mientras que para los restantes el hombre no ha dado en el clavo. ¿Por qué razón? ¿La benevolencia del sacerdote acaso tuvo la culpa? No; si es verdad que este crítico mira las cosas ateniéndose á una finalidad más alta que la de sus propias convicciones, también es preciso reconocer que no puede estar en todos los bandos ni comulgar con todas las ideas y escuelas. Sin ser su cultura literaria unilateral (¡vaya, que no lo es!) gusta de aquesto mientras que con lo de más allá no transige. Hay quienes, despechados con sus elogios y censuras, le tildan de partidarista fanático, sobre todo cuando están de por medio las ideas religiosas del católico. ¿Acaso sería posible concebir una crítica anodina, perfectamente imparcial? Cosa harto difícil por cierto; en este caso, al hablar de Omer Emeth sería incongruente separar al pensador del hombre: no es cosa fácil suponer en él á un ente veleta, viajero ideológico á través de todas las ideas y de todos los sentires, sin convicciones de ninguna especie. Esto es absurdo como lo que más: los mejores críticos fueron siempre grandes apasionados: Brunetière, Richter, Taine, Arnoldi y Winckelman, libraron más de una batalla para mantener sus juicios contra la avalancha de retóricos, clásicos, modernizantes ó enemigos de la ciencia aplicada al arte; á otros, como Sainte-Beuve, Léssing ó Macaulay, á pesar de ser harto consecuentes y razonadores, se les acusó de reaccionarios, restauradores de una literatura perjudicial en fuerza de su añejez. Los críticos de hoy se

contentan, en cambio, con vivir encerrados dentro de su mundo íntimo, ajenos á toda pretensión de traducir una manera general del pensamiento; son teorizantes poco metódicos; creen en su egotismo y se atreven á reirse de las reglas con franco desenfado; no tienen otro norte que sus emociones; la crítica les significa una manera reflexiva de leer con mayores provechos que el público habitual: así piensan y escriben Julio Lemaitre, Anatolio France, Andrés González-Blanco ó Hugo de Hofmannsthal. En cambio, los Nordau, los Sighele, los Hennequin y los Zola, confían á ciegas en sus experiencias científicas y son esclavos de ciertos principios á los cuales encadenan toda la fenomenalidad espiritual; y por fin, los críticos estetas abogan por el simple y absoluto imperio de la belleza, sin trabas de ninguna especie: son, más que ideólogos y maestros, poetas creadores; este es el caso de Alomar, Gide, Pijoán, Remy de Gourmont y Pedro Emilio Coll.

Tal vez por directa experiencia de todos estos sistemas, Omer Emeth comprendió á tiempo la bancarrota completa de aquella crítica gruñona que pontificaba en nombre ds la retórica (la de los Sarcey, Morellet y Hermosilla) y su intelecto se enderezó, más que á oficiar con los desdenes de un dómine atiborrado de reglas, á comentar con amable sencillez de ideólogo reflexivo que va dejando al margen de los libros acotaciones eruditas, razonamientos de filósofo sutilizador, lo que el autor no dijo en ciertos instantes de su creación ó lo que hay de más perfecto en su obra, lo cual no excluye la serenidad del juez cuando lo requiere el caso de una mixtificación literaria ó de una obra mediocre.

Su temperamento, esencialmente latino, le hace preferir lo claro y lo definido. Odia las medias

tintas y los caprichos de las reglas: en sus excursiones á través de los libros busca la belleza sin tapujos de ninguna especie, aun cuando en su afán por encontrar la simetría armónica en todo, ha solido pasar por alto ciertas obras que á causa de una lectura precipitada escaparon á su examen de analista. De este modo, en vez de estudiar tal ó cual manera poética nueva en sus reseñas sobre ciertos libros sobradamente meritorios (pongo por caso la de Pedro Prado, Ernesto Guzmán ó Carlos Mondaca), optó por la línea curva, esto es, pasando á saltos de mata por sobre ella, sin reparar mayormente en lo que había de originalidad reveladora de una nueva concepción lírica. Ya sé que no faltará quien me diga: ¡pero si todo eso está en Unamuno, en Walt Whitman ó en los versolibristas franceses! En todo caso, esto es cuestión de aspectos, y bien podría argüirse con los propios argumentos de Omer Emeth, «que no obsta, para que un autor sea original, el que haya tenido predecesores y maestros, sobre todo cuando se trata de quienes buscan nuevos caminos á través de todos los campos del arte, no por mero afán insubstancial de originalidad, sino que por libre expansión creadora de un temperamento abierto á todos los vientos del espíritu». Empero á pesar de reconocer con noble ecuanimidad este criterio lo que representan en nuestro arte moderno las influencias que obran sobre la juventud literaria, no se conforma con estudiar impasiblemente á aquellos que echan por los derroteros menos trillados en busca de lo nuevo. Así, después de analizar *Vida interna*, de Ernesto Guzmán, libro obscuro y paradójico, aunque muy sincero, Omer Emeth llega á ciertas conclusiones que por sí solas revelan lo mucho que no se atreve á afirmar sobre sus inclinaciones litera-

rias. Cuando escribe: «Será en vano todo esfuerzo para crear una nueva lengua poética», su aversión contra los parnasianos y simbolistas resalta á las claras. En un tal caso, sólo podríamos argumentar con citas para probar una cuestión harto clara. ¿Que no se ha creado una lengua poética? O hasta el momento presente hemos vivido engañados, víctimas de buena voluntad, ó los versos de un Poe, de un D'Annunzio, de un Pascoli, de un Dehmel, de un Verlaine, de un Darío ó de un Verhaeren son una pura mixtificación. ¿No han logrado, acaso, crear estos poetas una lengua perfectamente musical, muy otra que la de nuestros abuelos los clásicos y los románticos? (Con perdón sea dicho de *Le lac* de Lamartine, de las prosas de Novalis y de Chateaubriand.) Quien haya leído *The Bells* (aquella estrofa que comienza: *Hear the tolling of the bells-iron belles); The Raven;* los poemas de Verlaine *(Il pleure dans mon cœur...); Responso* («Padre y maestro mágico, liróforo celeste...») ó aquellos primorosos *Chorum virginum* de *El martirio de San Sebastián,* estará de acuerdo incontestablemente en afirmar que esta lengua tan flexible, fácil y admirablemente eufónica, es muy otra que la de los Ronsand, Lope de Vega, Quintana y Kleist. Aquí mismo, en nuestra literatura chilena, hay pruebas abundantes en las poesías de nuestro grande y nunca bien ponderado Pedro Antonio González, en las de Francisco Contreras, en las de Víctor Domingo Silva ó en las de Max Jara. Claro está que el lenguaje poético á que alude Omer Emeth no es una cosa aislada, ni un organismo independiente que pueda ser clasificado dentro de tales ó cuales cánones retóricos; nada de esto: pero es preciso reconocer que ora sea por medio del uso de las aliteraciones, de cierto razonable desdén por la mé-

trica, de todo lo que ha ganado la rima en riqueza, los hemistiquios en flexibilidad, sus acentos en liberación y las palabras en sentido expresivo por arte y gracia de correlación armónica, todo esto forma una segunda alma del lenguaje, un nuevo valor, completamente inexplotado antes del siglo pasado. Agradezcámosles á los parnasianos como Heredia, Gautier y Banville y á Verlaine y Darío cuanto hicieron por la renovación poética.

Pero veamos como Omer Emeth se reconcilia luego con su juicio anterior. «¿Para qué fin—escribe — se pretendería crearla (la lengua poética) cuando la poesía castellana posee la más sonora y flexible de las lenguas?» Aquí hay una extensión evidente del vocablo *crear* que es preciso aclarar de una vez. Imposible sería la tarea de pretender construir sobre el pesado edificio de nuestra lengua castellana una nueva obra de restauración filológica, obedeciendo á simples caprichos poéticos; una tal labor vendría á tener el carácter de una síntesis por descomposición, cuyos resultados, de poderlos conseguir, dependerían tal vez más de los años que no de una paciencia de eruditos ó de ciertos atrevimientos de jovenzuelos revolucionarios. La poesía moderna, más que pretender crear un lenguaje poético, ha intentado adaptar las lenguas actuales (ya sean los franceses con los parnasianos y los simbolistas, ya sean los hispanoamericanos con Darío y sus seguidores, ya los alemanes con Stephan George y Richard Dehmel ó ya los ingleses con Oscar Wilde, Algernon Swinburne ó Rosetti) á las necesidades de una mayor armonía, de una más franca flexibilidad lexicológica. Nada de destruir: que las pretensiones del tan decantado modernismo no han tendido más que á la suprema liberación estética respecto de los cánones retóricos que an-

quilosaron la poesía en el siglo XVIII, dando lugar á un seudoclasicismo del cual apenas si quedan vagos recuerdos. En la actualidad se van destacando con más claridad los relieves y contornos de este movimiento, que habiendo comenzado en Francia con los parnasianos del año 60 llegó á nuestra América 25 ó 30 años después, informando una corriente de renovación literaria grande y fecunda. No es que los modernos poetas hayan pretendido crear una ú otra forma de arte con el fin de hacer una revolución; si sus obras iniciaron una nueva manera de sentir, y si sus libros despertaron, por asociaciones ideológicas afines, reformas importantes, ello se debió á la conciencia necesaria de un cambio que tarde ó temprana había de realizarse, como se verificó en Francia con el romanticismo y por ende, años más tarde, en todo el mundo. Ahora la forma de un lenguaje menos correcto si se quiere, pero más armónico y en consonancia con la música del verso, es no ya un fin perseguido de antemano, sino que más bien una simple consecuencia de una evolución operada ampliamente con la concurrencia de todas las jóvenes generaciones líricas, pasadas y actuales.

Omer Emeth no ha ocultado su aversión contra ciertos escritores de última data. Sus preferencias literarias, como advertía antes, le llevan hacia lo regular, claro y armónico que directamente arranca de los grandes maestros. Así, quien lea sus crónicas encontrará á menudo en él á un admirador incansable de La Fontaine, por todo lo que hay en el gran poeta fabulista de perfecto y acabado en la forma y por la cristalina transparencia de su pensamiento. Naturalmente, que saltando de un tan hábil forjador de versos y de ideas á un Mallarmé ó á un discípulo de Unamuno, la diferencia de ma-

neras resalta inmediatamente, y el contraste que media entre la más perfecta regularidad retórica y la más desordenada concepción métrica é ideológica, se destaca extremando los dos polos artísticos, de la suprema sencillez y de las más enrevesadas concepciones lírico-ideológicas.

Y como en su responsabilidad de crítico está llamado á presentarle al público ideas y sensaciones con perfecta claridad y método, desentrañando lo que en los libros pudiera aparecer obscuro y confuso, ha debido rechazar lo que no se aviene á ser clasificado dentro de una simetría determinada ó aquello que no llegará al vulgo lector á pesar de comentarios más ó menos fáciles. En tales casos se le podría comparar con René Doumie, haciendo las debidas salvedades que le separan del crítico francés. Como el autor de *Portraits d'écrivains,* Omer Emeth ha puesto su arte al servicio de determinadas ideas morales y de ciertos cánones estéticos, y sus preferencias literarias le llevan hacia el clasicismo; además, fácil es notar en ambos el mismo horror por las complicaciones barrocas de lenguaje. El conceptismo de los simbolistas les desespera: Omer Emeth ha creído ver en él una amenaza para nuestra naciente literatura; recordemos, á este propósito, lo que decía de Ernesto Guzmán: «Todo aquí se opone á ello (al simbolismo), la raza, el idioma, el ambiente, y más que todo, *el cielo azulado*, la Naturaleza esplendorosa, enemiga nata del *chiaroscuro* y de las nieblas.» Por cierto que en esta parte la bondad del crítico ha rebalsado hasta defender la más arbitraria teoría imaginable. ¿Será posible suponer que Omer Emeth siga creyendo que en toda obra artística ha de ser el medio quien forme al poeta ó al novelista? Una cosa es aprovecharse de él y otra ser su esclavo. Mas

con las palabras del prologuista del libro aludido le responderemos. «Echa tus ojos sobre los seres que te rodean—dice en él Pedro Prado—y dime, viendo que tus miradas parten únicamente de ti en todas direcciones, que sólo en ti se hace el mundo entero.» Lo cual no entraña en ningún caso un reproche para el buen espíritu del crítico al pretender encauzar nuestra literatura hacia adentro de nuestro medio; mil veces no: pero sí que es lamentable confundir la obra consumada de un poeta con el pretexto de decirle: Usted ha errado el camino; no se olvide cómo y dónde vive.

La razón de Omer Emeth al reprocharle á un poeta su falta de comunión con el tiempo en que vive y con el medio en el cual debe ser á modo de un eslabón de la cadena social, arranca de muy hondo, de los soterraños de un tradicionalismo secular. Ya decía que los clásicos le enamoran, y ahora agregaremos que Víctor Hugo es su gran ídolo como poeta supersubstancial, en el sentido lírico y sociológico. La poesía moderna le es indiferente, tal vez porque ese mismo amor por lo antiguo le ha impedido penetrarse hondamente del movimiento lírico contemporáneo. «Alabador del pasado como todos los viejos—escribe—, pretendo, sin embargo, que mis alabanzas y mis menosprecios se fundan en hechos. Empecé á leer poesías á la edad de trece ó catorce años. En esa época ya lejana vivía aún Víctor Hugo y los grandes parnasianos llenaban de versos á mi país (1). Poco después empezó á brillar Verlaine, y primera decadencia (sic), aunque no sin cierta aureola de poesía, nos invadió el simbolismo, síntoma de un decai-

(1) Indispensable es recordar aquí que Omer Emeth, cuyo nombre de pila es Emilio Vaisse, es francés de nacimiento.

miento progresivo que á muchos parecerá final.» ¿Podrá ser final ese simbolismo purificador del cual todos hablan y tan pocos conocen; ese simbolismo que ha cristalizado la poesía hasta las más puras sutilezas y que ha presidido en la creación de las obras de los tres más grandes poetas contemporáneos, Verlaine, D'Annunzio y Rubén Darío? No; mil veces no: es raro que el crítico se haya podido equivocar en tales juicios, inaceptables hoy, cuando la herencia de ese tan maltratado simbolismo ha renovado enteramente la lírica actual. El simbolismo abrió el camino á esta poesía contemporánea, pura, armoniosa, íntima y penetrante. Si Omer Emeth no la siente, debería al menos comprenderla, ya que su propio sentido hugoniano del arte la justifica. Su fórmula estética no está tan lejos de ella que la rechace: «Pensar, contemplar la Naturaleza, adorar lo bello, admirar, estudiar, orar y buscar, no el entretenimiento ni el madrigal, sino el bien social.» Esto es, el poeta debe ser un eco, una voz de la sociedad en marcha; un eco de la raza y de la civilización. Todo lo cual basta para hacer del poeta una especie de rimador de cosas que no le incumben y que mejor le sientan á los sociólogos, á los maestros de escuela ó á los filósofos populacheros. De aquí proviene que Omer Emeth confíe más de los elementos disponibles para la poesía que de la facultad especial y privativa del lírico. ¿No escribía, hace poco no más, en una especie de memento autocrítico, el siguiente horror que viene á confirmar ese su pobrísimo concepto lírico? «Cuanto á ideas (y sobre todo á ideas poéticas), hay de ellas una mina inagotable en Chile, pero nadie se dedica ni tiene tiempo para dedicarse á *explotarla*.» Tal juicio justifica las plagas de poetoides que en Chile, como en otros países tropica-

les, abundan más que la cizaña ó los malos políticos. Quien se dé á buscar elementos poéticos no tardará en encontrarlos, como aquel subprefecto célebre que para escribir versos creía indispensable echarse sobre la hierba y estar frente á un bosque; lo que le faltaba de poeta por dentro se lo daban... las circunstancias y las cosas.

No ya uno, sino muchos de nuestros escritores han acusado á Omer Emeth de partidista y de crítico corto de alcances por el solo hecho de vestir sotanas. El cargo podría justificarse solamente en tratándose de ciertos polígrafos ó novelistas en cuyas obras apuntan los alcances del librepensamiento, y que el crítico, como católico, juzgará con cierta intención preconcebida que dimana de su credo establecido. Su sacerdocio le impide, *malgré lui*, salir de su centro para observar algunos problemas con la libre comprensión de un indiferente en materia de doctrina. Su independencia crítica está limitada, pues, por tal circunstancia lógica y racional, á pesar de que él crea que «no hay ilusión mayor que la de imaginarnos aislados é intelectualmente libres». La libertad intelectual puede ser relativa dentro del círculo del pensamiento y los esfuerzos del crítico deben alcanzar el máximum de independencia dentro de esa ilusión que nos coloca en medio de la fenomenalidad humana y física, pudiendo él considerar todos los aspectos y formulismos vitales y pisicológicos con acertada claridad y con cierta serena comprensión de todas las tendencias y de todos los prejuicios. Sin embargo, fuerza es reconocer que Omer Emeth dentro de su doctrinarismo no es un dómine vulgar aferrado á todo lo añejo. ¿No estampaba en cierta circunstancia esta declaración atrevida que nos muestra de cuerpo entero su libertad

condicional? «El ideal no está en el pasado; más exacto sería decir: está en el presente ó en el porvenir. ¿Quién duda que la Iglesia de hoy no sea más perfecta, más activa y más cristiana que la de aquellos tiempos?» Esta arremetida de criticismo histórico tiene un significado enorme: es preciso sentir todo lo que se puede leer entre líneas.

La benevolencia ha perjudicado en Omer Emeth al crítico en muchos casos, como también la necesidad imperiosa del momento, que le constriñe á escribir á vuelapluma, analizando superficialmente y dejándose impresionar con facilidad. A veces ha sido minucioso, severo y agrio para con algunos libros de principiantes, que por cierto no merecían ni el honor de una mala gacetilla; entre estas ejecuciones literarias más de alguna ha levantado fieros escozores. La verdad fué siempre amarga, y nosotros no estamos habituados á ella. Otras veces, como en el caso del libro *El cilicio*, fresca promesa de todo un cuentista, el crítico se ha satisfecho á sí mismo aguzando la ironía sobre su autor y silenciando casi una obrita digna de mejor suerte. ¿Fué tal juicio cõnsecuencia de un rato de mal humor? *¡Chi lo sa!* Lo cierto es que esta injusticia hace suponer una muy censurable incomprensión, peligrosa por las consecuencias que pueda hacer valer en contra de un principiante (valga la palabra en sentido figurado de perfeccionamiento, ya que su autor, Luis Roberto Boza, había publicado otro libro) en las letras, que además de tener talento es un trabajador infatigable, honrado y sincero como el que más.

