

Año III

Núm. 10

Atenea

~ Revista Mensual
de Ciencias, Letras y
Bellas Artes ~ ~

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION



SUMARIO: Ricardo E. Latcham: *La Psico-análisis de Freud y el Totemismo* □ Rudyard Kipling: *El jardinero* □ Pablo Neruda: *Tormentas* □ Luis D. Cruz Ocampo: *La intelectualización del arte* □ Fernando Binvignat: *De las pequeñas canciones* □ ACTIVIDADES UNIVERSITARIAS: Universidad de Concepción □ Hombres, ideas y libros: Raúl Silva Castro: *El año literario* □ Dr. Eduardo Moore: *El estudio de las ciencias naturales* □ Marcelle Auclair: *Letras francesas* □ Jean Prévost: *León Brunschwig o el renacimiento del racionalismo en Francia* □ LIBROS NUEVOS □ VISTOS DESDE AFUERA □ NOTICARIO □ GLOSARIO DE REVISTAS □ Índice del año 1926 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Universidad de Concepción. Chile

Precio: \$ 3.00 ~ Dicbre. 31 de 1926

Atenea

Revista publicada por la Universidad de Concepción

COMISIÓN DIRECTORA:

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

Editor y Agente General: CARLOS JORGE NASCIMENTO

AÑO III

DICIEMBRE 31 DE 1926

NÚM. 10

Ricardo E. Latham

La Psicoanálisis de Freud y el Totemismo

ELTIMAMENTE apareció una edición española de la obra *Totem y Tabú—Interpretación por la psicoanálisis de la vida social de los pueblos primitivos*: del profesor vienés Sigmund Freud.

Conocíamos este libro desde que se publicó la edición francesa en 1924, y más de una vez pensamos ensayar una crítica de las teorías allí expuestas, deteniéndonos la convicción de que, para hacerlo, sería necesario escribir un extenso volumen de la longitud del analizado.

En este artículo nos limitamos a hacer observaciones sobre una fase del libro: la que se refiere al totemismo, institución muy poco conocida por lectores chilenos.

Durante muchos años nos dedicamos al estudio del totemismo en los antiguos pueblos andinos, tanto en la época de la llegada de los conquistadores, como en el interesante periodo prehispanico. Para comprender bien el alcance de la institución y el rápido desarrollo de las teorías de los especialistas sobre su origen y las formas que presenta entre las diferentes razas, he-

mos tenido que mantenernos al día con las obras publicadas al respecto.

De paso diremos que, durante los últimos doce o quince años, dichas teorías se han modificado de una manera radical.

Esto se debe a que, por mucho tiempo, se creyó que el totemismo fué una institución sólo propia de los pueblos primitivos o, como se decía entonces, de los más salvajes.

Por consiguiente, todos los estudios de esa época se basaron sobre las formas totémicas vigentes entre las tribus más atrasadas culturalmente. Después se comprendió que no solamente los pueblos más primitivos o salvajes eran totémicos, sino que muchos de los que lograron un grado de civilización más elevado pudieron tener la misma institución, aunque las formas fuesen más desarrolladas. Con cada descubrimiento se presentaban nuevas teorías o se modificaban las antiguas, sin que hasta el día se pongan de acuerdo las diferentes escuelas respecto de su verdadero origen y significado.

Sin embargo, muchos de los antiguos conceptos estimados esenciales, en la actualidad, no se pueden mantener, porque se ha visto la imposibilidad de su aplicación con respecto a varios de los descubrimientos realizados, de los cuales surgió la reconsideración de las bases antes preconizadas por los especialistas.

Ahora, al leer el libro de Freud, arribamos a dos conclusiones desalentadoras: o que fué escrito varios años antes de ser publicado, o bien que su autor no se mantuvo al corriente del desarrollo de los estudios sobre la institución comentada.

Su trabajo está lleno de citas tomadas de los especialistas de fines del siglo pasado y de los comienzos del presente; pero no anotamos ninguna obra posterior al año 1912.

Como hemos dicho, desde aquella fecha los conceptos sobre el totemismo se han modificado fundamentalmente.

Resulta entonces que muchos de sus argumentos y deducciones, por lógicas que aparezcan, se invalidan por cuanto la base en que se funda es errónea e inaceptable.

Veamos de que manera comprende Freud el tótem y el totemismo. El mismo se encarga de la exposición de principios. Se

pregunta: ¿Qué cosa es el tótem? contestando del siguiente modo *: «De una manera general es un animal comestible, inofensivo o peligroso y temido, más raramente una planta o una fuerza natural (lluvia, agua), que se halla en relación particular con el conjunto del grupo. El tótem es en primer lugar el antepasado del grupo; en segundo lugar su espíritu protector y su bienhechor que envía los oráculos y, a pesar de ser peligroso para los demás, conoce y respeta a sus hijos. Los que son del mismo tótem entonces se someten a la obligación sagrada, cuya violación trae consigo un castigo automático, de no matar (o destruir) su tótem, de abstenerse de comer su carne o de dañarle de otro modo. El carácter totémico es inherente no a tal animal u objeto particular (planta o fuerza natural) sino a todos los individuos pertenecientes a la especie del tótem. De tiempo en tiempo, se celebran fiestas, en el curso de las cuales los asociados del grupo totémico reproducen o imitan por medio de danzas ceremoniales, los movimientos y particularidades de su tótem.

El tótem se transmite hereditariamente, ora por la línea paterna, ora por la materna. Es probable que el sistema de transmisión materna haya sido en todas partes el más primitivo y sólo más tarde fué reemplazado por el paterno. La subordinación al tótem forma la base de todas las obligaciones sociales —ella sobrepuja por un lado la subordinación a la tribu y por el otro al vínculo de la consanguinidad.

El tótem no está sujeto al suelo ni a ninguna localidad determinada; los miembros de un mismo tótem pueden vivir separados unos de otros en paz con los individuos que tienen tótemes diferentes...

Por casi todas partes donde este sistema se encuentra en

* La mayor parte de las proposiciones que establece Freud como base de su concepto del totemismo son tomadas del libro *«Totemism and Exogamy»*, de Frazer, cuya publicación data de 1910. Cita a este etnólogo más que a ningún otro autor. En una parte de su libro, Freud explica así esta parcialidad: «No olvidaremos nunca lo que debemos a Frazer, el autor de *«Totemism and Exogamy»*, aun cuando nuestras investigaciones psicoanalíticas nos habrían llevado a los mismos resultados, descartando los suyos». Pág. 113,

vigor, rige la ley, por la cual los miembros de un solo y mismo tótem no deben tener relaciones sexuales entre sí; y, por consiguiente, no deben casarse tampoco unos con otras».

Más adelante, acepta para sí las siguientes explicaciones del totemismo enunciadas por Frazer: «Las relaciones entre el hombre y el tótem son recíprocas: el tótem protege al hombre y éste manifiesta su respeto hacia el tótem de diferentes maneras; por ejemplo: en no matarlo cuando es un animal y en no arrancarla cuando es una planta.

«El tótem se distingue del fetiche en que jamás es un objeto único, sino siempre el representante de una especie animal o vegetal, más raramente de una clase de objetos inanimados, y más raramente aún de objetos fabricados artificialmente. El tótem tribal o del clan es venerado por un grupo de hombres y mujeres que llevan su nombre, que se consideran descendientes de un antepasado común y que son estrechamente vinculados unos con otros por deberes mutuos y por la creencia de su tótem común.

«Los miembros de una tribu toman sus nombres de aquel del tótem y, en general, creen también que descenden de él. Como resultado de esta creencia no cazan al animal tótem, no lo matan ni lo comen y se abstienen de todo otro uso de él. La interdicción de matarlo y comerlo no es la única; a veces es también prohibido tocarlo, verlo o mirarlo; el tótem no debe llamarse por su nombre verdadero. La transgresión de estas prohibiciones protectoras del tótem es castigada automáticamente por graves enfermedades y por la muerte.

«Algunos individuos de la especie del tótem son frecuentemente criados por el clan y mantenidos en cautividad. Un animal tótem cuando se halla muerto, es llorado y enterrado como miembro del clan.

«Cuando se ven obligados a matar un animal tótem, se hace observando un ritual lleno de disculpas y ceremonias de expiación.

«La tribu espera de su tótem protección y favores. Cuando es un animal peligroso (carnívoro o serpiente venenosa) se le

supone incapaz de dañar a sus hermanos hombres, y en caso contrario la víctima se expulsa de la tribu. El tótem socorre a los hombres en las enfermedades y dispensa al clan anuncios y advertencias. La aparición de un animal tótem en la proximidad de una casa es a menudo considerada como anuncio de la muerte,—el tótem viene a buscar a su pariente.

«Los miembros del clan totémico se consideran hermanos y hermanas, estando obligados a socorrerse y protegerse mutuamente.

«Los que pertenecían a un clan totémico creían a menudo que eran emparentados con el animal tótem por los vínculos de un origen común y los miembros humanos consideraban que descendían del tótem».

Estos son los principales postulados de Freud y de su teoría de la psicoanálisis con respecto al totemismo. Quince años atrás estas teorías, con ligeras variaciones, eran las generalmente aceptadas y más o menos en idénticos términos se hallan expuestas en las obras de Frazer, Lang, Haddon, Reinach, Durkheim, Wundt, Gennep, etc.

Empero, desde entonces la institución ha sido estudiada mucho más a fondo, dándose a luz un gran acopio de nuevos datos que han hecho variar de opinión a la mayoría de los autores mencionados.

Al estudiar el totemismo entre las tribus norteamericanas, el Mayor Powell llamaba la atención en 1904 a «que la institución tal como se hallaba entre éstas no se conformaba con muchos de los principios avanzados y creídos definitivamente consagrados por los autores europeos». Más tarde Boas, Hill-Tout y otros etnólogos americanos reiteraron esta afirmación, declarando que, según el totemismo de las tribus americanas, el tótem era primitivamente el espíritu tutelar adquirido por un antepasado, por medio de un sueño, y que éste transmitía a su posteridad.

Un poco después, cuando los misioneros franceses comenzaron a estudiar el totemismo en las tribus semi-civilizadas de Africa Central, llegaron a conclusiones bastante parecidas.

Estas ideas han quedado admirablemente sintetizadas por Mgr. Le Roy, Arzobispo de Carie, en su libro *La Religion des Primitifs*, publicado a comienzos de 1911 y, desde entonces, nuevas investigaciones han comprobado la exactitud de muchas de sus apreciaciones.

Según este autor, el tótem no era el antepasado de quien descendían en común los hombres y los animales de la familia totémica, sino un ser,—animal o de otra índole,—con quien el antepasado del grupo humano concertó un pacto de alianza solemne, para el mutuo beneficio y protección, el que se hacía extensivo a todos los descendientes de ambos.

Luego, las investigaciones del P. Trilles sobre el totemismo de los Fân,* vinieron a comprobar esta apreciación del tótem.

Se halló que, entre los de ese pueblo y sus vecinos, no se confundían el antepasado o fundador del clan con el tótem, ya que ambos se designaban con nombres distintos, teniendo cada uno su culto particular y notándose que los atributos del uno diferían de los del otro.

Desde aquella época, las antiguas ideas, basadas en las doctrinas evolucionistas han tenido que ceder el campo a los nuevos métodos de la escuela psicológico-histórica, los cuales, en vez de fundarse en conclusiones *a priori*, estudian la psicología íntima de cada pueblo en las variadas condiciones en que se encuentra; establece la antigüedad particular de los diversos grupos, para definir cuál era, en cada etapa de la vida primitiva, el verdadero espíritu de las prácticas, costumbres y creencias o sea, en otros términos, lo que realmente pertenecía a la esencia de la humanidad.

A dicha escuela se plegaron muchos etnólogos, entre los cuales podemos mencionar a Hestermann, Strattmann, Foy, Schmidt, Graebner en Alemania; Boas, Hill-Tout, Goldenweisser en América; Thomas, Joyce, Rivers, Hadden en Inglaterra; Gemelli en Italia, aparte de otros que sería largo enumerar.

* Le Totémisme chez les Fân. par le R. P. H. Trilles. Biblioteca Anthropol. Munster, 1912.

Poco a poco, debido a los nuevos métodos, se reconstruyó la ciencia etnológica sobre una base más sólida y mejor documentada.

En esta reconstrucción, el totemismo ha recibido también serias modificaciones. En primer lugar se ha visto que sus manifestaciones no son por todas partes idénticas, que algunas, consideradas en un tiempo como esenciales, no son más que accidentales o formas degeneradas de conceptos anteriores.

Por otra parte, algunas de las costumbres que se creían exclusivas del régimen totémico, se hallan distribuidas entre diversos pueblos que, según las últimas investigaciones, nunca han conocido el totemismo.

El desarrollo de la institución no ha sido igual en todas partes.

Variaba con el grado de cultura del pueblo que lo practicaba, a la vez que con la psicología de las diferentes tribus en el mismo estado de cultura. Elementos persistentes en unas partes, faltaban en otras.

La libre voluntad del hombre y la diferencia de circunstancias son factores que influyen en la variación del desarrollo.

Por ejemplo, hallamos en nuestras investigaciones que no regía en cuanto a los más importantes pueblos andinos, como los Incas, los Quitus, los Collas, los Araucanos y otros, la antigua teoría de que el tótem fuese casi siempre algún animal. Entre estos, los tótemes más comunes y repartidos eran los cuerpos celestes, las fuerzas de la naturaleza y las particularidades geográficas. También figuraban animales y objetos inanimados, pero en menor número y en la costa eran peces, anfibios y animales marinos.

En una estadística que hicimos hace algunos años sobre los tótemes araucanos, pudimos establecer que, los más comunes eran, por orden de frecuencia: *huenu*, cielo, *antü*, sol, *pillán*, espíritu ancestral, *cura*, piedra, *lemu*, bosque, *lican*, guijarro, *lavquén*, mar o lago, *milla*, oro, *taru*, ave de rapiña, *ñamcu*, águila, *jeufu*, río, *co*, agua, *huala*, pato, *cheuque*, avestruz, *nahuel*, tigre, *pangue*, planta silvestre, *llanca*, cuentecita, *manque*, cóndor, *vilu*,

culebra, *mávida*, cerro, *voro*, hueso, *namún*, pie, *pani*, puma, etc.*

Después, al estudiar los nombres más comunes de los tótemes de las tribus quechuas y aimarás de las sierras del Perú y Bolivia, encontramos un orden casi idéntico. En todo el largo de la cordillera, el cielo, el sol y el trueno, el águila, cóndor, halcón y serpiente son los más importantes y conocidos, siendo de advertir que, en todas partes, las aves de rapiña de fuerte vuelo representaban símbolos del sol, adoptados como tótemes por aquellos clanes derivados de otros más antiguos que tenían por tótem este astro, al igual que la serpiente, símbolo del trueno, era representado en Chile por Pillán.**

Luego, comparando los tótemes usuales en los pueblos de diferentes grados de cultura, se ha podido establecer que la categoría de éstos varia según la ocupación principal de cada grupo.

Así, entre los pueblos cazadores, categoría a que pertenecían casi todos los que al principio se estudiaban, el tótem *era* generalmente derivado del reino animal; entre los pescadores de la costa, de los peces y de otros habitantes del mar; pero entre las comunidades cuyos principales medios de subsistencia eran los productos de la agricultura, se nota que el tótem *era* las más de las veces, algún cuerpo astral, algún fenómeno o fuerza de la naturaleza, una planta de cultivo, u otra cosa semejante. Por ser estos pueblos más sedentarios, *era* frecuente también que el tótem fuese alguna particularidad geográfica de los contornos. Siendo el tótem de esta naturaleza, necesitaba un símbolo y se elegía generalmente algún ser viviente que pudiera reemplazar al verdadero tótem en los ritos y ceremonias, en los sacrificios y en la comunión. No faltaban por completo entre estos últimos pueblos, los tótemes animales, sino que *eran* mucho menos numerosos que entre los pueblos cazadores o pescadores.

* Organización Social y Creencias Religiosas de los Antiguos Araucanos por Ricardo E. Latcham, Santiago, 1924.

** Los Incas, su origen y sus ayllus. (En prensa).

Al mismo tiempo, se descubrió que no en todas partes existía la prohibición de matar el animal tótem. A veces, al contrario, se elegía por tótem aquel animal o planta de que la comunidad más dependía para su alimentación. En estos casos se preocupaban en hacer multiplicar por medios mágicos el animal o planta, para que no escaseara esta fuente de aprovisionamiento. Tótemes de esta naturaleza eran las llamas, y el maíz, entre numerosos pueblos sud-americanos.

La exogamia, o casamiento fuera del grupo consanguíneo tampoco puede considerarse, como lo han creído muchos, esencial al totemismo, hecho en que funda Freud una gran parte de sus argumentos y deducciones. La exogamia era una institución que existía independientemente del totemismo. Hallamos tribus exogámicas que no son totémicas y, vice-versa, pueblos totémicos que no son exogámicos. Es cierto que en la mayoría de los casos la exogamia coexiste con el totemismo, pero no como factor causante sino más bien adventicio, sin que verdaderamente tengan ninguna conexión fundamental.

La mayor parte de las tribus andinas, eran exógamas respecto a sus clanes o grupos totémicos, pero otras no lo eran, y los cronistas nos hablan con frecuencia de gentes que se casaban con sus hermanas, es decir, con sus consanguíneas, lo que resulta completamente contrario a las leyes de la exogamia.

Estas y otras modificaciones de las ideas generales respecto al totemismo, las ignoraba Freud, o bien no las quiso tomar en cuenta, hallando quizá, más apropiado para sus teorías de psicoanálisis, los antiguos conceptos de la escuela evolucionista de Tylor, Lubbock, y otros de aquellos tiempos.

Al comienzo de su libro, anuncia cuál es su principal objeto. Cree que, al buscar entre los pueblos más atrasados, que él llama salvajes y semi-salvajes, debemos encontrar «una fase anterior, bien conservada de nuestro propio desarrollo infantil».

«Admitimos que esta prueba se haya hecho: al establecer entonces una comparación entre la «psicología de los pueblos primitivos», tal como resulta de las investigaciones psicoanalíticas, debemos hallar entre una y otra, numerosos caracteres comunes

y poder aún ver en una nueva luz, hechos en ambas ya conocidos».

Su principal empeño está en hacernos ver en lo que él llama «la fobia del incesto» que existe entre los salvajes, un carácter esencialmente infantil que recuerda, de una manera asombrosa, lo que sabemos de la vida psíquica de los neuróticos».

Diremos de paso que sus argumentos a favor de las ideas incestuosas de los niños distan mucho de ser convincentes y, al parecer, se fundan en unos pocos casos aislados, que no son ni pueden ser normales; y la fobia de que habla es también anormal, aun entre los neuróticos.

Para probar sus teorías, recurre al *totemismo* y al *tabú*, especialmente en cuanto éstos se refieren a las prohibiciones sexuales entre consanguíneos. Desgraciadamente ha tomado como base para su argumentación conceptos sobre estas instituciones que ya son anticuadas y que, hoy por hoy, tienen pocos sostenedores. Hemos señalado algunos de los errores en que cae, respecto al totemismo y no son menas, y quizá más graves, las que comete en cuanto al *tabú*; pero el espacio no nos permite señalarlos y los dejamos para otra ocasión.

La parte más asombrosa del libro es aquella en que trata de probar que el tótem, en su origen, debe haber sido el padre de un grupo de hermanos, y que éste había acaparado a todas las mujeres de la horda con exclusión absoluta de sus hijos. Estos por celos, y compenetrados de la injusticia de semejante estado de cosas, mataron al padre, comieron el cadáver y se apoderaron de las mujeres, quienes eran sus propias madres. Supone que hayan comido el cuerpo de su padre, iniciando así la primera fiesta de la humanidad. La repetición ceremonial y conmemorativa de este acto notable y criminal sería la inauguración del sacrificio del tótem y la comunión en su cuerpo de todos los que llevan su nombre. «La refacción totémica, que es quizás la primera fiesta de la humanidad... ha servido de partida de tantas cosas: organizaciones sociales, restricciones morales, religiones».

Después de haber dado muerte al padre y de haberse qui-

tado sus mujeres, vino el arrepentimiento. El padre muerto hizo sentir más su poder que cuando vivo y llegó a convertirse en tótem. El sentimiento de culpabilidad por parte de los hijos engendró los dos *tabús* fundamentales del totemismo; a saber: la prohibición de matar el tótem y la de casarse con una mujer del mismo grupo totémico.

Esta hipótesis fantástica, fundada sobre premisas falsas, es por razones que hemos indicado, insostenible. El tótem ya no se puede considerar, a lo menos en la mayoría de los pueblos totémicos, como el antepasado del cual todos han descendido. La horda, en la forma que la pinta Freud, no se ha encontrado en ninguna parte de la tierra, y era una de aquellas suposiciones *a priori* que la etnología moderna rechaza. El temor al incesto, cuando por esto se entiende, como lo entiende Freud, las relaciones sexuales entre miembros del mismo grupo totémico, no es universal entre los pueblos primitivos, y hay muchos donde se practica la endogamia o casamiento entre los del mismo grupo. Hoy se considera la exogamia como institución independiente del totemismo y no esencial a este último, ya que no todos los pueblos totémicos son exogámicos y existe la exogamia en comunidades que no son totémicas.

Las demás deducciones psicoanalíticas de Freud, que se relacionan con el totemismo, son igualmente desgraciadas y pueden derribarse con tanta facilidad como la de la derivación del tótem de un padre que acaparaba todas las mujeres de la horda.

La verdadera utilidad del libro no está en las conclusiones del autor, ni en las teorías de psicoanálisis de que hace alarde, las cuales en nuestra opinión son estrambóticas y sin fundamento serio,—sino en la recopilación de las opiniones de los primeros investigadores de la institución del totemismo, aun cuando las teorías que avanzan están en gran parte supeditadas por conocimientos más modernos.

La impresión que nos deja es precaria y la podemos expresar en breves palabras: unos pocos hechos observados en casos anormales, comparados con supuestas teorías, ya anticuadas, de instituciones primitivas, y cuyo alcance el autor no parece haber

completamente comprendido, para llegar a conclusiones, o más bien deducciones extravagantes, que no resisten la menor crítica científica.

Diremos con franqueza que, dada la fama con que esta obra venía precedida, esperábamos encontrar algo más trascendental, más bien documentado, mejor desarrollado, y, sobre todo, mejor fundado.

Rudyard Kipling

El Jardinero

Damos este cuento, traducido para ATE-NEA, del último libro que, recientemente, ha publicado en Londres Rudyard Kipling, *«Debits and Credits»*, cuya aparición ha sido considerada por la crítica como un acontecimiento literario de primera magnitud y tanto más celebrado cuanto que el glorioso anciano produce ahora muy de tarde en tarde.

TODOS en la aldea sabían que Elena Turrell era honrada y cumplidora de sus deberes y que había dedicado su corazón y su vida a su sobrino, el desgraciado hijo de su hermano. Tampoco se ignoraba por la vecindad que George Turrell había sido un tunante, de vida escabrosa, con muchas alzas y bajas, a quien tan pronto se veía bien tenido y contento, como abatido y descuidado. A pesar de ocupar el puesto de Inspector de Policía, se encontró, debido a su mala cabeza, enredado con una mujer de baja esfera y de pésimos antecedentes. Murió de manera violenta pocos días antes del nacimiento de su hijo. Sus padres ya no existían. Elena, que tenía 35 años y vivía independiente, pudo haberse desentendido, pero no lo hizo.

Se hallaba en Marsella, por motivos de salud. Buscó una nodriza, y, sin más preámbulos, solicitó el chico, que le fué entregado sin resistencia. Entre gente de esa clase todo se re-

duce a sacar dinero; y, al ceder su hijo, la mujer pensó que se le presentaba una inagotable mina en la señorita Turrell.

El niño recibió en la pila el nombre de Miguel y luego su tía le descubrió un marcado parecido con la familia Turrell.

—«Tiene la boca muy chica y esto no es «nuestro» —repelía —pero de «esa» no tiene ni una línea el chiquillo».

En poco tiempo Miguel se había ya ganado la voluntad de su tía. A los seis años quiso saber por qué él no decía mamá como los demás niños. Entonces Elena tuvo que explicarle su parentesco de «tía».

—«Si te gusta puedes llamarme mamá, «pero sólo al tiempo de acostarte, cuando estemos solos».

Miguel guardó este secreto fielmente y sólo al dormirse daba a la tía el tierno calificativo. Elena contaba como gracia del niño este solemne convenio cuando recibía a sus amigas, y todas lo celebraban enternecidas.

Un día, el pequeño sobrino oyó comentar su situación con lujo de detalles: se sintió ofendido y traicionado.

—«¿Por qué contó?... ¿por qué contó?» —interrogaba a su tía.

—«Porque es mejor decir la verdad» —respondía la tía acariciándole.

—«Sí;... pero cuando la verdad es fea es mejor no decirla», rezongaba el chiquillo enojado.

—«¿Te parece, hijo...?»

—¡Hijo!... hijo... no, yo nunca más le voy a decir Mummy ni cuando me vaya a dormir. ¡Ud. contó eso!

—¡No seas malo Miguel! —dijo Elena tratando de tomarlo en sus brazos.

—«¡No quiero! Yo no la quiero... ¡Verá Ud. lo que voy a hacerle cuando yo esté grandel»

—«¡No hables así que me da miedo! No sabes por qué... ¡en fin!»

El chico la miró con ojos muy abiertos y, como gozando de haberla atemorizado, le dijo sentenciosamente:

—«Cuando yo me muera, entonces, sí, entonces voy a poder hacerle algo, tía.»

—«¡Esto sí que es gracioso! ¡Pero si yo me moriré mucho antes!»

—No sabe nadie el día ni la hora: así me lo ha contado la Emma (sirvienta vieja). Muchos niños mueren todos los días. ¡Ya lo va a ver!

Elena, impresionada de veras, se levantó para salir de la habitación; pero cuando iba en la puerta oyó:—¡Mamá, mamá!—y no pudo resistir. Volvió y los dos lloraron, abrazados estrechamente.

A los diez años, tuvo ocasión Miguel de saber por alguien que sus pergaminos no eran muy limpios y su estado civil no estaba determinado correctamente. Acudió a la tía en demanda de noticias, y como ésta sólo le pudo responder con evasivas y hasta contradicciones, el muchachito le dijo terminante:

—«No creo nada de lo que me ha contestado; pero, cuando la gente «habla», por algo será; y si mis padres hubieran sido realmente casados, nadie se ocuparía de esto. Sin embargo, tía, en la Historia figuran grandes hombres como Guillermo el Conquistador... por ejemplo, de origen igual al mío. ¿Será una afrenta que yo naciera así?»

—«Eso... mejor es no moverlo, Miguel, por...»

—«Bien. Nunca más trataré del asunto, si tanto le hace sufrir.» No volvieron a tocarlo.

Después de vacaciones el niño enfermó.

Durante los quince días que pasó en cama con fiebre alta, tuvo delirio y su tema fué siempre el mismo: su nacimiento y la diferencia entre él y los demás muchachos.

La tía le juraba una y mil veces que «todos, absolutamente todos los niños eran iguales».

Pasó la fiebre, Miguel se repuso y volvió al colegio.

Contaba 18 años cuando se enroló en el ejército y partió a la guerra.