Advertía antes ya que la premura con que Omer Emeth redacta sus artículos es el peor enemigo de su obra de crítico. Una lectura hecha al vuelo le permite recoger superficialmente impresiones, des-

florando aladamente lo que el libro pudiera ser obligado de un comentario, de una orientación ó de una censura. Si se trata de una novela do Yáñez Silva, se quedará enredado en la hojarasca de su sentimentalismo, sin atinar con todo lo que hay de incorrecto en su estilo; si de un libro de Tancredo Pinochet, comenzará por aplastar á Zola para extraer de aquellos escombros algunos adjetivos con que halagar su libro; si de una obra de Iris, la colocará á la altura de las mejores que se escriben en Europa; si de Leonardo Penna, le prueba á vuelta de mariposeos que es un degenerado, ó poco menos. Cuando escribe sobre un libro nacional, si es netamente chileno, lo juzga ateniéndose á un fin puramente estético, ya que la verificación de lo que en él hay de nuestra idiosincrasia no está á su alcance, por el sencillo motivo de que ante todo es preciso vivir lo que se ha de confrontar, siendo como son tan escasos en nuestro país los libros netamente chilenos que puedan darle á un extranjero la real sensación de la vida rural ó campesina. ¿Acaso nuestros propios escritores nacionales no se están equivocando á diario sobre los tipos que ellos creen chilenos y que figuran en sus novelas y en sus cuentos? Fácilmente se comprende que un extraño pueda asimilarse las costumbres de la sociedad francesa, inglesa ó italiana, pongo por caso, ya sea leyendo á un Balzac, á un Dickens ó á una Matilde Serao; mas en nuestra corta literatura, ¿se alcanzaría á dar cuenta cabal un europeo de nuestra vida campesina leyendo á Manuel J. Ortiz, Rafael Maluenda, Román Vial, Angel Pino ó Blest Gana? No y mil veces no, aunque Omer Emeth arguya que «el carácter nacional está pintado en la obra de Ortiz con una verdad asombrosa» y que las *Cartas de la aldea* es el libro mejor observado...

de cuantos se han escrito por chilenos ó extranjeros sobre nuestras costumbres.

El señor Ortiz, como muy acertadamente lo advirtió un articulista, á pesar de haber vivido en una aldea chilena, ha compuesto una obra de caricaturas grotescas, ridículamente nacional, pensada y sentida á través de Pereda, Eusebio Blasco y quién sabe si hasta de Taboada. *Cartas de la aldea* es la obra de un periodista que escribe de memoria: ingenioso á veces, ducho en amaneramientos de estilo, pero frío, impasible y monótono como lo que más.

En el caso de un tal libro, Omer Emeth tropezó con la dificultad de comprobar la realidad que no conocía, y fruto de un conocimiento antojadizo, con trazas de intuitivo, fué una crónica entusiasta y llena de errores. Un año más tarde confirmó este su primer desliz de desconocer completamente la vida aldeana chilena, cuando al hablar de *Escenas de la vida campesina,* dijo entre otras cosas: «Todo en este libro es netamente chileno: los mozos valientes y las mozas retozonas, los impertérritos bandidos y sus tenaces y tantas veces burlados perseguidores, los gendarmes. Amores y odios, paciencia fatalista y valor indomable, todo allí brota de la tierra chilena, y lleva indeleble el sello de su origen »

Quien haya conocido los campos chilenos del valle central y leído los hermosos cuentos de Rafael Maluenda, podrá comprobar, al primer vuelo, que este escritor si ha vivido en el campo no ha alcanzado á sentir la realidad de nuestra vida ni el carácter de nuestras haciendas. Maluenda es ante todo un imaginativo, muy intelectual, distinguido, elegante, fino y zumbón; percibe con facilidad el lado ridículo de las cosas y lo que en ellas

hay de aprovechable para la literatura. Es agudo é ingenioso como pocos: sus facilidades literarias son asombrosas: describe á vuelapluma con desenfado y gracia muy francesa; mas en cuanto á observador, es antojadizo: sus campesinos los ha conocido á través de sus lecturas: podrían ser rusos, provenzales, como ingleses ó tcheques. *El gañán* es hermano de los aldeanos de Tourgueneff, Gorki ó Rosseger: sencillo, idealista y triste como ellos; ama y siente con el alma de un romántico empedernido. Pero ¿es el gañán chileno? Su temeramento lo niega: tal dulzura mansa y resignada se contrapone á la altivez ruda de nuestro peón; su idealismo que le impulsa á dejar á la mujer amada no es de estas tierras ni de nuestra idiosincrasia rural. El gañán chileno obra como un impulsivo en estos casos y se goza violentando las situaciones hasta ir contra lo que le obstruye el camino. De lo cual proviene que uno de los principales rasgos de su carácter es ser vengativo, lo cual se traduce á veces en soberbia que llega hasta el heroísmo. Su mansedumbre es ya una fábula que han explotado ciertos escritorzuelos cursis ó tales psicólogos de baratillo.

Rafael Maluenda, más que sentir y reflejar nuestro campo, lo ha fundido en el crisol de su cerebro de poeta y de imaginativo con mucho donaire y no poco desenfado. Los paisajes de sus cuentos, como los de Guillermo Labarca, son correctos, elegantes, cual si estuviesen recortados por la tijera de un jardinero aristocrático El oropel del estilo y los caprichos de la imaginación deshicieron su agreste desarreglo, acabaron con la salvaje exuberancia que le caracteriza con un aspecto único. En cierta ocasión decía Pedro Prado: «Maluenda se avergüenza de nuestras diucas, de nuestras zorzales y

de nuestros tiuques y tencas. Le parecen cosa ordinaria.» Esta frase da una idea muy cabal de la literatura de las *Escenas de la vida campesina*, sin rebajar, por cierto, sus altísimos méritos de belleza.

Suele Omer Emeth quejarse á menudo de nuestro abandono en lo que respecta al lenguaje; entonces se goza alabando, para mayor fuerza del contraste, á ciertos puristas que sin aferrarse á la gramática escriben con clásica corrección. «Es punto menos que milagro—dice—sustraerse en Chile á la invasión de los extranjerismos de toda especie y los vicios del estilo y la lengua que se han ido introduciendo so capa de naturalidad, cuando no son más que necias afectaciones, y con el pretexto de independencia y acentuación de la propia personalidad, cuando no pasan de ser más que viles imitaciones de escritores de segunda de España ó de la América tropical.» Una vez leído lo anterior no podemos menos que extrañarnos del siguiente juicio, al hablar de un libro de la señora Cox-Stuen: «Las faltas contra la gramática que el libro tenga, no las he descubierto porque nunca he sido presentado á tan adusta persona. No hay tampoco ningún derecho para exigir que las mujeres escriban conforme á las reglas, cuando se nos cierran las puertas de las academias; y si á eso se añade la deficiencia, por no decir la nulidad absoluta de la educación que recibimos, queda de sobra demostrada la inferioridad de la mujer para realizar una obra cualquiera respecto del hombre que la lleve toda clase de ventajas.» La razón es tan infantil é ingenua, que ni siquiera debe ser discutida; sin embargo, fuerza es responderle con el tono que aquel abate sapientísimo: «Señor mío, otra cosa, y muy otra por cierto, dirían una Concepción Are-

nal, una Fernán Caballero, una Pardo Bazán ó una duquesa de Rohán, más que distinguidas matronas, escritoras de fina pluma y claro entendimiento.» Pero «además, la obra de arte necesita para producirse—agrega Omer Emeth—de una libertad que la mujer no puede tener por razones de su sexo y por las imposiciones sociales, que en este país son más fuertes que en parte alguna del mundo.» Fácil es comprender que si hay obra de fácil aprendizaje para las mujeres, ésta es la del lenguaje, entendido en estudio de humanista, hondo sin ser pedantesco y seguro sin caer en los retorcimientos de un falso purismo. Mas fuerza es reconocer que si tercian en la cuestión señoras distinguidas que piensan y escriben en francés para traducirse ellas mismas á un lenguaje que desconocen por completo, la partida de la corrección lleva su peor mitad, pues ellas acabarán por exaltar una jerga, detestable francés y peor castellano. Tal vez si la señora Cox-Stuven pudiera componer en vez de sus estudios y novelas cuadros con el mismo pensamiento, acaso le resultarían menos insoportables que esas páginas híbridas, ridículos abortos de retorcimientos cerebrales.

Sin hacer de la gramática un molde se la puede utilizar con discreción y buen seso. Y esto debe reconocerlo un crítico como Omer Emeth, que está obligado á enderezar el gusto hacia la mayor perfección artística, sin imponer cánones ó trabas, apoyado en ciertas reglas de la retórica ó de la gramática. La cuestión estriba en saber sacar de ambas lo que haya de aprovechable en ellas, sin contribuir con esto al menoscabo del estilo por influencia del amaneramiento académico.

A menudo disfraza Omer Emeth la aspereza de sus críticas con cierto fino espíritu de ironía, que

le permite esquivar la responsabilidad de un juicio perentorio. Pero, en la mayoría de los casos, su mansedumbre evangélica de literato exalta lo malo hasta lo mediocre, y esto, á su vez, hasta lo óptimo. Un ejemplo representativo sería su crónica sobre un libro de la señora Mariana Cox Stuven. Todo en *Un remordimiento* le causa admiración hasta hacerle decir, en un arranque de entusiasmo: «Este libro, á pesar de su pequeño volumen, es probablemente uno de los más *substanciales* y sugestivos que se hayan publicado en Chile durante estos últimos años y permite augurar hermoso porvenir á la literatura de este país.» Quien haya leído la obra en cuestión, lo menos que piensa es tener ante sus ojos una obra fácil y sencilla ó subs tanciosa; lejos de esto: se trata de un libro amanerado, pretencioso, de una frivolidad ingenua. Sin embargo, Omer Emeth cree buenamente que «para Shade, escribir es vivir, ó como decía Marco Aurelio hablando del genio: es *don de Júpiter, emanación de la Naturaleza*». Aquí sí que el crítico es un ironista feroz: no podía burlarse de una manera más donosa de esta escritora que probándole de cómo ha vivido lo que ha escrito. Es preciso haber leído con minuciosa detención *Un remordimiento* y *La vida íntima de Marie Goetz,* para sentir hondamente la abrumadora artificialidad que pesa sobre la literatura de un tal novelador. Omer Emeth no quiere enterarse de esto y su entusiasmo hasta le hará disculpar lo que reconoce como defecto. «Se ha solido reprochar á la autora—dice—la abundancia de las citas, pretendiendo que ese afán de erudición es otra forma de vanidad. ¿No encerrará más bien la modestia de dejar hablar á otros que expresan mejor que nosotros lo mismo que sentimos?» Entonces, ¿para qué escribir? Más valiera

en vez de publicarse un libro de saqueo hacer una antología de recortes y... luego ande el asno.

Errores son estos que debemos olvidar en bien de una obra generosa, como es la ya ingrata de este crítico que, desde hace un lustro, está recorriendo casi día á día todo lo que publican nuestros escritores nacionales. «He procurado—escribía hace poco—, en la medida de mis fuerzas, sembrar ideas y alentar á todos los sembradores de buena semilla. Si alguna vez erré, *culpa fué de flaqueza*. Siempre he amado la verdad y la justicia.» Y este es el más honrado y justiciero juicio sobre su obra.

Jorge González

La amistad que me une á este poeta está ligada íntimamente á una de las mejores épocas de mi vida. Vivía por ese entonces en una ciudad provinciana poco amiga de la literatura y menos de los romanticismos estudiantiles, que constituían mi principal desvelo. Como muchos otros muchachos, contentábame con vegetar al amparo del mezquino ambiente que se crea entre profesores y alumnos de humanidades, esperando enterar los años obligados de vida estudiantil para hacerme poeta. ¿Poeta? Si no me es infiel la memoria, era ese mi sueño dorado, mi ideal único: un libro de poemas que ostentase un título raro y atrevido y unos versos largos é interminables como una mala noche de desvelo. Las estrofas de Salvador Rueda y de Rubén Darío habían despertado mis aficiones líricas más extravagantes, con el imperioso atractivo de lo nuevo, aunque, á decir verdad, en la mayoría de los casos, de todos aquellos versos que más que leía devoraba, bien poco entendía y dudosos provechos me reportaban. La influencia de las muchas lecturas y el contacto ya más directo con la poesía de Pedro Antonio González, Chocano, Urbina y Lugones, acabaron de convencerme que para hacer

esas cosas se necesitaba algo más que buena voluntad y... entusiasmo. Un buen día, y por solemne influjo del *Emilio* de Rousseau, resolví desistir de mis propósitos lírico-extravagantes y me di maña por zabullirme, *malgré-moi*, en la filosofía, creyendo encontrar en ella mi verdadero camino de Damasco, y me hice socialista con dos ó tres muchachos de mi curso, por directa y perentoria influencia de los volúmenes de la Biblioteca Sempere. (Por tres ó cuatro pesos, ¿quién no se convierte?) ¡Cómo leía entonces á Kropotkine, Darwin, Engels, Reclús, Renán, George, digiriendo á medias todo esto con una glotonería harto perjudicial!...

Así iban las cosas por esos años, cuando conocí de manos á boca, en la biblioteca de un santo varón, hombre de vastísima cultura, al poeta de *Misas de primavera*, que estaba recién llegado de Santiago. Jorge González se me apareció como una completa desilusión... poética: había leído algunos de sus versos, no ignoraba que era colaborador de *Pluma y Lápiz* (cosa que por aquellos tiempos equivalía á decir de lo mejorcito), y sin embargo, este hombre modesto, sencillo y sin pretensiones, todo parecía menos un poeta. Ni gastaba melena, ni chambergos sueltos, ni americanas ceñidas, ni chalecos estrafalarios; nada de esto: su aspecto era el de un buen juez rural ó el de cualquier modestísimo hijo de vecino. Sin muchos trámites ni vueltas de cortesía, intimamos con presteza; mi voracidad de lector encontró en él un pozo abierto de cosas nuevas. González había hecho vida de bohemio santiaguino con Pedro Gil, Marcial Cabrera, Pezoa Velis, Víctor Domingo Silva, Luis Espejo, Oswaldo Palomino; conocía á todos los que escribían por aquellos años; se había improvisado periodista, reportero,

jefe de gacetillas y hasta director accidental; conoció los más negros días de miseria; anduvo á veces meses enteros de ceca en meca tras un empleíllo del tres por cuarto, y así, con toda esta carga, harto desagradable por cierto, tuvo entusiasmo para escribir versos en los ratos libres que su mal humor le dejaba, ó después de una sobremesa de las muy escasas que hacía entonces.

Todo esto fué cayendo de sus labios en el transcurso de nuestra amistad. Más de alguna noche estuvo á punto de rayar el día mientras charlábamos bajo los árboles de una fresca alameda, perdidos completamente en el mundo de los recuerdos y de los entusiasmos. Así su libro *Misas de primavera* tiene no poca parte en la historia de nuestras horas de desahogo espiritual. Muchos de sus versos nacieron entonces, después de una lectura entusiasta ó de una hora de ensueño. Es justo, pues, que disculpe con la sinceridad de este entusiasmo la intimidad de estos recuerdos.

I

Comenzó Jorge González publicando versos en diarios de provincia cuando aun era escolar. Y como buen amigo de las musas, riñó con los estudios y se dió por entero á la bohemia. En *Pluma y Lápiz* aparecieron numerosas poesías suyas, y años más tarde en *Ziz zag*. Luego después el poeta se ha retirado á hacer vida de agricultor en un apartado rincón campesino, donde en la actualidad vive ri-

mando el oro de su ensueño con tranquila pasividad de artífice. Como Cándido, se prodiga cultivando su huerto interior en el silencio de sus emociones íntimas. La Naturaleza aparece en sus poemas como refractada en su espíritu: el poeta vive de adentro hacia afuera, sintiendo hondamente para comprender el divino pensamiento de las cosas. A pesar del colorido de sus versos y de su dominio sobre las formas retóricas más difíciles, es un subjetivo: jamás se extasió ante un paisaje sin poner en ello algo de su vida interna; así la poesía del camino es para su corazón la poesía del propio espíritu, el regocijo de todo su ser pensante y emocional:

Mi viejo camino, un poco
quiero conversar contigo
y ante las sombras que evoco
hablarte como á un amigo.

El encanto del camino es el encanto que la visión del poeta ha puesto sobre ese instante de desdoblamiento interior. El universo se hace en él, vaciándose hacia su corazón; entonces la sensibilidad vibra cual una cuerda tensa y el mundo de los recuerdos renace como evocado por la vara de un nuevo mágico Merlín; oigamos una *Elegía sencilla:*

Cuando se iba dejó
en el campo una mirada
tan honda y triste, que aún
está congelada en lágrimas...
Tenía blanco el cabello,
tenía la barba blanca...
tenía pálido el rostro,
tenía las manos pálidas.

Esta rima, ajena á toda clase de complicaciones, ¿no traduce íntegra la emoción de un muy

sincero dolor? Su lectura nos comunica la emoción íntegra del poeta, la tristeza de una hora intensamente vivida que dejó su huella imborrable. En la serie de las *Elegías,* este tono sentimental persiste como un estribillo interior que traiciona á menudo las concepciones lírico parnasianas de González:

¡Ay! ese canto, ese canto
aquí frente á mi ventana...
Y hay dulzuras en el aire.
Y está la noche estrellada.

O luego, más adelante:

Y me dijo... algo me dijo
no sé bien con qué palabras;
pero traduje su voz
y adiviné sus miradas.

Y no es que el poeta sea un pesimista empedernido, por pura necesidad intelectual. Nada de eso; su dolor es sincero y arranca más que de un puro *snobismo* de una constante aspiración que tiende hacia lo infinito. Es la inquietud amarga que torturó á Heine, á Shelley, á Ruckert.

A esta suprema inquietud viene á agregarse el sentimiento constante de la evocación de una mujer como para completar su sed idealista. ¿Se trata en verdad de un amor vivido, eterno y doloroso, ó solamente de una voluptuosidad de imaginativo? Sus poemas, los más sentidos, son aquellos en los cuales evoca el recuerdo de *Ella;* ya es la *Balada de otoño:*

Los húmedos ojos á un tiempo volvimos
al cielo, por donde la luna subia...
Y juntos lloramos y juntos seguimos.
Mientras que caía, caía, caía
una lluvia de hojas en lenta agonía,
sobre aquellas sendas que nunca más vimos.

O ya aquella bonita *Ofrenda* que comienza:

> Quiero hacer una rima que esté llena
> de ese algo misterioso que tú tienes;
> que tenga del perfume de tu pena
> y de los claroobscuros de tus sienes.

O, por fin, la *Misa de primavera*, incomparable salmo de amor á la desconocida, que llenó sus horas mejores con el encanto piadoso de sus ojos:

> ¿Adónde vas como las enlutadas
> visitantes de Dios?... ¡Muy buenos días!
> Bien sentí una cadencia de pisadas
> sobre mi corazón. Tú que venías...

Sin embargo, á pesar de que estas *Misas de primavera* son á modo de una larga oración lírica á *Su recuerdo*, nada hay en ellas que traduzca una pasión desenfrenada ó un amor romántico de adolescente. Pasa á través de estas estrofas el ensueño de la Desconocida Ideal de que hablaba Verlaine en su soneto, que simboliza acaso la perfección de la Naturaleza concentrada en la forma más bella y más pura. ¿No es esta también la evocación del poeta en su *Visión helena?*

> La virgen sonreía. Y el poeta divino
> mirándola, mirándola, creyó beber el vino
> de las uvas de Grecia, ¡generoso licor!
> Después pasó el ensueño; pero quedó en la alcoba
> como una luz de estrella y un olor de caoba
> y un susurro de alas que temblaban de amor.

Esta bellísima estrofa sintetiza toda la manera poética de González: más que complacerse el poeta en objetivar una determinada visión, gusta evocarla, desflorando su encanto con un toque de idealismo, un si es no es romántico; entonces, el verso viene á sugerir más que á expresar, conservando

su tono elegíaco especial, íntimo, sincero y sentido hasta el balbuceo. Y para completar este su modo de sentir, González ha recurrido á las formas que menos obstáculos pudieran presentarle, ya sea en sus endecasílabos, octo ó endecasílabos, las cesuras tienen la mayor libertad, hasta liberar completamente á veces los hemistiquios; los acentos carecen de su rigidez tónica y las rimas suelen perder su tiranía por razón de las exigencias del ritmo. Lo cual explica fácilmente sus muchos descuidos: rimas asonantadas y dispares, rimas agudas y monosilábicas, prosaísmos incorregibles, sinalefas imposibles y hiatos forzados.

II

Jorge González es, ante todo, un elegíaco que prolonga, en cierta manera, el romanticismo á través de sus versos, pero concebido según una espiritualidad enteramente nueva. Si es cierto que en sus últimas poesías *Elegías sencillas* la influencia de Juan Ramón Jiménez es imperiosa, casi tiránica, también es preciso reconocer que en ese su modo de poetizar hay una comprensión original del sentimiento lírico. Priva en él la vaguedad sentimental por sobre el color y la armonía retórica: á veces el ritornello de la estrofa parece depender de una música interior que está en perfecto maridaje con el pensamiento del poeta. *De la musique avant toute chose,* podrá decir él con Verlaine, pero se trata de la música que proviene de la mayor

facilidad y sencillez del verso, que no del sonoro ajuste de las rimas. La *Egloga del camino* era ya un anuncio de esta concepción lírica que había de apartar á González fácilmente de su primera manera, más objetiva, brillante y sonora, si se quiere, pero muchísimo menos sentida y trascendental. A medida que su verso gana en emotividad, sus acentos se hacen más fáciles, y el artificio de la rigidez métrica desaparece como por encanto. Es decir, todo tiende á simplificar los efectos de su procedimiento, derivándolo abiertamente hasta acordarlo con el tono elegíaco: un sincero sentimentalismo se acentúa, y el verdadero poeta, que se contenía ante las dificultades de las formas, se vacía enteramente por dentro sin reparar en tal ó cual amaneramiento literario. Así, lo que pierde su lirismo en corrección lo gana en poder comunicativo.

Fuerza es recordar aquí que González comenzó siendo un perfecto parnasiano, atildado hasta el amaneramiento. Leyendo al azar entre las muchas estrofas de su primera época resalta este afán por hacer tan sólo obra de artífice:

> Dame una copa de vino
> que mis tristezas mitigue;
> dame una copa del vino opalino,
> dame una, y sigue...

O aquellos versos rotundos del simbólico *Misterio de los ópalos:*

> Mueve sus manos tenues hechas de espuma y nieve
> y ante el viento que sopla ella toda se mueve,
> y es un lirio fantástico que deja de ser lirio
> para ser una blanca figura de martirio,
> y hostigada quién sabe por qué presentimiento,
> toma un puñado de ópalos y los arroja al viento.

Sin embargo, con los primeros años de su fresca juventud huyó todo aquel oropel lírico, y ahora, por arte y gracia de la vida, no le queda de aquello más que un vago recuerdo. Ciertamente que á veces ha solido reincidir, volviendo hacia atrás, pero los resultados han sido poco felices. Así esos sus sonetos de *Joyeles* explican sobradamente lo que fué la poesía de aquel tiempo en un poeta que, como éste, conoció y sintió todas las maneras de una modalidad harto perjudicial á la que rindieron homenaje los líricos de aquellos años. Bastaría recordar los ejemplos de Bórquez Solar, con su *Campo lírico;* de Contreras, con su *Esmaltines* y *Raúl;* de Magallanes, de Pezoa, de Silva y de tantos otros que en su afán de ir tras la conquista de lo nuevo, exaltaron cuanto había de más barroco y bizarro. Mas de todo aquello que ya hizo su época, queda en la obra de González un buen número de estrofas cristalinas y puras como el más acabado tesoro. Pensemos en esa insuperable traducción de Carducci:

¡Piadoso buey! al verte mi corazón se llena
de un grato sentimiento de paz y de ternura,
¡y te amo! cuando miras inmóvil la llanura
que debe á tus vigores ser más fecunda y buena.

—

Bajo el pesado yugo tú no sientes la pena,
y así ayudas al hombre que tu paso apresura;
y á su voz y á su hierro contesta la dulzura
doliente con que gira tu mirada serena.

—

De tu ancha nariz brota como un vaho tu aliento,
y tu afable mugido lentamente en el viento
vibrando como un salmo de alegría se pierde...

—

Y en su austera dulzura tus dos verdes pupilas
reflejan, cual si fueran dos lagunas tranquilas,
el divino silencio de la llanura verde.

O en el precioso soneto *Ofrenda,* en memoria de Pezoa Velis:

¡Ah, interminable mañana!
¡Anda, día, turbio día!
En el sol no hay alegría
ni piedad. Esa campana

—

fastidia sobremanera
con su toque de oración.
¡Apague su áspero son
la campana vocinglera!

—

¡Más silencio! ¿Adónde vas?
poeta?... No haya rumores.
Más silencio, mucho más.

—

...Así callada, callada,
es una Ofelia sin flores
la poesía enlutada.

Este pequeño poemita lírico puede adolecer de defectos retóricos sin cuento; pero fuerza es reconocer que en nuestra poesía chilena jamás se ha compuesto algo más delicado y sentido dentro de los breves catorce octosílabos de un sonetín. Y *Ofrenda,* en cierto modo, es representativo en la lírica actual de González: esta su manera parece confirmar en él los rasgos generales de su credo estético poético; esto es, que antes que nada el verso ha de traducir una emoción, un reflejo interior del ser pensante y sensitivo y huir á su vez del intelectualismo frío que nada sugiere. Puede el poeta no ser un filósofo, ó un razonador erudito á lo Sully-Prudhomme, mas en cambio es preciso saber, como decía Guyau, de «todo lo que se desliza sobre el ser sin penetrarlo», que «todo lo que deja frío, es decir, todo lo que no llega hasta la vida misma»... no es la belleza ó es ajeno á ella.

Tal vez González no tiene á este respecto teorías de ninguna especie: jamás se ha preocupado poco ni mucho en didactizar, ya que escribe sus versos cuando los siente hasta la emoción más honda ó hasta la inquietud de llevarlos rematados por dentro, según su propia confesión. Además, los rudos menesteres de su vida campesina escasamente le dejan tiempo para leer tres ó cuatro libros por año, de lo cual fácil es deducir su falta de penetración en todas estas vaguedades de escuelas ó teorizaciones estéticas antojadizas. Sin embargo, su muy exquisito sentido artístico de poeta le ha permitido sentir adivinando ciertas novedades líricas que en él bien pueden ser consideradas como intuiciones reflejas.

III

La obra de este poeta responde á la labor discontinua de varios años de trabajo. De buscarse una unidad ideológica entre sus poemas, sería preciso encontrarla en los instantes en que sus estados de alma se aconsonantan dentro del marco del mismo fatalismo, porque González, á pesar de su aparente bonhomia lírica, tiene un espíritu triste, desconfiado y receloso. De aquí proviene en sus versos cierta monotonía, verdadero *leit motiv* que remata cada poema, aun en aquellos que comienzan en un chisporroteo de imágenes, como *La vieja guitarra,* para terminar con la doliente nota sentimental.

Además, suele ser víctima el poeta de ciertos

prosaísmos incorregibles ó de ciertos descuidos métricos lamentables. Valgan como ejemplo de lo primero los siguientes lunares:

A ver si se alegraba mi espíritu quizás...

—

...Sus pies se fatigaban en las baldosas duras,
y hendiendo las tinieblas letárgicas siguió.

El primero y el último versos son atroces, detestables hasta la saciedad; *hendir las tinieblas letárgicas,* esto no se le ocurriría ni á Cavestany, ni á Nadir, aunque este último no hace versos, pero valga la prosa que construye por lo otro.

Más adelante, en la primera *Elegía sencilla,* se lee:

Mi cantar tendrá dulzura
y amargor, vino y absintio,
y escanciará su ternura
como en un cristal corintio.

Esto es, simplemente, un montón de palabras huecas, bien rimadas, pero de un muy lamentable gusto en un tan excelente poeta. Además, la estrofa es obscura é incorrecta como lo que más.

Hay dulzura en el ambiente
saturado de fragancias,
y las estrellas descienden
lentamente... y oro y plata...

Quien haya leído á Juan Ramón Jiménez debe sentir la más justa indignación al saborear esta estrofa en *Misas de primavera.* Es intolerable en un poeta original y personalísimo como Gonzalez que se deje sorprender por la influencia del simpático cantor de los *Jardines lejanos...* y de una manera tan flagrante.

A veces los vocablos más vulgares ó los giros más incoherentes suelen descomponer las estrofas de una manera lamentable, como en los siguientes casos:

No turbaron mis pasos el silencio ni nada...

—

...y mira á tu hermana que llora, mi alma...

(casi en una de fregar... etc.)

II

Y así, bien pudiera ser,
porque al mirarlas evoco...

¿Dónde termina el verso y dónde comienza la prosa?

Todos estos *lapsus* no aminoran en nada la obra del poeta; pero sí que es preciso sacarlos al sol, como se hace con las ropas interiores, para enmendar yerros imperdonables y... para propia vergüenza de quien los ha dejado pasar y que *has lost but even the power and conception of reverence,* como decía Ruskin respecto no ya del público, sino que de sí mismo.

IV

González ha aportado á nuestra lírica una manera enteramente original de sentimiento y composición poéticos; sus versos pueden ser defectuosos, poco reverentes con las todopoderosas reglas

retóricas, prosaicos y obscuros, pero fuerza es reconocer que á través de ellos cruza un *frisson* de belleza nueva, no el calofrío que Hugo advirtió en Baudelaire, sino que otro, muy otro y muy nuevo.

Sin norma ni escuela de ninguna especie, este poeta ha sentido honda é íntimamente, con su espíritu abierto á todas las emociones. Ha querido ser él, disolverse en sus estrofas, latir en sus vocablos, fundirse en sus instantes líricos con la sensación que llegaba haciéndole vibrar como una cuerda tersa arpegiada por los ritmos del infinito.

Y así, sus versos se han hecho carne y espíritu.

Rafael Maluenda

Rafael Maluenda representa en nuestra literatura actual cierta tendencia estético-naturalista que ha puesto muy en boga la literatura francesa de última hora: así, de pretenderse buscar su ascendiente espiritual, sería necesario recurrir en la novela á Máximo Gorki y á Claude Farrère y en el teatro á los imitadores de Ibsen, que en los escenarios parisinos forman legión. El autor de *La suerte* es lo que denominan ciertos críticos del momento un *naturizante,* ó sea un imitador de la Naturaleza conforme á la tiranía de una estética acrática. Enemigo del naturalismo tal como lo comprendió Zola y sus epígonos, ha querido hacer de la vida una quintaesencia espiritualizada en los caprichos de la creación literaria. Su teoría del teatro es nada menos que la de la *Estética arbitraria,* de Gabriel Alomar: «La realidad creada por el temperamento; ó más claro, el poeta ó el dramaturgo han de tener su naturaleza especial, de la cual salgan las obras creadas como Minerva de la imaginación de Júpiter olímpico. Dimana de esta teoría el más absurdo aristocratismo literario, exaltado hasta el capricho yoísta más bizarro y sin más norma que la mayor ó menor miga cerebral

del escritor; de esto al egotismo absolutista de Ibsen hay un paso, y tal vez, si se extrema el análisis, todo viene á resultar uno y lo mismo. En el autor de *Nora*, el culto de la voluntad alcanzó hasta el grado de una obsesión enfermiza: de tal modo Solness, Borkman ó Nora llegan al peor de los anarquismos en sus conclusiones extremas. Partiendo también desde tal asidero esencialmente ideológico, Rafael Maluenda quiso reducir las voliciones y hasta el determinismo racional de una serie de personajes á la tiranía inconsciente de los sentimientos. Desdeñando el convencionalismo teatral de la fábula se dió á vaciar abstracciones trascendentales en obras que si es cierto están muy bien presentadas y no peor ideadas, tienen también todos los defectos de la inexperiencia técnica. Y esto proviene del falso concepto del teatro que se ha formado el autor de *La suerte*, engañado por la influencia de dos ó tres escritores norsos de temperamentos fogosos y bizarros. Sin embargo, la obra de este joven escritor es de un alto interés y acaso en Chile consiga tener, antes de mucho, encarnizados defensores y quienes la imiten á su vez exaltando lo que en ella hay de más dudoso y extraño.

Ha pretendido Maluenda estudiar en sus cuentos y en sus dramas cierto aspecto sentimental psicológico del alma humana aprisionando en fórmulas lo que apenas si son excepciones individuales. Se diría que la piedra angular de su filosofía literaria está en ese *tædium vitæ* de que hablaba el poeta latino y que á pesar de las apariencias contradictorias, encadena cierta fenomenalidad espiritual; porque ya sea en las *Escenas de la vida campesina* ó en *La suerte*, sus personajes obran y se mueven como impulsados por la inconsciencia de un fenómeno que en fuerza de ser inexplicado resulta arbitrario

é ilógico. El dramaturgo argüirá á esto diciendo que la fatalidad ó el destino constituye su filosofía trascendental y hasta en un caso extremo el *Deus ex machina* de sus paradojas teatralizadas. Ya advertía que Ibsen, y tal vez Mæterlinck, pudieron más en la orientación de su manera que un estudio llevado con la finalidad de encontrar algo nuevo en la vida.

Muy á su pensar, y venciendo las razones más profundas de sus procedimientos, Maluenda ha intitulado comedia ó drama á las que en realidad son tragedias modernas, sobre todo si se atiende á la medida emotiva que en ellas preside, y lo que antaño traducían con alaridos de rabia y de dolor Esquilo y Sófocles, Shakespeare y Goethe, apenas si se exterioriza en ellas con gestos de amargura ó en frases contenidas á flor de labios. Todas las situaciones que concurren en sus obras hablan de tragedias sentimentales, dolorosas hasta la desesperación: sus personajes se agitan en un medio reducido; sin embargo, el verdadero drama está en los sentimientos y abarca todos los aspectos de las complicaciones amorosas. Si á veces muchas situaciones no se diseñan y apenas se insinúan, es preciso comprender que el trabajo del espectador debe ser, en este caso, igual al del dramaturgo: mientras él exterioriza cada volición en una frase ó en un gesto, aquél va adivinando, á través del curso del diálogo, la tragedia secundaria que se está desenvolviendo en el espíritu del personaje. De aquí resulta también que esta clase de dramas demanda el doble esfuerzo de la atención y de la penetración reconstructiva: para el auditorio inteligente la obra tendrá, además del valor de expresar ciertas pasiones contenidas que nacen, se desarrollan y mueren en silencio, el de insinuar sugiriendo ciertos

estados anímicos que completan el aspecto expresivo del ser humano.

Rafael Maluenda ha pretendido bucear en el espíritu de sus personajes con el ojo inquisidor de un analista, siguiendo en esto la tendencia general del teatro norso. Más que una situación dramática le interesa una complicación sentimental; prefiere sugerir la expresión de un momento de dolor pasional antes que exteriorizarla en arranques de fácil efecto. Sin ser un partidario de las teorías del doctor Stahl, se podría decir con justicia que se goza de sus elucubraciones de dramaturgo animista. Tal vez por esta causa podrá llegar á ser el menos latino de todos los escritores de teatro, ya que sigue derecho la malsana corriente, derivada de los imitadores de Ibsen, de hacer más obras cerebrales de laboratorio que de humanidad y de acción exterior.

Lo que en el dramaturgo noruego originaran infinitas circunstancias vitales y fisiológicas, en Rafael Maluenda lo ha informado la influencia de los autores extranjeros: más que la observación desinteresada de nuestro medio, de nuestras costumbres, han podido en él sus lecturas cosmopolitas. La tiranía de una literatura extraña, extravagante y casi anormal, acabó por matar muchas de sus visiones personales. Así, la sugestión de un Borkman, de una Ana la rusa, de una Magda, de una Nora ó de un Solness el constructor, desviaron el claro impulso de sus sentimientos hacia las complicaciones psicológicas más abstrusas y enrevesadas. De tal modo en él se ha formado la conciencia del buzo que anda por los soterraños de los espíritus á caza de alucinaciones que en nuestros temperamentos no son fáciles de suponer.

I

La suerte, su primera obra, confirma la primera etapa de su procedimiento estético, como método aplicado á la obra artística. A pesar de su cierta gravedad filosófica y de la falta absoluta de movimiento y de naturalidad en los diálogos, acusa hermosos aciertos de dramaturgo: le han bastado á Maluenda las cuatro primeras escenas del drama para exponer, con claridad latina, la primera faz de la tragedia que comienza en el instante que llega Marta, enferma, agotada, casi moribunda, á la hacienda que le administra Juan. Desde que se levanta el telón, todo indica ya que ella es el nudo de la obra: está aún en su habitación inmediata á la escena; sin embargo, se la presiente, muestra atención, va hacia ella, nos la figuramos á nuestro antojo, quisiéramos precipitar la acción á fin de anticipar su presencia; de antemano se nos imagina encontrarnos ante una mujer extraña, diferente de todas. Ya las palabras de Rita, su criada, que le refiere á Juan: «La enfermedad de la señora no está en el cuerpo, don Juan, está en el alma», han despertado nuestra curiosidad. Así, antes de conocerle, el personaje está en nosotros preparando la tragedia que espiritualmente forjamos en nuestro cerebro.

Para producir estos efectos Maluenda no se ha valido de recursos traídos por los cabellos; por el contrario, con sobriedad ha ido derecho al fin, es decir, saltando por sobre las miniaturas y efectos

fáciles de composición, prefirió ubicar sus personajes á grandes rasgos; con eso resultaba la tragedia más intensa y más austera. La acción ha sido, pues, asegurada desde el primer instante.

Al iniciarse la tercera escena del drama aparece Marta, fatigada aún después del cansancio ocasionado por una noche de desvelos. A primera vista se adivina que no es una mujer vulgar, aun cuando en esta parte haya el autor exaltado demasiado la nota, haciéndola hablar como las heroínas de los dramas mæterlinckianos. Sin embargo, este exotismo desaparece luego ante la naturalidad melancólica de una conversación tibia, triste y llena de recuerdos amargos. Juan la observa en silencio y acaso en este instante pensamientos importunos turban su reposo. El diálogo es demasiado grave, glacial. Un soplo ibseniano pasa á través de la obra, haciendo recogerse nuestros nervios... Marta atisba por los cristales de la ventana, recordando tiempos mejores. Los plantas del jardín ponen una extraña melancolía en su corazón aun joven... «¡Pobre jardín! —dice—. ¡Qué triste debe verse en este tiempo, como todos los campos, como el cielo... como yo!...» «Pocas flores, hay pocas—responde Juan—. El jardín está abandonado... No hay ni una mano que lo cuide. Si hubiera creído que iba usted á llegar tan pronto...» Juan se traiciona; en esta frase que deja inconclusa se adivina ya la tragedia amorosa que se prepara silenciosamente en el curso de las horas. Juan ha amado á Marta, y la decepción de aquel cariño de juventud le desilusionó de todas las cosas. Así, cuando ella le interroga sobre su porvenir, sobre su vida, tiene él un gesto de amargura, y, como el caracol, abandona su concha para recogerse en ella nuevamente.

MARTA.—¿Y cuándo piensas en ti?

JUAN.—¿En mí? ¡Ah! Diga más bien por qué no pensé en mí... He pensado dos veces: una fué demasiado temprano y la otra demasiado tarde.

MARTA.—A ver; cuenta eso .. No seas tan reservado, Juan; cuenta; hay que consolarse mutuamente...

JUAN —La primera vez fué al salir de la Escuela Agrícola; poco tiempo después de venirme aquí al fundo... Sueños de muchacho...

MARTA.—Pero entonces nadie supo que tuvieras novia.

JUAN *(Mirando por la ventana, como quien trabajosamente evoca un recuerdo lejano).*—Nunca la tuve. La segunda vez fué poco antes de que usted se fuera á Valparaíso.

MARTA.—¿Cuando me casé?