Antes de separarse, tía y sobrino tuvieron una conversación de importancia:

—«Espero, mi querido niño,—dijo Elena—que ya habrás olvidado aquella tontería que te dijera la pobre Emma.»

— «No, tía; eso no me preocupa ahora. ¡Voy contento a servir a mi Patria y .. que venga lo que venga!»

El batallón en que le tocó salir tuvo la suerte de ser colocado en un puesto de poco peligro para los «niños» de ese contingente, formado por ciudadanos recién recibidos de bachilleres colegiales entusiastas, valientes y sin reflexión.

* * *

Pasó un mes. Elena había tenido noticias del militar, buenas noticias, recibidas en una cartita corta en que Miguel le contaba su vida de campaña, muy accidentada en cuanto a trabajos en las trincheras, pero todavía sin peligros a la vista.

Corrió otro mes y medio más, sin cartas ni noticias; la tía se desvelaba y empezó a preguntar a las personas más destacadas del pueblo «si algo nuevo se sabía»; pero no le decían nada. El Cura le predicaba paciencia, fe y, por último, resignación. Una vecina le relató casos de madres que habían llorado por muertos a sus hijos los cuales, de manera sobrenatural, aparecieron vivos.

Con todo esto, ella pensaba en desastres y quería hacer el ánimo a todo.

Una tarde, la jefe del telégrafo mandó con su chico un papel doblado para la señorita Elena y se quedó pensando:

— «¡Ya le llegó el turno a la pobre tía!»

Elena estaba lavando los vidrios cuando recibió el telegrama en que le anunciaban: «Una granada al estallar en las trincheras, había ocasionado en el batallón de los 33 varias pérdidas. Algunos soldados desaparecidos».

Desde entonces su vida no tuvo otro objeto que averiguar, por todos los medios a su alcance, si su sobrino se contaría entre los «desaparecidos». No se daba reposo; escribía, preguntaba, telegrafaba. Cuando las fuerzas la iban abandonando, le llegó un despacho militar del cuerpo de ejército en que su sobrino, se enrolara. Decía, sin piedad:

— «De orden del Comandante del batallón 33; a Elena Turrel, como próximo pariente del fallecido alférez Miguel Turrel.

Ha sido identificado, y sus restos sepultados en el Cementerio Militar de Hagenzeele».

A este documento acompañaba su carnet, una hoja de libreta escrita con lápiz indeleble y su reloj de plata. Indicaba también el número de la tumba y la fila en donde estaba.

Ahora debía encontrar ese pedazo de tierra que guardaba el cuerpo de Miguel.

Al principio le pareció muy sencillo ir adonde el papel le señalaba.

Resuelta ya a emprender su peregrinación, pudo sacar en limpio que, para llegar a Hagenzeele, debía tomar el tren, después el bote y con unas dos horas de navegación, arribaría al puerto donde podría pasar la noche en confortable hotel, y a la mañana temprano, caminando a pie una distancia de pocas cuerdas, llegaría hasta la tumba.

— «¿Sabe Ud. bien cuál es la tumba?» —preguntó a Elena un vecino que la despedía.

— «¡Oh! sí, gracias» —respondió.

Al mismo tiempo le mostraba la hoja de papel con las señas.

En la primera oficina por la cual tuvo que pasar, para llenar las formalidades del caso, se encontró con un cuadro triste: una pobre mujer alta, demacrada y con semblante de dolor rabioso, hablaba sollozando:

— «Tengo que encontrarlo. Se llamaba Anderson. Me lo mataron en Dickesbush. Tenía 15 años. Si no lo encuentro me volveré loca».

Así dijo y se desplomó sobre el escritorio del Oficial.

La esposa de éste salió inmediatamente, la tomó y la llevó a su cama.

— «Todos los días se ven estas cosas aquí—dijo—Esta infeliz tiene la cabeza mala; ayer aseguró que habían asesinado a su hijo en Hooge. Y Ud. ¿tiene seguridad de dar con «su» sepultura? No lo crea tan sencillo» —agregó dirigiéndose a Elena

— «Sí, la tengo; gracias» —respondió ella alejándose de allí por temor de la pobre mujer.

• • •

Entre la multitud que pechaba cerca de la boletería para tomar sus pasajes, una inglesa de regular edad, sencilla en su vestir y de figura corriente, le sonrió con modo amistoso, dispuesta a entablar conversación.

— «Yo también voy por el camino de Ud. a Hagenzeele— le dijo—aunque no precisamente allá mismo sino a la «Rosiére», un poco al sur, cerca de la refinería de azúcar. Justamente deslinda con Hagenzeele Tercero. ¿Tiene pedido su cuarto al hotel?»

—Sí, ya lo he solicitado por telégrafo. Gracias.

—¡Muy bien hecho! porque a veces es verdad que no hay ni una alma y otras está eso lleno de pasajeros. Se llama El Leon de Oro, y tiene ahora hasta sus baños tibios, como que es frecuentado por la mejor gente.

—Todo esto es nuevo para mí—dijo Elena—Vengo por primera vez.

—¿Es posible? Yo hago ahora mi noveno viaje, desde el Armisticio, no por mí, a Dios gracias, pues no he perdido a ningún pariente; pero no faltan personas amigas a quienes hacerles el favor de venir a ver, a buscar la tumba del ser querido y hasta tomar la fotografía para consuelo de muchos. Llevo hoy varias comisiones. Mi sistema es juntar algunas de la misma fila, tomar bien la orientación y en seguida me embarco con mi Kodac. ¡Qué consuelo para los deudos! ¿No?

—¡Sin duda, ya lo creol—contestó la tía estremeciéndose.

—Si no fuera así, me parece que no tendría yo tantos y tantos pedidos. Quince nombres llevo aquí—agregó con cierta complacencia, acariciando su máquina fotográfica.

Después:

—Esta noche debo sortearlos. ¡Ahl... me olvidaba: y Ud. ¿por quién viene?

—Por un sobrino.

La otra continuó reflexionando en alta voz:

—Yo pienso siempre sobre el «más allá» y lo que veremos después de la muerte, ¿Qué cree Ud?

—Nada me atrevo a pensar ni quiero suponer.

—Tal vez tenga razón; es preferible no escudriñar. Bastante hay con lo que vemos y sufrimos. Bueno... ya no la atormentaré más.

Sin embargo, comió en la misma mesa y Elena tuvo que oírle una larga retahíla de nombres y señas de las 15 comisiones. Por fin, a las 9, se pudo retirar a su habitación. Pero casi inmediatamente le golpearon la puerta: la señorita Scarworth (así se llamaba) venía con su lista en la mano.

—Sí,—exclamó—comprendo que la tengo aburrida, enferma, hostigada ¡pero debo decirle algo! Supongo que... ¿Ud, es soltera?... ¿No ha querido casarse? En fin, no importa. ¡Debo decirle a alguien, no puedo ya soportar más!

—¡Por favor!... escúcheme.—La señorita Scarworth se había apoyado contra la puerta cerrada y gesticulaba de un modo extraño.

—Hace un momento—continuó—que le he revelado el objeto de mi viaje: mis tumbas, mi espíritu de llevar consuelo a los que perdieron sus deudos. Es así realmente; traigo «comisiones» que cumplir; pero no todas, no todas lo son...

Sus ojos vagaban con extraviada expresión.

Mire ¡qué raros son los papeles de la pared! Como le iba diciendo: le juro que son encargos; pero... también he de decirle que «Una» hay para mí que me importa más que todo lo del mundo entero! ¿Me ha comprendido?

Elena movió la cabeza en señal de haber entendido.

—Más, mucho más que todo; y a pesar de eso, no debiera confesarlo! no debiera hablarlo! Esa tumba, ese recuerdo es de algo que debo olvidar. Aquello fué... y es aún! Y por esto vengo y tomo las comisiones. ¡Por pisar esta tierra; por rondar estos sitios!

—¿Y por qué tiene Ud. esta expansión conmigo?—preguntó Elena.

—¡Porque estoy cansada de mentir, de fingir y de inventar! por eso! Cuando no estoy diciendo alguna mentira, la estoy pensando. ¡Ah!, señora, Ud. no sabe mi martirio. Es una de aquellas cosas que se quisieran borrar. He de seguir viviendo a pesar de todo. Mañana voy por la novena vez y quiero, antes de ir, haberlo confesado con alguien, porque es indigno llegar otra vez manchada, ennegrecida por la mentira de tantos años. ¡Quiero pronunciar siquiera una vez la palabra que ha pugnado por salir de mi boca y que la vergüenza me ha obligado a cambiar por una cobarde negativa: ¡Soy madre! ¡Soy madre! ¡Oh! tumba más feliz que yo!...

Elena callaba, respetando ese dolor. La señorita Scarworth se despidió con un abrazo, muy emocionada.

* * *

A la mañana siguiente, la tía de Miguel se dirigió al campo santo. La senda era derecha y plana; el tránsito había suavizado de tal manera el pavimento, que parecía de una sustancia metálica. Allí en el Cementerio estaban 21 mil soldados; un inmenso mar de cruces negras, cada una con su número en un latón colgado. El terreno presentaba hacia el poniente otro mar de lápidas blancas. Elena consultó su papel, miró en una y otra dirección, fué hacia arriba y hacia abajo; pero para confundirse todavía más. Nada había que coincidiera con la dirección de su tumba. Volvió por otra calle donde encontró algunas recién cerradas.

Un hombre arrodillado junto a una lápida plantaba flores y recortaba los bordes de «boj». Elena se dirigió a él con su papel en la mano.

—¿A quién busca Ud. señora?

—Al teniente Miguel Turrel, mi sobrino—y repitió lo que había dicho ya mil veces.

El hombre, levantándose del suelo, la miró con profunda compasión. Luego dirigiéndose a ese mar de cruces desnudas, le dijo:

—Venga; yo le mostraré la tumba de su hijo.

* * *

Cuando Elena se retiraba, vió hacia el fondo del Camposanto al «jardinero» que seguía plantando flores y con la brisa de la tarde que soplaba, pudo escuchar su canto monótono:

—Yo sé que tengo una tumba
pero no sé cuál será;
Dios del cielo que me mira...
¡sabrá muy bien dónde está!

Pablo Neruda

Tormentas



OMO surges de antaño llegando
encandilada pálida estudiante
a cuya voz aun piden consuelo
los meses dilatados y fijos

sus ojos luchaban como remeros
avanzaban en el infinito muerto
con esperanza de sueño y materia
de pájaros saliendo del mar

de la lejanía en donde
el olor de la tierra es otro
y lo vespertino llega llorando
en forma de oscuras amapolas

es verdad oh ya inexistente oh robada
negada desierta impedida
tu luz de mujer la confianza
el eco lo muerto

el hombre que te amó de adolescente
en el vigor de los días tuvo
en tu rayo de luz se veía
afirmado como en una espada

buen día de los maridos de la tarde
ella trae en su paloma grandes cosas
la flor de la soledad, húmeda grande
como la Tierra en un largo invierno.

La intelectualización del arte



ENTRO de las letras españolas ocupa Ortega y Gasset un sitio cuya legítima posesión no podrá discutirsele. Cualquiera que sea el punto que se escoja para enfocar la vida espiritual de la España de estos días, se encontrará la figura recia del autor de las «Meditaciones del Quijote», la mirada tranquila y penetrante de «El Espectador» y la huella de luz y de aire fresco que deja en el viejo solar hispano la «Revista de Occidente», abierta como una gran ventana sobre el complejo panorama del espíritu moderno.

Ortega y Gasset, incansable forjador, golpea con mano certera sobre el alma candente de las nuevas generaciones; y son millares de chispas las que brotan para correr en enjambre palpitante hacia todas las direcciones del pensamiento. A través de sus libros, densos de ideas, pero claros como un reguero de luz, se marcha lentamente con el supremo embeleso de oír dentro del espíritu el rumor de los pensamientos que alzan su vuelo ágil y blando, bajo el soplo vital de su palabra ani-

madora. Cada una de sus obras no ha hecho sino ensanchar el círculo de sus admiradores y afianzar las bases en que descansa su justa reputación de hombre de letras. Si no puede decirse, en verdad, que haya llegado a la cumbre de su poder intelectual, pues se encuentra aún en plena producción, puede, por lo menos, afirmarse que ha llegado a la altura suficiente para que sus ideas circulen y arraiguen con facilidad, debido al crédito de que goza el autor. Por esto, y no con el propósito de disminuir el mérito de su labor, que sería intención injusta, se hace preciso discutir algunas de sus ideas que, al propagarse sin contradicción y estudio suficiente, pueden formar opiniones inexactas sobre problemas de elevada importancia. Tal ocurre, por ejemplo, con las que se contienen en su última obra titulada: «La Deshumanización del arte». Sin duda alguna, no será posible calificar de totalmente equivocadas sus doctrinas; pero la orientación general que ha dado al problema se presta a deducciones, a mi entender, erróneas y que acarrearán para el arte peligros a los que ya se ha referido con acierto Jaime Torres Bodet.*

En general, parece que la crítica, tanto en España como en los pueblos hispanoamericanos, no ha dedicado a esta obra toda la atención que debía habersele dado. Y ello no se debe, sin duda, a que se la estime desprovista de valor sustancial, sino más exactamente a que, cubierta por el prestigio de su autor, recibe desde luego la entusiasta adhesión de los círculos más afectos al maestro y del resto del público el aplauso que

* JAIME TORRES BODET.—«La Deshumanización del Arte». *Valoraciones*, N.º 9.—Marzo de 1926. La Plata.

corresponde al escritor consagrado. Entre nosotros, no se ha hecho tampoco una excepción con esta obra de Ortega; y los comentarios, favorables o adversos, que se le han dedicado, aunque muy interesantes, se han limitado a puntos especiales sin abarcar la totalidad de la cuestión planteada. Sólo recientemente don Enrique Molina* ha hecho un análisis detenido del asunto y formulado serias objeciones a la doctrina de Ortega. Las consideraciones que me propongo desarrollar por mi parte en este artículo no están hechas con el ánimo de ofrecer una refutación completa de la tesis indicada, sino con el propósito de presentar algunas reflexiones que pueden servir, tal vez, para el esclarecimiento del problema debatido.

Desde luego, puede observarse que en esta obra no demuestra Ortega la seguridad dialéctica que tiene en sus libros anteriores. Sus argumentaciones vacilan, apoyándose temerosamente unas sobre otras, como si en vez de desarrollar lógicamente sus ideas estuviera construyendo un castillo de naipes y le asaltara el temor de que cada carta nueva que se agrega, en vez de contribuir a la solidez del edificio, sirviera para derrumbarlo. Se nota la falta de aquella sólida trabazón que hace de las obras de Ortega un bloque compacto de ideas. Parece que en lo íntimo de su espíritu se hubiera trabado una lucha violenta que no se ha decidido todavía, una lucha entre un núcleo de ideas y sentimientos ya formados y otras que pugnan desde afuera por incorporarse. El autor quiere aceptarlos; le mueve «la delicia

* ENRIQUE MOLINA.—«Calíope, o del Cultivo de las Letras», *Atenea*, Año III, N.º 8.

de intentar comprender»; pero en la marcha de sus argumentos, en los avances y retrocesos de sus afirmaciones y de sus dudas, queda escrito el diagrama revelador de su oscilante estado de espíritu. «Es probable, —concluye por decir—que este ensayo de filiar el arte nuevo no contenga sino errores». Tales palabras, que repite en sustancia al terminar sus «Ideas sobre la Novela», no pueden considerarse como una prueba de modestia intelectual o de urbanidad literaria, sino realmente como una manifestación del incierto estado de su espíritu al afrontar el problema del arte. Ortega ha tenido en el curso de su vida oportunidades para hacer afirmaciones más audaces que las que ahora dibuja y esfuma alternativamente en «La Deshumanización del Arte». Y las ha hecho con absoluta claridad y con un entusiasmo contagioso que no se siente en esta última obra. Por cierto que, al referirme a tales dudas y vacilaciones, no pretendo hacer por ellas un cargo al autor. Sólo las recuerdo para subrayar desde el principio un hecho de indudable significación y una característica que el mismo Ortega quiere que no se olvide al apreciar su tesis: que las afirmaciones que en ella se contienen respecto al arte nuevo son sólo provisionales y de un alcance más o menos amplio o reducido. Pero el reconocer este hecho no significa hacer ocioso el estudio detenido de cada uno de los puntos que el autor señala como fundamentales. Un examen semejante será siempre útil, tanto para contribuir, si es posible, al más exacto conocimiento del problema, como para evitar que sus discípulos demasiado fervorosos transformen, sin quererlo,

en postulados definitivos lo que está realmente lejos de tener ese carácter de solidez.

* * *

Al entrar ya más directamente en materia, conviene precisar los términos que se han de emplear en el curso de estas observaciones, estableciendo de un modo especial lo que Ortega entiende por «deshumanización». Pues bien, para el autor, «deshumanizar» equivale exactamente a desrealizar, o deformar lo real, deformación que se lleva a cabo por medio del estilo. «Estilizar, —dice— es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar». Deshumanizar es, en consecuencia, y simplemente, apartamiento de lo real, deformación de la naturaleza. «Lejos de ir el pintor, dice— más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparle su aspecto de realidad vivida el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No faltan en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos

ultra objetos. Son sentimientos específicamente estéticos». En otra parte añade: «El arte de que hablamos no sólo es inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano». Y luego después en otra parte dice: «El artista se evade de la realidad». «La acción desrealizadora se ejercita con energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal, por ser lo más humano, es lo que más evita el arte joven».

Ahora bien, así entendida la deshumanización, que Ortega convierte en el fenómeno más fundamental y característico del arte nuevo, no es otra cosa, por mucho que se quiera sutilizar, que la necesaria modificación que tiene que experimentar la realidad, o sea la Naturaleza, los animales, las cosas o los hombres para transformarse en sustancia artística. Es el mismo fenómeno que el autor llamaba antes «irrealización» cuando decía, refiriéndose a todo arte, y no sólo al moderno: «el arte es esencialmente irrealización». * Y es lo mismo que han estado haciendo todos los verdaderos artistas desde el comienzo de los tiempos del arte. Es imposible que exista obra artística alguna sin esta trasmutación o transubstanciación. Indudablemente, el sentido en que opera esa transformación o deformación de lo real, o su intensidad, pueden haber sido más o menos amplios o haberse ejercitado en una u otra dirección, según la cultura de la época y demás circunstancias sociales. Pero no podrá señalarse una sola

* ORTEGA Y GASSET.—Prológo a *El Pasajero* de Moreno Villa, pág. XI-1914.

obra, de cualquiera de las artes, en que no haya desrealización o deformación de la realidad por la visión particular del autor. La arquitectura desrealiza la curva del cielo y hace con ella el arco; el arte ejipcio desrealiza el loto misterioso y hace la columna del capitel florecido; Homero desrealiza las luchas de los griegos y escribe La Iliada; el Dante desrealiza la vida de su época y produce La Divina Comedia; Cervantes crea a don Quijote y Sancho Panza, los personajes de mayor humanidad ideados por el ingenio del hombre, deshumanizando la realidad circundante. En una palabra, todos los artistas, músicos, pintores, escultores hacen sus obras nutriéndose en la naturaleza, pero desrealizándola o transformándola necesaria e inevitablemente. El artista verifica siempre una verdadera transubstanciación, dejando su espíritu bajo las apariencias de la materia: el color, el mármol, el sonido.

Si se encuentra, pues, que la deshumanización, en el sentido que ya queda explicado, aparece en el arte de todas las épocas y todavía como condición esencial para su existencia ¿puede aceptarse que esa misma deshumanización sirva para caracterizar al arte nuevo? Podría pensarse que se trata de una deshumanización realizada en una forma especial. Mas, si así fuera, tampoco sería la desrealización lo característico sino la forma particular en que ella se efectúa. Tal vez, pudiera reservarse el término «deshumanización» para designar la disminución del sentimentalismo en el arte. Pero fuera de no ser este el sentido que le da Ortega, tampoco sería propio su empleo, pues tan humana es la inteligencia como el sentimiento.

Para completar el alcance que da Ortega a su doctrina es preciso examinar, todavía, algunos otros aspectos de la cuestión. Hace presente el autor que los jóvenes rechazan la afirmación de que el arte es la naturaleza vista a través de un temperamento. Efectivamente, ya de un modo directo o indirecto suelen rechazarla en sus manifiestos doctrinarios; pero, en último término, es necesario atenerse más a lo que hacen en sus obras que a lo que dicen en sus proclamas. Tal vez esa negación se ha hecho sólo para manifestar una actitud revolucionaria, por lo menos en la formulación de principios. Pero, indudablemente, no se ha considerado su alcance efectivo, ya que, en realidad, y cualesquiera que sean las tendencias que dominen el espíritu humano, no se puede hacer arte que no sea al final la naturaleza vista a través de un temperamento. Es evidente que puede variar la forma de mirar la naturaleza, los aspectos desde los cuales se la considere, las condiciones del sujeto que observa, etc.; pero el arte no puede, en ningún momento, perder su contacto con ella, porque sólo la naturaleza o lo que parece naturaleza puede afectar nuestra sensibilidad. De otro modo el arte se convertiría en ciencia abstracta o en especulación filosófica; y aun, estas mismas actividades del espíritu no son sino interpretaciones que damos a la naturaleza. Considérese, por ejemplo, un cuadro cubista en el que un pintor deja sus impresiones de una puesta de sol. Seguramente, no habrá en la tela, ni sol, ni cielo, ni nubes, ni agua, ni árboles, ni los demás elementos acostumbrados en el paisaje. Acaso se encuentren discos cortados caprichosamente, y rígidos haces de luz que

se clavan como saetas en triángulos o círculos de colores violentos dispuestos, al parecer, sin norma alguna. Pues bien, por extraño que se considere este cuadro, siempre hay en él un trozo de naturaleza visto a través de un temperamento. Sin duda, los medios de que el pintor se ha valido para exteriorizar sus impresiones difieren muchísimo de los que emplean artistas de otras escuelas, que dan otra importancia a los diversos elementos que forman el paisaje. Actualmente, se estima que lo principal en esa puesta de sol no son los objetos o figuras del paisaje, sino la sensación del color. El artista, entonces, pone en su tela sólo los colores; y como no hay árboles, ni nubes, ni otras figuras que reciban sobre su superficie ese colorido, se le distribuye en trazos geométricos o en figuras caprichosas. Podrá considerarse acertada o errónea, inteligible o ininteligible esta manera de traducir impresiones artísticas; pero, de todos modos, no será posible desconocer que en esa tela no hay, ni puede haber, sino la naturaleza vista a través de un temperamento, que puede estar influído, bien o mal, por prejuicios de escuela o por factores intelectuales o sentimentales.

No basta tampoco que el artista abandone ciertas formas usuales de considerar la naturaleza o lo humano para sostener, como lo hace Ortega, que la «nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte». Ciertamente, se han dejado de mano, por fortuna, algunas formas del sentimentalismo romántico; la pintura ha reducido el culto al desnudo o a la figura humana; pero lo esencialmente humano no está sólo en esos elementos. Lo humano se halla en el fondo del

asunto tratado y no en el modo de tratarlo. Un examen cualquiera, por somero que sea, de las obras de los más avanzados artistas permitirá comprobar que no están dominados por el «asco a lo humano», sino, para usar la expresión del autor, por el asco a ciertos aspectos o a ciertas maneras de tratar lo humano, que se habían convertido en meras fórmulas vacías de sentido.

La teoría de la «deshumanización» contiene muchos aspectos interesantísimos que serán considerados más adelante con la debida atención. Pero, por el momento, lo expuesto es bastante para dejar establecido, sin lugar a dudas, el sentido que debe darse a la expresión «deshumanización», según la obra de Ortega.

En general, no me parece, pues, que el arte moderno pueda caracterizarse por la deshumanización o derealización, factor esencial de todo arte. Ninguno de los fenómenos que presenta el arte nuevo encuentra en esa teoría una explicación satisfactoria. Pero antes de entrar a exponer la tesis de la intelectualización del arte, conviene recordar el conjunto de características que Ortega asigna al arte moderno. El nuevo estilo—dice—«fiende: 1.º A la deshumanización del arte; 2.º a evitar las formas vivas; 3.º a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º a considerar el arte como juego y nada más; 5.º a una esencial ironía; 6.º a eludir toda falsedad y por lo tanto a una escrupulosa realización. En fin, 7.º el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna». Desde luego puede observarse que estos siete factores de clasificación son en realidad cuatro: los indicados en los numerandos primero y segundo, o sea la deshumanización y el evitar

las formas vivas son, al fin de cuentas, la misma cosa; los indicados en los numerandos tres, cuatro y siete pueden agruparse en la conocida fórmula del arte por el arte. Se tendría, entonces, en resumen, que el arte nuevo se caracterizaría: 1.º Por la deshumanización; 2.º por la ironía esencial; 3.º por una escrupulosa realización, eludiendo toda falsedad; y 4.º el arte no tiene otro fin que el arte.

Frente a este conjunto de características del arte nuevo, quiero, por mi parte, señalar otras que me parecen comprender o explicar diversos fenómenos para los cuales no hallo respuesta satisfactoria en la teoría de Ortega y Gasset. En primer término, y como causa de los demás aspectos principales que se pueden hallar en el arte moderno, me parece preciso colocar una progresiva intelectualización; o sea, un creciente predominio de los elementos intelectuales sobre los sensibles en el arte. Ahora bien, el predominio de estos elementos trae para el arte, entre otras, las siguientes consecuencias: 1.^a Des-sentimentalización, o sea, abandono o Reducción de los asuntos exclusivamente sentimentales; 2.^a Reducción de la anécdota; 3.^a Virilización del arte; 4.^a Arte trascendente, en contraposición a arte como juego sin importancia; 5.^a Ironía y humorismo, que sólo pueden aparecer cuando el individuo no está afectado sentimentalmente por un suceso o fenómeno; 6.^a Culto de la metáfora, que de medio que es para la expresión de lo bello se convierte en fin de la actividad poética. No sería difícil señalar, todavía, otras características en el arte moderno; pero ellas no tienen la importancia de las ya indicadas y no son a veces sino consecuencia o

nuevos aspectos de ellas. Tales serían, por ejemplo, el realismo, que aun habiendo cambiado de objeto, aparece como una tendencia a «eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización», como dice Ortega; el individualismo, heredado del romanticismo pero llevado en un sentido también diferente; y por último, podrían añadirse otras, más lejanas aún en importancia, como ser: cosmopolitismo, alteraciones en el uso de las palabras o medios de expresión, modificación de la sintaxis, de la puntuación y hasta de la tipografía.

* * *

Para la mejor orientación de las ideas frente al problema que se discute, conviene no perder de vista otros movimientos similares ya producidos en el arte en diversas épocas de la historia. Esta rememoración servirá para dar a los fenómenos que vemos desarrollarse actualmente en los dominios del arte su más completa significación y alcance. Permitirá, también, proporcionar una base más amplia para la discusión de las ideas que expongo, estableciendo que estos fenómenos no son hechos aislados y sin precedentes, sino consecuencias de factores sociales que se repiten. No pretendo, sin embargo, que el arte actual tenga aspectos idénticos en todo a los de otras épocas de la historia. Esa identidad completa sería imposible de encontrar, pues las condiciones generales de la vida social, el estado de la cultura, las manifestaciones del progreso, los gustos dominantes en cada período, etc., etc., contribuyen a darle orientaciones, contornos y colorido particulares. Pero,

no obstante, a través de estas diferencias, es sobradamente visible la identidad de las fuerzas que concurren a la producción del movimiento analizado; y es posible establecer, en cualquier momento, su marcha paralela en la vida espiritual de los pueblos.

La literatura greco-alejandrina comenzó a sentir los efectos de una progresiva intelectualización en un período que puede señalarse alrededor del año 300 A. de J. C. El enorme desarrollo de la cultura realizado a mediados del siglo V por los sofistas que hacen de la Grecia una vasta escuela, y luego las doctrinas de Sócrates, Platón y Aristóteles, etc., etc., que marcan la máxima altura del pensamiento helénico, impregnan lentamente el arte con sus principios ideológicos. Además, en la centuria 300 a 200 (A. de J. C.) aparecen Arquímedes y Euclides que llevan la mecánica y la geometría a un desarrollo inesperado. La literatura presenta en esta época los poemas de costumbres rurales de Teócrito, la poesía humorística o epigramática de Calímaco y la pintura realista de la vida de la pequeña burguesía, de Herondas. En la centuria siguiente, decae la poesía bucólica con Bion, o sea, pierde su prestigio la poesía sentimental de la época. La prosa se hace científica con Polibio, y Aristarco desarrolla los estudios filológicos, restaurando textos de los poetas antiguos. Las escuelas y doctrinas estéticas adquieren gran desarrollo; la crítica hace progresos indiscutibles con Aristarco y Zoilo. El primero sostiene la necesidad de conocer las costumbres, creencias e instituciones de una época para juzgar una obra de arte, como había de hacerlo Taine entre nosotros. Zoilo, crítico personalista, impresionista y violento re-

presenta una corriente crítica que también encuentra su paralelo en nuestros días. En fin, el cuadro general de aquel período de la cultura humana ha sido ya muchas veces descrito con notable relieve. Y Spengler lo resume con gran maestría en la siguiente forma: «Basta—dice—trasladarnos a la Alejandría del año 200 para oír el característico rumor de estética con que una civilización cosmopolita sabe engañarse a sí misma y ocultarse la muerte de su arte. Allí entonces, como hoy en las grandes urbes europeas, presenciamos una carrera abierta tras la ilusión de una evolución artística, de una personalidad, de «un estilo nuevo», de «insospechadas posibilidades»; oímos una abundante charla teórica; vemos presuntuosas actitudes de artistas a la moda que parecen acróbatas haciendo juegos malabares con pesas de cartón; tenemos al literato en lugar del poeta, la indecente farsa del expresionismo, organizada por los vendedores, como un monumento de la historia del arte, el pensamiento, el sentimiento y las formas convertidas en industria. Alejandría tenía también sus dramaturgos de tesis y sus directores de escena, que eran preferidos a Sófocles, y sus pintores que descubrían nuevas direcciones y embaucaban al público. ¿Qué es lo que hoy llamamos arte? Una música mendaz, artificioso estruendo de masas instrumentales; una pintura mendaz llena de efectismos idiotas y exóticos, más propios de los carteles de anuncios; una arquitectura mendaz que cada diez años saquea el tesoro de las formas preféritas para «fundar un nuevo estilo, en el que cada cual hace lo que le viene en gana; una plástica mendaz hecha de los robos perpetrados en Asiria, en Egipto o en Méjico».

Y sin embargo, el gusto de los mundanos considera esto como la expresión del tiempo actual. Todo lo demás, lo que permanece adicto a los viejos ideales, es deleznable ocupación provinciana».* Sin necesidad de participar en todo de las ideas de Spengler acerca del arte actual, no puede menos que reconocerse la sorprendente similitud entre aquel ambiente y este en el que se mueve el arte de nuestros días. Parece que a los avances de las ideas en los órdenes científico y filosófico, no corresponde un progreso igual en la sensibilidad. O más exactamente, que el arte o la sensibilidad artística ha empezado a desarrollarse antes que el pensamiento metodizado, riguroso y científico; de modo que cuando éste llega a su más alto esplendor, aquél ha agotado ya todas sus posibilidades, dentro de la cultura de que forma parte. Se aferra, entonces, el arte a la inteligencia en demanda de caminos hacia una nueva sensibilidad; y la intelectualización del arte viene a marcar, de este modo, un período de decadencia o debilitamiento del poder de creación artística. Evidentemente, y sobra el decirlo, todo esto no significa que el arte no reciba normalmente un influjo intelectual, sin el que no podría existir. Pero hay ciertas épocas en que esa influencia se hace dominadora y el arte presenta, entonces, fenómenos complejos que le dan un aspecto de vitalidad, que realmente no posee.

En general, a fines del siglo XV no era, por cierto, brillante la situación de las letras. Su postración no se debía, sin embargo, a que hubiera sido precedida de una época de esplendor, como la que terminó en la

* SPENGLER.—«La Decadencia de Occidente».—Vol. II-1.^a Parte, pág. 121. Calpe.

decadencia de Alejandría. La causa de ello tal vez podría hallarse en las condiciones generales de la vida de la Edad Media. Una burguesía empequeñecida y notoriamente vulgar infiltraba la pobreza de su alma vegetativa en todos los círculos. La literatura, después de las altas cumbres de Dante, Petrarca y Bocaccio, era una vasta llanura en la que brotaba dificultosamente una flora escasa y no siempre valiosa. La reacción no se hizo esperar y partió, según es probable, de Italia, que había sentido antes que otros pueblos las primeras inquietudes del Renacimiento. No hace al caso en este momento discutir acerca de si el punto inicial de este movimiento partió realmente de Italia o si se produjo simultáneamente en todas partes, como consecuencia de la acción de causas idénticas sobre la cultura de todos los pueblos de la época.

Puede decirse que ya desde la mitad del siglo XVI la renovación literaria ha hecho un camino considerable, no obstante de alcanzar su etapa máxima en diferentes épocas para cada país. Así en Inglaterra con la publicación de «Euphues», de Lyly, en 1578; en Italia con Juan Bautista Marini, quien, aunque no publicó su «Adonis» hasta 1623 en París, ejerció notable influencia con sus obras, especialmente en España por intermedio de Luis de Carrillo y Sotomayor*. Corresponde a Góngora desarrollar esta tendencia en el sentido del culteranismo, mientras Quevedo la lleva por el camino del conceptismo. Sin embargo, de las diferencias que pudieran hacerse notar entre las escuelas o tendencias

* FITZMAURICE-KELLY — «Hist. de la Lit. Española», pág. 385.—España Moderna.

indicadas, es claro que están ellas sólidamente unidas por el nexo de una manifiesta intelectualización. El Renacimiento mismo, del cual forman parte, es un esfuerzo racionalista contra el sentimiento religioso de la Edad Media. El intelectualismo se inyecta, por así decirlo, artificialmente en el arte. Las inteligencias van a nutrirse en los maestros griegos que son traducidos y comentados con apasionamiento. Junto con ellos llegan otra vez al arte los dioses olímpicos y los personajes de la vasta mitología helénica. Venus reanuda sus aventuras; Adonis se recrea otra vez en su propia hermosura; Dafnis pastorea nuevamente sus rebaños; Cloris despierta los amores de Céfiro; y las ninfas ondulan sus cuerpos ágiles y sonrosados, bajo las armonías de la flauta de Pan.

Esta vuelta hacia Grecia produce dos órdenes de fenómenos simultáneos y que siguen una orientación diferente. Uno conserva la tendencia intelectualista y la hace predominar en su arte; el otro asimila los aportes de la antigüedad clásica y los transforma en algo completamente distinto, produciendo un arte original y durable que forma toda la riqueza del siglo XVII. En Inglaterra la primera corriente queda representada por Lyly, Sidney, Spenser, Crashaw, Donne, Urquhart, etc.; y la segunda, por las figuras de Shakespeare, Milton y otros. En España quedan de un lado Góngora y Quevedo, con los seguidores de ambas tendencias; y del otro, Cervantes, Lope de Vega y luego Tirso y Calderón. En Francia quedan los preciosistas frente a Corneille, Moliere y Racine.

La primera corriente, que es la que interesa consi-

derar en este caso, produce un arte sutilizado, alambicado, lleno de imágenes extravagantes. La metáfora doble y múltiple, favorita de los poetas de hoy, encuentra ingeniosos y pacientes cultivadores. El concepto se refuerza en complicadas líneas y se muestra ataviado con un lenguaje que el culteranismo oscurece con sus palabras extrañas y preciosas. La crítica ha señalado ya cuidadosamente las características del euluismo inglés, del marinismo italiano, del preciosismo francés y de nuestros gongorismo y conceptismo. Puede decirse, en resumen, que todas esas manifestaciones artísticas revelan su parentesco por el predominio que dan a ciertos elementos dentro del arte. Les es común la exhuberancia de lo pintoresco, la sutileza y agudeza de ingenio, el afán de buscar relaciones sorprendentes entre las cosas más alejadas y dispares, el evitar la expresión directa para aprehender el objeto por medio de metáforas y circunloquios; el deseo de hacer un arte aristocrático, cerrado, de casta, arte puro, un arte para artistas o para los egregios, como diría Ortega y Gasset. Les une, además, el deseo revolucionario de liberar al arte de las reglas clásicas; hacer algo que estuviera fuera de la preceptiva de Aristóteles o de Horacio; ir más allá de donde llegaron los griegos o los latinos, superarlos con la base del sólido conocimiento de sus obras. Fué así como el ingenio alcanzó a dar al arte un colorido maravilloso, pero desgraciadamente pasajero.

El carácter intelectual de este movimiento ha sido reconocido por la crítica. Clifton Brock, por ejemplo, hablando de la poesía fantástica inglesa, hace resaltar el realismo de Donne, que no se refería a los hechos sino a las ideas. Cuando escribía poemas de amor—dice—su objeto no era

hacer versos hermosos sino mostrar con exactitud de qué manera trabajaba en su mente su propia pasión. Consideraba que el deber de un poeta era luchar con todas las dificultades de las ideas. Y luego añade que los poetas fantásticos intentaban escribir poesía en un tiempo en que no podían expresar sus emociones sin razonar acerca de ellas. Deja también establecido que los principios de la poesía de la época no son las frases bellas sino la exposición ingeniosa de los hechos y de las ideas. Después, refiriéndose a las obras de Crashaw, expresa que «los conceptos son en él adornos poéticos» y que su deseo de ser ingenioso y de enriquecer sus emociones con el juego de su intelecto le inspira epigramas imaginativos que no tienen rival en la lírica posterior *. Donne tiene «horror a lo banal», hasta el punto de buscar lo excéntrico. No se complace sino en la sutileza, aun a riesgo de ser enigmático. Pasión, sentimiento, sensualidad, todo está sometido al ingenio. Y este juego de ingenio se marca tanto por las hipérboles estupefactantes cuanto por las relaciones incongruentes de ideas que son antípodas mezclando lo alto con lo bajo, lo sublime con lo trivial **. Este afán de mezclar lo bajo y lo trivial con lo elevado, corresponde también a un aspecto del arte nuevo, contado por Ortega, quien lo atribuye al predominio de la metáfora, pero conviene recordar que a su vez el predominio de la metáfora es consecuencia de la intelectualización del arte.

* Univers. de Cambridge.—«Hist. del Mundo», vol. VIII, pág. 537—Sopena, Barcelona.

** LEGOUIS Y CAZAMIAN.—«Hist. de la Litt. Anglaise», pág. 331—Hachette, 1924.

Los preciosistas, los Voiture, los Melleville, los Sarazin perpetuaron en la literatura francesa el lirismo del siglo precedente; pero era «un lirismo disecado más intelectual que sensible o imaginativo; su arte muy limitado en su aparente libertad, no es sino un juego de ingenio complicado, cuya norma es calcular siempre el efecto menos esperado o el menos necesario, para producirlo. Voiture escribe una poesía amorosa de una fineza abstracta y transforma con exquisita precisión el sentimiento en idea. * Pero donde este grupo marca más claramente su orientación como colectividad es en la confección del Diccionario de la Lengua Francesa. En esta obra la tendencia intelectualista es manifiesta. Con ella «se despojó al idioma de sus elementos concretos, coloreados, pintorescos y sustanciosos», y se logró «conservar, estimular, fortificar los elementos racionales abstractos y, por decirlo así, algebraicos, todo lo que sirve para definir el pensamiento sin figurarlo». La lengua que con este Diccionario creó la Academia «es la lengua de la inteligencia pura, del razonamiento, de la abstracción, la que servirá pronto a Voltaire y Condillac, una lengua de analistas y de ideólogos». **

Las formas culteranas y el conceptismo manifiestan también de una manera clara la influencia del intelectualismo. Menéndez y Pelayo encuentra en ambas corrientes un arte sin sentimiento lírico, salvo excepciones, y que se aisló del sentimiento popular para formar una verdadera aristocracia intelectual. Según su opinión,

* G. LANSON.—*Histoire de la Litt Française*..—Págs. 384-386—Hachette—1924.

** G. LANSON.—*Histoire de la Litt Française*..—Pág. 410—Hachette—1924.

la poesía de esta época reunió «los peores defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la falsa antigüedad y la falsa Edad Media». La poesía de Góngora no sólo le parece desprovista de sentimiento, sino aun de ideas; pero conviene en que, en Quevedo, «el elemento intelectual, la tendencia satírica directa» «contrapesan a lo menos el poder de la imaginativa». Y finalmente, al analizar la labor de Baltasar Gracián reafirma sus ideas sobre el predominio de lo intelectual y refiriéndose a la obra «Agudeza y Arte de Ingenio» la llama «el Código del Intelectualismo Poético».*

Junto a esta característica de intelectualización se hallan en el arte de esta misma época otros aspectos que también son comunes al fenómeno artístico de nuestros días. En primer término, como ya está indicado anteriormente, el predominio del elemento intelectual significa por sí mismo una disminución del sentimiento en la obra de arte, o sea, una desentimentalización. Especialmente se revela este aspecto por el desarrollo del humorismo e ironía, o hablando más generalmente, de lo cómico. En efecto, es requisito esencial para que pueda presentarse el lado cómico de las cosas el que el sujeto observador no sea tocado sentimentalmente por ellas. Se necesita, en realidad, un apartamiento sentimental mayor que el que Ortega atribuye al pintor que presencia la agonía de un hombre para él extraño. Mas esta disminución del sentimiento se manifiesta también de un modo preciso por la forma como se considera

* MENÉNDEZ Y PELAYO.—*Historia de las Ideas Estéticas en España*.—Vol. III.—Págs. 481-483-523.—Suc. de Rivadeneyra.—Madrid—1896.

en el arte a la mujer. Lyly a los veinticuatro años predicaba la desconfianza respecto de la mujer y, si algún tiempo más tarde cambió de parecer, se debió ello a la necesidad de transigir que le impuso el medio social excesivamente hostil a sus ideas. Donne rechazó también el culto exaltado de la mujer, atacándolo con demolidora ironía. Podrá argüirse, sin embargo, que, en general, todas las escuelas de esta época fueron secundas en sonetos, madrigales y letrillas en homenaje a la mujer. Pero, en realidad, tales demostraciones no pasaban de ser elegancias de salón o simples coqueterías poéticas, completamente faltas de todo sentimiento verdaderamente profundo.

El extranjerismo o cosmopolitismo es, también, otro factor cuya existencia puede constatarse en este movimiento artístico. Las traducciones, los viajes y aun las frecuentes expediciones militares contribuyen a llevar de un pueblo a otro las corrientes dominantes en cada país. Marini va a Francia en 1615 y allí publica su célebre «Adonis», ocho años después. Las tropas francesas que en oleadas sucesivas entran a Italia y las de España que ocupan a Nápoles regresan contagiadas con el gusto italiano. A Inglaterra llegan también esas influencias cosmopolitas, no obstante su aislamiento que todavía no era espléndido, ya directamente por las traducciones de textos, ya por intermedio de los ciudadanos que se trasladan a estudiar al continente o también por la vía indirecta de otras obras, especialmente españolas, que estaban creadas dentro de esas mismas corrientes. Lo dicho no significa, sin embargo, establecer precedencia acerca del punto en que pudo iniciarse este movimiento

de renovación artística. Pero es el hecho que hubo un activo intercambio de influencias que resultaban orientadas en el mismo sentido debido tal vez a la semejanza del estado de la vida espiritual en todos los países afectados por el fenómeno. Para los fines que aquí se persiguen, basta con dejar establecido el hecho en sí mismo, sin que sea necesario establecer de dónde partió el impulso inicial que encaminó a las artes a esta transformación.

Era también el arte, en esta época, como en la nuestra, una actividad importante, que distaba mucho de ser un simple juego, ya para los que formaban en el grupo clasicista como también para los escritores de las escuelas renovadoras. Pudiera pensarse que quienes se dedicaban a cazar imágenes brillantes, a fabricar madrigales, a confeccionar ingeniosidades y a practicar acrobacias verbales no daban al arte un sentido trascendental. Pero esto sería no querer mirar sino las apariencias más próximas y desconocer el entusiasmo con que los artistas se consagraban a su arte, el calor que ponían en sus disputas, muchas de ellas célebres, y el respeto y admiración que iniciados y profanos rendían al vate. Y no sólo eran los artistas los que se ocupaban del arte, sino que sus entusiasmos trascendían al público. Se fundaban sociedades para el cultivo de las bellas letras y circulaban los escritos de mano en mano. Las obras de Góngora «se comentaban letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de La Iliada, y se aprendían de memoria en los colegios» *. Cosas semejan-

(*) MENÉNDEZ Y PELAYO.—*Hist. de las ideas estéticas*.—Vol. III, págs. 484 y 519.

tes ocurrían en Inglaterra, Italia y en Francia con las obras y los autores de la época. No se podría explicar lógicamente tal interés por el arte si se creyera que para aquellas gentes el arte era una actividad sin importancia.

Finalmente, tiene también el arte de esta época otro aspecto que lo asemeja al de nuestros días: el de ser un movimiento de emancipación, enérgico y casi violento, contra las reglas imperantes. Puede afirmarse, en consecuencia, después de la rápida enumeración de estas características, que el llamado arte nuevo no constituye un fenómeno desconocido; y que si tiene algo de sorprendente, no es ello otra cosa que la semejanza con que, a través de los siglos, la «nueva sensibilidad sigue los caminos de la «antigua».

• • •

Establecidos los antecedentes históricos necesarios para el mejor fundamento de las ideas sustentadas, procede ocuparse de cada uno de los aspectos que se han señalado como característicos en el arte nuevo, en discrepancia con los que fija Ortega y Gasset.

Se ha repetido con alguna frecuencia, al juzgar las últimas tendencias literarias y artísticas, y especialmente el dadaísmo, que manifiestan ellas una orientación anti-intelectualista. Mas tales afirmaciones se hacen con el apoyo de observaciones aisladas, o se deben también a interpretaciones demasiado ligeras de doctrinas que no encuentran confirmación alguna en los hechos; y aun es

posible atribuir las a una interpretación equivocada del término «anti-intelectual».

Guillermo de Torre ha recogido en su última obra algunas de estas opiniones. Por el mérito de ciertos pasajes podría inferirse que el autor no está lejos de compartir esta creencia. Mas otras partes del mismo libro permiten establecer en definitiva su apreciación sobre el asunto. Al considerar, por ejemplo, el aporte que el futurismo pudiera haber hecho a las escuelas más recientes, habla de «la significación anti-intelectualista del dadaísmo»*. Tácitamente acepta que existe esa tendencia, pues discute si ella procede o no del futurismo. Luego después afirma claramente esta orientación al estudiar las perspectivas del nuevo lirismo, diciendo: «La evasión del realismo objetivo, su trasposición literaria implica el ilogismo o manumisión del control realista y el anti-intelectualismo cenestésico de la nueva lírica»**. Si esta declaración hubiera de entenderse en sentido estricto, sería incompatible y contradictoria con las contenidas en otros puntos de la obra. En efecto, pocas páginas más adelante, al considerar el aforismo de Cocteau: «sentir antes que comprender», añade como comentario: «frase que justifica el presunto anti-intelectualismo de la nueva lírica». De este modo, pues, lo que era la afirmación lisa y llana de una verdad pasa a tener una calidad menos sólida después de esta palabra «presunto»; y acaba realmente por desvanecerse hacia el final del mismo capítulo donde el autor hace suyas diversas ideas de Riccioto

* GUILLERMO DE TORRE.—«Literaturas Europeas de Vanguardia». Pág. 242 C. Rago. Madrid 1925.

** GUILLERMO DE TÓRRE.—«Literaturas Europeas de Vanguardia». Pág. 283.

Canudo, diciendo: «Como ha hecho notar Riccioto Canudo, el carácter general de la innovación contemporánea está en la trasposición de la emoción artística desde el plano sentimental al plano cerebral». «Efectivamente, —añade— el imperio de un cerebralismo motriz se revela hoy día por la preponderancia del espíritu crítico y la estructuración intelectual de los módulos y sistemas literarios: así la derivación al plano intelectual único de las cerebraciones líricas». Esta aparente contradicción no revela sino que De Torre ha dado a la expresión «anti-intelectualismo» un sentido particular y limitado. Parece querer significar una tendencia anti-literaturista o señalar lo que llama el ilogismo del arte nuevo, o sea, una ruptura con la lógica de que hacen gala ciertas escuelas recientes. Mas, en realidad, este desprecio a la lógica es, únicamente, desprecio a lo que podría llamarse lógica aparente o convencional. Es decir, se desprecia la lógica porque no es suficientemente lógica. Se desea oponer a la lógica corriente o burguesa, una lógica que, despreciando las apariencias, se base en las íntimas relaciones de las cosas, tal como la entiende el hombre superior o artista y no como la comprende el hombre vulgar. En otras palabras, combaten la lógica en cuanto adopta la forma de sentido común. No me parece que pueda entenderse de otro modo esta aversión que se señala como una característica de las nuevas escuelas; y esto, por otra parte, no es suficiente para atribuir al arte una orientación anti-intelectual.

Tampoco basta para suponerle esa tendencia el hecho de que las escuelas nuevas combatan a las academias,

museos, conservatorios, en fin, todo el arte oficial y consagrado. Tal actitud importa sólo atacar ciertas formas de intelectualidad. La inteligencia de academia o de conservatorio no les parece poseer las cualidades esenciales a toda verdadera inteligencia: fuerza creadora y expansiva, ansia de novedad, dinamismo, progreso y renovación permanente. Los esfuerzos demoledores se dirigen, con toda justicia, contra algo que ha quedado con la forma o con el aspecto de la inteligencia, pero que no tiene ninguna de sus virtudes fundamentales. Todavía, si esto no fuera bastante, podría encontrarse el camino de la verdad en esta materia, examinando las obras de los nuevos artistas. Indudablemente para los efectos de una investigación semejante valen ellas mucho más que los postulados doctrinarios con frecuencia inexactos y engañosos. Para el caso merece recordarse una frase de Marinetti en la que proclamaba su «odio a la inteligencia». Sin embargo, en esta impresionante declaración toda la obra del creador del futurismo no es sino una prolongada y calurosa admiración hacia la fuerza de la inteligencia. Dando, pues, mayor valor a los hechos que a las palabras, puede encontrarse en el arte nuevo una intelectualización manifiesta, que se revela ya por los temas que sirven de base a la inspiración, ya por la forma como son tratados esos asuntos.

Vicente Huidobro, figura de indiscutible valor dentro de las corrientes nuevas, en un artículo titulado «La Creation Pure»^{*} manifiesta que el arte ha pasado por tres etapas sucesivas, a saber: Arte reproductivo o inferior

^{*} Cita de Guillermo de Torre.—«Literaturas Europeas de Vanguardia», Pág. 107.

al medio; Arte de adaptación o en equilibrio con el medio; y Arte de creación o superior al medio. La base fundamental para hacer estas separaciones, es el predominio o el equilibrio en que se presentan dentro del arte los elementos intelectuales y sensibles. Así, en la primera etapa el elemento intelectual domina sobre lo sensible; en la segunda, hay equilibrio entre ambos factores; y en la tercera, domina finalmente la sensibilidad sobre la inteligencia. Según esta teoría, el arte actual debería caracterizarse por un predominio de los elementos sensibles sobre los intelectuales; en cambio, el arte primitivo revelaría la supremacía alcanzada por la inteligencia. La Iliada, el Ramayana, los dibujos de la Cueva de Altamira, trazados por la mano insegura de los hombres de la edad del reno, y aun lo que está mucho más allá de todo esto, aparecería saturado de intelectualidad. La doctrina es interesante por lo sorprendentemente novedosa; pero, en realidad, no hay antecedentes históricos que permitan aceptarla. Por otra parte, si se sostiene que colectivamente el arte ha pasado por el camino que lleva desde la inteligencia hacia la sensibilidad, habría que aceptar igualmente que desde el punto de vista individual ocurre también lo mismo. Se tendría entonces, que el hombre, en los primeros años de su vida, empezaría por estar dominado por el intelectualismo; luego, hacia la juventud se produciría el equilibrio entre la inteligencia y la sensibilidad; y, por último, hacia la edad madura, la sensibilidad triunfaría sobre la inteligencia. Es decir, se alteraría por completo la marcha normal de fenómenos cuyo desarrollo podemos observar cada día. Se ve ir al hombre desde los sentimientos estéticos mo-

trices hasta los sensorios, y desde éstos hasta los sexuales, para llegar, como a última etapa, hasta lo intelectual. De igual modo las colectividades evolucionan, siguiendo la misma línea que ha recorrido el individuo. Hasta ahora no se ha visto llegar a un pueblo a la etapa final o intelectual; a ella sólo han llegado individuos aislados o grupos más o menos amplios, que son los artistas.

No puede tampoco aceptarse la suposición de Huidobro en orden a que puede haber existido un arte inferior al medio social, o sea, según su teoría, todo el arte de la primera etapa. No hay razón para dar el calificativo de artística a una producción que está a un nivel espiritual más bajo que el que tiene el medio social. Ni se puede explicar fácilmente cómo es posible que se llegue a producir este extraño fenómeno. Habría que suponer que los artistas eran los individuos de más baja condición intelectual en la sociedad y en circunstancias que el medio era intelectualmente elevado. Ahora bien, ¿por qué razón habría de darse el nombre de arte a esta producción que sería esencialmente despreciable? ¿Y cómo hacer comenzar la historia del desarrollo del arte por un período que se caracteriza por no tener arte? Individualmente puede, sin duda, darse el caso de que alguien escriba una obra que llegue a estar por debajo del medio social; pero puede asegurarse, sin temor a equivocaciones, que no ocurrirá ello por predominio de la inteligencia en el sujeto sino por la carencia absoluta de toda inteligencia.

Resumiendo, pues, las observaciones acerca de este punto, puede afirmarse que en el arte nuevo no existe

una orientación anti-intelectualista propiamente dicha, ni mucho menos se descubre en él un predominio de la sensibilidad, como dice Huidobro. En cambio, la orientación contraria, o sea la intelectualización, se manifiesta por numerosos síntomas ya directos o indirectos. En general, la revelan los temas, la manera de tratarlos, el predominio de ciertas formas, la aparición de otras, y finalmente, fenómenos tales como el desarrollo de la crítica y de las doctrinas estéticas.