JUAN.—Sí; cuando usted se casó. Fué tarde también. Entonces yo creía que .. ¿Cómo le diré á usted? Entonces estaba yo preparado para ofrecerle mi cariño á una mujer; tenía una posición, tenía un porvenir, tenía una fortuna... quiero decir que tenía lo suficiente para que ella no echara nada de menos á mi lado. Ese año se murió su papá; se fué usted á Valparaíso y desde allá llegó la noticia de su casamiento, en el que nadie pensaba... Eso fué todo. Desde entonces he vivido aquí trabajando y he llegado á querer esta soledad que á usted le da miedo.

La angustia de Juan la comparten también el médico Sergio, su amigo íntimo, desvelándose por devolverle á la pobre enferma la salud perdida. Y he aquí que Sergio, sospechando la verdad del secreto que esconde Juan, ha resuelto, como los antiguos físicos, que Marta, al par que la salud, recobre el amor de Juan, del bueno del administrador, más tímido que una paloma... Ante la tentativa Juan se retrae, sufre, se teme á sí mismo y vacila ante el dolor de la enferma. «Ha sufrido demasiado—le dice á Sergio—: en sólo dos años la muerte de su madre, la de su marido y ahora la de su hijo. Y cuando he creído que sus penas podían acercarla, me he sentido lejos... No he tenido valor para hablarla... no lo tengo ahora, no lo tendré nunca...» Sin embargo, á pesar de la resistencia

de Juan, Sergio proyecta revelarle á Marta la verdad de esa gran pasión contenida. Pero desgraciadamente el puente de plata que aquel amigo le va á tender á Juan no hará más que allegar dos corazones jóvenes, sedientos de amor y de abandono. A través del recuerdo de Juan, Sergio siente el calor del espíritu de Marta, y comprende su soledad triste, la viudez de sus afectos. Lo que no expresan las palabras lo traduce su emoción:

MARTA.—Dios nos dió los sentimientos para que los expresáramos.
SERGIO.—Sí; pero Dios puso en cada vida algo de fatal; se nace para ser amado, se nace para no serlo nunca... Preciso es resignarse y vivir...
MARTA.—Casi no le comprendo y me extraña esa filosofía suya tan llena de sutileza.
SERGIO.—No tengo una filosofía...
MARTA.—Usted es fatalista...
SERGIO.—No lo sé; pero creo en la suerte...

Toda esta escena del drama, á pesar de su alambicamiento y falta absoluta de naturalidad, es de una belleza hondamente conmovedora. Recuerda, á ratos, aquel diálogo sereno y tranquilo entre el doctor Morey y la condesa de Chailles, en *El duelo* de Lavedán.

Mientras Juan sufre, desvelado, inquieto, los corazones de Sergio y de Marta se acercan y se acercan empujados por la suerte... verdadero *Deus ex machina* del drama... Así termina el primer acto, en medio de la alegría de dos ó tres cancioncillas campesinas. La tragedia sentimental se ha ubicado y luego ha de alcanzar su momento culminante.

Transcurren tres meses; llega la primavera y con ella vuelve la alegría al corazón de Marta. Ha recobrado su salud en el campo generoso y bueno. Juan, en cambio, se entristece cada día más y más;

el hielo de un invierno prematuro reina en su espíritu; huye de Marta y le teme como si fuese un fantasma portador de maleficios... «Quiero verte contento—le dice ella—, que te hagas cargo de mi alegría y de esta alegría que ha traído la primavera .. Yo, yo tengo razones para apenarme á ratos; pero tú...» El, sí, él, el pobre Juan siente su corazón deshecho; Marta no le amará nunca. Sergio es el triunfador de aquel cariño que debía ser suyo, y de él es la victoria. Al menos así lo comprende en su evidencia terrible en el instante que Marta se desmaya en los brazos del doctor, y luego cuando vuelta al conocimiento se alejan ambos, cogidos del brazo, en amorosa actitud, á lo largo de la avenida que reverdece con la primavera. Entonces, como el marido celoso que asiste á la traición de Francesca, él se contentará con exclamar: «¡Cuánto se aman! ¡Cuánto se aman!»

En el tercer acto el desenlace doloroso de la tragedia se aproxima. Los tres corazones van á sucumbir en la lucha; solamente que la derrota de dos es para la felicidad, mientras que al tercero le aguarda el calvario. Sergio se ha dejado llevar por la corriente de su simpatía irresistible hacia Marta y acaba por amarla con toda la reflexión de su espíritu sereno. Entretanto la vida del pobre Juan se ha hecho imposible en medio del hogar donde ha renacido el amor junto á su desgracia; es preciso, entonces, huir muy lejos, alejarse de Marta. La hacienda que administra le pertenece á ella; él no es más que un advenedizo. Así, la que recibió en su hogar, en medio de su terruño querido, acabará por arrojarle de él sin quererlo... Entre ellos se ha interpuesto un fantasma; la suerte está echada ya. Juan se aleja; pretexta ir hacia el Norte, pues negocios urgentes le reclaman...

MARTA.—¿Por qué no te quedas?

JUAN.—No es posible, señora. Si siempre traté de complacerla y no lo hago, es porque este viaje mío es de suma importancia.

MARTA.—Es que yo advierto que esta partida no te alegra; sus preparativos te han vuelto triste. Te veo inquieto, esforzándote por reir... Quédate, Juan; en estas tierras, que son más tuyas que mías, nada te faltará nunca... Yo voy á quedarme aquí por mucho tiempo, acaso para siempre... ¿Te disgusta verme alegre?

Pero Juan se obstina en continuar encerrado en la fortaleza de su timidez. «Yo soy—le dice—el que turba con su presencia la alegría que ha venido á esta casa...» Marta se confunde, no comprende sus palabras preñadas de amargura. Ella ignora la verdadera causa de esta partida hasta que Sergio venga á revelársela:

SERGIO.—¿Sabe usted, Marta, cuánta responsabilidad nos cabe á nosotros en ese sufrir?

MARTA.—¿A nosotros?...

SERGIO.—Nosotros hemos pasado junto á sus tristezas sin advertirlas; usted no ha comprendido lo que significa ese silencio de Juan...

MARTA.—¿Qué silencio?

SERGIO.—Ese que ha sido toda la vida de Juan... Porque Juan la ama, la ama desde niño, siempre la amó...

MARTA.—¿Juan me ama?

SERGIO.—La ha amado toda su vida, y si ahora se aleja, si se marcha, es ese amor desgraciado el que le empuja.

El drama toca á su fin. Juan va á partir, amargado, con la cruz de su dolor á cuestas, para no volver jamás... El coche aguarda á la puerta. Sergio estrecha á Juan entre sus brazos, cuando Marta aparece. Apenas si sus labios balbucen: «¿Ya?» y luego se sellan bajo el imperio del dolor... «Adiós, señora... adiós, Sergio», dice Juan, y sale vacilante, resuelto á seguir su camino de amargura, como

un vencido de la vida... Afuera una voz, una voz canta:

Tengo el corazón herido
y las heridas me duelen...
no está muy lejos de aquí
el que curármelas puede.

Cae el telón. La tragedia ha terminado sin un gesto de violencia ni un arranque dramático que interrumpa el proceso sentimental. Una palabra triste y una canción alegre sellan el secreto de esas tres vidas atormentadas por la suerte.

A pesar de estar ubicado en el campo chileno, anima *La suerte* un sentimiento cosmopolita. El doctor Sergio nada tiene del terruño; también Juan el administrador del fundo podría ser tan austriaco ó tan flamenco como es chileno. Marta es una especie de Nora, menos intelectual si se quiere, pero sí más reflexiva y más cuerda. Marta comprende admirablemente el sentido práctico de la vida; no sería capaz de una de esas locuras sin remisión que labran la propia desgracia. Pero fuerza es reconocer, al mismo tiempo, que es la negación más perentoria del carácter latino, ya que no chileno, de nuestras mujeres. Sus gestos sibilinos la impiden ver la realidad: sólo así se comprende esa su ceguera para no adivinar en los silencios y en las angustias de Juan la pasión enorme que jamás se traiciona; ese dolor contenido en lo más hondo del espíritu del pobre Juan, que está asistiendo en cada instante á la comedia de que un extraño le arrebate la mujer que debía ser suya por derecho de un culto que se ha cultivado durante toda una vida. Hay en nosotros algo que se rebela ante esa impasibilidad dolorosa, inconcebible en las tendencias de nuestra idiosincrasia. Esa reserva glacial

y huraña de Juan no está con nosotros, la desechamos por ser una negación de nuestro tropicalismo insolente. Tal vez los sombríos hombres del Norte que viven entre las brumas de sus largos inviernos y se arrebujan en sus pieles de osos, podrán permanecer insensibles en casos semejantes de amor propio y de propio amor. ¿Por qué no se rebela ante las injusticias de la suerte que amenaza destrozar su vida? ¿Es acaso un cobarde ó un tímido? La actitud de su vida la explica el fracaso de una juventud perdida, sin más norte que una no resistencia al dolor y á las circunstancias. Tal vez podría decir él con Pascal que *Le cœur a ses raisons que la raison ne comprend pas.*

II

Llegado Rafael Maluenda á la literatura chilena años después que Guillermo Labarca, aprendió á conocer en la obra de este escritor los errores de cierto naturalismo que derivado de Zola y de sus epígonos se aclimataba en Chile extremando la nota objetiva hasta la copia fotográfica de las costumbres y del paisaje. Su primer maestro, y el que durante más tiempo prolongó su influencia á través de su literatura, fué Gorki, con su manera de componer desenfadada, irónica y agria. Reminiscencias de sus historias encontramos en los personajes de las *Escenas de la vida campesina* y hasta en el título de *Los dos,* que recuerda el de *Los tres* sin mucho esfuerzo imaginativo. Todo esto se com-

prende fácilmente si se explica que el novelista ruso fué el escritor de moda entre los intelectuales chilenos durante un lustro por lo menos: Thomson recomendaba sus libros, Pérez Kallens leía una conferencia en el Ateneo sobre la vida y la obra del autor de *En la estepa,* Labarca le seguía de lejos y los libreros llenaban las vitrinas con sus novelas echadas al mercado español en pésimas traducciones por el más inescrupuloso de los editores catalanes. Maluenda siguió sus aguas con entusiasmo, y sólo un poco tarde logró sacudir definitivamente su influencia discutible.

Las *Escenas,* descritas y sentidas por Rafael Maluenda, tienen un alto sentido eglógico, casi pastoral; el campo es en ellas un motivo decorativo, casi secundario. En cuanto á su carácter chileno, es más arbitrario que observado, más imaginado que visto. Quienquiera que lea sus cuentos, ¿se alcanzará á formar una conciencia exacta de nuestros campesinos y de sus costumbres? Por mi parte creo que no, y que á Maluenda poco ó nada le ha importado esto. Su arte es arte en él y á través de él; busca en las cosas motivos de belleza, y donde no los hay se esforzará por encontrarlos, á pesar de todo, bordando arabescos y bellas ideologías. De tal modo, sus campesinos, como el medio, son más interesantes que reales, y más estéticos que verídicos, con las salvedades extraordinarias de aquellos Bocanegra, Huinco y Macheteado que se destacan de entre las páginas del libro como tres relieves cuyas proporciones no se borran fácilmente de la memoria. Pero tres aciertos no bastan para acreditar en el autor su perfecta comprensión de la realidad rústica del campo chileno. Maluenda tiene en muy alta estima su aristocratismo intelectual y es demasiado pulcro para amar á la gente

rústica tal y como es, socarrona, ruda y grosera más que idealista y dada á amoríos sentimentales. La adivina y la comprende á través de un temperamento sutilizador, afinado en las más opuestas corrientes literarias. Sus personajes tienen, pues, el carácter de variaciones vistas y sentidas conforme á un capricho demasiado artista para ser real.

La dedicatoria de las *Escenas de la vida campesina* dice: «A ti, cuya presencia anima mis visiones, dedico este libro, en cuyas páginas he pretendido reflejar algo de la vida de esos campos que tú me hiciste amar...» Esa abstracción, que guarda el secreto de una quimera, parece encarnar todo el sentido trascendentalista de sus cuentos. ¿Tal vez una mujer que alegró las veladas campesinas pudo cristalizar en su espíritu la visión única de esa mujer que cruza á través de los cuentos y que ya se llame Rosa, Lindorisa ó María Rosario, se dijera ser un ideal único, una forma imperecedera?

En cada una de sus siluetas femeninas, muy débiles por cierto, apenas esbozadas, Rafael Maluenda ha puesto una emoción muy propia y muy personal, que deja entrever una idea fija, la obsesión eterna de esa X imaginaria que interroga siempre como un signo abierto hacia el infinito. ¿Acaso sería aventurado pretender descubrir en ellas afectos ó desengaños que constituyen las mismas variaciones sentimentales sobre un motivo único? Y si no es así, ¿de dónde arranca ese carácter siempre igual, siempre enigmático de sus heroínas? O como lo había de confirmar en *La suerte*, ¿Maluenda cree en esa predestinación fatal de la mujer que ciertas leyendas han abjetivado al pintarla con rostro de esfinge y cuerpo de quimera? Así esa Florinda extraña y esa Toya sutil arranca-

das de las páginas de un Ibsen y de un Gorki. Y extremando más la nota, nos atreveríamos á avanzar que el sentido profundo de los cuentos de Maluenda reposa en ese alambicado concepto del amor que todo lo sacrifica á una especie de fatalismo metafísico. Lindorisa, ofreciéndole sus labios al galán que se aleja; María Rosario, que solloza junto al lecho de Francisco, y Clarisa que implora ante el que la ha humillado, son un símbolo trágico y doloroso. ¿No es ese mismo el concepto universal de la vida sustentado por Adrián Gual en sus dramas?

Fuerza es reconocer que para hilvanar tales ideologías se necesitaban el desenfado y las sutilezas de este joven escritor, dotado de cualidades de primer orden. Porque si sus cuentos no resultan irreales y hasta antojadizos, en ningún caso pueden tildarse de vulgares ó ramplones: Rafael Maluenda conoce demasiado sus recursos y sabe muy bien sobre qué terreno asegura su reputación artística. El sentido lírico como concibe la creación literaria le ha desviado mucho de su objetivo: el afán de un puritanismo estético extremado ha sido el peor enemigo de su obra, sobre todo si se atiende á que su conciencia de la realidad no se apoya sobre más bases sólidas que las de un estudio hecho al vuelo, de paso, y la de una intuición inteligente. Armado de todos sus elementos literarios: estilo diáfano, claro y flexible, imaginación rica é inventiva fácil, se lanzó á la empresa de componer un libro ignorando un mucho todavía el valor absoluto del medio en que había de ubicar sus personajes y la acción de sus cuentos. De tal manera en el libro jamás apunta un paisaje comprendido á fondo, intensa y eternamente, ni por mucho que nuestra curiosidad se haya despertado, logramos saber

lo bastante acerca de las costumbres campesinas ni de los hogares rústicos. Una de las pocas veces que Maluenda haya intentado dar una nota de interior, pero de las que él conocía, porque había vivido días lentos entre la clase media, el acierto resultó patético: es el caso de *Héroes*, en cuya acción simplísima se advierten intentos extraordinarios de un novelista en formación.

Sin embargo, la vida íntima del pueblo, que es la que mejor hubiera podido explotar el escritor, esa apenas si la sospecha. Nada tan pintoresco y que revele mejor el sentido profundamente patriarcal del alma labriega, como la paz de esos hogares humildes que se forman al calor de los ranchos miserables, clavados en medio de las haciendas ó de los terruños reducidos. Cuando esa vida le haya llevado hacia allá, Rafael Maluenda encontrará acaso el más bello de los motivos, poético y duradero, para su obra futura.

Advertía antes ya que el sentido del paisaje autóctono no lo ha observado Maluenda ni en sus mejores cuentos. Sus campos podrían ser los de cualquier rincón de la tierra, sin quitarle ni agregarle nada: ni un aspecto especial les caracteriza, ni una flora única, ni un ave extraña les da tonalidad propia; se pensará que el fondo de sus *Escenas* no tiene la importancia que reclaman para él sus personajes. Por la inversa, lo que podría decirse el complemento armónico y pictórico del paisaje, la evocación emotiva, esa es admirable á veces. Así, si se trata de traducir una sensación nos dirá: «De la distancia llegaba el rumor del trigal acariciado por el viento y sólo se oía el roce de los élitros de algún insecto cercano y más distante la letanía de las ranas en alguna charca»; ó esta otra: «La tarde se había abatido completa-

mente sobre la silenciosa campiña; todo se impregnaba de tristeza bajo el desmayo de la luz y un rumor apagado y suave se hacía sentir por doquiera, un rumor que se hubiera dicho lo prducía aquella muselina de sombras que se iba levantando de la tierra.» Y es que como procedimiento descriptivo, Maluenda busca solamente la sensación del instante que puede venir á completar un aspecto del paisaje visto á través de un estado de ánimo que consuene con la armonía de la narración.

El paisaje tiene en su obra un sentido secundario; el escritor busca en él la correlación misteriosa que se establece entre el espíritu estético y la Naturaleza en ciertos momentos. Valgan por ejemplo los siguientes casos cogidos al azar en las páginas de las *Escenas de la vida campesina:* «Y al cerrar mis brazos en torno del cuello de la anciana mía, al besar su cabellera blanca, me pareció que acariciaba á la campiña entera, con el cielo, su crepúsculo y sus árboles, por entre los cuales se perdía en aquel instante la silueta resignada del peón...» O cuando queriendo armonizar el espíritu del lector con el misterio de una tarde campesina, escribe: «La última llamarada del sol bañó los campos en una ola roja, incendiando los rastrojos y los cercos.»

Todos estos elementos traducen una comprensión quintaesenciada de los recursos del cuento, que contribuyen á darle un claro encanto á su libro. Mas este mismo afán por caracterizar escenas y personajes mediante una concepción puramente lírica ha perjudicado en el escritor la intensidad y la verosimilitud de sus *Escenas,* que á fin de cuentas vienen á resultar especie de esbozos, como advertía antes. Los personajes se destacan débilmente sobre fondos borrosos, y salvo aquellas

tres figuras de los dos bandidos y el Bocanegra, las restantes se esfuman tan pronto como la lectura pasa deshaciendo sus encantos. Contribuye además á esto la falta absoluta de carácter local en los cuentos, que el autor ubica en un ambiente convencional, indefinible y sin más valor realista que el de una emotividad dependiente de tal ó cual estado anímico del autor. Ora se trate de un rancho, ó ya de una taberna, todo lo vemos rápidamente y por su exterior; cuando más, sus personajes se encuentran en un camino, en un potrero ó ante el mesón de un despacho casual. En la historia de *Las dos,* ¡qué no diera el lector curioso por penetrar el secreto de la vida de ese Huinco homérico perdido en el último rincón de la tierra chilena, viejo ya, pero siempre fuerte, y á quien sólo alivia las pesadas horas de su otoño lento aquella Balbina admirable!

Este cuento indica el derrotero de la obra futura de Rafael Maluenda. La vida chilena le aguarda con sus Falcatos, con sus Pincheiras ó con sus Raimundos, que día á día cobran carácteres legendarios. Pero para llegar á ser su historiador novelesco, antes que aprender á castigar su estilo, actualmente con tendencias valleinclanescas, ha de perderse en la verdadera vida campesina, ha de estudiar la realidad ambiente del medio labriego autóctono, y luego brotarán sus libros como las flores de los durazneros: cada vez más puros y cada vez más nuestros.

III

Además de su desgraciada labor de periodista, Rafael Maluenda escribió, durante más de dos años, críticas literarias de las cuales sólo queda hoy un recuerdo fugaz. Fué esa labor ciertamente volandera, debido á la tiránica actualidad que le exigían las hojas de los periódicos; sin embargo, de entre aquellos numerosos artículos es menester recordar algunos de los más granados por el sentido profundamente comprensivo y justiciero que los animaba. Son documentos de la época cuya trascendencia ha de apreciar el futuro historiador de nuestra literatura.