• • •

La crítica en su más alta forma, como disciplina que analiza las tendencias artísticas y elabora conclusiones sistemáticas, viene a ser una verdadera filosofía del arte. Y sólo es posible que aparezca cuando el hombre no sólo siente sino que se da cuenta de que siente y empieza a deleitarse con el maravilloso espectáculo de su sensibilidad. Así la actitud crítica viene a ser la conciencia del arte; y la estética «la ciencia de la belleza».* El hombre que, según se ha dicho, ha creado el mundo del arte a su imagen y semejanza, concluida la obra medita sobre ella para ver si su mundo está bueno. Es la ratificación de la inteligencia en el sexto día de la creación.

El desarrollo que ha alcanzado la crítica llega hasta el punto de que cada artista de las nuevas corrientes formula o pretende formular una estética personal. Bastan unas cuantas estrofas, algunas telas, o unas pocas pá-

* CH. MAURRAS.—«*Anthinée*». Pág. XI.—Flammarión—Paris.

ginas de música para que el autor escriba manifiestos doctrinarios para anunciar el hallazgo de insospechadas maravillas. Más aún, no es raro tampoco que el artista comience por establecer primero su propia estética y luego emprenda la confección de obras destinadas a comprobarla. Puede decirse con exactitud que todo el mundo de las artes actuales está lleno del rumor de las discusiones estéticas que el oído de Spengler percibe en la remota Alejandría. Entre las voces que más alto sobresalen en el confuso clamoreo de la disputa, se escucha la palabra profunda de Nietzsche, la expresión poética de Bergson y la voz misteriosa de Freud que vuelve de un viaje fantástico con una chispa de luz cazada en las más oscuras regiones del espíritu.

Si se examina, por ejemplo, aunque sea a grandes rasgos, la literatura francesa durante el último siglo y hasta nuestros días, no será difícil sentir la potencia progresiva de la corriente intelectual. Así, el romanticismo revela ya en el conjunto de sus principios la acción refleja de los postulados de la Revolución. Tiene de ellos la exaltación del individuo y el libre desarrollo de la persona por sobre los convencionalismos existentes. Los revolucionarios eran ya románticos a su manera: eran los románticos de la acción. Y si éstos destruyeron la vieja organización política del mundo, los artistas hicieron también su asalto heroico para libertar a la belleza aprisionada, desde hacía mucho tiempo, tras las murallas inmovibles del arte clásico. Pero la Revolución era hija de la inteligencia y no tardó en reconocer su aboleo, proclamando la soberanía de la diosa Razón. El romanticismo, al nacer, llevaba ya entre el hervor de

sus pasiones el germen de intelectualismo que había de dominarlo.

Fueron los parnasianos los que se acordaron de la diosa Razón y pusieron la serena impassibilidad de su arte frente al torrente desbordado del romanticismo. Los parnasianos, salvadas las diferencias propias de la época, son en cierto modo los preciosistas del siglo XIX. La exactitud y precisión de la forma, la elegancia y propiedad de las palabras vuelve a ser la preocupación principal del artista. El arte se encamina hacia lo objetivo, abandonando paulatinamente el culto del yo impuesto por el romanticismo. La novela tiene a Flaubert que cincela sus obras frase a frase y en las que el romanticismo se mezcla todavía a la objetividad realista que, más tarde, pasando por Goncourt, había de alcanzar hasta el naturalismo.

Desde la estética sensoria del romanticismo se avanza hacia una nueva etapa a través del naturalismo, que es un verdadero romanticismo sexual. En efecto, nada menos natural que el naturalismo; no es sino el mismo artificio romántico que alejándose del sentimiento se dirige, con gran aparato científico, hacia el campo de lo sensual y particularmente de lo sexual, para repetir allí en poco tiempo las ridículas exageraciones de aquél. Pero esta regresión no es sino aparente, tanto por que el naturalismo traslada a la literatura las ideas científicas de la época, como por la calidad de la reacción que le sigue. Efectivamente, la orientación intelectual del simbolismo es mucho más intensa que la del movimiento parnasiano que vino después del romanticismo. Conviene, además, tener presente, aunque se trate de fenómenos

iniciados en otra literatura, que el futurismo importa una nueva aparición del romanticismo: el romanticismo intelectual. A este movimiento sigue muy de cerca la reacción cubista que lleva el arte hacia el camino de lo abstracto. La corriente intelectual no deja su huella marcada en línea recta, sino que sigue la línea en espiral, en que se desenvuelven todos los fenómenos sociales.

Cualquiera que sea la influencia directa que haya podido ejercer la ciencia o la filosofía sobre el espíritu del arte, no puede desconocerse la participación muy considerable que cabe a la crítica en la producción del fenómeno. Sainte-Beuve, Taine, Renan, Brunetiere, etc., han vaciado en la corriente del arte un caudal enorme de elementos puramente intelectuales. La ideología de Taine, que proporcionó una base al naturalismo, alcanza con el aditamento de nuevos aportes, hasta el unanimismo que, en líneas generales, lleva a la obra de arte misma al problema de la influencia del medio en el individuo y de éste en aquél. Renan prolonga su intelectualismo hasta nosotros por intermedio de France que sabe acrecentar brillantemente la herencia con el supremo encanto de la ironía. En todas partes desde Maupassant a Proust, Gide, Duhamel, Jaloux, etc., desde Sully-Prudhomme a Paul Valery, Max Jacob y Cocteau, el predominio de esta orientación no hace sino aumentar y transformar el arte en un campo de apasionantes especulaciones intelectuales. No se podría decir si este proceso ha llegado ya a su altura máxima. Pero, por lo menos, es cierto que ha alcanzado una intensidad que ha hecho pensar a muchos escritores en la necesidad

de tomar otros caminos. Hay síntomas que parecen indicarlo: la vuelta de muchos poetas y escritores hacia la corriente sentimental que brota desde el fondo de las religiones; y los esfuerzos de los suprarrealistas que, guiados por las doctrinas de Freud, intentan captar el sentimiento en los laboratorios misteriosos de lo inconsciente. Ambos hechos tienen de común el propósito de entrar en contacto con el sentimiento. Pero son todavía síntomas demasiado inciertos y aislados para poder juzgar acerca de su verdadero sentido. Además, ambos hechos están saturados de intelectualismo desde su génesis; y aun el suprarrealismo emplea los métodos científicos del maestro de Viena para llegar a su fin. Puede ocurrir también que a la postre no pasen de ser estos hechos sino fenómenos transitorios, oscilaciones provocadas por las naturales reacciones del medio social, después de las cuales se adopten nuevas y más intensas formas de intelectualización.

• • •

Dentro del conjunto de ideas que se vienen sosteniendo en este artículo, la intelectualización ha sido presentada como una característica fundamental del arte nuevo. De ella se derivan otros aspectos que sirven también para definir el complejo arte contemporáneo. Mas, antes de llegar a verificar rápidamente la existencia de esos otros aspectos, y como ratificación de la parte esencial de la tesis, no será inútil recordar algunas opiniones sobre este punto del problema.

Indudablemente, la etapa más activa de este movi-

miento ha sido iniciada por Marinetti. El poeta futurista aparece poseído por una admiración sin límites hacia el progreso moderno, en cuanto significa manifestación de la inteligencia del hombre en su lucha contra la naturaleza. Según sus doctrinas, es necesario cambiar todos los viejos asuntos del arte, destruir los museos, las academias y las bibliotecas, donde reside la antigua manera de mirar el mundo, a fin de poder imponer los asuntos nuevos: la máquina que hace prodigios en la industria, la máquina que se eleva en un vuelo sorprendente, la que corre con velocidad fantástica sobre la tierra o el mar, o la que camina bajo las aguas. La naturaleza queda reemplazada así, como motivo de sus cantos, por lo que es invención de la inteligencia. Su arte se intelectualiza por el objeto a que dedica su atención exclusiva o preferente. «Queremos a toda costa—dice—reingresar en la vida. La ciencia victoriosa de nuestros días ha renegado de su pasado por responder mejor a las necesidades de nuestro tiempo; queremos que el arte, renegando de su pasado, pueda, al fin, responder a las necesidades intelectuales que nos inquietan»*.

Cierto es, sin embargo, que en otros pasajes de sus discursos pretende defenderse del cargo de «cerebralismo atormentado y decadente» que se ha hecho a su arte. Sostiene que, por lo contrario, los futuristas son «creadores de una sensibilidad centuplicada», y que su arte «está borracho de espontaneidad y pujanza». Tales palabras, contradichas por la índole de sus obras, sólo revelan que quien participa de un movimiento no siem-

* MARINETTI.—«El Futurismo», 142.—Sempere, Barcelona.

pre es el mejor preparado para juzgar su dirección y finalidad. Por otra parte, la respuesta que da a la objeción en nada la destruye. En verdad, puede el futurismo ser creador de una «sensibilidad centuplicada», pero esa centuplicación puede ser hecha por la fuerza intelectual. El impulso que le lleva a la creación de la obra de arte, puede ser «pujante y espontáneo» sin que ello perjudique, en lo más mínimo, a la naturaleza de la orientación final. Pero ni siquiera hay necesidad de insistir demasiado en estas ideas, porque el mismo Marinetti se encarga de confirmarlas plenamente. «Hay que introducir en la escena—dice—el reinado de la máquina, los grandes estremecimientos revolucionarios que agitan a las multitudes, las nuevas corrientes de ideas y los grandes descubrimientos científicos que han transformado por completo nuestra sensibilidad y nuestra mentalidad de hombres del siglo XX*. En otra parte, al hacer el elogio del verso libre, donde naturalmente se habrá de recibir la esencia poética, dice que este verso es «perpetuo dinamismo del pensamiento».

Cocteau inicia las páginas de «Le coq et l'arlequin» con un aforismo digno de recordarse: «el arte es la ciencia hecha carne». Nada más significativo que esta frase que indica la forma como el arte puede asimilar la ciencia: haciéndola carne. Es decir, cosa viva. Todavía, en otra ocasión, insiste en esta idea, y sostiene que el artista tiene derecho a usar las ciencias para su arte, pero sin que por eso se pretenda que en ellas están las fuentes del arte**. De modo que «ni la música ni la pintura

* MARINETTI.—«Futurismo», pág. 85.—Sempere, Barcelona.

** COCTEAU.—*Le Rappel à l'ordre*, pág. 226. Stock, París.

deban servirse del espectáculo de las máquinas para mecanizar su arte, sino solamente de la exaltación mesurada que provoca en ellas el espectáculo de las máquinas para expresar otro objeto más íntimo»*. Cocteau no es, por tanto, partidario del injerto que actualmente se hace de las ciencias en las artes, y lo censura en más de una ocasión. Pero si lo rechaza y sólo lo acepta en la forma que se ha indicado, es porque palpa en las escuelas nuevas el fenómeno de intelectualización. «Aconsejo a los artistas, dice todavía, no mezclar el arte con la ciencia, la filosofía, el ocultismo. Estas mezclas dan una pedantería de mujeres sabias. El arte de Picasso, tan simple e instructivo, y las enseñanzas que de él se desprenden, se oscurecen no solamente a causa del término «cubista» sino también a causa de los estudios estériles en los que, en lugar de hablarse de pintura, se habla de Poincaré, de Bergson, de la cuarta dimensión y de la glándula pineal**». Sin embargo de todo, Cocteau no está en modo alguno libre, ni puede estarlo, de la intelectualización que censura. Pero la reacción que trata de despertar comprueba la existencia del fenómeno que ha quedado señalado como característica del arte contemporáneo.

Paul Valery puede ser considerado, sin duda alguna, como figura de mucho realce dentro de las nuevas orientaciones artísticas. Lefrève, estudiando su obra, reconoce en ella un intelectualismo manifiesto, que se apresura a disculpar, agregando que «su poesía, por intelectualista

* COCTEAU.—*Le Rappel a l'ordre*, pág. 30. Stock, París.

** COCTEAU.—*Le Rappel a l'ordre* pág. 226. Stock, París.

que sea, se traduce siempre en forma de imágenes»*. No se ve, en realidad, la urgencia que haya en disculpar la presencia de una característica que es general a toda la literatura y, más que eso, a todo el arte. Ni menos si se tiene en cuenta que el predominio del elemento intelectual sobre el sensible no está reñido con las imágenes y antes, por lo contrario, se suele manifestar la intelectualización precisamente por un culto exagerado de la imagen.

Más aún, quizá si Ortega mismo no se halla muy lejos de pensar que el arte actual se encuentra dominado por elementos intelectuales, que no son los que le corresponden por su esencia. Por lo menos, cuando está fuera de su ensayo sobre la «deshumanización» parece acercarse a este punto de vista. En efecto, refiriéndose a la situación en que se hallan actualmente las artes, dice que para definir las «habría que decir poco más o menos: el arte actual consiste en que no lo hay»**. Esta afirmación permite hacer otra que no es sino su consecuencia: todo el arte joven, ese arte deshumanizado, sin importancia para el artista, esencialmente irónico, y que evita toda falsedad, no existe, o es tan poca cosa como arte que no vale la pena tomarlo en cuenta. Ahora bien, si tal le ocurre al arte moderno es porque ha perdido sus cualidades esenciales que son pertenecientes a lo sensible; por otra parte, esa pérdida acarrea necesariamente el predominio de lo intelectual. En repetidas

* LEFÈVRE.—*Entretiens avec Paul Valéry*. «Le Livre», París.

** ORTEGA Y GASSET.—*La Deshumanización del arte e Ideas sobre la Novela*, pág. 154. Edic. Rev. Occidente. Madrid.

ocasiones insiste Ortega en esta afirmación de la inexistencia del arte actual. El cubismo le parece «ensayo de posibilidades pictóricas que hace una época desprovista de arte plenario. Por eso es tan característico del tiempo que se produzcan más teorías y programas que obras». Pues bien, aunque sea fatigoso el repetirlo, este gran desarrollo de teorías estéticas y programas artísticos es revelador de un estado de espíritu en el que domina lo intelectual. Y precisamente este arte, que según la expresión de Ortega, se caracteriza no porque no gusta sino porque «no se entiende»; es un arte que se dirige más a la inteligencia que a la sensibilidad, o sea, es un arte intelectualizado.

En resumen, y para poner término a los comentarios sobre este punto, me parece oportuno recordar las expresiones con que sintetiza Spengler sus ideas sobre el arte actual en lo que se refiere a la plástica y la música, pero que, sin duda alguna, se aplican por igual a las restantes manifestaciones del arte: «Pero hoy los artistas—dice—tienen que querer lo que ya no pueden realizar y trabajan con el intelecto, computando y combinando porque el instinto de la escuela ya no les ilumina» **.

* * *

Se ha recordado anteriormente que el arte atraviesa en su desarrollo las etapas sucesivas de lo motriz, lo sensorio y lo sexual hasta llegar a lo intelectual. El

* ORTEGA Y GASSET. — *La Deshumanización del Arte e Ideas sobre la Novela*, pág. 158. Edic. Rev. Occidente.

** SPENGLER—*La Decadencia de Occidente*, Vol. II, 1.ª parte, pág. 118.

señalamiento de estos jalones no significa, por cierto, sostener que se pasa de una etapa a otra de un modo absoluto y en forma que en un período de los ya indicados no se encuentren elementos de los anteriores. Sólo se trata de características predominantes. Ahora bien, si en realidad el arte moderno ha llegado al período intelectual, será posible constatar en él una disminución de los elementos sensorios, tomando esta palabra en su sentido más amplio, de modo que comprenda también a lo sexual. Y al disminuir los elementos sensorios que nutren al sentimiento, el arte mostrará también un apartamiento de lo sentimental, que puede designarse con la palabra desentimentalización, siguiendo el ejemplo de Ortega y Gasset.

Si se toma el fenómeno estudiado sólo desde el momento en que alcanza un grado de desarrollo apreciable, puede decirse que ha correspondido al futurismo la iniciativa más precisa y determinada para llegar a la proscripción del sentimiento en el arte. Merinetti acertó a dar una expresión definida a un estado de espíritu que ya se revelaba en muchas partes. Para referirme a la literatura hispanoamericana, cabe recordar que, alrededor de esa misma época, Enrique González Martínez proclamaba la necesidad de «retorcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje» para reemplazarlo por el «sapien te buho» que descansa en el regazo de Palas. Era ya una reacción manifiesta contra el sentimentalismo preciosista de Rubén Darío que había fatigado con sus princesas tristes, sus violines sollozantes, sus abates románticos y sus Margaritas de deficiente salud pulmonar.

Muchos son, sin duda, los puntos por donde el sentimentalismo extiende hacia el arte su influencia no siempre deseable y con frecuencia enfermiza y aletargadora. Pero las dos fuentes de donde brota con mayor ímpetu toda sentimentalidad son la mujer y el amor. Por eso el futurismo desde sus primeras proclamas anuncia resueltamente el «desprecio a la mujer» y manifiesta su anhelo de reducir el amor romántico a «una sencilla función corporal, como el comer y el beber». El primer acto, pues, del «hombre multiplicado» por el poder de la ciencia, es arrojar a la mujer del paraíso del arte, que los románticos habían decorado con pedrerías fabulosas y en cuyos ámbitos, perfumados por el incienso de los versos, cantaba el amor sus sollozantes e interminables letanías.

Sin entrar a considerar el acierto o desacierto de este acto, ello es que en la literatura moderna la mujer y el amor no ocupan el lugar exclusivo que tenían reservado en épocas anteriores. No será posible encontrar entre los poetas de las nuevas escuelas aquellos cantos a la amada, o a las partes cantables de la amada—la cabellera, los brazos, la boca, los ojos—que llenaban toda la literatura de otros tiempos. «Desde hace años—afirma Cocteau—el arte se desarrollaba bajo el signo femenino, anti-griego. La parisiense de las dos exposiciones (89-1900) tenía a la Francia bajo sus saldas. El arte sufría esta penumbra, estas muselinas, estos encantos, estos perfumes enervantes» *. En realidad era urgente apartarse de estos asuntos que ocupaban ya en la

* COCTEAU.—*Le Rappel à l'ordre*, pág. 139.

literatura, y en el arte en general, un lugar más importante que el que debía corresponderles. Fué así como el futurismo, en su manifiesto a los pintores, pedía, casi con desesperación, una tregua de por lo menos diez años a fin de librar a la pintura del desnudo que la agobiaba desde largo tiempo. No lo combatía, es claro, por lo inmoral, puesto que el cuerpo humano no puede ser moral ni inmoral en sí mismo, sino que lo atacaba porque ya este asunto se había transformado en una obsesión y los salones se habían convertido en «mercados de jamones» *. Marinetti ha sido en esta materia verdaderamente implacable y ha intentado destruir el sentimentalismo con una fuerza pasional indudablemente romántica. Combate a d'Annunzio porque «no tiene el valor de renunciar a su clientela de erotómanos enfermizos y de arqueólogos elegantes; a Ruskin, a quien califica de «deplorable», por su ensueño enfermizo de vida agreste y primitiva con su nostalgia de quesos homéricos». Recomienda a los jóvenes demasiado apasionados que dirijan su afecto hacia «los gatos, perros y caballos» para que encuentren así un derivativo a su necesidad normal de afectos, que la mujer no haría sino excitar con sus caprichos. Espera encontrar colaboración en la mecánica «para destruir la vieja poesía de la distancia y de las soledades silvestres y la exquisita nostalgia de la partida». Manifiesta su aspiración a «formar un tipo inhumano en el que quedaran abolidos la bondad, la ternura y el amor, únicos venenos corrosivos

* MARINETTI.—*Futurismo*, pág. 147.

de la inagotable energía vital, interruptores de nuestra potente electricidad fisiológica»; y pide que le ayuden a combatir la «tiranía del amor, la obsesión de la mujer ideal, los venenos del sentimiento y las monótonas batallas del adulterio que extenuan a los hombres de veinticinco años». Todo esto se puede conseguir si el hombre futuro reduce su corazón a su verdadera función distributiva, pues «el corazón debe ser en cierto modo el estómago del cerebro».

Puede pensarse que Marinetti ha ido un poco lejos en su esfuerzo por suprimir el sentimentalismo. Pero acaso fuera este el único medio de poner atajo a algo que ya se hacía completamente insoportable. Y ya sea como consecuencia de estas exhortaciones o ya porque ellas eran a su vez simples corolarios de ideas que todos aceptaban casi sin darse cuenta, ello es que hoy la mujer y el amor han perdido en el arte la preeminencia de que disfrutaron largo tiempo. Estos temas tienen ahora apenas un interés episódico; y no es raro ver que un poeta, al referirse a alguna breve aventura sentimental, la comente con un rasgo de ironía final, que es como un guiño de ojos para dar a entender que aquello no tiene una excesiva importancia.

• • •

El predominio de los elementos intelectuales en el arte, fuera de acarrear una natural reducción en el campo de lo sentimental, le hace notablemente sintético. Los principios lógicos de la inteligencia tienden a la supresión de todo adorno o de todo aquello que carece de

un valor sustancial. De aquí es que el arte moderno manifieste una tendencia muy marcada a la supresión o reducción de todo lo que es puramente anecdótico o histórico. Se suprime eso porque se opone a la síntesis intelectual y también porque lo histórico o lo anecdótico acarrearán elementos sentimentales, en cuanto forman el recuerdo. La concepción intelectual de la «poesía pura» rechaza también la anécdota, la narración, la historia, porque arrastra elementos prosaicos que es necesario eliminar. Y así la «poesía pura» que parece ser la máxima expresión de la sensibilidad artística, no es en verdad otra cosa que una abstracción que hace de la poesía una realidad en sí, libre de toda forma material determinada. La poesía pura no puede hacerse visible sino por el uso de elementos poéticamente puros, lo cual se traduce en el uso exclusivo o preferido de la metáfora, que es «la célula bella», como la llama Ortega y Gasset.

El desarrollo de las ideas, los grandes progresos de la ciencia y sus aplicaciones prácticas, que se traducen en poderosos medios de lucha contra las fuerzas naturales, dan al espíritu la sensación de una fuerza material capaz de un dominio ilimitado sobre la violencia ciega de la naturaleza. La inteligencia aparece, así, como un elemento propio y esencialmente masculino por la fuerza que le es inherente. Llevada al arte esta sensación, se traduce por un menosprecio de lo débil, de lo enfermizo, de lo sentimental. El artista que en cierto modo siente incorporarse a sus nervios esta corriente vital, abandona la melancolía delicuescente, deja de suspirar por las tardes, bajo la luz violeta de los crepúsculos, y ebrio con la conciencia de sus fuerzas, se entrega a los más

extravagantes caprichos. Rompe con la tradición, desconoce las normas que servían de cauce para sus sentimientos antiguos y juega con las imágenes y las ideas con la agilidad de un malabarista. El arte, a fuerza de estas maniobras, adquiere un aspecto juvenil, vigoroso, desbordante de energía revolucionaria. Pero su juego, si así puede llamársele, no es el del niño que se entretiene con un objeto precioso cuyo valor desconoce. El artista moderno que hace piruetas con las ideas o hace estallar como bombas de luces su metáforas dobles no persigue ciertamente crear «inesperada puericia» sino revelar en estas audacias la potencia de su energía vital.

El menosprecio de lo débil, de lo enfermizo y de lo sentimental a que llega el espíritu en su admiración por las fuerzas de la inteligencia, produce todavía otra consecuencia: la de orientar el arte hacia asuntos de carácter dinámico y vital. Se canta no sólo la potencia de la máquina o la de la inteligencia que descubre secretos insospechados, sino también otras formas de fuerza, como la puramente física. Se elogia el deporte y se cantan las hazañas del esfuerzo muscular, poniendo en el arte una nota de virilidad frente al afeminamiento sentimentalista. Pero esta virilización no sólo puede encontrarse en el arte de un modo indirecto, sino que aún el futurismo, para no tomar sino lo inicial, establece directamente en sus proclamas la calidad bella de la actitud violenta y agresiva. Marinetti recomienda la eficacia de la bofetada en las luchas del arte y hace el máximo elogio que puede hacerse de la violencia individual y colectiva, elogiando la guerra, a la que llama «única higiene del mundo».

Ahora bien, un arte animado por estas ideas no puede ser sentido por el artista como una cosa pueril, desprovista de importancia, tal que si fuera un simple juego, como sostiene Órtega y Gasset. Aun cabrá discutir más adelante si es posible que algún artista llegue a considerar su arte como una cosa sin trascendencia. Puede, en realidad, decirlo y sostenerlo como un aforismo o como un lema; pero su obra misma demuestra siempre lo contrario. En efecto, si el arte no le pareciera importante al artista, abandonaría su culto para consagrarse a cosas de mayor monta. Mas no sólo le parece relativamente importante, sino de un valor de tal modo considerable, que se impone por él sacrificios a veces extraordinarios. Sería, en realidad, una inconsecuencia inexplicable considerar sin importancia el arte y tratar, no obstante, de modificarlo y renovarlo contra todas las críticas y todas las incomprensiones. Sería desatinado empeñarse en tareas de esta especie si el arte fuera una cosa pueril. Desde luego puede también asegurarse que no es el artista el que pueda considerar juego a su arte, sino el público que se aprovecha de él para su esparcimiento. Ni aun el deporte es para el deportista profesional un juego inútil. Ese carácter sólo puede tenerlo para el público que lo toma únicamente como un espectáculo. Y si en estas observaciones generales sobre el arte nuevo se llega a considerar la trascendencia como una característica de este arte, no es porque crea que le pertenece o él sólo, sino simplemente como un medio de discutir la intrascendencia que Órtega atribuye al arte contemporáneo.

Comentando la característica de intrascendencia que

encuentra en el arte, la califica Ortega como «el síntoma más agudo, más grave, más hondo que presenta el arte joven». Para analizar este aserto, conviene establecer con claridad lo que entiende el autor por intrascendencia. En otra época el arte era trascendente. «Lo era—dice—por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por sí mismo como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie. Era de ver el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable de los destinos universales».

Según esto, hay dos puntos por donde el arte adquiere o pierde trascendencia: objetivo el uno y subjetivo el otro. La pierde por el tema y por la consideración que el artista impone a las muchedumbres o lo que éstas esperan de él, como también por la misión de que se siente revestido el poeta. Al considerar la trascendencia o intrascendencia con respecto al tema, conviene tener presente que estos temas pueden afrontar «los más graves problemas de la humanidad» desde dos puntos de vista diferentes: el individual y el colectivo. El punto individual quedaría marcado por todo aquello que se refiere al destino del hombre considerado aisladamente: la vida y la muerte, el placer y el dolor. El colectivo, por los asuntos de interés social. Ahora bien, ¿puede decirse que el arte actual «no suele» ocuparse de los más graves problemas de la humanidad? Tal vez podría aceptarse solamente que uno de estos puntos de vista ha desplazado al otro o le supedita en la preocupación de los artistas, pero no creo que pueda decirse que no se ocupa de

ellos en general hasta el extremo de constituir «el síntoma más agudo, más grave y más hondo del arte joven». Basta recordar a Ibsen, Dostoyewsky, Tolstoy; y en nuestros mismos días, Marinetti y el futurismo con su programa de política nacional e internacional y todo el grupo «Clarté», Barbusse, Romain Rolland, etc. etc.; y los artistas rusos y alemanes de las escuelas avanzadas que ponen sus fuerzas al servicio de las doctrinas de mejoramiento social. En este punto, el arte se presenta tal vez más lleno de trascendencia que antes; y en cuanto a los grandes problemas que atañen directamente al individuo en sus destinos y en sus luchas, también hallan cabida en la lírica moderna, aunque no tengan el tono ni el aspecto que tuvieron otrora. La trascendencia en el tema no ha desaparecido, pues, en modo alguno, o por lo menos existe en grado suficiente para que un historiador futuro pueda decir refiriéndose a nuestro arte: «en ese tiempo el arte era trascendental. Lo era por su tema que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad».

El segundo punto por donde el arte moderno muestra su intrascendencia esencial es, según Ortega, la disminución que experimenta «como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie». La misión que se le suponía al artista, la que él mismo atribuía, le daban solemnes actitudes ante la masa, como «de profeta o fundador de religión». Esta diferencia que anota el autor puede derivar, ya de un cambio del concepto que el artista tiene de su arte, ya de un cambio que se haya producido en la masa. Los cambios que se hayan operado en esta última no pueden, en realidad,

alterar los términos del problema, que deben reducirse a considerar al artista frente a su arte y no frente a la muchedumbre. La cuestión que importa dilucidar no es lo que piensa la masa respecto del artista, sino lo que piensa el artista respecto de su arte. Ahora bien, así planteada la cuestión, ¿qué antecedentes pueden alegarse para sostener que el artista no tiene una alta idea de su misión de tal? Posiblemente, si las circunstancias sociales se lo permitieran—recuérdese a d'Annunzio—adoptaría ante las masas actitudes proféticas y heroicas. Pero no será ésta indudablemente la norma que permitirá establecer la trascendencia que en realidad atribuye al arte. Ni lo serán tampoco la naturaleza de sus temas ni el modo empleado para tratarlo. De otra suerte podría sostenerse, desde luego, que para el humorista, por ser tal, el arte no es serio. La unidad de medida la dará solamente la actividad que le consagra y el empeño que pone en acrecentarlo, renovarlo y defenderlo de lo prosaico y de lo vulgar. En otras palabras, la parte que ocupa en su vida. Es ni más ni menos que la norma que habrá de dar la medida de la trascendencia que se atribuye a cualquier otra actividad humana. La que el sabio concede a la ciencia, el profesional a su profesión, el deportista al deporte o el comerciante a su comercio. Sería equivocado, por ejemplo, suponer que el vendedor de juguetes da a su comercio menos importancia que la que le atribuye al suyo el comerciante en cañones de artillería. La mayor o menor trascendencia que, en un momento dado, puede concedérsele a esa actividad sólo será apreciable desde fuera, por circunstancias externas

ajenas al sabio, al comerciante, al profesional o al artista.

Este punto de vista meramente exterior es el que lleva a Ortega y Gasset a decir: «Todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en esta su intrascendencia, que, a su vez, no consiste en otra cosa sino en haber el arte cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos. Pueden representarse éstos como una serie de círculos concéntricos cuyos radios miden la distancia dinámica al eje de nuestra vida, donde actúan nuestros supremos afanes. Las cosas de todo orden—vitales o culturales—giran en aquellas diversas órbitas atraídas más o menos por el centro cordial del sistema. Pues bien, yo diría—añade—que el arte situado antes, como la ciencia o la política, muy cerca del eje entusiasta, sostén de nuestra persona, se ha desplazado hacia la periferia». Puede ser efectivo que «en la jerarquía de las preocupaciones humanas» el arte ocupe ahora un lugar inferior al que ocupó en otras épocas. No es esta la ocasión de discutir el punto; pero este desplazamiento no es una característica del arte sino del medio social. Tal vez pueda llegar a establecerse que la colectividad, preocupada de la economía, de la industria, de la riqueza, etc., etc., ha desplazado hacia una categoría secundaria su interés por el arte; pero me parece que puede afirmarse sin vacilaciones que, para el artista, el arte no se ha «desplazado hacia la periferia», ni se ha apartado del eje de su vida, «donde actúan sus supremos afanes». El que realmente no atribuye importancia al arte no es de la categoría de «los egregios» ni per-

tenece a la familia de los artistas. Igual cosa ocurre en otros órdenes. Así, hay épocas en que una religión puede ocupar la mayor parte del interés humano colectivo; y hay otras en que pierde su importancia social y se desplaza hacia la periferia. Pero aunque la supongamos relegada al más lejano círculo; en el máximo apartamiento del centro de las preocupaciones primordiales, mientras haya un grupo de religiosos, en el alto sentido de la palabra, no podrá decirse que para ese grupo la religión se ha desplazado hacia la periferia. Cuando en el espíritu de aquellos hombres se haya verificado también el desplazamiento, entonces ya no existirá más esa religión. Del mismo modo, cuando el arte se haya desplazado hacia la periferia en el espíritu de los que se tienen por artistas, ya no habrá arte alguno.

En otro tiempo, no existía para Ortega la posibilidad de un arte considerado como juego. «No—decía—; en el arte no hay juego: no hay que tomarlo o dejarlo. Cada arte es necesario; consiste en expresar por él lo que la humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera». * Y en otra parte, refiriéndose a la multiplicidad de relaciones que debe expresar el arte, dice: «El individuo, sea cosa o persona, es el resultado del resto total del mundo: es la totalidad de las relaciones. En el nacimiento de una brizna de hierba colabora todo el universo. ¿Se advierte la inmensa tarea que toma el arte sobre sí? ¿Cómo poner de manifiesto la totalidad de relaciones que constituyen la vida más simple, la de este árbol, la de esta piedra, la de este hombre? De un

* ORTEGA Y GASSET.—*Personas, Obras, Cosas*.—Pág. 133.

modo real, esto es imposible; precisamente por esto es el arte ante todo un artificio: tiene que crear un mundo virtual.* Pues bien, la situación del problema no ha cambiado; y cualquiera que sea la forma en que se desarrolla el arte de una época, siempre será una actividad que tiene a su cargo la enorme tarea de «crear un mundo virtual». Pero ahora, Ortega ha abandonado este punto de vista y se ha colocado en otro que, a mi entender, no le permite llegar al esclarecimiento de la cuestión. En efecto, como ya está indicado, pretende deducir la trascendencia o intrascendencia del arte, ya de la naturaleza de los temas más generalmente tratados, ya de la importancia que se atribuye al artista o de lo que en él ve la colectividad. El primer punto podrá proporcionar datos para establecer una característica en cuanto a la orientación filosófica o científica, o en cuanto al predominio de lo humorístico sobre lo serio, de lo festivo sobre lo patético, de lo lírico sobre lo épico, etc., etc. Y el segundo punto es completamente extraño a la relación que hay entre la obra de arte y el artista creador; y no es, por tanto, característica del arte sino del medio social en que el fenómeno se produce. Finalmente, aun ahora mismo la característica de «intrascendencia» tan clara en el arte, según Ortega, parece no afectar a todas las formas de la producción artística. En efecto, para Ortega por lo menos es serio y trascendente el arte de la novela. No otra cosa pueden significar las palabras con que termina su ensayo sobre este género: «Es posible que cuanto he dicho sea un puro error. Nada im-

* ORTEGA Y GASSET.—*Personas, Obras, Cosas*.—Pág. 152.

porta si ha servido de incitación para que algunos jóvenes escritores «seriamente preocupados de su arte» se animen a explorar las posibilidades difíciles y subterráneas que aun quedan al viejo destino de la novela. Pero dudo que encuentren el rastro de tan secretas y profundas venas, si antes de ponerse a escribir su novela no sienten, durante un largo rato, pavor. De quien no ha percibido la gravedad de la hora que hoy sesga este género, no puede esperarse nada». * El artista que ha de dedicarse a la novela tiene, por tanto, una tarea grave que acometer. El arte para él no será un juego, sino una empresa de tan solemnes proyecciones que le es preciso, antes de entrar en el recinto misterioso del arte, meditar en la gravedad de la hora y sentir en su espíritu el pavor del enigma indescifrable. Así, en estos términos, reduce el propio Ortega a límites de menor alcance el síntoma «más agudo, más grave, más hondo que presenta el arte joven»: el de la intrascendencia.

* * *

La ironía es otra de las tendencias que Ortega ha señalado como predominante dentro del arte nuevo. En realidad, esa corriente en la que sobresalen las altas cumbres de Renan, Wilde, France, Shaw, etc., deja en la literatura actual el sedimento de su gracia suprema, nihilista y desconcertante. Pero si la existencia de esa orientación no puede menos que ser reconocida en el conjunto del arte contemporáneo, las discrepancias em-

* ORTEGA Y GASSET.—*La deshumanización del arte*, pág. 150.

piezan en cuanto se trata de señalar las causas que han contribuido a producirla. Para nuestro autor, se debe la aparición de la ironía a la pérdida del carácter serio del arte, anejo a los temas trascendentales y a la eliminación de todo patetismo.

Más arriba se tocó ya la cuestión referente a saber si en realidad se hace menos serio el arte en razón de los temas y considerado el asunto desde el punto de vista del creador de la obra. Colocado el problema en esta situación, se ve que no aumenta o disminuye su importancia, seriedad o trascendencia a consecuencia del tema, pues tan seriamente trabaja el humorista como el que aborda asuntos trascendentales. La clasificación del arte en trascendente o intrascendente, serio o no serio, en razón de los temas, es una clasificación hecha desde fuera del círculo de la creación artística, y que no revela la íntima vinculación del artista con la obra, sino las ideas predominantes acerca de lo que debe tenerse por trascendente o intrascendente para el medio social y en un momento determinado. Pues bien, si para el artista todo arte es serio, no puede decirse que la ironía aparezca como una consecuencia de la pérdida de la seriedad del arte, pues entonces no aparecería nunca. Por otra parte, aunque esto no fuera exacto, tampoco se podría aceptar que la aparición de la ironía sea una consecuencia de la pérdida de la seriedad o de la eliminación de todo patetismo; pues con igual razón podría sostenerse que tanto esa pérdida de seriedad y esa eliminación de todo patetismo no son causa sino efecto de la aparición de la ironía. Dentro de la teoría de Ortega no puede establecerse la relación que liga a am-

bos aspectos o modalidades del arte. En cambio, dentro de las doctrinas que vengo exponiendo, la eliminación de lo patético o sentimental y la aparición de la ironía se presentan como manifestaciones de la intelectualización del arte. El elemento intelectual elimina o atenúa lo sentimental y se muestra bajo la forma de ironía.

La indiferencia sentimental es necesaria para que pueda producirse la ironía; pero se requiere algo más que una simple indiferencia pasiva. Es preciso que ese estado de indiferencia se deba a la acción de la inteligencia, es decir, que sea activo. Ortega ha considerado los diversos grados de afección sentimental que pueden presentarse entre los asistentes a la agonía de un hombre. Están allí en grado descendente de afección la esposa, el médico, el periodista y un pintor. Se puede añadir todavía un nuevo grado a la creciente indiferencia, como lo concibe el autor. Bastaría con poner entre los asistentes a un niño. Pero esta indiferencia que tal vez sería absoluta, no es la que se requiere para la producción de la obra de arte en general, y mucho menos la que se necesita para la aparición de la ironía. Necesita la ironía una indiferencia consciente provocada por la reducción voluntaria del campo sentimental. Es así como los escritores humorísticos, o en general los que cultivan lo cómico, no carecen de afectividad sentimental, sino que la dominan. No es raro por eso encontrar en su obra rasgos de la más tierna sentimentalidad o episodios profundamente conmovedores. El valor de la ironía reside en que significa el señorío absoluto de la razón sobre el sentimiento. Cada vez que el sentimiento intenta escaparse, la razón sujeta el freno y restablece el equilibrio en el espíritu, disminuyendo la

importancia del suceso que ha provocado la perturbación. Es el procedimiento que empleaba con éxito el señor Luciano Bergeret para dar un alcance menos intenso a sus desventuras conyugales. Recordaba oportunamente que lo que le sucedía era sólo un caso particular de los fenómenos del universo; y que su mujer misma no era en otro tiempo sino un conjunto de átomos nitrogenados que flotaban en estado gaseoso en el espacio juntamente con los que sirvieron para formar la materia de que estaba hecho el diccionario que le acompañaba en la soledad de su estudio.

Si el predominio de la ironía en el arte es tal vez la más clara muestra del fenómeno de intelectualización que en él se desarrolla, el culto de la metáfora añade al respecto una prueba no menos importante. La metáfora es «la célula bella» por excelencia, es el organismo maravilloso capaz de retener y hacer brillar para siempre la chispa fugitiva del genio creador. Y con razón, así como se ha dicho que la ironía es la flor de la inteligencia, se ha podido decir también que la metáfora es la flor de la sensibilidad.

A primera vista parece existir un irreductible contrasentido entre el reconocer, por una parte, el culto de la metáfora como una característica del arte nuevo y asegurar, por otra, que dentro de ese arte predominan los elementos intelectuales sobre los sensibles. Sin embargo, la contradicción no es sino aparente, porque se trata aquí de una metáfora cultivada artificialmente y que ha sido desviada de su rol natural de medio de expresión del sentimiento poético para convertirle en fin perseguido por el arte. Podría decirse que antes la poe-

sía venía a nosotros por intermedio de la metáfora; y ahora pretendemos ir hacia la poesía por el camino de la metáfora. La inteligencia ha comprobado el valor de «la célula bella» y le rinde un culto de admiración tanto más intenso cuanto mejor comprende su importancia esencial. Siempre, y ello es natural, se aprecia lo que no se tiene; y el artista intelectualizado de nuestros días cuida sus metáforas con la prolijidad amorosa de un jardinero sabio que no dispusiera sino de un muy breve y pobre jardín para producir todas las flores que su afición le reclama. La sensibilidad, dominada por lo intelectual, no produce ya con la abundancia de otras épocas sus multicolores trasposiciones metafóricas. La inteligencia realiza un verdadero milagro de creación y, ayudada por todos sus maravillosos recursos, empieza a sacar metáforas casi de la nada. Las paradojas más violentas, las comparaciones más distantes, los equilibrios más inverosímiles, las innovaciones más audaces dan al arte un brillo inesperado. El artista cuida de multiplicar sabiamente sus metáforas y a veces aprovecha una sola de ellas para aludir a dos o tres relaciones entre distintos objetos. Nace, así, la metáfora doble o múltiple de que se enorgullece el arte de hoy, considerándola, equivocadamente como una prueba de su riqueza inagotable. Pero, en realidad, comprueba sólo una riqueza de medios para aprovechar un terreno escaso, una habilidad económica considerable para embarcar dos o más alusiones en la breve nave de una sola metáfora; pero este aprovechamiento intensivo de un hallazgo metafórico está lejos de significar riqueza de elementos sensibles en el arte. Sin embargo, continúa éste llevan-

do, en apariencias, la opulenta vida de sus mejores tiempos. Tal ocurre también a ciertos ricos súbitamente empobrecidos y que, gracias a habilidosos manejos, no siempre correctos, prolongan las exterioridades de su esplendidez mucho más allá de la pérdida de su riqueza efectiva.

La veta de oro de la sensibilidad ha disminuído en su riqueza. Los artistas, dándose cuenta del peligro, proclaman cada vez más alto la necesidad de buscar «nuevas posibilidades»; y como para localizar el sitio en donde el metal adquiere otra vez su elevada ley, exploran hacia todos los puntos del espíritu con las flechas agudizadas de su ingenio. Y cuando estas logren clavar-se en el punto sensible de donde habrá de brotar la corriente fecunda, el arte habrá encontrado sus nuevas posibilidades gracias a la fuerza de la inteligencia.

• • •

Fuera de los aspectos analizados, podrían encontrarse en el arte actual otras tendencias que contribuyen a precisar su carácter. Tales serían, por ejemplo, cierta forma especial de realismo y de individualismo; y también ciertas particularidades de carácter gramatical, que afectan tanto al empleo de las palabras, como la supresión de signos de puntuación y otros, que lindan con lo meramente tipográfico.

Al puntualizar las ideas respecto a lo que, según Ortega, debe entenderse por deshumanización, se dijo ya que si se considera ese término como equivalente de apartamiento o desviación de lo estrictamente objetivo,

no podía ser tomado como una característica del arte nuevo, pues ese fenómeno es esencial a la obra de arte de todos los tiempos. Así lo pensaba también Ortega cuando, refiriéndose al arte en general, y no sólo al de nuestros días, manifestaba que «dentro del ámbito estético, podrá haber ocasión para clasificar las tendencias diversas en idealistas y realistas pero siempre sobre el supuesto ineludible de que es la esencia del arte la creación de una nueva objetividad, nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. Por consiguiente, es el arte doblemente irreal: primero, porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético lleva dentro de sí, como uno de sus elementos, la trituración de la realidad. El territorio de la belleza empieza sólo en los confines del mundo real *. Es de lamentar que en la actual obra de Ortega no se encuentren antecedentes que permitan darse cuenta de los motivos que ha tenido para estimar que lo que era una característica esencial a todo arte haya pasado a la categoría de ser sólo esencial al arte de una época determinada.

Se dijo también en su oportunidad que lo único que podría constatarse sería una manera especial de entender o tomar lo real, o sea de practicar la natural desrealización; y que no podía ocurrir el caso de que el arte no fuera siempre la naturaleza vista a través de un temperamento, cualquiera que fuese el exotismo o extravagancia de éste. En efecto, es absolutamente imposible trasladar la

* ORTEGA Y GASSET.—Prológo a *El Pasajero* de Moreno Villa. Madrid, 1914.

realidad al arte con un objetivismo puro. Ni aun la fotografía copia lo real de un modo uniforme, y sin apartarse de lo que la visión de nuestros ojos puede darnos en un momento determinado. «La fotografía—ha dicho con razón Cocteau—es irreal porque cambia los valores y las perspectivas». Basta en efecto recordar, por ejemplo, las discrepancias, a veces sorprendentes, entre dos fotografías de una misma persona, obtenidas en un mismo acto; o las diferencias de perspectivas con que se nos muestra la fotografía de un paisaje observado a la simple vista. La fotografía abarca un conjunto de detalles y circunstancias que han pasado inadvertidos; y da realce y contraste de luz a rasgos que el ojo humano no alcanza a recibir, porque su sensibilidad lumínica es inferior a la que tiene la gelatina de una placa fotográfica.

En el arte, por tanto, la realidad deberá estar necesariamente deformada; y aun al más realista de los escritores le es imposible evitar que se mezclen a su obra elementos subjetivos que son los que producen la desrealización. El autor mismo sostiene que el estilo es el factor desrealizador por excelencia. «No hay—dice—otra manera de desrealizar que estilizar». Ahora bien, ningún escritor que merezca el nombre de tal puede dejar de tener estilo, cualesquiera que sean las calidades que se le atribuyan. El más agudo naturalismo tiene siempre cosas poco naturales y en las descripciones más realistas se siente el soplo del irrealismo. Por otra parte, si se consideran las obras mismas de los escritores de vanguardia desde Marinetti, que habla de la obsesión lírica de la materia, hasta Proust donde puede

verse, según la expresión feliz de Benjamín Cremieux «el movimiento molecular de la realidad»; o si se recuerda a Valery Larbaud, Brenton, Aragón, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo o Gómez de la Serna, etc., se podrá comprobar fehacientemente que no hay en el arte actual ningún «asco a lo humano»; ni hay tampoco razón para sostener que «lo personal, por ser lo más humano, es lo que más evita el arte joven». No podría desconocerse, sin embargo, que lo personal, lo subjetivo o lo humano de hoy no es el mismo que se empleaba en otro tiempo. Y si por «personal» se entendiera sólo el que los poetas hagan de su arte vehículo para uso exclusivo de sus lamentaciones amorosas, entonces, sí, podría hablarse con fundamento de una disminución, o eliminación, de lo personal. Pero esas cuifas íntimas, esas declaraciones amorosas en verso, no son, por fortuna, todo lo personal que puede haber en el arte. La intimidad del artista puede mostrarse ya en otras formas sentimentales, ya en las ideas que animan su obra. Y, en realidad, si el arte desdeñara lo humano podría decirse que no era arte. Y esa afirmación podría hacerse con palabras de Ortega y Gasset: «La poesía—ha dicho—y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano. Todas las formas del arte tienen su origen de las variaciones de la interpretación del hombre por el hombre. La literatura general de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana de entonces. »

* ORTEGA Y GASSET.—*Meditaciones del Quijote*.—Pág. 189.

• • •

Si las observaciones anteriores se han referido ya al arte mismo, ya a la relación de la obra con el artista que la produce, cabe todavía, para mejor estudio de la cuestión, situarse en el punto de vista del público que lo recibe con aplauso, con menosprecio o, simplemente, con indiferencia. En la obra de Ortega, las ideas acerca de este aspecto del problema se hallan dispersas, como siguiendo el caprichoso y elegante curso de una conversación. Pero si este modo de exponerlas da un particular encanto al desarrollo de la doctrina, tiene, a veces, el inconveniente de que, en la brevedad del rasgo enunciado, se extienden fácilmente a un aspecto de la cuestión conclusiones que sólo convienen a otro. Tal acontece, por ejemplo, con la «intrascendencia» del arte y aun con diversos tópicos de la «deshumanización», en los que aparecen alternativamente, y no siempre con la separación necesaria, los puntos de vista más variados. Uno de ellos se refiere a lo que debe ser la obra de arte respecto del público que la gusta. Con mucha razón sostiene que la obra de arte no puede prevalerse de «una noble debilidad» que existe en el individuo para dejarse contagiar por el dolor o por la alegría; y la razón de ello reside para Ortega en que este contagio es puramente automático, mientras que el arte requiere «mediodía de intelección». «El arte—dice—no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente». Hay en estas palabras algo que conviene esclarecer. Desde luego, el contagio psí-

quico, consciente o inconsciente, no podrá jamás ser el arte mismo porque es, sencillamente, condición para que se produzca el goce artístico, como lo es también para la producción de otros fenómenos psíquicos. Así, la descripción desaliñada y vulgar de una catástrofe, de un crimen, o de otro de los hechos sensacionales que llenan a diario las páginas de la prensa. provocan un contagio en el ánimo del lector. Y este contagio, por vulgar que nos parezca, y que pone al público en condiciones de condolerse de la desgracia ajena, será también necesario para que la obra de arte se haga inteligible.

Estima también Ortega que este contagio o participación sentimental impide contemplar las cosas en su pureza objetiva; y que, cuando existe esa participación, el sujeto no goza con el objeto artístico, sino que goza de sí mismo. Tal ocurre, a su entender, en el arte romántico, y, en general, «siempre que se haga consistir radicalmente el arte en una exposición de realidades vividas». Según esto, se tiene que la contemplación artística excluye la participación sentimental. Sin embargo, no se ve, en realidad, cómo podría producirse la contemplación artística si primeramente el espíritu no ha sido solicitado u obligado a contemplar por la simpatía o contagio establecido entre él y la obra contemplada. El mismo autor, cuando dice que el arte actual es un «arte para artistas» o, en otros términos, que la persona que admira una obra de arte necesita tener potencialmente la calidad espiritual del artista, no hace sino reconocer la previa y necesaria influencia, o contagio simpático, entre la obra y el que la contempla. Es natural, empero, que la participación sentimental ne-

cesaria para la contemplación artística de un suceso o de una obra no es precisamente de la misma naturaleza de aquella que corresponde a otras personas que pueden ser afectadas por el mismo acontecimiento o hecho. En el ejemplo de la agonía de un hombre presenciada por la esposa del agonizante y el médico, un periodista y un pintor, establece Ortega sólo diferencias de intensidad entre los distintos espectadores. El más cercanamente afectado sería la esposa, luego el médico, en seguida el periodista y finalmente el pintor. Me parece que el ver en estas personas sólo diferencias de intensidad emocional decreciente, a partir desde la esposa, es causa de conclusiones inexactas. Es evidente que el pintor, el periodista, el médico y la esposa no se hallan bajo una impresión de idéntica naturaleza; y no puede, por tanto, establecerse entre ellas graduación alguna, pues sería como sumar cantidades heterogéneas. La graduación de intensidad sólo podría establecerse en este caso entre dos esposas del mismo hombre y entre dos o tres médicos, periodistas y pintores entre sí. La verdad es que los puntos de vista de estos diversos espectadores no coinciden; pero eso no quiere decir necesariamente que los unos se hallen más lejos que los otros del suceso que presencian. En realidad, el médico puede estar, profesionalmente hablando, tanto o más preocupado que la esposa por tratarse de un caso de gran interés clínico. Más aún, puede ocurrir que la esposa, desmayada y sollozante en la hora fatal de la agonía, olvide prácticamente a plazo breve la escena presenciada; el pintor, en cambio, a quien Ortega supone muy alejado sentimentalmente del asunto, puede conservar la impresión de

ese acto durante mucho tiempo, o por lo menos más que la viuda, y manifestar realmente esa impresión en sus obras de un modo más o menos intenso. No sería, pues, justo medir la emoción o la distancia sentimental de los espectadores de esta escena por los lazos del amor conyugal o las vinculaciones de familia o las consecuencias más o menos próximas que el suceso puede acarrear a los que lo presencian. La diversidad del punto de vista no implica necesariamente mayor distancia emocional, sino emoción con causa y manifestaciones diferentes. Del mismo modo, los dos extremos de un diámetro, no obstante hallarse en el máximo apartamiento entre ellos, se hallan a igual distancia del centro de la circunsferencia. Ahora bien, si esto es exacto para el creador de la obra, lo es también para quien la admira. La contemplación artística, por tanto, no puede estar libre de afección o contagio sentimental, por más que ésta no sea de igual naturaleza respecto de todas las personas que pueden estar afectadas por el mismo hecho, o por el mismo objeto.

Cuando existe esa participación sentimental, ocurre, según las frases de Ortega ya transcritas, que el sujeto no goza del objeto artístico sino que goza de sí mismo. Si se encuentra que en el arte actual, como en el de todos los tiempos, el observador goza de sí mismo y no abstractamente del objeto artístico, se tendrá un nuevo antecedente para sostener la existencia necesaria de una participación sentimental en toda contemplación artística. Así como el artista al crear la obra de arte desrealiza la naturaleza o lo humano, quien se halla frente a una obra de arte, en grado de contemplación, desrealiza el

objeto artístico para impregnarlo de su propio espíritu. Por eso cada cual ve las obras de arte según su naturaleza más o menos original y fuerte; y por esas mismas desrealizaciones inagotables, las obras de tiempos muy lejanos a los nuestros siguen viviendo, perpetuamente renovadas por cada espíritu que se pone en contacto con ellas. Indudablemente, la manera como nosotros interpretamos al Dante, a Shakespeare o a Cervantes, debe ser muy diferente de la forma como los entendieron sus contemporáneos y aún de lo que esos autores quisieron expresar en sus obras. Cada cual se ve reflejado en las obras que aplaude; y el gozar del objeto artístico en sí mismo, sin atender a la repercusión que pueda tener en el espíritu del observador, es algo que ni siquiera es dable imaginarse.

Al juzgar la música moderna, tiene Ortega expresiones que permiten apreciar lo que entiende por gozar del objeto y no del sujeto. «La música de Debussy o Strawinsky—dice—nos invita a una actitud contraria. En vez de atender al eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando allá en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color y hasta cabría decir que su forma. Esta música es algo externo a nosotros: es un objeto distante perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores» *. Pues bien, nada hay en este hecho que indique que el gozo no está siempre

* ORTEGA Y GASSET.—El Espectador, Vol. III, pág. 48.

en el sujeto, ni se explica en modo alguno el fenómeno a que se alude. La actitud diferente que adopta el observador no implica que no atienda al «eco sentimental» que la obra tiene en su espíritu. Se busca ese eco o esa repercusión no ya en lo sentimental, sino en otros elementos. Si el sonido se paladea y aprecia en su forma y en su color, todo ello no puede hacerse sino por el eco que encuentran en nuestro espíritu. En vez de gozar solamente con el conjunto de la obra, se goza con cada parte de ella o con cada elemento de la composición. Tal vez nos hemos hecho más sabios o más refinados para recibir los ecos más tenues del espíritu, o le hemos adiestrado para que resuene ampliamente al más leve golpe; pero, indudablemente, si llegamos a gozar de esos detalles, es por las asociaciones que despiertan en nuestra mente. Cambiamos el objeto que nos procura el goce estético, pero no podemos cambiar la razón fundamental de ese mismo goce.