Rafael Maluenda fué un apasionado como crítico; violento á veces hasta las peores exageraciones. Mas el fanatismo con que respondía de sus credos estéticos acaso sólo lo justifican las circunstancias especiales del instante: tenía veinticinco años, comenzaba á triunfar, despertó entusiasmos sacudiendo doradas cárceles de impenetrables mandarines. ¡Nuevo Alcibíades, supo cortarle á tiempo la cola á su perro!...

Carlos Pezoa Véliz

«Tiene la vida gestos terribles», me escribía Enrique Molina cuando le anuncié la muerte de Luis Caviedes, ese buen ilusionado que desafió la vida y apuró contra ella todas sus ironías, para caer en la primera encrucijada del camino.

¡Tiene la vida gestos terribles!... repetíame también yo, antes que el maestro apuntara esas palabras, hace ya cerca de un lustro, en la última ciudad alemana, al saber el desgraciado fin de este pobre poeta, que quiso volar tan alto, y que hubiera volado á no ser por el gesto imprevisto de esa vagabunda que siega las vidas más lozanas y apaga en flor tantos ensueños fecundos.

Un poeta que se ha ido á los veintinueve años tiene algo de los aedas que, al morir en plena primavera, los griegos vestían de blanco y coronaban de rosas, y para quienes compuso acaso Menandro ese verso, que es un arranque de dolor cristalizado en una gota de diamante: «El mancebo amado de los dioses muere joven.» Cabe en el dolor de esa predilección de las divinidades todo el sentido trágico de las vidas tronchadas en plena fecundidad espiritual, cuando el ensueño espera acaso la madurez de los años para mostrarse en su más pura

forma, en su levadura más blanca. Es por esto que hay algo en nosotros que se revela ante el presentimiento del fin próximo; quisiéramos conservar siempre más tiempo, más allá, esa lucecita vacilante que se ha encendido en nuestro cerebro y nos encamina á través de los años como el peregrino de la leyenda que salió á caza de su esperanza y sólo se encontró con el sueño de la muerte. El poeta de *Alma chilena* tuvo algo de ese peregrino que creyó un día en el ideal acariciado de un sueño.

I

Hay en las poesías de Pezoa Véliz un fondo canallesco de amargura que viene á ser como el ritmo interior espiritual del verso. Y es que la vida de este hombre, vaciada á borbotones en sus poemas, fué siempre una incógnita abierta hacia el porvenir, una tortura cotidiana en forma de hidra feroz que le robó las mejores horas á su ensueño. Siento que la esfinge me acecha, hubiera podido exclamar con Oscar Wilde; la esfinge que se yergue sobre las humanas cabezas como una sombra que viniera del más remoto pasado y se internase en la más lejana perspectiva de la muerte. ¡Pobre poeta!... fué un torturado por la quimera de la vida y, sin embargo, no vaciló en arrojarla como un puñado de rosas á través de la ventana Como ese otro Lázaro triste, Pedro Antonio González, vivió siempre en el seno del dolor, hasta que un día la muerte se echó delante de él, en medio de su camino, y le cortó las alas.

Carlos Pezoa Véliz nació en 1879. Apenas si conoció otros padres que los de adopción. Vivió como una sombra errante veintinueve años, alejado del hogar desde pequeño, sin norte en la vida y siempre triste. Un día un tranvía aplastó á su padre verdadero, y la madre de sus entrañas sólo aprendió á conocerla en su lecho de muerte. Parece que su destino le había trazado de antemano esa ruta tortuosa y en él cumplía la venganza milenaria que las Euménides echaron sobre Edipo. Su existencia toda fué un calvario, hasta que en un hospital, San Vicente de Paúl, ¡su único palacio de otoño! entregó su espíritu el 21 de Abril de 1908, mes de las primeras lluvias y de las primeras violetas. ¡Que el alma hermana de Pedro Antonio González le tenga cerca de ella, en su santa gloria, porque sufrió mucho y porque murió joven!

II

La piedad filial de Ernesto Montenegro, poeta entusiasta y talentoso, ha reunido sus versos casi olvidados en un volumen, *Alma chilena*, su obra única y el mejor timbre de su gloria.

Los primeros versos del poeta están preñados de un erotismo malsano, violento á veces hasta los alaridos del deseo, sedante y tranquilo otras veces hasta la pasión romancesca. Si el poeta siente el amor, no es esa sed insaciable de idealismo ó ese dulce sopor que apenas si llega á flor de labios cuando se desflora; el suyo es el erotismo violento y refinado de la carne joven; el paganismo redivivo

del sátiro que se coronaba de mirtos bajo las viñas de Grecia. Su temperamento huraño contradice la regularidad tranquila del ensueño, y afirma, en cambio, los arranques de la violencia y del gesto agresivo. Junto á la nota alada, leve y grácil,

> Y un parrón viejo, cuya fronda densa
> deja pasar á Dios, que llega en una
> ansia de comprender esa alma inmensa
> que hay en la luna...

apunta el verso irónico, amargo y sensual hasta la impudicia:

> Cuando te miro en angustioso ayuno,
> siento un deseo á cuyo tacto vibro:
> devorar tus encantos uno á uno,
> cual se leen las páginas de un libro...

ó la estrofa ardiente, fresca y retozona, como esa maravilla de su *Noctámbula:*

> Día no hay que tus gracias no me arroben.
> Te he visto con los brazos en cadera,
> cual recio cántaro de carne joven
> rebosante de luz y primavera.

En estos versos está todo el lírico de los veinte años, que nacía llevando en una mano un tirso florecido y en la otra un corazón ensangrentado. Es el buen poeta que en medio de sus gritos de angustia solía dar al viento carcajadas alegres. Como todo gran sensual, comenzó siendo un platónico, una buena alma ilusionada por las maravillas del amor que se le entraban por los sentidos con el sol y las explosiones de la primavera. Años más tarde, ya en pleno invierno de una juventud prematura, su corazón marchito agonizaba huér-

fano del amor eterno que tanto había esperado su alma de niño. ¡Pobre poeta!

Sus primeros versos traicionaban el porvenir de su poesía, y más que sus versos esos cuadernos desarreglados de sus memorias escritas por un *Loco Joven,* demasiado loco y demasiado joven.

En aquellos renglones inquietos, angustiosos á veces en su misma alegría, adivinamos todo el desborde, contenido antes, de lujuria enfermiza que palpita en su carne. Entonces, mozo imberbe aún, no sabía de aquella verdad sideral que expresó Mallarmé en un poema corto,

La chair est triste, hélas!...

y fué esa tristeza profunda de la carne, esa tristeza que los refinamientos del cristianismo han purificado más y más en su cárcel de espanto, su peor enemiga, el acicate de una imaginación enferma de voluptuosidad. A los diez y ocho años Pezoa Véliz no podía contener en él los arranques terribles del sátiro que todos llevamos dormido, y si sus ojos buscan un encanto desflorarán con inauditas audacias el secreto de las formas que ritman la caricia al compás de las venas; porque su sensualismo vence á su voluntad y triunfa sobre ella. Y así me figuro siempre á este joven portalira, transformado en un chivo blanco, el chivo de la conseja doria, que murió de sed al pie de la estatua de Afrodita.

La parte más reducida de su obra pertenece á esta época de juventud... *La chair est triste, hélas!...* y él llegó á saber como nadie al fin todo el dolor de esa tristeza. ¡Pobre nuevo Lelián atormentado al nacer por la serpiente de la lujuria! Apenas si transcurrió su vida entre dos gestos agrios: uno de

eterno desconsuelo ante ese amor que en toda su pureza no conoció nunca y otro de hastío y desolación. La tiranía de su fatal estrella le hizo nacer solo y andar huraño y triste. Al final de su jornada había de cristalizar su vida en dos versos, cortantes y sutiles como una hoja de acero:

...y siento que las cosas y los hombres
me son heladamente extraños.

III

Fácilmente se advierten en la lírica de Pezoa Véliz dos corrientes, que sin ser opuestas, se distinguen y jamás confunden sus aguas. En la primera apunta el cincelador, el poeta orfebre que ha leído mucho á Rubén Darío y á Pedro Antonio González, cuyo ideal parece cifrarse en la busca de versos armoniosos y de consonantes raros. Su afán se traduce en un esfuerzo vigoroso por hacer

de la musique avant toute chose,

aun cuando esta música no provenga directamente de un estudio propio, sino que más bien de reflejo. Sin embargo, en estos instantes de gimnasia retórica, suele dar con efectos de armonía admirables, dignos del maestro de *Prosas profanas*. Oigamos tres estrofas, cogidas al azar, en ese heráldico *Pergamino clásico:*

De frac y guante blanco, con paje y escudero,
á la moderna justa penetra el leal doncel;

las flores han cantado las glorias de su acero,
las damas le enaltecen, las aves hablan de él.

—

Su feudo es grato. Baten en él las serenatas
como calandrias nuevas sus alas de cristal;
las cláusulas afinan sus ocarinas gratas
y su violín de plata ensaya el madrigal.

—

Cuando las odas cantan, la selva se atolondra,
el rígido soneto deslíe su opinión;
la silva dice ufana: «Soy prima de la alondra»,
el sonetín se cree pariente del gorrión.

¿Se puede pedir algo más bonito y más armonioso? Pero entiéndase; nada más que bello y elegante. Se lee y queda perdurando en el oído el ritmo del verso como una encantadora romanza italiana, alada, grácil y llena de espiritualismo pintoresco, vaciada en moldes de cristal. Digno hermano también de ese pergamino siglo XVIII, se dijera escrito por un poeta *galantuomo,* es aquella homilía lírica *San Ignacio, poeta y confesor,* en la que se adivina no sé qué intencionada ironía, aguda y penetrante como la lámina de un estilete florentino:

San Ignacio, padre excelso, protector de la azucena,
fué en el mundo el visionario de la luz *Leonardo Pena* (1)
las hormigas microscópicas dél dijeron todas que era
una alondra inverosímil, una cosa majadera.

—

Pero arriba, donde tales insectillos nunca salen,
claramente se oye el alba: «San Ignacio Pérez Kallens»,
y la voz que ruega es clara como un roce de cristales,
voz de riacho que desciende por los agrios peñascales.

(1) Seudónimo del escritor chileno Ignacio Pérez Kallens.

Como todo buen poeta, siempre ensayó Pezoa Véliz equilibrismos retóricos que le encaminaban lentamente hacia el dominio de su forma definitiva. Tal vez á haber vivido diez años más hubiera renunciado á muchos de esos sus juegos malabares de vocablos que nada agregan á su obra, á no ser cierta facilidad de técnica. La influencia de su época y esa moda perjudicial que exaltó el verbalismo hasta los peores vicios, tuvo en Pezoa Véliz un seguidor fiel, y á ratos ahogaba al verdadero poeta, al lírico esencialmente realista y emotivo.

Pero es en la segunda manera de su poesía donde encuentro al poeta inolvidable, al gran torturado que escribe versos incorrectos, canallescos, pero llenos de una emoción muy honda, de esa emoción que proviene de la amargura que anuncia como un presentimiento reflejo el paso tardo de la muerte: Baudelaire, ese enorme y nunca bien ponderado genio del mal, como le llamara cierto crítico inglés, que escribió las estrofas más amargas que jamás concibiera cerebro de lírico alguno, tuvo á ratos también esas corazonadas de su destino de que habla el cantor. Desgraciadamente Pezoa Véliz apenas si conoció poco más que de nombre al autor de *Las flores del mal:* á haber penetrado bien en el alma atormentada de sus versos, hubiera tenido á quien llamar un hermano en la amargura de la desolación interior.

Pezoa Véliz ha aportado á nuestra lírica una emoción penetrante y dolorosa que sólo encuentro en los versos de Magallanes y Jara. Pueden otros ser más líricos que él, Silva, por ejemplo, que ante todo es un imaginativo derrochador de pedrerías, un rosal siempre florecido de ensueños y de versos; pero más intenso en el sentimiento y más sobrio en la comprensión, eso jamás. Pezoa Véliz tuvo intui-

ciones geniales de gran poeta, vislumbró ciertos aspectos de eso que Mæterlinck llama el *trágico cotidiano,* tal vez porque cada hora que pasaba caía en su espíritu como una gota de hielo. Su pobre corazón enfermo estaba más abierto que ningún otro á todos los vientos de la humana miseria. Y fué en esos instantes de abatimiento cuando brotaron las mejores estrofas de su imaginación, aquellas que dejan ver como en un vaso de cristal el fondo de su espíritu. Escribe entonces al azar, más desilusionado que nunca; escribe con sangre porque sabe, con Nietzsche, que la sangre es espíritu. Pongamos el oído atento á esa música que pide silencio y tristeza para ser oída mejor:

Sobre el campo el agua mustia
cae fina, grácil, leve;
con el agua cae angustia;
llueve...

Y, pues, solo en amplia pieza,
yazgo en cama, yazgo enfermo,
para espantar la tristeza
duermo.

Pero el agua ha lloriqueado
junto á mí, cansada, leve;
despierto sobresaltado;
llueve...

Entonces, muerto de angustia,
ante el panorama inmenso,
mientras cae el agua mustia,
pienso.

Este poemita diminuto es admirable como sencillez comprensiva. Pocas veces con menos recursos y con tanta simplicidad de dicción logró un poeta expresar un tan completo estado de ánimo, sugerente y comunicativo, purificado en el molde

de oro de diez y seis versos. Y es que en él consiguió vaciar la angustia Dios sabe de cuántos dolores contenidos que en un rato propicio llegaron á flor de labios en el arranque de la desolación más amarga. Se diría que tales gritos líricos responden á la influencia opresora de la tortura íntima, á esos desgarrones del espíritu que parecen borbotar sangre tibia. Quienquiera que haya leído *El pintor Pereza*, ¿no se habrá penetrado de todo ese hastío que fluye de un corazón cansado de latir, de esa fatiga que cierra el broche de este bostezo de neurasténico genial?

La vida... sus penas. ¡Chocheces de antaño!
Se sufre, se sufre. ¿Por qué? ¡Por que sí!
Se sufre... se sufre... y así pasa un año
y otro año... ¡Qué diablo! la vida es así.

Aquí está el poeta retratado en su propia biografía sentimental. Y este es el verdadero lírico de *Alma chilena*, que si un buen día descubrió en el pobre roto inconsciente á un hermano de corazón, es porque en él ha encontrado un reflejo de su propia vida, errante, canallesca y triste hasta las peores miserias. Sólo así se comprende esa su penetración del sentimiento popular que en su libro borbota y rebalsa hasta el borde de la copa del verso. Entero, en cuerpo y alma, está ahí dentro el gañán, ingenuo siempre, grosero, mordaz é irónico, como compasivo y tierno hasta los más bellos arranques si llega el caso. Si un vasco desalmado abandonó un día á su mujer y á sus hijos al llegar á América, y si ella costeó la charla un rato desenfadada del grupo que se solaza con la tristeza de todos, no faltará luego uno de entre ellos que se compadezca y haga silenciar sus voces:

Hablaba Agustín: «Güeno, ahora
¿por qué hermanos no ayuarla?»
Pensaban todos (la aurora
venía ya). Arrulladora
fué atristándose la charla.

—

¿Por qué no ayuarla? ¿Acaso
lo ejarían pa mañana?
Pa su mantención, pa un vaso
estaba aun robusto el brazo
del bravo Lucho Orellana.

Tal es el poeta que esperábamos de Pezoa Véliz, el poeta maestro, chileno de alma y corazón, que años antes se había anunciado gloriosamente en *Pancho y Tomás*. En el propio desaliño de algunos versos suyos de esta época se advierte cierta honrada despreocupación que justifica la negligencia de su vida y de su obra. La conciencia de llegar á ser el poeta de Chile, el cantor del pueblo, le desveló en sus postreros años; y hubiera alcanzado á realizar enteramente su sueño, á no impedírselo la que corta los saltos á los más fieros leones, como dijo Rubén Darío. Todos sus aciertos de poesía autóctona son admirables en fuerza de ser sobradamente sencillos y simples; el verso conserva siempre el sabor canallesco que caracterizaba su temperamento, resentido por una misérrima vida que no pudo despertar más ideal en él que el del propio abandono. Y otra vez más en la existencia de un poeta se ha venido á cumplir aquella máxima que imponía la necesidad del dolor; así sólo supo estar solo y triste este pobre niño loco, alumbrado por la más divina locura.

IV

No fué Pezoa Véliz un lírico precoz. Después de los veinticuatro años se notaba ya en él cierta seguridad sobre el dominio del verso, que le ha hecho pasar largos ratos de tortura. Sin embargo, á pesar de su conciencia de objetivación que se ha ido formando con lentitud, quedan en él resabios del lírico de los veinte años, ya sea en el abuso de las metáforas, ya en el desarreglo perjudicial del verso, en la pobreza lamentable del lenguaje. Su escasa cultura y cierta altivez de escritor joven se revelan en él ante los caprichos de la retórica y ante la tiranía de la gramática: escribe porque lleva sus versos hechos interiormente, porque cantan dentro de su corazón como zorzales de ensueño y le deslumbran como mariposas de oro. En ciertas ocasiones, y generalmente después de una lectura provechosa, se desvive puliendo las estrofas con amor parnasiano: quiere hacer suyos los consonantes ricos y que el verso se ductilice hasta la musicalidad más acabada. Pero la irregularidad de un carácter ajeno á toda disciplina viene á interrumpir la labor del estudioso, y entonces el lírico desdobla su personalidad en arranques de un efecto humano que no se contienen y limitan ante medida alguna. Los versos fluyen, retorcidos, ásperos, con algo de esa emoción subconsciente de los grandes temperamentos; se diría que tiene toda la tornadiza irregularidad del alma popular, el sabor de la tierra chilena, amarga y triste, y ese apacible fata-

lismo del pobre roto espoleado: *Nada, Pancho y Tomás, El organillo* ó *Alma chilena* son, en este caso, un símbolo colectivo de la raza. Hay en ellos tal penetración psicológica y tal vigor emotivo, que los arreos de la estrofa se olvidan, y pasa á través de la fábula de los poemitas un soplo angustioso de nostalgia y de ensueños sentidos hondamente. Porque el poeta, que había compartido con los humildes largas jornadas de miserias, supo como nadie de todas las angustias de esas existencias caprichosas y estaba penetrado de su realidad dolorosa. Y es por esto que su poesía respira cierto olor á tierra húmeda, á tierra fresca de poblachos abandonados; tiene los retorcimientos del alma bravía de los paisajes del Norte; vigorosa, cambiante y bárbara como ellos; se dijera una maravilla crecida en un huerto cerrado, uno de esos huertos humildes perdidos en el último rincón campesino. Es chilena hasta en sus desarreglos, y sobre todo en el humor picaresco de su vocabulario y de sus expresiones sencillas hasta la ingenuidad, lo cual no impide al escritor, cuando lo pretende, abandonar ese dejo agridulce para componer versos apacibles y castizos como los de nuestros mejores poetas: así el poemita anecdótico *Una astucia de Manuel Rodríguez*, chispeante de ingenio, versificado con una soltura y una riqueza de consonantes que contituyen una *trouvaille*. Es admirable por todos conceptos el espíritu irónico y realista que campea en él; la comprensión del paisaje y la alegre bonhomía sanchesca de ese hermano santurrón que más tenía de discípulo de la gula que no de olor de santidad y que después de deleitar el gaznate reseco con el sabor de la baya se entrega al descanso arrullador del campo:

Fray Alonso bajábase. Cerca había un remanso
de apacible frescura;
la morriña del néctar, no sé qué de ternura
impregnaba en las cosas de los campos agrestes,
se adhería en las plantas, empapaba el ramaje,
los parleros arroyos, los espacios celestes
y el solemne mutismo del solemne paisaje.

En sus postreros años Pezoa Véliz se había dado por entero á su obra de hacer sentir en la poesía el alma autóctona y primitiva del pueblo, con todas las excelencias y las flaquezas que tienen el encanto tradicional de las costumbres chilenas del gañán; lo hubiera conseguido enteramente á no ser por esa vagabunda que se interpuso en su camino y le cortó las alas.

Fernando Santiván

Hace ya algunos años leí con sincera fruición un cuento de Fernando Santiván que dejó en mi espíritu la huella de una amargura imborrable. Había en él tal poder evocativo, una comprensión tan religiosa de lo trágico, que, poco á poco, fué cobrando en mí la extraña proporción de una pesadilla. Hasta ese entonces no había leído casi nada de Santiván; en cambio, sí que me sabía de memoria no pocas reminiscencias de su vida, detalles dolorosos de un alma atormentada que, con el tiempo, me habían de explicar claramente el verdadero espíritu subterráneo de *El vengador*.

En un pueblucho miserable de la frontera, cinco años después del suicidio de don Eduardo, se han reunido en torno del tapete verde hasta una docena de jugadores de bacarrat. Es de noche. Comienza á caer la lluvia. Se entabla un diálogo cortante, frío, lapidario. Uno de los contertulios sale en busca de su capote. Todos esperan á alguien que debe llegar inevitablemente. De improviso, se entreabre la puerta y aparece el huésped deseado, el argentino terrible, cuya fama de hombre afortunado en las cartas atemoriza hasta á los más expertos. El fué quien arruinó á don Eduardo, el suicida, cuyo

recuerdo pesa sobre los circunstantes. El juego se reanuda. Los minutos vuelan. Alguien llega: es el jovencito del capote. Está demacrado. «¡He tenido un encuentro!...—dice—. ¿A que no adivinan con quién?... ¡Con don Eduardo!...» Todos los jugadores discuten. Todos piensan. Un temor invisible sobrecoge los espíritus. El joven dice nuevamente: «Yo volvía de mi casa, á trancos largos para no retrasarme en la partida, cuando veo que me sale al paso, en la obscura acera, un bulto negro. ¡Algún transeunte!—pensé, y le cedí el camino. Pero la sombra se detuvo y me tocó el brazo. «¿Va usted para el hotel?», me dijo. «Sí; para el hotel voy.» «¿Para la sala verde?», volvió á preguntar. «No», respondí; comenzaba á sentirme extrañado de semejante interrogatorio. «No me mire usted con desconfianza—me dijo el desconocido—. Soy Eduardo San Juan.» «¡Imposible!», repliqué, apartándome de un salto. «Es la verdad, ese es mi nombre... ¿Hoy llegó el argentino?», volvió á preguntar. Le repliqué que sí con un movimiento. «No lo interrumpo por más tiempo, entonces», me dijo, y agregó lo que ya les he repetido: «Dígales á Morales y á sus compañeros que dentro de una hora estaré con ellos. Que me reserven mi puesto...»

Los jugadores desconfían aún, hasta que por fin se deciden. Jugarán al fantasma á trueque de llegar á serlo.

—Bueno... Entonces no cabe duda... es él en persona—dice el argentino con acento burlón.

—Hagamos lo que don Juan Tenorio, ché... Reservémosle su lugar.

Un jugador se opone, entre caviloso y decidido, en nombre de la ciencia y la experiencia. El juego se reanuda. Alguien pregunta por los hijos del difunto suicida. Una voz asegura haber conocido á

uno, ausente del hogar desde pequeño y que tal vez vive en las pampas del Norte ó de Bolivia.

—El fantasma aparecido al amigo Segovia no es otro que el hijo del difunto... ¡Valiente fantasma! —apunta un español de la barba nazarena.

Mas á pesar de lo contundente de la afirmación, el ala del misterio bate sobre los espíritus medrosos. La lluvia cae intermitente afuera. Algunas cabezas se vuelven con recelo hacia la puerta. Se espera con suprema inquietud algo extraordinario. «Nada nos hubiera extrañado haber visto abrirse las paredes de la sala para dar paso á la figura macilenta, ensangrentada del suicida.» Del pobre don Eduardo que llegó hasta ser un mendigo, vejado, recurriendo á los últimos extremos de la angustia para salvar el honor.

Ahora, en torno de la mesa de juego, faltaba sólo él... pero ahí estaba el lugar vacío que aguardaba al fantasma...

De pronto se oyen pasos en el corredor. La lluvia arrecia. Las pupilas traducen espanto. Las manos tiemblan, la puerta se abre por fin, mientras una racha de viento amenaza matar las luces. Algunas voces aterradas exclaman:

—¡El!...

Es el hijo, el Vengador, el difunto reencarnado que viene en busca de la revancha póstuma. Entonces el juego se reanuda, mientras el extraño recuerda al padre infortunado:

—Tuvo mala suerte—dice—. ¡Era un hombre bueno, señores!

Una angustia trágica pesa sobre los espíritus. El difunto gana... y gana siempre, con desesperante constancia.

Ahora la lluvia ha cesado. Comienza á amanecer. El hijo del difunto se pone de pie. Es como la

sombra del suicida. Sus manos febriles guardan el dinero, mucho... todo el dinero de los jugadores. Sobre el tapete quedan algunos platillos vacíos. Afuera cantan los gallos.

Así termina este cuento trágico, sombrío, desesperante. Todo en él acusa lo inquieto. Los diálogos tienen una precisión matemática: cada palabra da la sensación de un gesto tenebroso. El ambiente se dijera que es el de una historia de Poe ó el de una esotérica narración índica. Mæterlinck no la hubiera escrito más honda é impresionante. Y sin embargo, el cuento es de una sencilla realidad. Los que hayan vivido en algún pueblo de la frontera, donde las noches tediosas pesan sobre las almas, podrán verificar la realidad sorprendente de este relato vigoroso, hondamente conmovedor.

Puede el estilo á veces adolecer de cierto desaliño, mas, en cambio, la descripción, sintética y evocadora, salva todas las deficiencias.

Santiván ha rehuído en *El vengador* el detalle de lo visto. Le basta una frase oportuna para dar la sensación del instante. «La boca sonreía, los ojos sonreían—dice—, y las manos recogían el dinero disperso hacia el montón suyo, que iba creciendo.» Las palabras tienen la precisión de la angustia y del misterio.

Este procedimiento descriptivo resalta, con mayores ó menores variantes, en todas las *nouvelles* de Santiván; no así en su libro *Ansia,* publicado más tarde.

I

En los cuentos la síntesis descriptiva se impone, pues tiene un más alto poder de evocación y de realidad. Ya no es el detalle lo que más nos interesa, sino que el conjunto, la emoción del medio y del instante. Tal vez de aquí que Santiván, al describir á grandes rasgos, sea poco regular en su obra: procede, en no pocas ocasiones, caprichosamente, sacrificando el plan interior de la fábula.

Todos los que hasta hoy han escrito sobre la obra de Santiván tratan de probar que el autor de *Ansia* no tiene aún un estilo propio, fino y expresivo. Reaccionando contra esta perogrullada, fuerza es reconocer que si el estilo de Santiván no es brillante ni colorista, ni galano, en cambio es férreo, nervioso y preciso, tal como lo exige su temperamento vigoroso. Más que escribir con frases almibaradas y pulir una bella prosa, gusta él del estilo que traduzca la emoción creatriz con la propia rudeza con que ésta fué concebida. Así, sus frases son, las más de las veces, sintéticas, cortantes, claras y concisas. Nunca con más propiedad que en este caso se habría podido aplicar á un escritor aquella genial vulgaridad de Buffón: «El estilo es el hombre.» Santiván se refleja fielmente en su prosa: es vigoroso y sensitivo como ella; gusta más de pintar á brochazos y describir á saltos, que siguiendo un proceso definido y rectilíneo; su estilo está en consonancia directa con su temperamento.

Creo en el triunfo de Santiván y admiro su obra

no tanto por lo que en ella hay de artístico cuanto por el vigor con que éste siente la naturalidad de las cosas. De aquí proviene acaso su cierta rudeza, una fuerte potencia descriptiva, que la distingue de la imperante garrulería literaria. Además, su sobriedad de narrador le evita (en sus cuentos) caer en la vulgaridad del recargo y en la acumulación del detalle inútil.

Tengo para mí que Saltiván jamás escribe de memoria como un simple imaginativo. El artista en él es el hombre que está viviendo el recuerdo de su propia vida. Oíd, por ejemplo, al acaso, en uno de sus cuentos: «Soy tuyo, y no miento. Soy todo de ella y no mentiré. Es el amor humano, grande, vasto, infinito, compuesto el todo de partes imprecisadas. Un amor no excluye á otro amor. Todos caben dentro del infinito del todo, de lo perfecto. Un amor despierta la ternura, otro hace vibrar las grandezas, otro las delicadezas. Si pudiéramos conocer á todos los despertadores de nuestra alma, á todos nuestros predestinados, seríamos como dioses, creceríamos hasta la Divinidad.»

Hay en estas líneas la emoción de lo que las cosas tienen de eterno: la impresión de muchos recuerdos dolorosos. Es así como Santiván, viviendo su arte, más del pasado que del presente, encuentra la manera de desechar lo pasajero, lo fútil que no evoca nada en su relación con la actualidad del momento. A través del tiempo y del espacio perdura el alma eterna de la Naturaleza, en la imaginación del artista, conservando sus grandes rasgos: ha pasado un lustro desde que conocimos á aquel hombre; van corridos diez años desde que visitamos tal cual ciudad levantina, y á través del tiempo apenas si guardamos este ó aquel detalle, lo que otrora nos emocionó y que ahora alienta en

el recuerdo. Ya Valle Inclán, en una de sus conferencias, lo dijo: «Para sentir la emoción hemos de tener en cuenta cuando recordamos: nada es como es, todo es como se recuerda.» Así, los personajes de *Palpitaciones de vida,* ya sea aquel sombrío don Pedro Cortés ó el Sebastián de *Pascua amarga,* aparecen como entrevistos á través de un sueño lejano, descarnado y hosco en toda la intensidad de sus naturalezas complicadas. Tal vez se argüirá que aquel asesino taciturno, cómo es el enamorado sentimental, son una pura variación unipersonal y responden á ciertas circunstancias de la vida de Santiván, lo cual no excluye un gran poder de exteriorización retrospectiva. Si esto niega, hasta cierto punto, la facultad que debe tener todo buen novelista de crear caracteres, y no enfrascarse en metafísicas *autognosis,* también afirma una muy relevante cualidad, como es la de amoldar la visión objetiva al propio temperamento, haciendo de lo exterior lo personal. Este yoísmo único es la gran característica de los cuentos de Santiván, y en cierta manera, de toda la literatura moderna; Zola alcanzó á presentir esto cuando escribió aquello de que una obra de arte es un pedazo de Naturaleza visto á través de un temperamento, Nietzsche cuando exaltó en los huraños aforismos de su *Also sprach Zarathustra* la más feroz tiranía de la aristocracia individual.

De este personalismo del autor de *Ansia* se deduce que sus personajes sean grandes inquietos ó grandes apasionados, aun cuando en las peores ocasiones aparenten no serlo. Primero es aquel Daniel sentimental, sobradamente idealista, que busca en los labios frescos de María el bálsamo para olvidar la desorientación de su vida; ya Sebastián, el bueno de Sebastián, que en el desdén

de Magdalena ha encontrado el calvario más amargo; luego aquel patizambo que en su misma animalidad de galeote condenado á una cadena eterna, es un símbolo humano, irónicamente humano. En cambio, junto á estos románticos que vienen luchando su batalla con Calibán deforme, están los tristes, los humildes regocijados que jamás han salido de su inconsciente frivolidad: ya es la madre que sabe mejor que nadie *ce profond mystère de la souffrance,* al referir con voz de tragedia, con los ojos preñados de lágrimas, la muerte de su hijo: «Se quedó como un pajarito... de repente. Lo tenía en mis brazos... me incliné para besarlo y sólo entonces vi que no respiraba.. Puse mis labios en sus labiecitos y sentí un hielo... un hielo, más hielo que la nieve... un hielo que enfría hasta los huesos y que persiste en la sangre por largo tiempo»... ó ya es aquella Dora, de *El amor al campo,* digna hermana de la Diana clásica y el tipo más encantador de mujer y acaso el más femenino que cruza á través de todas las páginas escritas por Santiván.

Sin embargo, á pesar de esta Dora hecha de frivolidad y de encanto, en general los personajes de *Palpitaciones de vida* son ó grandes atormentados ó grandes escépticos. Este pesimismo es á veces desesperante hasta el hastío como en aquel huraño Pedro Cortés de *Días grises,* que acaba por marchitar la festiva primavera de Marta, la rubia, la alegre.

Santiván ha tenido una vida atormentada, horas de sofocante angustia; ha visto cara á cara la desesperación y ha soñado tal vez con el suicidio; todo esto ha dejado en su existencia la huella de una suprema inquietud. A pesar de la dolorosa verdad de lo vivido que cabe en *Días grises,* este

cuento largo ó novela corta deja una sensación de desagrado; no parece sino que Santiván hubiera querido buscar cuanto de más negro y de más enrevesado conciliaran un Hartmann ó un Schopenhauer, para referírnoslo después en páginas que obsesionan como una pesadilla. Sea que no logremos penetrarnos hondamente de la realidad de las verdaderas angustias, el hecho es que *Días grises* nos sabe más á postizo que á naturalidad vivida. Es así como creí siempre que si Santiván intentaba escribir novelas, no pasaría de ser un majadero filosofador. Felizmente, no ha sucedido así (dicho sea con algunas salvedades) con *Ansia,* y tengo para mí que el mismo Santiván no volverá á las andadas de *Días grises.* Ignoro si cuando escribió este cuento aun vivía en estrecha comunión espiritual con Augusto Thomson, pues bien pudiera ser que las no pocas lecturas de Ibsen, Dostoyewsky ó Gorki, que inspiraron *La sombra* y *El abuelo,* tuvieran también su influencia sobre la obra de Santiván.

Siempre ha de ser dolorosa la sinceridad de los que han sufrido; así, pues, no hemos de pedirle á la obra de Santiván tan sólo flores de colores atrayentes ó almibaradas historietas para señoritas cursis. Todo dolor es respetable, mas siempre que éste sea el pobre muchacho de *Aves viajeras,* sincero y hondo, y que es muy otro que ese pesimismo decorativo de Pedro Cortés.

Es en esta novelita amarga, como en *Palpitaciones de vida,* donde encuentro al verdadero Santiván del porvenir, seco y sombrío, si se quiere, pero dolorosamente sincero y apasionado. No faltará quien arguya: «¿Quién nos comprobará la realidad del dolor de *Aves viajeras?*» A lo cual no cabría más que responderle con aquello del nove-

lista polaco: «La realidad del dolor la acusa en nuestra obra la intensidad de la emoción.» Y es tan sólo esa intensidad emotiva lo que me hace juzgar la obra de Santiván con tal sinceridad.

II

«La novela es la cúspide de la literatura, por cuanto ella representa con más fidelidad la realidad de la vida—me decía Santiván cuando la aparición de *Ansia*—. Claro está que no creo que el novelista deba calcar la realidad misma, pues el novelador, como el paisajista, se sirven de trozos: un camino, el detalle de una montaña, este árbol, aquella colina; es decir, componen con ciertos materiales la generalidad de sus obras. Así, en mi novela, si hay un personaje de quien se pueda decir es X ó es Z, no es éste más que un trozo, un detalle que ha servido para la composición total.»

Ya pueden estar satisfechos los que han creído encontrar claves tras las páginas de *Ansia:* primeramente la de la vida del propio Santiván y luego la de cierto personaje muy conocido, de quien ya se ocupó la prensa en sepultarle bajo el peso de su propia desvergüenza. Los que buscaban, pues, aquellos secretos en la novela, saben ciertamente que, si los hay, son de un valor secundario, valor nimio de composición. Según la antecedente concepción ecléctica de la novela, ella debe ser cosmopolita para alcanzar la perfección universal de la vida. El regionalismo no haría más que cortarle

el libre vuelo á través de todos los sentimientos y de todos los paisajes, ya que, según la añeja concepción científico-estética de Taine, los personajes que se mueven en un medio determinado han de tener cierta característica de correlatividad con éste. De aquí que en ciertas novelas de Pereda ó en los jugosos sainetes de los Alvarez Quintero no se pueda salir de tales sensaciones ó de ciertos personajes limitados. No sucede así, en cambio, en las obras de un Claude Farrère ó de un Pío Baroja, pongo por caso, en las cuales caben la universalidad de los personajes y de la visión artística. Seguramente Santiván lo ha comprendido del mismo modo al ubicar su novela en un ambiente que así como es el de Santiago podría ser el de Rotterdam ó el de París, y al caracterizar á sus personajes con la amplitud artística de las almas que están abiertas á todas las sensaciones y á todos los caprichos. De todo lo cual se puede inferir que *Ansia* ni representa un momento de evolución social ni circunstancia alguna determinada. Sus tipos todos, Magdalena, Elsa, Boris, Celedonio, convergen directa ó indirectamente hacia Ricardo, que viene á ser, en este caso el punto central de la circunferencia en la cual se mueven con sus pasiones de víctimas y de victimarios todos los personajes de la novela.

El personalismo de Santiván en esta novela, como en todos sus cuentos, es tan absorbente que no le permite salir de sí mismo para hacernos vivir en otras naturalezas que no sea á través de la suya propia. ¿Es esta una cualidad? La mejor respuesta la obtendremos de la misma obra, ya que uno de sus defectos capitales consiste en el poco movimiento de sus tres primeras partes, la monótona pesadez de Ricardo, que se obstina en recordar

toda su vida pasada y en analizar todas sus sensaciones. Así, los primeros capítulos podrían ser suprimidos á cambio de tres ó cuatro páginas sintéticas, que servirían para explicar el linaje de Ricardo, causa directa de su naturaleza atormentada.

Santiván ha comenzado su novela con un capítulo animado, en plena acción, para en seguida volver atrás á inquirir en la vida de su héroe el proceso de sus sentimientos más íntimos. Maupassant se sirvió de este procedimiento con no poca frecuencia, pero midiendo con exquisito talento la acción novelesca. Ultimamente, un talentoso escritor venezolano, Rufino Blanco Fombona, en *El hombre de hierro,* dió una elocuente demostración de que tal manera de novelar es la más segura como método analítico y sintético. En cambio, media la dificultad de sobrepasarse en las medidas, y entonces, como en el presente caso de *Ansia,* la novela resulta fatigosa.