Lo anteriormente expuesto no quiere decir que deba considerarse artístico todo aquello que encuentra una repercusión sentimental en el espíritu. Hay obras que son insignificantes desde el punto de vista artístico y que sin embargo logran despertar sensaciones estéticas. Una música deleznable, un cuadro que apenas merece el nombre de tal, una estrofa deplorable y ridícula son de hecho capaces de despertar placer; pero se trata de un placer que se consigue a base de recuerdos despertados en el espíritu del sujeto. Sólo en este sentido, pudiera aceptarse la idea de Ortega de que hay un arte en el que el individuo goza de sí mismo y otro en el que goza del objeto. Más exacto sería decir que existen obras que

no llevan en sí virtud creadora de nuevos estados espirituales y que, no obstante, producen goce estético. El aporte con que ellas contribuyen a este goce es casi nulo; apenas si sirven como un excitante que pone en movimiento los recuerdos. Pero el reconocimiento de este hecho no puede significar, en ningún momento, el que haya obras de arte en las que el individuo no goza de sí mismo. La genuina obra de arte repercute en el espíritu del observador, creando nuevos estados anímicos y asociaciones imprevistas, en vez de limitarse a reconstruir estados ya extinguidos.

Otro fenómeno que, según Ortega, caracteriza al arte nuevo en lo que se refiere al punto de vista del público, es el hecho de ser fundamentalmente impopular. No se trata sólo de que el arte no goce de las simpatías del público, sino de que es francamente antipopular hasta el extremo de que «dondequiera que las musas jóvenes se presentan la masa las cocea». Ahora bien ¿cuál puede ser la razón de esta actitud agresiva? Ortega piensa que se debe este fenómeno a la circunstancia de que el arte actual es un arte aristocrático, arte de privilegio, de «nobleza de nervios». Piensa también que se debe al hecho de que el arte moderno obliga al «buen burgués» a sentirse como tal burgués, individuo insignificante, «incapaz de sacramentos artísticos, lo que no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnímodo de la masa y apoteosis del pueblo». En realidad estas explicaciones no parecen satisfactorias, pues queda por averiguar lo esencial, o sea, saber qué cosa tiene el arte nuevo que obliga al burgués a sentir su inferioridad. Tampoco se resuelve la cuestión respondiendo que el

desagrado del burgués deriva de que se trata de un arte para artistas. En primer término, el que arte moderno sea arte para artistas no es una novedad en lo que se refiere a las relaciones de la obra con el público. En todas las épocas, siempre, el arte ha sido para los artistas, entendiendo como tales no sólo a quienes lo producen, sino también a quienes aprecian los valores artísticos. Hay una necesaria correlación entre el artista y la persona que la comprende, basada en la semejanza de sus facultades espirituales, por más que la del primero sean activas y pasivas las del segundo. De este modo, sostener que el arte actual es «arte para artistas» no es definirlo ni señalar un aspecto que le corresponda exclusivamente. Así parece que lo estima, también, el propio Ortega, ya que pocas páginas después de haber señalado ese rasgo, lo reduce a su verdadero valor, o sea a la nada, en una nota puesta al margen de sus comentarios sobre la nueva sensibilidad. *

En general, las observaciones que formula Ortega al tratar de este punto, se limitan a dejar constancia de que hay una minoría que gusta del arte nuevo y una mayoría que lo rechaza. El primer grupo es «el de los egregios», y el segundo, «el de los vulgares». Insiste con frecuencia en que se trata de dos castas de hombres; y concluye por deducir que: «si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los

otros, pero que evidentemente son distintos. «Todo esto es exacto; pero lo es también para todo arte y no sólo para el contemporáneo. Hace notar, también, el autor una diferencia curiosa entre lo ocurrido con el romanticismo y lo que acontece con el arte actual, en este punto de la simpatía o antipatía populares. El romanticismo se convirtió rápidamente en el estilo del pueblo, y fué resistido por una minoría. En cambio, el arte de hoy es aceptado por una minoría y rechazado totalmente por la masa popular. Ortega no encuentra para estos fenómenos otras explicaciones que las ya enunciadas, o sea el que se trata de un arte aristocrático, de un arte artístico, de un arte de «nobleza de nervios». Sin embargo, esta serie de calificativos no pueden presentarse como una razón explicativa del fenómeno. En verdad, decir que el arte moderno es de grupo o de casta, o que es ininteligible para el vulgo es sólo constatar un hecho, que permitirá después elevarse al conocimiento de las causas que lo producen. Pues bien, la causa no es otra que el predominio de lo intelectual sobre lo sensible en toda la producción artística.

Si el romanticismo triunfó ampliamente y llegó a ser el estilo popular por excelencia, se debe ello a que era un arte de la etapa sensoria, que brotaba en un medio ambiente apto para comprenderlo, por hallarse también la colectividad en el período sensorio de su desarrollo estético. Por eso sólo lo rechazó una minoría, que era precisamente la más culta, o sea la que se encontraba en un período más avanzado de la evolución estética. Nada de esto es extraordinario o inusitado, pues es de sobra evidente que para comprender un arte cualquiera

es necesario poseer en potencia calidades espirituales semejantes a las del creador. El arte moderno, en cambio, no puede ser aceptado por la masa, porque tiene calidades que corresponden a un grado de evolución estética a que no ha llegado hasta ahora ningún pueblo, y al que es probable que no alcancen jamás las colectividades. Porque, en realidad, por mucho que suba el nivel de la cultura del medio social siempre será superada por la que en ese mismo medio alcanzarán «los mejores» o «los egregios». El arte del pueblo es todavía el romanticismo; y lo seguirá siendo tal vez para siempre.

Por esto «el buen burgués», como lo llama Ortega, rechaza el arte actual y da de coces a las musas jóvenes donde quiera que las encuentre. El arte contemporáneo, como el mismo autor lo constata, no se gusta, sino que «se entiende». Iguales causas determinaron la misma hostilidad de las masas contra el arte, en otros tiempos de la historia. Así lo reconoce Ortega mientras glosa, con su serenidad acostumbrada, un libro de France. «La ciencia griega—dice—matriz de todo el saber occidental, comienza desde luego con tales paradojas, que la muchedumbre renunció *ipso facto* a entrar en su recinto misterioso. De aquí el odio, la hostilidad inveterada del vulgo contra la minoría creadora, que atravesara en acres bocanadas toda la historia europea y faltan por completo en las grandes civilizaciones de oriente. Mas dentro de nuestra propia cultura varía, según las épocas, el coeficiente de popularidad de sus producciones. Hoy, por ejemplo, vivimos una hora en que es extrema la impopularidad de cuanto crean el sabio y el

artista representativos del momento. ¿Cómo podrán ser populares la Matemática y la Física actuales? Las ideas de Einstein, por ejemplo, sólo son comprendidas, no ya juzgadas, por una docena de cabezas en toda la anchura de la tierra. * La ideas contenidas en estas líneas son las únicas que permiten explicarse el fenómeno de la esencial impopularidad del arte nuevo. Y habría sido indudablemente de mucha utilidad conocer siquiera en sus líneas más generales los antecedentes que han hecho que Ortega las abandone para adoptar otras que están lejos de tener la solidez y exactitud de éstas. El arte actual es, en realidad, impopular, por la misma razón que no podrán ser nunca populares ni las matemáticas, ni la filosofía, ni la física, ni ninguna otra disciplina de esta naturaleza. La complicación del arte nuevo no es la razón de su rechazo, pues «el público no se arredra ante lo complicado, con tal que el artista se mantenga en actitud vulgar, análoga a la suya. ** Esa actitud no puede hoy ser análoga; pues mientras uno se halla en la etapa intelectual, el otro está en el período sensorio. La dificultad reside por tanto, en que se trata de una complicación de carácter intelectual que para el público resulta inaccesible. El arte moderno, había dicho anteriormente Ortega, «va inspirado por una actitud espiritual radicalmente opuesta a la del vulgo. De suerte que no es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular. ***

La Deshumanización del arte, en resumen, no aporta

* ORTEGA Y GASSET.—*El Espectador*. Vol. III, pág. 28.

** ORTEGA Y GASSET.—*El Espectador*.—Vol. III, pág. 30.

*** ORTEGA Y GASSET.—*Espectador*.—Vol. III, pág. 31.

elemento alguno que permita caracterizar la producción artística de nuestros días. No es posible esperar de ella una explicación satisfactoria para los múltiples fenómenos que presenta el arte ya considerado en sí mismo, ya desde el punto de vista del creador, ya desde el público que lo recibe.

Atraviesa el arte por un período que revela un trastorno fundamental del espíritu humano. Todas las fuerzas creadoras parecen haberse detenido. Las ciencias mismas están dominadas por la técnica. Las artes se ahogan en una atmósfera saturada de intelectualismo; y cada cual quiere salvarse extralimitando sus órbitas naturales. La música quiere describir sensaciones y hacer psicología, la pintura quiere pintar ideas y estados de espíritu y la literatura se transforma en campo de especulaciones estéticas. Hay en las artes un crecimiento anormal sospechoso, una especie de proliferación cancerosa, síntoma fatal de una decadencia orgánica. En realidad, el llamado «arte joven» es el signo de la vejez del arte.

De las pequeñas canciones



N la mañana de Junio
voy transido y solitario
caminando junto al mar
con tu recuerdo en los brazos.

Junto al mar que llora y llora
su responso cotidiano,
en la mañana de Junio
voy transido y solitario.

Este cielo gris en mi alma
es un hondo desamparo.
Yo voy tan triste, tan triste,
con tu recuerdo en los brazos.

Tu amor es esta tristeza,
este invencible quebranto,
que hacen de mi corazón
un caliz turbio de llanto.

Tu amor es esta armadura
que voy llorando y llorando,

como el mar en la mañana
de Junio, su desamparo.

¡Ay, como un infante llevo
tu recuerdo entre los brazos,
como un niño enfermo y triste
que no consuela mi llanto!

ACTIVIDADES UNIVERSITARIAS

Universidad de Concepción

LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA EN 1925

EL Departamento de Extensión ofreció durante 1925 las siguientes conferencias públicas:

Don Sansón Radical: La leyenda del cielo.

Don Eugenio Noel: I. Sentimiento trágico de nuestra Raza.
II. Espíritu científico de nuestros días.

Don Carlos Keller: I. La estructura económica de Chile y los problemas actuales. II. Fundamentos de las Ciencias Económicas. III. La minería nacional. IV. La agricultura nacional. V. El problema de la inmigración. VI. La nueva legislación social de Chile. VII. El problema monetario del país. VIII. El sistema económico incásico.

Don Samuel Zenteno: Funciones de una Universidad moderna.

Don Bernardino Corral: Estudio sobre Bolivia.

Don Sansón Radical: Curso de cinco conferencias sobre ciencias matemáticas.

Doña Amanda Labarca: La Escuela Nueva en Europa.

Doctores Guillermo Grant y Ottmar Wilhelm: Glándulas de secreción interna.

LABOR DE LA OFICINA DE SUBSIDIOS EN 1925

Por Decreto-ley núm. 484, de 20 de Agosto de 1925, el Supremo Gobierno autorizó a la Universidad de Concepción para reanudar sus operaciones de donaciones con sorteos, que había

practicado por un espacio de cerca de tres años y que habían sido suprimidas por resolución de la primera Junta de Gobierno, en Octubre de 1924.

El primer sorteo de reanudación de las operaciones de la Oficina se practicó el 11 de Octubre de 1925 con pleno éxito, pues la emisión de boletos fué íntegramente colocada.

En los sorteos siguientes, que se realizaron el 8 de Noviembre y el 6 y 31 de Diciembre del mismo año, se obtuvo igual aceptación del público de todo el país, que toma parte en ellos, favoreciendo con su repetida confianza las operaciones que la Oficina ejecuta.

En el trimestre de 1925, ya liquidado, se obtuvo una utilidad total de \$ 322,236.70, suma de la cual se entregó a la Tesorería General de la Universidad la cantidad de \$ 150,000.00, a razón de \$ 50,000 mensuales, a que tiene derecho, según las disposiciones del mencionado Decreto-ley.

El saldo deberá distribuirse, según esa misma disposición legal, en la forma siguiente:

A formar el capital de la Universidad, 40 %...	\$ 68,894.68
A la Universidad, para edificación, 30 %.....	51,671.01
A la Cruz Roja Chilena, 30 %.....	51,671.01
Suma.....	\$ 172,236.70

Proyectos para el año 1926.—La Oficina de Subsidios se ha formado un proyecto de trabajos para el curso de este año, proyecto a que ya se ha empezado a dar cumplimiento, aunque está sujeto a las modificaciones que las circunstancias indiquen como de necesaria adopción. Según tal proyecto, se harían 17 sorteos.

Total de esta emisión.....	\$ 8,790,000.00
Al pago de premios, 60 %	5,274,000.00
Gastos de la Oficina, comisiones, publicaciones, etc. 20 %	1,758,000.00
Utilidad calculada, 20 %	1,758,000.00

De esta utilidad líquida, le corresponderá a la Universidad sólo la suma de \$ 600,000.00, para sus gastos generales, según disposición del referido Decreto-ley.

El excedente de la suma calculada, o sea \$ 1.158,000.00, se repartirá en la siguiente forma:

A formar el capital de la Universidad, 40 %...	\$ 463,200.00
A edificación y desarrollo de la enseñanza, 30 %	347,400.00
A la Cruz Roja Chilena, 30 %	347,400.00
Suma.....	\$ 1.158,000.00

Esta repartición de la Universidad se complace en dejar constancia de la halagadora forma en que reinicia sus actividades, por la general y merecida confianza con que el público acoge sus operaciones, de un extremo a otro del país.

El personal de la Oficina está compuesto por un Director-Gerente, un Contador-cajero, un empleado de Cuentas Corrientes y un Auxiliar. A este personal, se agrega un mozo para el servicio de la Oficina.

Los gastos que demanda este personal suman \$ 3,400.00 mensuales.

• • •

Las operaciones de la Oficina se hallan autorizadas y regidas por la siguiente disposición legislativa:

DECRETO-LEY

(Ministerio de Instrucción Pública)

Número 484.—Santiago, 20 de Agosto de 1925.

El Presidente de la República, oído el Consejo de Ministros, ha acordado y dicta el siguiente Decreto-Ley:

Artículo 1.º Autorízase a la Universidad de Concepción para reanudar las operaciones públicas de sorteo, que practicó hasta el 11 de Octubre de 1924.

La autorización caducará en el momento en que la renta

liquida de los fondos de reserva a que se refiere el inciso 3.º del artículo 3.º, producida por una tasa del 8 % de interés, alcance a la suma anual de un millón de pesos.

Art. 2.º De la utilidad liquida anual de las operaciones de sorteo, la Universidad podrá retirar hasta la suma de seiscientos mil pesos para la atención de sus gastos ordinarios del presupuesto.

Art. 3.º La utilidad que exceda a la suma indicada se distribuirá en la siguiente forma:

1.º) Para la Cruz Roja Chilena, un treinta por ciento;

2.º) Para desarrollo de la enseñanza de la Universidad y edificación de sus Escuelas, un treinta por ciento;

3.º) Para formación de un capital de reserva cuya renta permita en el futuro la autonomía económica de la Universidad, un cuarenta por ciento.

Art. 4.º Los fondos provenientes del interés del capital de reservas, podrán agregarse a las inversiones a que se refiere el número 2.º del artículo anterior.

Art. 5.º El capital de reserva deberá invertirse exclusivamente, cada año, en Bonos del Estado o de la Caja de Crédito Hipotecario.

Los Bonos se mantendrán en custodia en una institución de Crédito, no podrán enajenarse, gravarse o comprometerse en forma alguna.

Art. 6.º El Gobierno podrá ordenar visitas de inspección cada vez que lo estime conveniente, debiendo la Universidad facilitar el examen de libros y antecedentes del negocio.

Art. 7.º Quedan exentos de todo impuesto fiscal o municipal los recibos o boletos del sorteo y la renta del capital de reserva.

Tómese razón, comuníquese, publíquese como Ley de la República e insértese en el «Boletín de las Leyes y Decretos del Gobierno». —ALESSANDRI.—*José Maza.*

TESORERÍA GENERAL

Resumen del movimiento de fondos habido desde 1923 a 1925

Los siguientes datos resumen el movimiento de nuestra Tesorería General en el trienio comprendido por los años 1923, 1924 y 1925, en lo relativo a los gastos ordinarios y extraordinarios y al monto del Haber universitario:

Presupuesto ordinario de 1923.....	\$ 397,917.00
Inversiones extraordinarias de 1923.....	147,258.00
Presupuesto ordinario de 1924.....	673,484.80
Inversiones extraordinarias de 1924.....	316,540.00
Presupuesto ordinario de 1925.....	623,156.70
Inversiones extraordinarias de 1925.....	129,469.04

Presupuesto total de este trienio..... \$ 2.287,831.54

Activo en 31 de Diciembre de 1922.....	\$ 212,103.59
Activo en 31 de Diciembre de 1923.....	596,657.64
Activo en 31 de Diciembre de 1924.....	1.149,932.17
Activo en 31 de Diciembre de 1925.....	1.476,148.30

Aumento del Activo durante este trienio..... \$ 1.264,044.71

CONSIDERACIONES FINALES

Notorios son los progresos alcanzados por nuestro Instituto en los últimos años; pero nos parecen pocos en comparación con lo que divisamos que debemos hacer.

Nuestras construcciones se hallan recién iniciadas. Es una de nuestras obsesiones levantar pronto en la propiedad universitaria de La Toma los edificios que faltan para las Escuelas, las casas de estudiantes, los campos de juegos y demás dependencias que tenemos en vista como indispensables para el funcionamiento de una institución de cultura superior.

Hemos fundado una nueva escuela (la de Medicina) y nuevos

cursos en la Escuela de Educación; pero estimamos que se halla abierto por delante a nuestra Universidad un campo inmenso para trabajar en favor del desarrollo de la agricultura y de las industrias, por medio del establecimiento de adecuados cursos y escuelas de ingeniería.

Apenas se inicia también la contribución que puede prestar la Universidad a las investigaciones científicas, actividad igualmente esencial de todo instituto superior.

Las deficiencias que anotamos resultan casi por completo de la situación económica de la Universidad. Sin ser ésta angustiosa, como en años anteriores, es, sin embargo, muy precaria aún.

La Universidad ha logrado acumular un haber en propiedades raíces, bienes muebles, laboratorios y material de enseñanza, de un valor de cerca de un millón y medio de pesos; pero esto significa una riqueza muy reducida aún para la que necesita. Es asimismo reducida la entrada de poco menos de un millón de pesos de que puede disponer anualmente.

Nuestra Universidad ha probado ya, con el buen éxito de sus estudiantes, la seriedad de los estudios que se hacen en ella y puede aspirar legítimamente a que se le otorguen ciertas franquicias para recibir las pruebas finales de sus alumnos. Sin estas condiciones de autonomía e independencia, no hay verdadera Universidad, porque la falta de ellas coarta muchas buenas iniciativas que se podrían introducir en los estudios, capacidad que constituye uno de los caracteres esenciales de los institutos universitarios en cuanto deben ser buscadores de nuevos horizontes espirituales y profesionales.

No obstante todas las faltas de desarrollo de nuestra Universidad, cuyo remedio no ha estado en la mano de los directores de la institución, ella ha correspondido ampliamente a una viva necesidad del país y forma una realidad, pequeña en verdad, pero definitivamente afianzada, y sobre la cual cabe fundar grandes esperanzas.

Hombres, ideas y libros

El año literario

EL año 1926 se ha caracterizado por un acentuado predominio de las obras de investigación, ya en el dominio de la historia, ya en el de la sociología, ya en el de crítica. Los libros de Galdames, Cruz, Amunátegui, Cabero, etc., tal vez los más importantes del año, son la prueba de lo que decimos. Las obras puramente imaginativas, literarias y poéticas, han sido más escasas en número y sólo algunas, muy pocas, de sobresaliente calidad.

Obras en verso.— Un autor nuevo, Recaredo Borja, abrió los fuegos en Febrero con un «Anfora de barro» de dibujo menguado y de colorido nulo. Pésimo ensayo. El silencio en que ha permanecido su nombre es su mejor recompensa.

Poco más tarde se publicó la tercera edición del libro de Gabriela Mistral, «Desolación». Nada nuevo podemos decir de este acontecimiento literario que desde su primer aparición ha servido para asentar de manera tan sólida el prestigio de su autora. La nueva edición se ha presentado con algunas variantes cuyo análisis serviría para avanzar más de un interesante juicio sobre Gabriela Mistral. En efecto, su expresión tiende a concentrarse, a hacerse más precisa.

Un poeta de los que forman en el grupo de Pablo Neruda, Rosamel del Valle, publicó su primer volumen, «Mirador». Intentaba hacer poesía deshumanizada. No lo ha conseguido. Estos jóvenes escritores han creído hallar el camino del nuevo

arte en un simple olvido de la gramática, de la retórica, del arte de escribir en su forma antigua. Nos parece errado el camino.

Poco después Díaz Casanueva le siguió con su «Aventurero de Saba», libro cuajado de bellos hallazgos expresivos, de imágenes novedosísimas, pero también inconexo y desordenado hasta la exageración y el ridículo. Pero sea como fuere, Díaz Casanueva ha probado con este libro que es un poeta de primera fuerza, del cual podemos esperar muchos y muy buenos poemas, sean o no deshumanizados.

Carlos Préndez Saldías hizo sonar luego la nota más distinta con su «Devocionario romántico». Nada más ajeno a nuestros días que esta poesía quejumbrosa y de tono menor, en la cual hay lágrimas, languideces y bizarrias. Pero poesía de buena ley, al fin y al cabo.

Don Javier Vial Solar nos probó más adelante que el drama en verso no había pasado por entero a la historia literaria, junto con la epopeya y el poema didáctico. «La muerte del ideal», drama versificado con escasa pericia, pretende ser una continuación del Quijote. El propósito arqueológico no fué bien cumplido; ¿qué podremos decir del propósito artístico, si había alguno?

Un poeta nuevo, Juan J. Hidalgo, recopiló en «Aldea» los primeros poemas de su adolescencia y juventud provincianas. Hay influencias visibles; hay lugares comunes que no podrían faltar en una obra primeriza. El autor parece ser un poeta al cual faltan cultivo y buen gusto. ¿Los tendrá algún día?

Otro tanto cabe decir de un romántico cantor de la muerte y de la carroña, Hernán Jaramillo, que con su libro «Excelsior» dió bastante que hablar a la crítica. Se trata de un poeta vigoroso, que canta como poseído por un febril entusiasmo. Le interesan los grandes problemas: la vida, la muerte, el univer-

so, el sexo o el amor. Sus versos tienen una resonancia marchita como de instrumento desafinado. ¿Es un poeta? Lo parece, al menos; esperamos que en otro libro nos lo pruebe con alguna certeza.

Eduardo Solar Correa, que no es poeta o que no ha hecho nada por demostrarlo, dió a la publicidad una magnífica antología titulada «Poetas de Hispano-América», en la cual reunió composiciones de los poetas más destacados, a su juicio, del continente. Hizo un trabajo concienzudo de información y crítica, muy preciso y valioso para el que anhele buenas y breves noticias. Es una de las iniciativas más plausibles del año.

«Icono» tituló un joven Letelier Maturana su primer cuadernillo de versos. Versos breves, inconexos y poco expresivos. Se leen y se olvidan. Es lo mejor.

Pedro Prado hizo una selección de los «Mejores poemas» de Magallanes Moure, su entrañable amigo muerto en hora prematura. En las páginas de este volumen figura lo mejor de la obra breve y exquisita de Magallanes, precedido de un prólogo de Prado que es un verdadero acierto de crítica.

Con motivo del séptimo centenario del fallecimiento de San Francisco, Augusto Iglesias publicó un libro lírico con el nombre del santo. Son versos que no agregan nada o casi nada al prestigio de su autor.

Al fin del año ha sido publicado un sólido libro lírico. Su autor, Samuel A. Lillo; su título, «Bajo la Cruz del Sur». En las páginas de esta obra reúne el cantor de Arauco varios extensos poemas narrativos y épicos. Es la misma robusta entonación de sus libros anteriores y la misma visión de grandeza y de heroísmo en la selva aborigen o en los archipiélagos del sur, ya cantada en muchos versos por el mismo poeta. En tiempos de poesía deshilachada, menuda y fina como garúa, esta poesía de tambor batiente es un oasis y un... anacronismo.

No nos entusiasma, es claro, pero no podemos negarle condiciones de primer orden.

Obras en prosa.—Hemos dicho que el año ha sido poco propicio para las obras de pura literatura. La producción ha sido más abundante en los ramos serios, de investigación y de estudio, que en los de imaginación.

Abrió el fuego el Rector de la Universidad de Concepción, don Enrique Molina, con un voluminoso estudio sobre «Dos filósofos contemporáneos». Es un libro que tiene puntos de vista del mayor interés para el estudiante de filosofía. Guyau y Bergson, que son los dos filósofos analizados, poseen una actualidad duradera que los hace ser temas muy gratos para el investigador y el crítico.

El presbítero don Nataniel Eastman editó un breve libro sobre «Portales». Nada de nuevo. El mismo elogio, las mismas anécdotas, contadas en un estilo incorrecto. El señor Eastman debería escribir en el idioma de sus antepasados. El castellano es una lengua difícilísima para él.

Ana Neves publicó dos libros. Uno diminuto, titulado «Sutilezas», otro de mayor talla, «Más fuerte que la sangre». El primero es de confesiones íntimas. No vale nada. Las mujeres son las que deberían contar cosas más interesantes de su intimidad, pero no saben hacerlo. El segundo libro es un drama lleno de gritos pasionales, con un fondo siniestro de tragedia a lo Tárrego y Mateos. No agrada pero sorprende. Es raro que una mujer toque asuntos tan penosos y difíciles.

Eugenio Orrego Vicuña, actualmente en el extranjero en misión diplomática, hizo editar un estudio titulado «Un canciller de la Revolución». En este libro reivindica la memoria de don Manuel María Aldunate Solar. Interesante y bien tratado.

El doctor Torres, diputado, publicó un libro de utilidad in-

menza para las mujeres: «Cómo tener y criar hijos sanos y robustos». Sencillo y claro, este libro es un guía inapreciable para llevar a las mujeres hacia la maternidad sin sufrimientos y sin peligros. Divulga nociones de higiene y de puericultura elementales y trata de conquistar con un lenguaje sin galas de retórica y sin tecnicismos. Admirable.

Don Pedro N. Cruz, notario que en sus momentos desocupados es un formidable crítico literario, comienza a recopilar en libros sus «Estudios sobre la literatura chilena». El primer volumen, publicado en 1926, reúne artículos sobre Lastarria, Vicuña Mackenna, Bilbao, Barros Arana, etc. Es un libro violento, apasionado, injusto, cruel y negativo. Sería imposible negarle talento; inútil, tratar de quitarle importancia. Pero, tal vez por efecto de sus mismas intransigencias y agresividades, no produce la consecuencia buscada, que es disminuir el entusiasmo que se siente en Chile por las grandes figuras literarias del pasado.