El personaje principal de la novela de Santiván, más que un abúlico incapaz de subordinar sus actos, es un apasionado sediento de ideal. Su vida ha sido la de no pocos muchachuelos para quienes el calor del hogar se ha apagado antes de comenzar á vivir. «La muerte de su madre, el abandono en que lo dejaba su padre, y sobre todo esa vida de vagancia y de libertad en que su espíritu tenía tiempo de sobra para meditar y soñar, contribuyeron á la formación de su cerebro más que muchas enseñanzas de escuelas.» Es, pues, un desarraigado sin tradiciones cercanas de afectos que entibiaran su corazón. Cuando otros comienzan apenas á saber de las alegrías, él se ha encontrado en medio del desierto, entregado á sus propias fuerzas: «En donde esperaba hallar el gesto cariñoso, la palabra

protectora y familiar, la suave caricia del padre ó del hermano, sólo encontraba la indiferencia dura, el encastillamiento del egoísmo. Y poco á poco fué perdiendo la confianza en sí, se hizo enfermizamente retraído, como uno de esos delicadísimos tentáculos de caracol que se debaten ansiosamente en el vacío y que se esconden al más ligero contacto exterior. De aquí que un buen día, al conocer el calor de un afecto en la familia de un amigo, entregue su corazón sediento de ternura. Busca la paz del amor y allí la encuentra, como el peregrino que un día llegara á golpear el hogar extraño para descubrir en él la felicidad. ¡El amor!... Pero ¿acaso él conoció el amor en su vida sombría de estudiante cuando, admirando á través de las novelas al vizconde de Bragelone, á Porthos, á Rocambole, ó á Joaquín Murieta (1), soñaba con Lucía de Lammermoor ó con Ofelia? Entonces él «amaba, más que á la mujer misma, al amor, á la eterna manifestación humana que sirve de estímulo y de complemento al hombre en su paso por la existencia»... Hasta ese momento Ricardo había soñado con el amor: fué preciso que en su camino se interpusiera Elsa, para hacerle sentir, no ya el amor abstracto, sino el amor á una mujer inquietante y frívola. «El espíritu de Elsa le interesaba vivamente y lo seguía con especial atención en todos sus movimientos. No lo comprendía bien. Era contradictorio y complejo. Por eso mismo le interesaba. En algunas ocasiones la joven tuvo confidencias que contribuyeron á aproximarlos un poco.»

En esta parte la novela comienza á desenvolver su sencilla trama con firmeza. Santiván analiza

(1) Famoso bandido que figura en la popular novela chilena de ese nombre.

con amor de psicólogo apasionado hasta los más rudimentarios sentimientos que van procreándose en el alma de Ricardo como larvas de ensueño y de felicidad. Ahora él siente el ansia de infinito, el ansia de una dicha que el amor de Elsa pudiera proporcionarle. Ella le ama, ó al menos así lo traducen sus impresiones. En la primera noche que se encuentra á solas con Ricardo en el huerto, su alma de mujer romántica ya no se oculta. Silencio. Palpitación de alma. El murmuró anhelante:

—¡Te amo!

Y Elsa le respondió en voz muy baja, casi imperceptible, como si el rubor la embargara por entero:

—¡Yo también!

Inclinó Ricardo la cabeza buscando en la sombra los ojos de ella, y con deleite inmenso comprendió que en la obscuridad los ojos de la joven también lo buscaban, lo quemaban, envolviéndolo en muda caricia. Tremulante acercó sus labios á la boca amada y por primera vez recibió de ella un beso corto, tímido, beso inexperto de niño que aun no conoce la embriaguez de los supremos amores y que á Ricardo le produjo la impresión de dos pétalos fríos que pasaran rozando su boca afiebrada.

Sin embargo, ni este beso, al parecer eterno, ni la pasión sincera de Ricardo, han ahondado en el alma de Elsa: alma fría, misteriosa, de capricho y de volubilidad. El amor del joven ha sido un accidente dependiente de una circunstancia favorable y luego... nada: el hastío, lo insubstancial.

El conflicto se resuelve pronto, con la rapidez de lo inesperado. Elsa llega á tener otro amor, que por el hecho de ser de un extraño ganará al fin su corazón. Y en este momento de verdadera tragedia sentimental, es cuando Ricardo, al borde del suici-

dio, descubre el alma hondamente noble de Magdalena, la que, como la Samaritana, le dará de beber agua fresca en la fuente de Juvencio del amor. Mas ni el matrimonio con ésta ni el alejamiento de la cautivadora misteriosa lograron borrar del alma de Ricardo el amor primero, la pasión que Elsa supo despertar en su corazón. Luego los años pasaron y un buen día, como dos viajeros que se encuentran en medio del camino á referirse sus angustias, Elsa y Ricardo se juntan nuevamente y ahora es ella la que viene á referir el fracaso de sus ilusiones, la muerte de sus ensueños de niña. Triunfa el amor y triunfa también la desesperación en el alma de la pobre olvidada, de Magdalena, que en el hogar se duele de la pérdida de toda la paz, hasta que el destino, justiciero, terrible, se encargará de eliminar á la intrusa que destruyó la felicidad de la pobre esposa sumisa.

III

En la primera parte de *Ansia* la acción es una: todo converge á un fin directo, como es la vida de Ricardo, su amor con Elsa y luego su matrimonio con Magdalena. Después la novela se bifurca en dos acciones sostenidas: de una parte, la principal, que mantiene el interés vivo con los amores de ambos amantes á espaldas de la esposa, y en segundo plan la vida de Magdalena, que sobrelleva su cruz hasta el sacrificio. Son dos corrientes paralelas que giran en torno del personaje principal,

disputándose la primacía del triunfo. Esto le da á la obra una vivacidad inusitada y va preparando precipitadamente el desenlace, que se prevé y se siente venir como una cosa inevitable. Sobre todo en el epílogo de *Ansia,* el interés de tragedia alcanza el máximum de la emoción sentimental; esta es la parte mejor de la obra, pues acusa toda la maestría de Santiván: cada escena está tratada y sentida hondamente. El estilo sencillo y preciso, muy otro que el de los primeros capítulos, define las situaciones rápidamente, caracteriza los diálogos revistiéndolos con la lapidaria frialdad del vocablo.

Tengo para mí que Santiván no ha pretendido probarnos nada con su novela, pésele á Omer Emeth, que atina con jugosas conclusiones acerca de la herencia y de la educación. Es, ante todo, *Ansia* una obra de arte, sencilla y sincera como la que más; si entraña alguna enseñanza moral, será la que de es necesario huir de los inquietos, de los artistas que, como Ricardo, son un eterno peligro para la tranquilidad de las muchachas casaderas. Verdad es que también en el ambiente de *Ansia* caben todas las calamidades de la herencia: Elsa, que ha tenido la desgracia de nacer de un padre que es degenerado; Ricardo, un paria para quien los afectos paternales murieron al nacer; Celedonio, el seductor de salón, muy correcto, muy amable, que no estará satisfecho hasta no haber conseguido el amor de Elsa, á trueque de perderla para siempre.

La vida tiene tales caprichos, que se goza en darnos sorpresas desagradables á cada paso que avanzamos. No hay más certidumbre que la del momento. Así al menos debe comprenderlo Santiván con la muerte de Elsa. Fué desgraciada por-

que las veces que pudo alcanzar la felicidad la dejó huir confiando demasiado en sí misma. Su alma extraña, abierta á todos los vientos del dolor, alma al parecer fuerte y soberbia, hubo de vivir de la desesperanza eterna, sedienta del ideal que jamás había de llegar.

Elsa es un carácter completo de mujer. En cambio no sucede así con Magdalena, á la que más adivinamos á través de las páginas de la novela. Tal vez así lo exigía el procedimiento de la obra. Nacida para el hogar y para el amor, su existencia es de sacrificio, recuerda la de Antígona conduciendo á Edipo á través de los caminos polvorientos. Su vida comienza con Ricardo y termina con él.

IV

El público ha mostrado siempre un franco entusiasmo para con la obra de este novelista, especialmente respecto de su volumen de cuentos *Palpitaciones de la vida*. En cambio, *Ansia*, á pesar de haber tenido un éxito envidiable de librería, no ha sido recibida con tan efusivas muestras de agrado. La razón de éste no es difícil inquirirla. Ante todo, de sobra nos sabemos que en nuestro *piccolo* mundo literario no piensan dos de la misma manera. *Ansia* acusa á un novelista hecho y derecho, que si esta vez no la ha acertado totalmente, está en vías de llegar á un no lejano perfeccionamiento; todo lo cual entraña un peligro que se ha creído preciso aplastar.

Sin embargo, fuerza es reconocer también que esta novela tiene errores considerables que oportunamente le ha señalado la crítica. Como Sainte-Beuve aconsejaba á Baulelaire cuando la aparición de las *Fleurs du mal,* de desear sería que Santiván abandonara algún día muchos de sus alambicamientos, y olvidándose de todos sus pesimismos, aprendiera á vivir la vida sana y fecunda de la Naturaleza á pleno sol. Su literatura ganará el día que, dejando su personalismo exagerado, cobre más amplitud y se desenvuelva hacia las grandes síntesis del arte, abandonando ciertos enrevesamientos nebulosos que sólo sirven para cortar las alas del libre vuelo de la imaginación.

Carlos Mondaca

Hay en la actual poesía, que ha dado el vulgo en llamar modernista, como si modernistas no hubieran sido en su tiempo el conceptismo de Góngora, el romanticismo de Novalis y el de Hugo, una orientación segura hacia el subjetivismo, mas no según la manera como lo comprendieron Heine y Leopardi. Becquer y Stechetti, es decir, el poeta, es el objeto y el sujeto de la poesía, la causa y el fin, la acción y el desenvolvimiento, sino que subjetivismo en cuanto al verso, que es una emoción musicalizada, un estado de ánimo hecho ritmo. Es, pues, la clara distinción de lo preciso y lo impreciso, de lo pensado á lo sugerido. Así cuando Verlaine escribe:

Il pleure sur mon cœur
comme il pleut dans la ville...

evoca más allá de la lejanía, todo lo que hay de vago y de inexpresado; nos hace soñor con lo hondamente triste de la melancolía. En cambio oid á Becquer:

Me ha herido recatándose en la sombra
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello y por la espalda
partióme á sangre fría el corazón.

Mientras el poeta de *Sagesse* despierta en nosotros la emoción por evocación, sugiriendo por gradaciones, Becquer es determinado, preciso; hace de la idea el punto central de la poesía, en torno de la cual están los oropeles del verso y de la rima. Verlaine rehuye lo matemático de la expresión y se pierde en lo infinito del ensueño; y para decirlo con Rodó, «pasa de una á otra idea, de uno á otro sentimiento, como á favor de un blanco declive, en gradación morosa y deleitable».

Tal vez esta nueva manera poética de imprecisión, este religioso arrobamiento artístico que comienza á ganar terreno en la poesía americana (así cuando Rubén Darío canta á la

Juventud, divino tesoro,
te vas para no volver...

no hace otra cosa que enseñar á cierta rimbombante poesía el verdadero sendero de lo humano y de lo divino), sea precursora de un nuevo conceptismo lírico ó de un renacimiento del ya difunto simbolismo.

La poesía por la emoción; nada de aquella altisonante disposición épica ó dramática de que hablara Juan Pablo Richter. Todo verso lleva en su ritmo interior su propia vida; puede este verso ser irregular, dentro de la simetría de la estrofa, y carecer de rima, mas no por eso pierde su musicalidad intrínseca, su armonía interna; así se advierte en *Las vendimias* de Marquina ó en las *Soledades* de Antonio Machado. Dentro de tal campo, el de esta poesía emotiva, ha triunfado la musa sencilla y comprensiva de Carlos R. Moncada. En nuestro corto Parnaso, abundante en poetas líricos, mitad oradores y mitad poetas, su obra tiene la trascen-

dencia de un espíritu nuevo que anuncia una renovación acaso no lejana.

I

El lirismo de este poeta es muy suyo y personal; responde á una conciencia íntima del sentimiento poético moderno, cuya influencia acaso sería posible encontrarla en los poemas de Fancis Jammes:

> Mujer amada, juntos, ¡á vencer el destino!
> La esfinge nos espera sentada en el camino,
> hay voces que nos gritan desde la sombra inerte;
> pero nosotros somos más fuertes que la muerte.

Así termina *Por los caminos,* la introducción al poema fragmentario que forma este libro. El poeta, tal un nuevo Merlín, va siguiendo la luz errante de su astro á través de la escondida senda por donde han ido los escasos soñadores que, como en el poema de fray Luis, rehuyen el mundanal ruido sin renegar la vida fecunda de la Naturaleza y el culto de lo bello. Es así como el poeta de *Por los caminos* va desafiando al destino y á la muerte, y está dispuesto á continuar más allá de todo lo humano, en la heroica cruzada del generoso ideal. Sin embargo, este su óptimo idealismo ha de hacerle caer, inconscientemente, entre las zarpas de la esfinge que á la vera del camino le aguarda para decirle:

> La vi pasar por el camino
> como una blanca aparición...

O para hacerle sentir con honda amargura que

...en cada recuerdo que se aleja
vamos agonizando lentamente.

Agonizando de hastío en la soledad de nosotros mismos ó en el silencio de aquellos que son nuestros extraños. El recuerdo, que se lleva una parte de nuestras vidas, acaba por aislarnos y entonces exclamamos como el poeta que siente sobre su corazón el ala del destino:

¿Para qué hablar? ¡Sigamos el camino
mudos hasta morir!... ¡Es el destino!...

El poeta, que como buen peregrino inició su jornada dispuesto á ser más más fuerte que la muerte, no ha obtenido su liberación de entre las zarpas de la Quimera; la gran devoradora le ha hecho su cautivo y le ha condenado, cual á nuevo Sísifo, á seguir hacia el sol, por los caminos, en busca del ideal, hacia la cumbre, con todo el peso de sus ensueños, más allá de todo lo humano y más allá de todas las amarguras de la vida. Es el suyo el éxodo de los que, amando la belleza por sobre todas las cosas, vuelan hacia el azul con el Ariel, de Shakespeare, y dejan el imperio de la materia á Calibán, rey de la tierra y señor del sentido práctico. Así, en compañía del espíritu sutil del aire, embriagado de infinito, vuelve los ojos, con santa unción, á la madre de los humanos dolores para decirle:

Ruega por tus hijos pobres y mezquinos,
enfermos, Señora, del mal de vivir...
Y pues no supimos andar el camino,
enséñanos cómo se debe morir...

He aquí al poeta que salió armado de su propia fortaleza á recorrer los caminos, desafiando al dragón del destino, y aun en medio de la jornada se siente desfallecer, y en el primer alto impetra el consuelo de la muerte. Esta filosofía de renunciación—aquí de Calibán—entraña una negación de la voluntad que, dentro de los propios campos de la poesía, perjudican el lirismo del poeta. Rubén Darío dió una sabia lección de energía espiritualista cuando dijo:

> Ante todo hay que ser fuerte;
> salvar todo precipicio,
> y ser vencedor del vicio,
> de la locura y la muerte.

Tal vez debido á un exceso de contemplación interior, á un aislamiento un poco grave y filosófico, debe el poeta de *Por los caminos* la amargura de sus versos. Se pensará de un atormentado insaciable del misterio.

La sucesión de estrofas, en variedad de metros, acusa en su poesía, ora cambios bruscos, ora grandes evoluciones sostenidas. Y estas evoluciones denotan seguros rumbos para el futuro: el poeta va de las cosas al espíritu, de las cosas del reino exterior de sus convicciones á lo subconsciente de su mundo sentimental. De aquí tal vez que su poesía se complique y que aparezca en ciertas partes enrevesada y obscura, pues si hubo alguna vez obra digna de dioses es aquella de pretender expresar en los imperfectos signos de la palabra las múltiples transformaciones que la idea experimenta en el transcurso de los minutos. «¡Quién me diera el poder de exteriorizar todas estas ideas que bullen dentro de mi cerebro!», exclamaba Poe en uno de sus muchos instantes de desolación. Es así como la

música, muchísimo más rica en inflexiones que la palabra, llegará á ser acaso el verdadero lenguaje poético del porvenir, ya que los numerosos signos del lenguaje apenas si sirven para expresar ciertas sensaciones abstractas. Toda esta impotencia de expresión se nota fácilmente leyendo la última estrofa de *Evocación*.

> Deslumbramiento azul, ascua encendida,
> visión de eternidad, angustia y sed;
> deseos de morir y ansias de vida
> *le jour beni de ton premier baiser.*

La sensación condensada en los tres primeros versos y en el último de Mallarmé no da el sentido que adivinamos en la intención del poeta: el afán por vaciar un anhelo que no puede expresarse según el decir de Mateo Arnold. Nos bastaría recordar en cambio uno de aquellos *Lied ohne Worte*, de Méndelsohn, la novena sinfonía de Beenthoven, un trozo de Chaminade ó el comienzo de la *Marcha fúnebre* de Chopín, para establecer fácilmente la diferencia que existe, como medio de expresión, entre el lenguaje de los sonidos y el lenguaje poético de las palabras.

Goethe, con su olímpica autoridad de dios, escribió, ya en sus postreros años, desde su bufete de Wéimar, asegurando que por su influjo los poetas alemanes (refiriéndose á los Brentanos, á los Achin d'Arnim, á los Novalis y á los Chamisso) se habían hecho cargo de que, así como el hombre vive del interior al exterior, así el artista debe trabajar del interior al exterior. Tal vez dentro de la esfera de la poesía romántica, colorista y sentimental, la observación es justa y caracteriza admirablemente todo un sistema de estética y de filosofía. Mas la evolución pausada, segura y generosa de la poesía,

ha venido á superar la perentoria frase del poeta de las *Elegías romanas*.

En el presente caso de Carlos Mondaca tenemos una prueba fácil de que el artista actual suele, con no poca frecuencia, trabajar del exterior al interior; es decir, hace del mundo externo su mundo interno, la visión de la Naturaleza la traslada á su espíritu y es éste quien al objetivarla en la palabra, hace un doble trabajo de asimilación y de personificación. Pues si se pretendiera caracterizar en una fórmula lo más concreta posible el espíritu de la poesía actual, diríamos que es rabiosamento yoísta y que representa la aristocratización de la fuerza libre del poeta, aun cuando en ciertos casos este personalismo estético sea aparentemente una loa á lo impersonal, como en la presente estrofa de *Por los caminos:*

> Y pasar por la vida sin dejar una huella.
> Ser el pobre arroyuelo que se evapora al sol
> y perderse una noche, como muere una estrella
> que ardió millares de años y que nadie la vió.

Y gracias á esta vigorosa exaltación del yo en la poesía moderna, ella ha ganado en intensidad cuanto ha perdido en amplitud. Juan Pablo Richter creía que «si quisiéramos imaginarnos al más grande é inspirado de todos los poetas, supondríamos la emigración de un alma de genio al través de todas las naciones, de todas las épocas y de todas las condiciones sociales, y la dejaríamos recorrer navegando en torno todas las cosas del universo». Parodiando al noble esteta germano podríamos decir de los modernos que si quisiéramos representarnos al poeta más completo de los actuales, le imaginaríamos en emigración á través de todas las sensaciones y de todos los sentimientos,

desde los más sutiles hasta los más hondos y complejos.

II

«Hemos progresado mucho», me decía Mondaca en cierta ocasión que releíamos una poesía de don Eusebio Lillo. Y en verdad, basta haber leído media docena de sonetos modernos para conceder que la lírica actual si ha perdido en corrección, tradúzcase amaneramiento, y en rotundidad, ha ganado en riqueza métrica y en sentido emotivo. Mientras más nos alejamos de la oda clásica y del poema épico, más se acorta la distancia que media entre nosotros mismos y la naturalidad poética. ¿Para qué pretender salir de nuestros temperamentos cuando todas las armonías y las bellezas todas de la Naturaleza están dentro de la propia personalidad del artista, siendo como es él nada más que una perfecta botella de Leyden pronta á vaciarse en formas de suprema belleza? No tiene actualmente el cetro de la poesía Homero, como buenamente cree el poeta Cavestany. El cantor heleno nos interesa más propiamente como estudio de una época que pasó á la historia; *La Ilíada* y *La Odisea* tienen, además del valor poético, el mérito histórico y arqueológico. Mas si sobre este punto consultáramos la opinión de numerosos artistas actuales, creo indudable que éstos estarían acordes en proclamar, ante todo, el valor documental de los poemas griegos. Un soneto de Verlaine ó un poemita de Amadeo Nervo nos acomodan más que las

largas tiradas de versos rotundos y soporíferos del padre de los grandes cantores. Así, como á pesar de pasar por grandes descastados, hemos ido olvidando poco á poco ciertas obras que hicieron la delicia en su tiempo y que hoy tienen un valor más que todo filológico. Del arte moderno, y en especial de la poesía actual, se podría decir lo que Henri Regnier escribía del verso libre: «Cada uno aporta á su estructura su manera de ser y de comprender, y de esas maneras el instrumento se ha formado. El ha aumentado los modos de expresión poética», ó lo que acertadamente estampa Andrés González-Blanco: «Así, pues, la definición de la poesía ha de sufrir una modificación indispensable, es la emoción manifestada rítmicamente en una forma nueva. En una palabra, la emoción rítmica tocada de originalidad.»

III

La obra de Carlos Mondaca señala un notable progreso dentro de la lírica americana. El poeta ha remozado ciertas formas retóricas que apenas si las ensayaron los poetas españoles por el solo hecho de ser de origen francés. El verso endecasílabo yámbico, que se ha destinado al canto, por ejemplo en aquella conocidísima poesía:

¡Al arma, al arma, ciudadanos,
ya suena el parche y el clarín!...

ha encontrado en este nuevo poeta su mago, que le ha sabido dar vida en sonoras estrofas:

Desde el abismo, como un cirio
de amor y muerte, Venus vió
regar el ara del martirio
la sangre de mi corazón.

—

Cruzó por todos los caminos,
lodo y azul, tiniebla y sol.
Iba al encuentro del Destino...
y se llevó mi corazón.

—

Y en un crepúsculo otoñal
como un ensueño se perdió...
. . . . . .
¡No la verá ya nunca más
mi corazón!...

Raros son los poetas nuestros que han compuesto versos tan vibrantes, tan llenos, y cuya musicalidad se presta á las más variadas cadencias. Ya un americano, tan generoso como desconocido, Ricardo Arenales, había escrito en este mismo metro su *Granja desierta,* poesía esta que acusa una modalidad enteramente original y cuyos versos se ductilizan hasta las más armoniosas inflexiones:

Me acojo, al fin, tras de los montes,
bajo la granja de Ricard,
donde en el huerto los sinsontes
aun madrugan á cantar.

—

Se desenvuelve la vereda
con perezosa lentitud,
y el jazminero viejo enreda
su verde tallo y su virtud.

Además de esta forma de endecasílabos encantadores, se ha valido Mondaca de otras combinaciones métricas que contribuyen á realzar la musicalidad de las estrofas. Así, en la mayoría de los

versos dodecasílabos, se aleja de las formalidades consagradas por el uso y por los teorizantes, siguiendo el ritmo de los versos anfibráquicos dodecasílabos, que en su forma típica exigen, según don Andrés Bello, cuatro acentos: en la segunda, quinta, octava y oncena sílabas. Por ejemplo, los siguientes versos de Juan de Mena:

El conde y los suyos tomaron la tierra
que estaba entre el agua y el borde del muro.

Mondaca opta por un ritmo completamente diverso del consagrado por los poetas. Sus dodecasílabos tienen tres acentos necesarios: en la primera, en la quinta y en la octava:

Oye nuestro ruego, madre y soberana,
míranos con ojos llenos de piedad;
calma los dolores de esta caravana
y alivia la angustia de la humanidad.

A veces este ritmo es caprichoso y suele variar en cada verso, sin resultar por esto desagradable al oído, á pesar de sus acentos en la séptima ó en la octava sílabas:

...muertos de cansancio, locos de amarguras,
solos y perdidos, estrella del mar!

El acento del troqueo *locos* está en contraposición con el del anfíbraco *cansancio,* ó sea el de la quinta sílaba con el de la séptima. En cambio, el último verso observa todas las reglas de los versos clásicos, si al leer hacemos aguda la palabra *solos.*

Sin embargo, esto no prueba que el poeta haya dado por casualidad en el clavo de hacer un verso que puede estar dentro de las exigencias de una simetría académica, pues más adelante es fácil

encontrarlos del más riguroso corte clásico, cuyos acentos en las segundas, quintas, octavas y oncenas sílabas les hace perfectos:

Dolor de dolores, la luz de sus ojos
visión de agonías, el sol que lo abrasa...

Acaso el gran estudio de ciertos poetas franceses ha revelado á Mondaca el secreto de estos metros que, adoptados al castellano, cobran nuevos y originales encantos. Así, el endecasílabo y el dodecasílabo combinados con tetrasílabos y trisílabos, aunque en verdad éstos son complemento de aquéllos, rimados en estrofas irregulares resultan bellísimos.

¡Semilla lejana! ¡Semilla
de flores!
¡Blancura que brilla
con el fuego en que arden todos los fulgores!
¡Semilla de flores!

Tanto la variedad de metros, aun cuando en estos versos hay una estructura común, la unidad trisilábica, como las aliteraciones de que se ha valido el poeta para realzar la musicalidad del ritmo, acaban por sernos familiares al oído. Para no pocos estas aliteraciones son pruebas de insuficiencia poética; mas tengo para mí que como recurso de armonía son insustituíbles. Es poético recordar el terceto célebre del Dante (canto VII del *Infierno),* y tendremos el más elocuente ejemplo que en pro de la aliteración podamos dar:

Per mi si va nella citta dolente;
per si va nell'eterno dolore;
per mi si va tra la perduta gente.

VI

En cierta ocasión un poeta chileno pretendió probar que en las poesías de Mondaca el artificio se nota demasiado, y los errores gramaticales y los conceptismos ideológicos han muerto en ella el espíritu de la sencillez. Esto es injusto y antojadizo por añadidura. Hay, ciertamente, en su primera obra versos descuidados, *lapsus* gramaticales y ciertos vocablos que, si es verdad no que los acepta la Real Academia, mas no por esto acusan desconocimiento del idioma ó de imperfección poética. Ya es cuestión harto vulgar aquella de que en nombre de cierta tradición purista, ó de cierto rigorismo gramatical, se condene toda la poesía moderna, como si ella no hubiera enriquecido la poética rancia de nuestros ancestros con tantas y tantas formas é inflexiones. Que si el castellano algo ha perdido en lo que atañe á la sintaxis, no poco ha ganado en colorido.

Leyendo algunas de las más bellas poesías de Carlos Mondaca, he pensado en cierta sabia lección de estética que nos diera, en ratos de amena charla, don Ramón del Valle Inclán. «Describir las cosas—nos decía el maestro de las *Sonatas*—por el recuerdo que nos quede de ellas.» Así este poeta de *Por los caminos* jamás describe, las más de las veces siente la armonía de las cosas:

Llueve... Cae la noche mansamente,
y el dolor de la sombra angustia y pesa...

y esta lluvia tediosa que no cesa
de gemir en el alma y el ambiente.
Pienso en todo y en nada... Suavemente,
siendo un vago recuerdo que me besa...
Una esquila solloza su tristeza,
y algo pasa alentando por mi frente.

Es la evocación religiosa del momento, de un instante de infinito vivido en una sensación. El poeta sueña en la apacible quietud del silencio y del misterio, mientras el reloj de la eternidad tañe las horas. Los minutos se alargan para prolongar la tortura del instante del ensueño. Los segundos se suceden, mientras como la esfinge que aguarda á la vera del camino, el reloj muestra la carrera del tiempo hacia lo eterno del espíritu:

Pájaro fatídico de rígidas alas.
Fantasma de brazos grotescos é inertes.
Sombría sibila que muda señala
todos los caminos que van á la muerte.

Desde que Baudelaire y Wilde nos enseñaron á sentir la belleza de lo trágico cotidiano, para decir con una expresión de Mæterlinck, y la angustia de la desolación interior, se dijera que la poesía moderna se torna cada día más dolorosamente complicada. ¿Acaso porque lo bello del dolor es más intenso y de un más accesible poder emotivo que lo bello alegre de la vida fecunda? ¿O porque en el fondo del alma del artista, el abismo, que decía Pascual nos muestra su sima de sepulcro?

¿Quién acertaría á explicarnos el por qué de la amargura de nuestras reflexiones? ¿Cuántas veces el silencio no ha venido á revelarnos el fondo amargo de nuestra alma abierta á todos los vientos del

dolor? De aquí que la poesía de Mondaca (ya nos lo dijo él que vivía en su huerto mirándose pensar) sea intensamente dolorosa, puesto que es sincera y vivida en instantes de verdadera confesión espiritual. Dolorosa, las más de las veces, con el trágico dolor de la inquietud.

Ernesto Guzmán

Ernesto Guzmán es el menos conocido y el más odiado de nuestros poetas, en sentido paradójico y de paso sea dicho. Lleva publicados tres libros serenos y entusiastas como que lo más; sin embargo, si alguien se ocupa de su obra, ó se le prodiga con alguna gacetilla agria ó huelgan aquellas razones que fueron la mejor gala y erudición del siete veces muy ilustre *Monsieur Qui Ne Comprend Pas,* de que habla Remy de Gourmont. Guzmán podría alegar para sí mismo, con entera satisfacción de poeta, que ni siquiera ha sido discutido, pues la crítica se ha cebado sobre sus versos sin quererlos comprender; pero, á pesar de todo, su fe en el arte es aquella que le hacía decir á Ana Whithall Smith, elogiada por Williams James: «Obrad con fe, y tendréis en realidad la fe, por muy tibios y llenos de dudas que os sintierais.» Y está su fe porfiada en un escudo y un acicate.

Cuando la aparición de su libro *Vida interna* hubo quienes pretendieron allegar argumentaciones zumbonas para explicar sus enrevesamientos ideológicos y quienes le tildaron de ingenuo imitador. Lo cierto es que, á pesar de aquéllos y de éstos, el poeta se ha desentendido con noble entereza de artista, y sincero como ninguno, ha resuelto es-

capar á los comentarios no publicando en lo sucesivo nada que pudiera molestar á unos cuantos señorones intelectuales. Este orgullo de la propia conciencia, á vuelta de paradojas, es humilde y honrado como lo que más, y en él debemos de admirar todo lo que en el escritor hay de hondamente doloroso y despectivo, porque, en tratándose de estas cosas de la poesía, Guzmán es un estoico á su manera: se resigna viviendo de su propia soledad interior, sin importarle un ardite cierta gloria fácil de cenáculos. Sus poemas son la florescencia de su vida intensa, que rebalsa á flor de labios en bellas imágenes, acaso demasiado graves ó tal vez excesivamente austeras.

Los que han leído á Unamuno hablan de Guzmán como de un seguidor servil. Puede ser que el pensamiento del ilustre profesor salmantino, y sobre todo la forma de sus poemas, hayan dejado honda huella en el poeta de *Vida interna,* lo cual, á considerarse pecado, haría que no pocos vates de esta tierra llevasen sendos sambenitos y cilicios de los peores. La influencia espiritual de Unamuno es evidente en Guzmán; pero más que influencia tiene el carácter de orientación ideológica muy especial hacia una aristocracia de pensamiento casi metafísico. El verso suelto de Guzmán es el mismo de Unamuno, pero ¿acaso el del autor de *Vida de don Quijote y Sancho* no tiene también su arranque de otro poeta? En el caso de las poesías de *Vida interna,* no es ya el simple artificio de la forma retórica lo que hay que buscar; quien quisiere dar con el alma del escritor ha de seguir el vuelo de su pensamiento á través de cada divagación filosófico-lírica, buscando en estos diálogos espirituales del artista consigo mismo las mutaciones de su mundo interior: estados de alma que quedaron prendidos

en el verso como jirones de pensamientos; reflexiones amargas de impotencia y de desolación interior; todas las torturas que la soledad destila en los espíritus amargados por la inquietud:

¡Oh! que es terrible
tener que irse, por Dios, y para siempre
dejar de ser,
y más cuando todo esto se sabe,
cuando se siente
en cada cosa
y en todos los minutos
que en entrañadas ansias
quisiéramos fijar este momento
que aun camina,
que siempre pasa,
que nunca vuelve...

¿Puede pedirse una mayor austeridad ni una más sencilla forma para expresar un hondo pensamiento que germina y se fecunda dentro de nosotros mismos por gracia y sutileza de la evocación del poeta? Cierto es también que esta simplicidad suele transformarse, como en el cuarto verso «y más cuando todo esto se sabe», en la más desatinada é incolora de las prosas.

A veces el poeta, que se arroba ante la vida de lo incognoscible, tanteando en el vacío con sondajes de místico, suele olvidarse de la metafísica y deja asomar en sus poemas notas amargas de humanidad que traen á la memoria reminiscencias de *En pos*. Oigamos lo que modula en *La trilla* la voz interna:

Y los potrillos llaman á las yeguas
con relinchos agudos, y ellas siguen
su forzoso correr, pensando acaso
que es el montón de trigo su único centro
en derredor del cual por fuerza tiene
el mundo que girar...
y bajo el látigo

en continuo azotar que no descansa,
corren atropelladas y se pisan,
y les sangran las patas y les duelen
y sienten el dolor de sus potrillos.
Y los niños las miran y se apenan,
cuando las ven cansadas y con hambre
hundir en la ancha parva los hocicos
y recoger un poco de ese grano
del trigo que han trillado, y no las dejan...
Y piensan que son muchos los que trillan
y pocos los que comen, y más pocos
los que tienen graneros y los que hacen
la cosecha del grano...

Guzmán ama y siente la libre vida de la Naturaleza como la comprendieron los simbolistas; esto es, buscando en ella el sentido oculto de la perfección, las misteriosas correlaciones de eternidad que hay en sus causas y en sus efectos; el alma íntima y profunda que se hermana con el espíritu despertando las ideas dormidas, los anhelos que nacen en pleno ensueño. La objetividad de las cosas obra sobre su sensibilidad por sugestión. El quisiera plasmar en sus versos no la visión de ellas, sino la sensación íntima que éstas han dejado al pasar sobre su espíritu, y como ha vivido horas de intenso pensamiento, desea que el recuerdo de éstas quede con el vigor de una suprema inquietud, porque la «sencillez con uno mismo es lo que se debe pedir, porque es la sinceridad, y ésta es lo sagrado de cada hombre».

El poeta tiende sus ojos cansados hacia todo lo que le rodea, y bajo sus miradas las cosas parecen cobrar un alma especial, un sentido propio, la conciencia de un instante de pensamiento. Es que entonces no es ya la poesía de las cosas la que fluye en sus versos, sino que en cada gesto y en cada aspecto de éstas hay algo del poeta mismo, como una supervivencia de su espíritu en la tristeza de

lo inanimado. De aquí proviene que esta serie de poemas de su último libro, *Vida interna*, sea á modo de un rosario lírico, continuado é indefinido. Los versos están ligados por la continuidad de pensamiento, ó más bien dicho, por la concomitancia espiritual de varios momentos que se compenetran y se funden en un todo armónico.

Los poemas de *Vida interna* son fríos, impasibles y hasta rudos si se quiere. Como no es un imaginativo, ni con mucho, Guzmán—y á haberlo sido habría ahogado á la loca de la casa á fuerza de razonamientos—, sus versos tienen el sentido de la precisión ideológica; son simples hasta la ingenuidad, y esta sencillez es su tesoro, ya que el ser complicado á su manera es tal vez el único medio de ser sencillo. Tal paradoja acaso explique un aspecto de la manera íntima del poeta. El don Quijote, velando las armas junto á la venta, podría traducir un instante de su autognosis. El hidalgo manchego cavila acerca del hondo valle de su espíritu, donde pacen las ilusiones de sus ensueños:

> Donde no hay galeotes y no se hacen
> las cuerdas que aprisionan, ni el espíritu
> que elabore cadenas; ese valle
> limpio de encantadores, los malignos
> que encantan y deforman á los hombres,
> de esos que hacen que sólo cada hombre
> muestre al hombre exterior, á la envoltura
> que se lleva por fuera, la de carne,
> que es máscara del otro, del interno
> que no puede mostrar y que es el Unico...
> el Unico, el Profundo, el Permanente,
> que aun en compañía de los otros
> camina solitario, ¡sin que nadie
> lo pueda acompañar!... ¡sentirse dentro
> de una prisión de carne y no poderla
> romper cuando uno se hincha de lenguaje,
> de pensamiento y oración!...

Queriendo encontrar en el verso libre ó liberado la completa libertad que suelen entorpecer la rima y el acento, Guzmán se desentiende en absoluto de todos los recursos métricos. Así sucede que sus poesías resultan fatigosas, lentas, sin ese atractivo de las cadencias variadas y de la música rítmica que este poeta con tantas arrogancias desprecia en los consonantes obligados que retuercen las ideas y truncan los conceptos cuando no se les sabe manejar con la debida soltura.

En su afán por ser hondo y complicado ha caído el poeta en la red de ininteligibles enrevesamientos de vocabulario, ora retorciendo el verso en imágenes imposibles, ora prodigando las palabras en paradojas dignas de un imitador de Díaz Mirón ó Chocano. A menudo habla Guzmán de

...los adensados limos del ensueño...
...de un corazón que se abre en flor de oídos...
...del sueño muscular de mi organismo...
...del anhelo con que piden
levaduras las almas de sus sangres...
...de los pobres rebalses hacia afuera,
de los densos rebalses hacia adentro...

En la mayoría de los casos estos versos producen un efecto negativo, haciéndonos creer que el poeta se esfuerza pura y exclusivamente por expresar una idea pobrísima, revestida con los artificios de un lenguaje incomprensible; y sucede que la emoción reproducida en el verso se pierde al fin en ese torbellino de vocablos que, pretendiendo expresar mucho ó sugerir bastante, no dicen nada. Acaso provenga esto de que Guzmán tenga un falso concepto de la sencillez, la muy noble de los Walt Whitman, de los Carducci, de los Guerra Junqueiro, y en su afán por escapar á la tiranía de la retó-

rica, llega á ser víctima de la mil veces peor del concepticismo ideológico. El caso de Unamuno es una lección; el poeta de *Vida interna* le tiene por el más grande de los líricos y sigue sus aguas, no ya imitándole, como advertía antes, sino que orientando su manera poética en un perfecto paralelismo á la del ilustre rector vascoespañol. Y esto es sensible, ya que Unamuno, si tiene enormes originalidades como pensador, como poeta no ha sabido jamás hilvanar un mal verso. Tal vez se cree un revolucionario cuando no pasa más allá de ser un ilusionado ingenuo. (Debilidad, por cierto, de sabio.)

Hay en los versos de Guzmán *(Vida interna)* imágenes y conceptos que, pudiendo haber sido expresados con perfecta claridad, se retuercen, se hacen difusos y terminan en verdaderos acertijos poéticos. Suele entreverse á través de su abigarramiento, la intención del poeta, mediante un esfuerzo de adivinación continuado. Oigamos, por ejemplo, en *Los emparvadores:*

> ¡Son extraños atletas! porque sienten
> los atados de emparvas soterrados
> bajo del cascarón del propio ensueño,
> y con el hombro espiritual no pueden
> de un fuerte sacudón echarlos fuera...

No hay poesía en estos versos, y de haberla está diluída en una imagen tan desaliñada, que se pierde por completo y ni siquiera incita á pensar en ella. El artificio ha podido más que la emoción del instante ó de la cosa misma, aun cuando en esto se haya engañado el propio poeta que, deseando expresar lo más fielmente posible su sensación, ha ido á caer en un despeñadero sin salida.

Los poemas de Ernesto Guzmán son, ante todo,

los versos de un intelectual: imposibles, reflexivos, calculados. Han nacido al calor de un corazón hecho cerebro. Pero fuerza es reconocer que es la obra de un poeta sincero como ninguno, atormentado por su ideal, como aquel personaje simbólico de Baudelaire que iba por el mundo en peregrinación cargado con su Quimera.

FIN

INDICE