El teniente don J. M. Varas Calvo publicó «Mi visión», breve conjunto de impresiones literarias con aire de cuento, sobre la vida del vivac y del cuartel. Insuficientes. El autor tiene algunas condiciones. Le faltan mucho estudio y mucho cultivo, y seguramente la vida militar no le permitirá nunca dedicarse a adquirirlos.

Dos talentosos hombres de estudio, don Julio Schwarzenberg y don Arturo Mutizábal, publicaron, con motivo del centenario de Chiloé, una voluminosa «Monografía» del archipiélago. Es una obra muy importante, en la cual hay datos de toda clase sobre uno de los territorios más pintorescos del país. Para una próxima edición, que es de esperar venga pronto, no deben olvidar los autores reemplazar algunos de los retratos que se incluyen en la obra por un buen mapa de la región estudiada. Esto facilitará grandemente la consulta del trabajo.

Otro escritor militar, el capitán de navío Carlos Bowen, publicó un libro titulado «Del mar y de la costa». Son cuentos,

en su mayoría premiados en certámenes. Como todas las obras literarias premiadas, convencen de los pésimos efectos de los concursos.

Don Guillermo Viviani, inteligente y bien informado presbítero, publicó el primer tomo de una serie titulada «Sociología chilena». Es un libro de lenguaje incorrecto en que se analiza con alguna hondura el estado actual de la sociedad de Chile.

Una de las obras literarias más importantes del año es el libro de Jenaro Prieto titulado «Un muerto de mal criterio», especie de fantasía jocosa, con ribetes de novela, con alcances de diatriba y con una cantidad enorme de condiciones de primer orden. Primer libro estructurado de un escritor acostumbrado al esfuerzo fragmentario del periodismo, no es extraño que se resienta de algunas deficiencias. Pero es un primer paso que nos demuestra la buena calidad del talento de su autor y que nos hace augurar de él muchos y muy buenos libros literarios.

Mariano Latorre publicó una selección de sus cuentos que dió origen a una polémica disimulada. En ella se vertieron opiniones en pro y en contra de la literatura de Latorre, y no se llegó, como en todas las polémicas, a ninguna conclusión.

Pablo Neruda, la más interesante figura literaria que ofrece la juventud chilena, sin lugar a dudas, publicó un cuento, «El habitante y su esperanza», escrito en el nuevo estilo literario que poco a poco va ganando todos los ambientes del mundo intelectual. Este breve libro es una maravilla de sutileza y de fuerza expresiva y ha servido para convertir a los nuevos módulos artísticos a muchos reacios y recalcitrantes.

Más tarde el mismo Neruda, en colaboración con Tomás Lago, publicó «Anillos». Es un conjunto de prosas llenas de las mejores calidades estéticas, que sorprenden y entusiasman con una música y un sabor nuevos. Es un ritmo distinto del usual, es una visión que ofrece otra perspectiva, es—¿por qué

no decirlo?—un mundo muy distinto de este en que nos movemos, única cantera, hasta ahora, del arte. Neruda y Lago abandonan la vieja veta, agotada ya, para ellos, y se lanzan hacia lo desconocido a perseguir otros metales y otros tesoros.

Fernando Santiván reeditó su novela «El crisol», ya aplaudida por la crítica en 1913, cuando apareció la primera edición.

El discutido Vicente Huidobro lanzó, a los pocos días de partir de nuevo en viaje a Europa, un libro agresivo, valiente, sincero y audaz. Su título, «Vientos contrarios». En sus páginas hallamos pensamientos interesantes, observaciones que sorprenden, imágenes que logran despertar entusiasmo. El conjunto es desigual.

La secretaria del Club de Señoras, Berta Lastarria Caveró, publicó en un volumen unas cuantas de las conferencias que se han pronunciado en la tribuna de la institución. Hay en ese libro trabajos de muy distinto valor intelectual. Pero es, sin duda alguna, una buena demostración de la obra de divulgación espiritual y de acercamiento americano que prohija el Club.

A los pocos meses de la muerte de Federico Gana, Nascimento lanzó una edición de «Cuentos completos» del autor de «Días de campo». Es un tomo relativamente breve pero sustancioso, de la más alta calidad estética. Leyéndolo, aprendemos a querer más a un pobre espíritu de artista que paseó la vida, alegre y trágicamente al mismo tiempo, y que extrajo de ella unos cuantos aspectos escogidos. Con ellos forjó sus cuentos, finos y delicados a la vez que veraces.

Un profesor de instrucción secundaria que ha desarrollado una intensa labor intelectual, don Luis Galdames, ha comenzado a publicar una obra monumental sobre «La evolución constitucional de Chile» desde 1810 hasta 1925. En el primer volumen el señor Galdames analiza la vida chilena, desde el punto de vista constitucional, hasta 1833. Es un trabajo de largo

aliento para el cual su autor se halla excepcionalmente bien preparado. Profesor de historia, le son familiares todos los trabajos anteriores sobre la materia. Abogado, puede hacer el estudio profundo de las ideas realizadas por las constituciones sucesivas del país y discriminar en ellas orígenes y consecuencias sociales.

Daniel de la Vega, el infatigable poeta y periodista, ha editado un breve volumen en que se nos ofrecen unas cuantas de sus crónicas de *El Mercurio*. «Manzana prohibida» es un libro que se lee de un sorbo, apresuradamente, como todos los del autor. La gracia retozona, la livianura poética, la soltura del ingenio, hacen de las obras de este escritor un manjar deleitoso y siempre renovado.

Dos libros sobre Chuquicamata. Uno que se ocupa más en exponer los procedimientos de elaboración del metal que en pintar la vida de los trabajadores; otro que declama con entusiasmo y casi con frenesí sobre la existencia dura e incierta del empleado y del obrero de la empresa explotadora. El primero, «Chuquicamata: tierras rojas», es obra de Eulogio Gutiérrez; el segundo, «Chuquicamata estado yankee», lo es de Ricardo A. Latcham.

Marta Brunet nos dió en su «Bestia dañina» una tragedia desolada y amarguísima. Sus personajes son gentes del pueblo y obedecen a sentimientos primitivos que los mueven como autómatas. Escrita con la soltura que siempre hemos admirado en la autora, tan joven, aparentemente incapaz de atreverse con un tema grande y con una realización acabada, esta breve obra tiene un corte teatral que permite esperar buenos frutos de una nueva actividad de Marta Brunet: la escénica.

Don Domingo Amunátegui Solar publicó un volumen sobre «Las letras chilenas», en el cual hace la historia sucinta del desarrollo intelectual de Chile. Bien informado, preciso, es una obra digna de mención y cuya utilidad es innegable.

Un cuentista nuevo que se oculta bajo un seudónimo híbrido de griego y de araucano, Hermes Nahuel, ha publicado una colección de cuentos titulada «Esclavos». En ella aparecen algunas condiciones poco cultivadas.

Carlos Acuña, después de varios años de silencio, ha reaparecido tratando la nota campesina en un libro de relatos titulado «Mingaco». Son breves pasajes de la vida en plena naturaleza, bajo el cielo claro del campo, junto al pueblo robusto y sufridor. Aire, luz, olor de retamas y de flor de espino no faltan en estos cuentos. Tampoco faltan vientos marinos, galopes e idilios más o menos castos. Escrito con cierta incorrección, es un libro que sostiene el prestigio de su autor.

Al fin del año, el general en retiro don Juan Bennett refiere en su «Revolución del 5 de Septiembre de 1924» algunos recuerdos personales de su actuación en la Junta de Gobierno que tomó el gobierno a raíz de ese movimiento. Es un relato ameno, sin pretensiones literarias, que se lee con agrado y que convence.

El último día del año ha aparecido un estudio sobre «Chile y los chilenos» suscrito por un nuevo escritor sociológico, el abogado don Alberto Cabero. El señor Cabero analiza menudamente los aspectos culminantes de la raza chilena y de la vida nacional y señala con singular acuidad de visión los defectos fundamentales que en ambas nota. Es una obra que merece ser considerada con el mayor detenimiento y de la cual nos ocuparemos más ampliamente en una ocasión próxima.

Una bella iniciativa.—No podemos terminar sin referirnos a la labor realizada durante el año por las ediciones llamadas «Lectura selecta» que en veinte números nos presentaron novelas cortas de los escritores nacionales contemporáneos. Los nombres de Marta Brunet, Mariano Latorre, Rafael Frontaura, Manuel Rojas, Rafael Maluenda, etc., aparecieron allí. Esperamos que en 1927 se prosiga una obra digna de todo encomio y de la más entusiasta ayuda.

RAÚL SILVA CASTRO.

El estudio de las ciencias naturales

EL 15 de Octubre pasado, la *Sociedad Chilena de Historia Natural* acordó designar como socios honorarios de la Corporación a los doctores Federico Puga Borne y Eduardo Moore. El día 27 de Noviembre celebró la Sociedad una sesión extraordinaria para recibir a los miembros honorarios nombrados.

En dicha sesión, el doctor Moore pronunció una interesante conferencia sobre los estudios de Ciencias Naturales relacionados con el interés que dichos conocimientos generales ofrecen a los diversos ramos de los estudios médicos y a otras especializaciones científicas, como al progreso económico general de las naciones.

De la conferencia del doctor Moore extractamos las anotaciones que insertamos en seguida:

Las afinidades que la Medicina tiene con las Ciencias Naturales son tales, que, en verdad, podríamos decir que las bases de las unas son de la otra: Anatomía, Histología y Fisiología. La Medicina necesita de la Zoología Médica, de la Anatomía Comparada y de la Botánica Médica, como ciencias indispensables de introducción a sus estudios.

Los animales sirven como instrumentos de experimentación, porque sus funciones, semejantes a las que regulan la vida humana, son del dominio de la Fisiología.

La Entomología es un campo inmenso de estudios, que tiene por objeto evitar las enfermedades; en los insectos, encontramos los vectores que llevan los microbios causantes de las enfermedades más graves: fiebre amarilla, malaria, enfermedad del

sueño, verruga peruana, tifus recurrente, tifus exantemático, algunas fiebres tropicales mal estudiadas y posiblemente el cáncer; sin tomar aún en cuenta que los insectos llevan en sus patas los gérmenes que causan enfermedades igualmente terribles: fiebre tifoidea, tuberculosis, colitis, etc.

El estudio de los animales que causan directamente muchas otras enfermedades forma hoy la cátedra de estudios médicos que se llama Parasitología, la cual necesita un conocimiento profundo sobre Helmintología y sobre Protozoos.

Estos últimos, juntamente con los Bacterios, considerados como pertenecientes a las plantas criptógamas, forman un Reino intermediario entre la Zoología y la Botánica; son los infinitamente pequeños que causan daños infinitamente grandes.

Se han fundado Institutos de gran importancia a fin de escudriñar el origen de las enfermedades y poder combatirlas con eficacia. Todas las capitales del mundo poseen estos establecimientos, a imitación del Instituto Pasteur. Todas las Escuelas médicas mantienen Laboratorios de Bacteriología con igual propósito. Aparte de esto, existen Escuelas para la enseñanza de enfermedades tropicales, en Londres, Liverpool, Hamburgo, Río Janeiro, etc., etc.

Estamos seguros de que nuestros zoólogos ensancharán sus investigaciones en Histología y Bacteriología, a fin de encontrar en las aves, reptiles e insectos de Chile, los numerosos parásitos que viven en muchos de ellos. Aunque el estado de salud de los animales portadores sea aparentemente bueno, tienen ellos parásitos que al ser trasportados por los insectos que chupan su sangre y llevados al hombre, lo contagian de enfermedades que ya empezamos a sospechar. Entre los animales domésticos, también encontramos parásitos que nos conviene conocer. Nuestro estudio debe abarcar también las especies destinadas a la alimentación del hombre.

Si pasamos a la Botánica, la Medicina necesita conocer las plantas medicinales, las plantas dañinas, las plantas alimenticias, y también las ornamentales que dan salud y recreo. Los microbios pertenecen al reino vegetal. Schaudin, botánico alemán,

descubrió el espiroquete causante de la sífilis. El médico debe ser un Botánico.

La tercera gran rama de la ciencia, la Geología, también presta grandes servicios a la Medicina. Es de la tierra de donde se extraen los más importantes medicamentos; es de ella de donde nace la Química Inorgánica. El conocimiento de la Geología sirve para estudiar la Climatología Médica de un lugar, es decir, la curación por medio del clima, que obliga al médico a estudiar la formación geológica del suelo, la permeabilidad, la altitud, la exposición del lugar, los vientos reinantes, etc., etc.

Nuestro suelo, estudiado por Molina, Gay, Humboldt, Darwin, Pissis, Philippi—para no mencionar sino aquellos sabios que han dejado la más fuerte impresión en la historia de nuestro país—es todavía una tierra virgen. Se necesita cooperar en las exploraciones para que los geógrafos investiguen unidos, con los naturalistas, con los médicos, con los agrónomos, a fin de obtener de la ciencia resultados que aprovechen la Medicina, la Minería, la Agricultura, la Industria, en bien de la Economía Nacional.

No es una crítica lo que hago, si me congratulo al declarar que esta Sociedad, la Escuela de Altos Estudios y las primeras Escuelas de Enfermeras han permanecido independientes de la acción gubernativa. La iniciativa privada y mantenida por una cooperación altruista, es la que permite evolucionar a las naciones en un progreso continuado. No se debe esperar nada del Estado-Providencia; al contrario, debemos servir al Gobierno sin exigirle otra cosa que mantener y saber respetar las Instituciones Públicas.

Es oportuno que yo haga resaltar, en esta ocasión, el gran empeño que hoy ponen los naturalistas en impulsar la ciencia siguiendo vías nuevas. La Zoología y la Botánica han abierto nuevos horizontes, entregándose a las investigaciones bio-químicas de los jugos vitales que se llaman la sangre en la una, y la savia en la otra.

La Paleontología, ya independizada de la Zoología, es el ver-

dadero fundamento de la Prehistoria y de la Geología, y mueve el empeño de los sabios hacia los desiertos inaccesibles, buscando los orígenes de los animales y recorriendo el velo de la Antropología. Hoy día, las tres últimas ciencias citadas y la Historia, con la Arqueología y la Etnología, se dan la mano y no pueden prescindir la una de la otra.

No dudo que la Geología, historia de nuestra tierra, un día se enseñará aún en las Escuelas Primarias; pues es la base de la Química y sirve, por tanto, a la Medicina, la Farmacia, la Veterinaria, la Minería y la Agricultura. Si el pasajero de un tren atravesase un largo túnel, y el tren, viniendo de regiones áridas, agrestes y calurosas, saliera repentinamente del túnel y se le ofreciera una grandiosa perspectiva bañada de luz y de sol, una campiña cubierta de bosques rodeados de una atmósfera de frescor, recibiría una impresión tan sorprendente y maravillosa como es la evolución que la Geología ha experimentado en estos tiempos. Wegener ha afirmado su teoría y la ha comprobado; la mayoría de los sabios de todos los países la aceptan. Me refiero a la suposición de que nuestros continentes no son otra cosa que una gran balsa que flota, que navega en el gran Océano del mundo. La Balsa, de muchos kilómetros de espesor, no está unida al block duro que forma la corteza terrestre; viaja a la deriva hacia el Occidente, y en Chile se dirige recorriendo diez metros por año en dirección a la Oceanía; lenta pero formidablemente, arrollándolo todo, limando y calentando las rocas de la base, fundiéndolas y trasformándolas en esas rocas cristalinas que defienden nuestro litoral. El arrastre determina las plegaduras que llamamos Cordillera; el roce y la trepidación determinan los temblores, y los miles de grados de calor de esta fuerza mecánica, se manifiestan por volcanes submarinos y terrestres. La América del Sur fué un trozo desprendido de la masa que hoy se llama Africa, India, Australia y Antártica. La Geografía zoológica y botánica ha aprendido de la Paleontología que la misma fauna y la misma flora existían cuando formaban un solo gran trozo continental esas cinco porciones de tierra citadas. Así se explicará la razón de existencia de al-

gunas plantas y algunos insectos, de algunos mamíferos antiquísimos que se encuentran en Australia, en Africa y en Sud América. Estos conocimientos servirán de estímulo para los exploradores antárticos del porvenir, que ahí van a encontrar muchos archivos para explicar, no solamente el origen de animales y plantas, sino aún para alumbrar y descorrer el velo de la Antropología.

Nace la Sociedad de Historia Natural sana, robusta, con socios idóneos, morales, patriotas, con una Escuela para el perfeccionamiento de las Ciencias. Tiene en Chile entero el más hermoso laboratorio de investigaciones que existe y la Revista Chilena de Historia Natural, que llevará las publicaciones de los sabios chilenos hasta los confines del mundo.

Los agradecimientos que invaden mi espíritu, no alcanzan a hacerme perder el sentido de la realidad, para desentenderme de las grandes obligaciones que me crea el honor de ser incorporado a la Sociedad de sabios que, con tan altos propósitos y con verdadera unión entre sus miembros, se ha fundado con el nombre de Sociedad Chilena de Historia Natural.

Soy ahora el más modesto, pero el más decidido obrero de esta Institución, y uno de sus más agradecidos servidores.

Letras francesas

LOUIS ARAGON

(Especial para ATENEA).

LOUIS Aragón pertenece al grupo Surrealista, y es considerado uno de los escritores jóvenes más interesantes en Francia. Cada una de sus obras nuevas es acogida y comentada en todos los círculos literarios, y hasta los que se encogen de hombros ante las niñerías que acostumbra los surrealistas,—manifiestos, injurias, ataques a latigazos y puñetes a los que no son de su opinión, etc.—admiran su talento.

Las ediciones de la Nouvelle Revue Française acaban de dar el último libro de Aragón. *Le paysan de Paris*. Esta obra, publicada ya en folletín en la Revue Européenne, había hecho sensación. Tener en mano el libro, leer el conjunto, nos desilusiona un tanto: el defecto mayor de *Le paysan de Paris* es su falta de cohesión, su descoyuntamiento, que, en folletín, no se notaba. Pero es sumamente interesante, pues allí Aragón se muestra al desnudo, con su extraordinaria movilidad, su riqueza, pero riqueza tanto de préstamo como personal, y una inquietud que nos deja suspensos; cuando Aragón se libre de tanto elemento postizo, cuando haya, al fin, entre mil posibilidades brillantes, elegido la que esté más de acuerdo con su temperamento, ¿qué nos dará? ¿Obras maestras o sin legítimo valor? Difícil es preverlo.

Abramos juntos el *paysan de Paris*. La cantidad de escritores

e influencias que se advierten a cada paso es desconcertante en un *soit-disant* revolucionario... El primero que se nos impone es... Gómez de la Serna... No olvidemos que Aragón es de origen español. Lo mismo que de la Serna, escribe sobre el café, el circo, el cine, los senos, los hoteles, etc., una serie de comentarios humorístico-sentimentales. Aragón elige como núcleo de la primera parte de su libro un Pasaje del centro de París, y nos describe minuciosamente todas las tiendas, negocios, hoteles, cafés, peluquerías, teatrillos, paraguiterías, casas de citas, que allí se encuentran. Actitud de *paysan de Paris*, de hombre que mira las cosas asombrándose, como si las viera por primera vez, y se detiene largamente a contemplarlas. Esos pasajes le parecen «llamados en forma turbadora *pasajes*, como si en esos sitios cerrados a la luz nadie pudiera detenerse más de un instante...» Cada tienducha es pretexto de derroches de imaginación, una palabra basta a veces para lanzarlos en un poema en prosa; así, ante el peluquero, la palabra «rubio»: «Rubio como «la histeria, rubio como el cielo, rubio como el cansancio, rubio como el beso. Sobre la paleta de lo rubio, pongo la «elegancia de los automóviles, el olor de los henos, el silencio «de la mañana, las perplejidades de la espera, los estragos del «rozar. ¡Qué rubio es el ruido de la lluvia, qué rubio es el «canto de los espejos!». Etc. etc. Eso va demasiado largo. No saber detenerse a tiempo, no elegir entre cien ideas, las diez mejores, es uno de los defectos de Aragón. Otro de sus procedimientos: deformar los objetos usuales hasta transformarlos en elementos de ensueño, tal como obra, en sus cuadros, el pintor suprarrealista Max Ernst. Ahora bien, puede ser que Aragón sea el que influencie a Max Ernst. Además, por su afición a las visiones macabras, y por su predilección por las ramera, por frases como la que citaremos en francés, para que conserve todo su sabor, y su ritmo revelador, Aragón nos recuerda extraordinariamente a... Baudelaire: «Je rêve d'un peuple doux et cruel, d'un peuple chat amoureux de ses griffes et toujours prêt à faire chavirer ses yeux et ses scrupules, je rêve d'un peuple changeant comme la moire et toujours talonné par l'amour...»

En la última parte del libro, «Le sentiment de la nature aux Buttes Chaumont» se pone más en evidencia que al principio el tono apasionado que usa Aragón, y, entre imágenes espléndidas, suelen asomar ciertos *pompierismos*... Aquel suprarrealista es el último romántico... Por lo demás, Aragón es personalmente todo un personaje de Dumas hijo: agriado contra la sociedad por ser hijo natural... Como si en París, ciudad libre y por excelencia sin prejuicio, se le ocurriera a persona alguna echar en cara a un hombre su nacimiento...

Somos quizás demasiado exigentes con Aragón, nos bastarían páginas admirables como las hay en *Le paysan de Paris* para consagrar a un hombre gran escritor, y a él le regateamos los elogios: le guardamos rencor por no mantenerse siempre a la altura de sí mismo, no por falta de talento, sino que por humos y caprichos. Hay en «Le sentiment de la nature aux Buttes Chaumont» páginas extraordinarias que debe conocer quien se interesa por la literatura contemporánea. Tales los deslumbradores párrafos sobre jardines, sobre la noche, el deseo, el vértigo, las estatuas, el amor, etc. Cuando sueña, Aragón es admirable. Pero tiene la manía de caer en metafísico, y piensa mal. Por eso, quizás, una de sus piezas mejor «réussies» es una divagación publicada por la revista *Commerce* (no es ésta una revista comercial, como lo pudiera hacer suponer su nombre, sino una de las revistas literarias más aristocráticas y refinadas en Europa: como que la dirigen Paul Valéry, León Paul Fargue, y Valéry Larbaud) cuyo título es «Une vague de rêve». Comienza así: «Il m'arrive de perdre soudain tout le fil de ma vie: je me demande, assis dans quelque coin de l'univers, près d'un café fumant et noir, devant des morceaux de polis de métal, au milieu des allées et venues de grandes femmes douces, par quel chemin de la folie j'échoue enfin sous cette arche, ce qu'est au vrai pont ce qu'ils ont nommé le ciel...» Es una apología del suprarrealismo. Muy bien. Pero entonces ¿por qué allí también encontramos a ese innovador tan obsesionado por los clásicos franceses que su ensayo termina, a pesar de pretender ser escrito en prosa, rítmado en clásicos

alejandrinos? Para mayor claridad, nosotros los vamos recortando:

« Mais entre tous les airs que parfois je fredonne,—il en est un
« pourtant qui me donne aujourd'hui—une libre illusion du prin-
« temps et des prés,—une illusion de la liberté véritable.—Cet
« air, je l'ai perdu, et puis je le retrouve...

«C'est qu'il rêve, et je rêve, emporté je rêve...»

«Je rêve d'un long rêve où chacun rêverait...»

Y termina así:

«Qui est là? Ah très bien: faites entrer l'infini».

Este verso pudiera ser de Víctor Hugo, pero también de Edmond Rostand...

Es de un suprarrealista...

MARCELLE AUCLAIR.

León Brunschwig o El renacimiento del racionalismo en Francia

(Especial para ATENEA)

 ASI todos los movimientos filosóficos de estos últimos veinte años han tendido a separar más y más la una de la otra: la filosofía y la ciencia. La psicología que mezcla siempre la observación objetiva con la introspección, ha causado principalmente decepciones: ninguna teoría filosófica quisiera apoyarse en ella. Por lo demás, sociología y psicología en sus presuntuosos principios se habían divorciado de la filosofía para erigirse en ciencias exactas. El Bergsonismo fundado sobre la introspección y el Tomismo fundado sobre la revelación acentúan ese divorcio.

Desde algunos años León Brunschwig, Miembro del Instituto, profesor en la Sorbona, ha dado a sus estudios una dirección totalmente distinta. Muy al corriente de las ciencias exactas y de su historia, autor de un libro sobre la evolución del pensamiento matemático, Brunschwig es al mismo tiempo el mejor historiador de la filosofía del siglo XVII. Como Descartes y Spinoza, sus maestros en metafísica, estima que la filosofía debe ser una síntesis de las ciencias; en esos dominios, debe rendirnos servicios positivos, darnos consejos y direcciones prácticas. Su filosofía no es, pues, ni mística, como lo es en el fondo el bergsonismo, ni estética, como la doctrina si se quiere de Schopenhauer.

¿De qué naturaleza pueden ser los servicios a que nos referimos? No sólo de la de fijar los métodos, como la lógica aplicada,

y dar el *criterium* de la verdad científica; sino aun de la de orientar los estudios científicos hacia tal o cual fin. Por ejemplo, le pertenece a la filosofía alentar o condenar la geometría Euclidian, declarar que por falta de una aplicación suficiente de la química, la fisiología sólo es aún una ciencia empírica y no una ciencia exacta, etc... etc...

Como sistema general que pueda ordenar el conjunto de esas nociones filosóficas, León Brunschwig ha elegido la doctrina de Spinoza. No es sólo porque todos los descubrimientos posteriores de la ciencia han estado de acuerdo con las hipótesis de esta doctrina, sino aun por otras razones, que se parecen a razones científicas, (o razones por las cuales se elige una hipótesis). Ese sistema es el más sencillo y el más económico; es decir, que resume el mayor número de hechos y leyes, en el orden más corto y con el menor número posible de suposiciones. Y también porque es el único enteramente libertado de las *entidades* o nociones vagas y abstractas que son a la filosofía lo que el horror del vacío, la virtud dormitiva de los cuerpos hipnóticos, y otras palabras huecas, fueron antaño a la física. Por ejemplo, Spinoza es el único que prescinde de las facultades del alma y que explica las leyes del espíritu sin nociones negativas. De todo esto resulta que, continuando el espíritu spinozista, León Brunschwig establece más bien un parentesco entre la filosofía y las ciencias exactas. Gran diferencia con la filosofía francesa del siglo XIX, que se apoyó más bien sobre las ciencias naturales que permanecían aún empíricas e inciertas. León Brunschwig no es partidario de que se busque en las nociones confusas de la medicina moderna, y su descripción incompleta de los nervios y del cerebro, una explicación del espíritu humano. Prefiere buscar las leyes de ese espíritu humano en sus obras más perfectas, es decir, las ciencias. En la gran obra que Brunschwig prepara actualmente sobre *los progresos del pensamiento occidental*, muestra cómo el espíritu está siempre presente en los descubrimientos científicos, cómo está presente en las leyes que constata, y cómo la conciencia

que él toma de sus leyes, junto con las leyes del mundo, se hace más y más pura y nítida.

La forma de los trabajos de León Brunschwig es demasiado abstracta y difícil para el gran público. (Hasta temo que la forma de esos estudios sea demasiado árida). Sin embargo, el pensamiento de León Brunschwig está en profunda armonía con el pensamiento de nuestro gran poeta Paul Valéry, por ejemplo. Es también en los grandes sabios y en los individuos superiores en quienes Paul Valéry cree que se debería estudiar el espíritu humano. Por lo demás, el pensamiento filosófico de Valéry se parece también al de un Spinoza intuitivo.

Es en el veraneo y Sociedad de Conferencias de Pontigny donde León Brunschwig ha leído por primera vez su libro sobre *los progresos del pensamiento occidental*.

De pensamiento tan elevado como sus libros anteriores, éste se mostrará más accequible al público y revelará por vez primera en toda su actitud una de las inteligencias más vastas y abiertas que se pueda conocer. A pesar de sus cabellos blancos y su carrera ya larga, León Brunschwig conserva todas las curiosidades y todo el ardor intelectual de la juventud.

Un año atrás, me había tocado dar cuenta en la *Nouvelle Revue Française*, del libro que Brunschwig ha consagrado al genio de Pascal (y aquel libro es el más sintético, el más preciso y perfecto sobre el espíritu científico de Pascal que hasta hoy se haya escrito). Recibí del profesor una carta encantadora, que me probaba que había leído hasta mi primer cuentecillo filosófico; y yo contaba quizás entonces con mil lectores, pues no había dado aún ninguna obra de tiraje ilimitado. Sin duda se unía a su aprobación una razón de doctrina: me juzgaba convencido spinozista. Le gusta aconsejar a los jóvenes; pero lo que les aconseja es la libertad y la originalidad, hasta si aminora en ellos el respeto hacia sus mayores. Un día en que yo formulaba mi asombro de verlo reunir en su cerebro el conjunto de la filosofía y el conjunto de las ciencias exactas, él me contestó sonriendo: «Por ventura soy rico, y he podido eliminar a los parásitos». Y por lo que agregó he podido ver

lo que él llama «parásitos»: no sólo las preocupaciones materiales, sino todos los placeres, y hasta casi el descanso. Los miles de horas de trabajo que representa cada uno de sus libros no pesan en su alegría ni aminoran el ardor con que se dedica al futuro libro.

La resurrección, últimamente, del kantiano y spinozista *Lagneau*, el éxito creciente de la estética y de la moral de Alain, extraída de Descartes y Spinoza, y por lo tanto cercanas parientes de la filosofía de Brunschwig, parece que deben atraer hacia él la mayor parte de la filosofía francesa. Las recientes irrupciones de la filosofía en las ciencias, (problema de la relatividad, constitución de la materia, etc.) parece que deben trasportar la metafísica fuera de la intuición y de la revelación, hacia el campo de los problemas arduos y positivos a los cuales León Brunschwig ha consagrado su vida.

JEAN PREVOST.

Libros Nuevos

ALEJANDRO VICUÑA.—*Pueblos Encadenados*.—Santiago de Chile.—Imprenta Chile.—Tres interesantes conferencias sobre los siguientes temas:

El origen de la actual Constitución Chilena.—Conferencia pronunciada en la Asociación de Estudiantes, el 25 de Julio de 1925.

Sumario.—En la región de los principios.—La voz de la mayoría es la voz de Dios.—¿Qué es una Constitución?—La ley de las leyes.—La promesa del Presidente.—La promesa del Ejército y la Armada.—Los enemigos de la Asamblea Constituyente y sus maniobras.—El Plebiscito y sus inconvenientes.—Carrera de obstáculos.—Pronósticos.—La conferencia de S. E. en el Aula Universitaria.—El miedo colectivo.—El egoísmo y la molicie reinantes.—Desvaneciendo algunos temores de S. E.—Un consejo y una esperanza.

El Fascismo.—Conferencia dictada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 24 de Agosto de 1926.

Sumario.—Los estudiantes y la política.—El Fascismo es un problema mundial.—Mussolini.—Sus primeras armas.—A través de las fronteras.—Mussolini socialista.—Perseguido por las autoridades.—Su actitud ante la guerra europea.—Mussolini neutral.—Mussolini interventista.—Su expulsión del partido socialista.—«Il Popolo d'Italia».—La cuna del Fascismo.—La violencia fascista.—Mussolini en el frente de batalla.—Nuevas orientaciones del Fascismo: su programa.—El Fascismo en las urnas electorales: su derrota.—El año de las huelgas en Italia: 1920.—Recrudescencia del terrorismo.—Los socialistas en retirada.—Mussolini en la Cámara; sus amenazas.—Los sindicatos obreros

fascistas.—Ultimátum del Fascismo al Gobierno.—Concentración de las *camisas negras*.—La marcha sobre Roma.—Mussolini, jefe del Gabinete.—La nueva ley electoral.—Mussolini, dictador.—Opiniones sobre el Fascismo.—Un llamado a la juventud universitaria.

El Sovietismo.—Conferencia dictada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 25 de Octubre de 1926.

Sumario.—Por segunda vez entre los universitarios.—Etapas de la Federación de Estudiantes.—Reacción indispensable.—Dificultad para formarse un concepto de lo que sucede en Rusia.—En el campo de la estadística.—Clases sociales en Rusia.—Caída de los Zares.—La revolución de Kerensky.—7 de Noviembre de 1917: Dictadura del proletariado.—Lenin.—Práctica revolucionaria.—Conquista de los técnicos.—Conquista de los empleados públicos.—Conquista del antiguo Ejército.—Conquista del *clero blanco*.—Conquista de los campesinos.—Nueva política económica.—La nacionalización de la industria y sus resultados.—La ciudad frente a los campos.—Nacionalización del comercio.—Cooperativas.—La disciplina comunista.—La Oficina Política.—Saneamiento de las filas.—La prensa en Rusia Soviética.—Organización política y administrativa del Gobierno Soviético.—Funciones culturales del régimen Soviético.—Museos.—Las joyas de los Zares.—Institutos de cultura superior.—Orientación de la instrucción pública.—Espectáculos públicos.—Tragedia estudiantil.—El punto más negro del Gobierno Bolchevique.—Situación legal de la mujer en Rusia.—La evolución del principio económico comunista.—Un comentario, un consejo y una advertencia.

VISTOS DESDE AFUERA

Dos libros de Armando Donoso

(De *Nosotros* de Buenos Aires)

E su último viaje a España, Armando Donoso ha traído dos libros, hechos con ensayos que vieron la luz en diarios y revistas de América, entre éstas *Nosotros*.

La otra América, según su autor lo explica, es la opuesta a la que vió Baroja cuando formuló su despiadado epíteto, a través de su escasa información y de los *niños bien* que, calzando puntos de literatos, pasan por Madrid, de vez en cuando, pagan banquetes en el Ritz o el Palace, se hacen presentar al Rey para admirar de cerca el corte de su saco o el color de sus calcetines, hacen un soneto cojo al Día de la Raza y terminan por irse a París, donde generalmente llegan diciendo pes-tes de *ces sales espagnols*, para quedar bien, a la vez, con los patrióteros franceses, que escriben artículos para los diarios de América, hablándonos de cosas tan interesantes como de las queridas de Luis XIV, los procesos del año en la Corte de Justicia o las heroicidades del último *apache*, y se dan el título de obreros del acercamiento espiritual *latino-americano*.

En *La otra América*, título que es un felicísimo hallazgo de Donoso, tienen cabida ocho ensayos, dedicados a Gabriela Mistral, Arturo Cencela, Pedro Henríquez Ureña, Rafael Barret, Karez-I-Roshan, Eduardo Barrios, José Toribio Medina y Totila Albert.

Hay, en efecto, otra América, una grande, desconocida y ca-

lumniada América, que no sólo los europeos no ven, sino que también muchos hispano-americanos (pues nos estamos refiriendo, al decir América, como se habrá comprendido, a Hispano-América), afectan ignorar o realmente desconocen por falta de sentido observador, de sensibilidad o simplemente por obstinación rastacuera.

Diez Canedo, que prologa *La otra América*, apunta con su perspicacia de fino crítico, las razones en que se funda para, él también, creer en esa *otra* América cuyo crecimiento rítmico, ordenado, revelador, se muestra vigorosamente desde Méjico a Santiago y Buenos Aires, desde Montevideo a Bogotá, aunque, como es natural y ya lo hemos señalado, con mayor empuje en la periferia.

Tal vez no todos los ocho nombres incluídos por Donoso en *La otra América*, tengan el carácter representativo de que éste parece investirlos. *On est toujours un peu le caméléon de ses amitiés*, decía Barbey d'Aurevilly, a propósito de las poesías de Charles Monselet y la frase, sin malicia, puede también ser aplicada a un crítico. Diez Canedo ya excluye dos: Barret y Totila Albert. Somos amigos del segundo y a despecho de la frase de Barbey citada más arriba, podemos afirmar que está en lo cierto el crítico español respecto al joven escultor maestro de *Las mujeres de la montaña*.

Y en cuanto a Barret, tampoco disentimos... Pero necesitamos explicarnos un poco. El poder de asimilación de Hispano-América sobre todos los hombres que llegan a pisarla y habitarla con continuidad e intensamente, es formidable, y se manifiesta, como es lógico, en forma más completa y rápida sobre los hombres de su misma lengua. Pero donde ese poder de asimilación se emboja, es cuando debe actuar sobre el político o el sociólogo, es decir, sobre el hombre que ha encasillado sus ideas y sus sentimientos. Un político es siempre un sectario. Sobre todo cuando su credo es extremista, bien sea hacia la derecha o hacia la izquierda. Esto, aunque parezca contradictorio con la definición de político. Lo que comenzó siendo una cosa, después terminó siendo la opuesta y siempre guardó

el mismo nombre, tal vez por olvido. El talento de los gobernantes está en saber ceder a tiempo, decía el cardenal de Retz, que a pesar de su sofana roja, fué un gran político en la verdadera acepción del vocablo. El día en que esta sentencia fué olvidada, la política dejó de ser política para ser sectarismo.

Pues bien, Barret, a pesar de haberse formado entre nosotros, nunca se asimiló a los hispano-americanos, porque él veía todo desde su tronera político-social. Llegó a América ya *político* y *político* se fué, el pobre, a pesar de su talento y de su gran corazón. En él no está la otra América, aun cuando sea tema de sus escritos una inquietud bien nuestra, porque está sentida con otra sensibilidad y sobre todo con el preconcepto de su posición ante esa inquietud.

Conocemos un español inteligentísimo, abogado y periodista, que vive entre nosotros hace cuarenta años. Hace quince, cuando le tratamos por primera vez, le oíamos hablar espantados de que a pesar de sus veinticinco años de Buenos Aires este hombre sintiera y pensara con una sensibilidad y un cerebro tan alejado del nuestro. Había llegado aquí a raíz de no sé qué expulsiones de republicanos y seguía, después de veinticinco años, erre que erre sobre el mismo pollino. No es del caso ahora, poner de manifiesto cuáles eran las ideas de nuestro abogado... Le perdimos de vista. Hace dos años nos invitan a una peña literaria de españoles, y apenas llegamos, lo primero que Dios nos deparó fué al señor que habíamos conocido trece años atrás, siempre encastillado en sus mismos sofismas. Y por si no era bastante, apenas nos vió, indirectamente aludió a las luchas sostenidas años atrás, que lo fueron entre su intransigencia y nuestro espíritu amplio y acogedor, verdadero espíritu de Hispano-América, circunstancia que, no conocida de los presentes, les llenó de perplejidad por no saber a dónde iba el disertante.

Este ejemplo es uno. Podríamos citar mil. Por eso hemos aprobado la exclusión hecha por Diez Canedo que supo ver inmediatamente en el caso Barret, como en el caso Totila, aunque este último sea de otra índole y de más fácil percepción.

Y de la índole del de Totila Albert puede ser algún otro

más que citaríamos, con intentos de exclusión también. Pero como, de hacerlo, tendríamos que actuar con espíritu dogmático y sectario, que no es precisamente el nuestro, preferimos abstenernos.

El autor y su prologuista han partido de la base de la *aparición* del humorismo en nuestras letras para fundar su opinión sobre la existencia de una nueva América, madura para las grandes empresas del espíritu, bien que ambos la relacionen después con otros elementos en más acertada visión de conjunto.

No damos a esa *aparición* la trascendencia especial con que muchos han querido señalarla. El humorismo no es nuevo en nuestro medio. Ya el *Martín Fierro* encierra no pocas dosis de la divina sal. En cada paisano, bien visto, hay un tesoro de humorismo que explotar. Nuestros escritores no sabían verlo porque estaban ocupados en contar los entretenimientos de las princesas y las infantas o en inventar dolientes querellas de amores imaginarios. Cuando alguien como Hernández miró al paisano o como Wilde al pueblerino (en quien es menor ciertamente el porcentaje de *humour*), con ojos abiertos, apareció el humorismo y sin embargo no estaba entonces maduro nuestro medio para poder hablar de personalidad literaria; pero las bases estaban echadas.

Una golondrina no hace verano, dice el refranero popular, aun cuando Díez Canedo afirme que la *rara avis* del humorista de Donoso marca, despojada de «*la expresión de su cuño usual*», una estación, un período, un punto de partida o de definición.

Lo que marca todo eso es el conjunto de *apariciones*, su duración y regularidad. Paralelamente, simultáneamente, dejando a un lado la poesía que la infancia del arte, aparece en la Hispano-América de hace poco y de ahora, en forma regular y continua, la novela, el ensayo, la crítica. Reyles, Barrios, Lynch, Salaverri, Prado, Gálvez, Zuviría, Loveira y tantos otros en el más difícil de los géneros (convenimos en darle esta denominación, por darle alguna; pero convencidos de su vacuidad; ya hemos dicho nuestra opinión acerca de las categorías literarias como las llama Brenes Mesén), Vasconcelos, Caso, Alfonso

Reyes, Alvarez, Rodó, Sanin Cano, Gerchunoff, recorriendo toda la gama de los ensayistas y sin citar a muchos más: Donoso, Zum Felde, Giusti, Noé, Melián Lafinur, Henriquez Ureña, Brenes Mesén como críticos y reconozco que no están todos.

La crítica, precisamente, que se ejercita *a posteriori*, pero que también tiene sus medios de caracterizarse, la crítica de visión hispano americana, ha marcado y está marcando ese bullir de ideas y de sentimientos que revela la activa vida de Hispano-América.

Para guardar más el espíritu de raza, hasta en sus vicios de forma y de fondo, nuestra literatura es nuestra y por este sentido de propiedad ya inalienable, usufructuaria, hasta hace poco sólo propiedad treintenaria, si se nos permiten los términos le-gistas, nuestra literatura revela entrar en su período de verdadera personalidad.

América es, entonces, la otra América, la que ignoran por rutina o por desdén incomprensibles, hombres como Pío Baroja, que buscan inútilmente en un ideario nihilista, oriental y judaizante, él tan enemigo de los hijos de Sem, la levadura que haga fermentar de nuevo en la conciencia hispana el ansia de más grandes empresas, sin reparar que aquí, en esta otra América, que no es hija, sino hermana, se está realizando el milagro de una nueva Grecia, de la cual, con el tiempo, y ya se empieza, tendrá que aprender el mundo los ideales que lo salvarán.

Armando Donoso, que tiene un profundo sentido de la medida y a quien su gran bagaje intelectual capacita para largas vistas que sean como síntesis de momento, ha sabido aprovechar bien su viaje dejando allá un libro por el cual, quienes quieran, podrán aprender a conocernos, aunque sea imperfectamente. Despertar la curiosidad ya es mucho.

Y no sólo nos conocerán por los hombres de Hispano-América que presenta Donoso (¿por qué en vez de Karez-I-Roshan, no incluyó su magnífico estudio sobre Prado en *La otra América*, en el cual aparece de manifiesto todo el alto valor del

padre de *Un juez rural?*), sino por Donoso mismo, con el libro que nos viene ocupando y *Dostoievski*.

Tenemos que reprocharle a Donoso un vicio del que ya se está curando y en el que incurre, sin embargo, al querer enrostrárselo—y pecando dos veces—a Pedro Henriquez Ureña: el abuso de la erudición.

Nuestros críticos han padecido casi siempre del rastacuerismo de la erudición. Así como los nuevos ricos cambian de auto cuatro veces por día, llevan todas sus joyas de la mañana a la noche y se hacen volcar una sopera encima por el gusto de lucir dos tocados en la misma noche, apenas alguien se siente por nuestros pagos un Sainte Beuve en miniatura, nos aplasta a citas y nombres. Ya hemos dicho que los muebles americanos y el virus alemán tienen la culpa de tales excesos.

Thibaudet—y perdónesenos este ligero pecado de cita—ha dicho: «La critique créatrice commence où l'érudition finit». El olvido de esta gran verdad, tal vez sea la causa de la castración de muchos de nuestros críticos.

La erudición agosta el poder intuitivo que debe ayudar al crítico en el buceo, en la punción del material operatorio.

Es interesante saber, para el que lo ignora, cuánto han dicho a propósito de la obra de Juan o Pedro, los señores X, Y, Z; pero es más interesante saber qué ha visto H, independientemente de aquellos señores, en la obra de Juan o Pedro. Estamos lejos de la herejía de proscribir al crítico la lectura, que viene a ser el entrenamiento de su facultad crítica, prohibición equivalente a producirle la atonía. Un poco de gimnasia razonada, mantiene elásticos los músculos. El exceso produce el relajamiento, tan perjudicial, o más, que la atonía.

Diez Canedo al señalar como sintomático el pase en la crítica hispano-americana del elogio o la censura al análisis, la selección y la ideología, olvidó fijar que también el pase del empacho bibliográfico, de la manía erudita a la sencillez expositiva y al juicio claro, sintético y propio, marca el hallazgo de *la senda clara*, por nuestros críticos.

Hecho el reproche, con el mismo espíritu de justicia y sin-

ceridad, digamos que la tarea de Armando Donoso ha tenido en las letras hispano-americanas, un mérito imponderable. En nuestra vida afebrada e inquieta, no todos disponen de largas horas que dedicar a la lectura. Si otro, con clara inteligencia y fino espíritu toma a su cargo compendiar y divulgar el saber esparcido en las obras que pasan ante los ojos desencantados como una ilusión, bienvenido ese otro.

Donoso emprendió hace tiempo y ha venido continuando después, con verdadero espíritu evangelista, la labor de guía espiritual, realizando, como Reyes en *Los dos caminos*, una doble obra. Traer Europa a América y llevar América a Europa.

La otra América y Dostoievski, son muestra reciente de la bifurcación de sus empeños.

Cuando Donoso se bate por América hay en sus críticas más humanidad, más calor de vida, que cuando trae ante nosotros escritores de Europa. Cuando trata a éstos, déjase arrastrar con más frecuencia por el peso del formidable bagaje bibliográfico que archiva su fértil memoria. Perdido en la evocación de argumentos, en el relato de opiniones, en el mar de las citas y de las notas, su juicio se oscurece, su sensibilidad parece agostarse. De su paciente estudio sobre Dostoievski, por ejemplo, impecable de doctrina, de forma, de material, no surge como debiera la formidable figura del ruso más ruso y más humano, al mismo tiempo—esto por aquello—del siglo XIX. Falta vida y sobran libros. Escasea la intuición y abunda el razonamiento.

No hay enfermedades, sino enfermos. No hay libros, sino autores: hombres que van dejando—cuando son realmente autores—pedazos de su yo en cada página. El médico que trata la enfermedad olvidando al enfermo, incurre en igual error que el crítico que trata la obra y no al autor. Pero, el autor en la obra, como el enfermo en la enfermedad, no el autor a solas. Y para eso el médico necesita el ojo clínico y el crítico la intuición, que es su ojo clínico.

Donoso, a veces, se entusiasma con el caso y se olvida del enfermo. Es lo sucedido en el ensayo de Dostoievski. Son, éstos, pequeños percances del oficio.

Todo lo cual no obsta para que afirmemos que Donoso es una de las mentalidades más sólidas y mejor organizadas de Hispano-América y para que proclamemos nuestro respeto por quien ha sabido elevar la crítica entre nosotros a un plano superior y digno, donde están proscriptas la diatriba venenosa y el elogio hiperbólico.

E. SUÁREZ CALIMANO.

NOTICIARIO



A fallecido el conocido hispanista francés M. Henri Mérimée, profesor de la Facultad de Letras de Tolosa y director del Instituto Francés de Madrid. El señor Mérimée fué autor de unas cuantas obras dignas de mención sobre temas de la literatura castellana, a la cual aportó un esfuerzo crítico consciente y elevado.

—Durante mucho tiempo se había hablado de la influencia de Baltasar Gracián sobre el espíritu de Nietzsche, visible en varios de los libros del solitario de Sils María. Pero todo no pasaba de ser una conjetura, apoyada en la similitud de muchos pasajes de uno y de otro autor. Un investigador paciente ha podido, por fin, establecer el grado de admiración de Nietzsche por Gracián. Víctor Bouillier, en efecto, ha publicado un libro en el cual demuestra que el primero fué lector estusiasta de las obras del segundo y que no es extraño que haya huellas del pensamiento de Gracián en sus libros. En notas íntimas y cartas inéditas ha encontrado Bouillier menciones de Gracián que prueban que Nietzsche frecuentó sus obras y sintió profunda admiración por sus ideas.

—Ha aparecido el primer número de la revista italiana escrita en francés, para asegurar su difusión internacional, «900», dirigida por Máximo Bontempelli. En el sumario aparecen varias firmas de prestigio mundial. Ha sido recibida friamente, a pesar de la intensa propaganda que había precedido su aparición.

—Otra publicación nueva: para el 1.º de Enero de 1927 ha sido anunciada la aparición de la «Gaceta literaria». Esta gaceta aparecerá en Madrid y pretende ser un nexo informativo de primer orden entre el viejo y el nuevo mundo. Su director es Giménez Caballero y su secretario de redacción, Guillermo de Torre.

—Para el curso del año próximo se anuncian muchos libros nuevos en Francia. De entre los innumerables autores que ya han hecho propaganda a sus futuras obras destaquemos a Paul Morand, a Pierre Reverdy, a François Mauriac, a Jacques Boulenger, a André Maurois, a los hermanos Tharaud, a François Porché. etc.

—Ha sido elegido miembro de la Academia Goncourt el conocido humorista francés Georges Courteline, cuyo nombre ha sido aureolado de un sólido prestigio por algunas de sus obras más interesantes: «Boubouroche», «Messieurs les ronds-de-cuir», etc. Courteline reemplaza en la Academia a Gustavo Geffroy, fallecido hace algunos meses.

—Se comienza a traducir al francés y al castellano algunas obras de un escritor sueco que a pesar de sus sesenta años ya cumplidos no había salido del recinto de las lenguas nórdicas. Nos referimos a Per Hallström, autor de «Pájaros perdidos», «Púrpura», «Thanatos», «Los cuatro elementos», libros de relatos, y de varias novelas: «Una vieja historia», «Primavera», etc. La literatura de Hallström es vigorosa y conmueve en su aparente simpleza de motivos y de psicología.

—Nuevos libros argentinos: «Poesía pura», de Pedro Herreros; «Ídolos de bronce», de María Alicia Domínguez; «Aconcagua», de Alfredo R. Bufano; «Recodos en el sendero», de Eduardo Schiaffino; «Historias y proezas de amor», de Alberto Gerchunoff; «La edad de amar», de H. Olivera Lavié; «Nuevas críticas negativas», de Nicolás Coronado; «La bambina», de Luis M. Jordán.

GLOSARIO DE REVISTAS

El diario íntimo de Tolstoy

La reciente publicación del «Diario íntimo inédito» de Tolstoy ha sido saludada en Francia con comentarios diversos. No es Tolstoy un escritor que tenga actualmente gran boga. Su compatriota Dostoyevski se lleva todas las admiraciones, despierta todos los entusiasmos, conquista todas las voluntades. Wladimir Pozner, ruso y por lo tanto buen conocedor de cosas rusas, ha publicado en *Vient de paraitre* un breve artículo sobre este «Diario íntimo». De él extraeremos algunos acápites.

Después de señalar el desvío que hoy por hoy manifiesta hacia el autor de «La guerra y la paz» el público francés, hace la historia de este nuevo libro: «En los comienzos de la revolución rusa la casa editora bien conocida de Moscú, «Zadruga», adquirió los derechos sobre las obras inéditas de Tolstoy. Sabios especialistas copiaron y verificaron cuidadosamente los manus-

critos del célebre escritor, entre otros este del «Diario íntimo». Todas las copias fueron enviadas, para mayor seguridad, a los Estados Unidos. Pronto el gobierno soviético cerraba todas las casas editoriales salvo la del Estado; «Zadruga» participó de la suerte común. Cuando, más tarde, el director de «Zadruga», M. Serge Melgonnov, fué obligado a alejarse de Rusia, se estableció en París, a donde hizo llegar la copia de los escritos inéditos de Tolstoy que había enviado a los Estados Unidos. Ahora emprende la edición de esas obras, que se componen, entre otras, de dramas y cuentos acabados, de un número considerable de esbozos y de variantes («La guerra y la paz», «Ana Karenin», «Los cosacos», «Infancia», «Jadsi-Murat»), de cuadernos de notas y de un diario íntimo.»

Ahora bien, el escritor ruso habla de este diario íntimo de Tolstoy como si fuese el primero que ve la luz. Permítase al glosador recordar otro

«Journal intime» de Tolstoy que fué editado en 1917 por la casa J. H. Jeheber, de Ginebra. La traducción del ruso al francés de este volumen, el primero de una serie que no sabemos que haya sido continuada, había sido hecha por Natacha Rostowa y M. Jean Debrit. La edición está adicionada con notas de Paul Birukoff y comprende cinco años del gran diario íntimo que llevó durante su vida el autor ruso: de 1895 a 1899. Varios índices onomatológicos y de materias hacen más fácil la consulta de este libro de más de trescientas páginas.

Pozner, luego de ocuparse de algunos caracteres del espíritu de Tolstoy que hacen interesantísimo cualquier trabajo que muestre al desnudo su temperamento, transcribe unos cuantos fragmentos del «Diario». Son aquellos en que el gran novelista se describe como un ser violento, dominado por las concupiscencias, por la irritabilidad del genio y por las pasiones desaforadas de la juventud. «Jugaba a las cartas con frenesí—escribe Pozner—; le sucedió perder millares de rublos en una sola noche. Se embriagaba amenudo y fácilmente. Y para completar la triada de los enemigos del hombre, corría tras de todas las faldas. No había mujeres feas para él».

A continuación agrega: «Con

cada página del «Diario» vemos desaparecer la imagen que nosotros teníamos de Tolstoy: gran barba blanca, mirada de opóstol o de santo, frente serena, sin vida ni pasión... Esta imagen cede su sitio a un nuevo hombre: harto viviente, en carne y hueso, que conoce la vida y los hombres por haber participado sus alegrías y sus tristezas, por haber bebido en todos los vasos y gustado de todos los manjares. ¡Cuán convencional nos parece ahora la antigua imagen de Tolstoy con su barba simbólica; convencional, pobre e inverosímil! Releguémosla, pronto, al museo de las convenciones literarias, en el rincón en que reposa un Lamartine eternamente joven, un Goethe inesfablemente bueno, para que allí sirva de pasto a los escritores sin talento, a los pintores sin imaginación y a los fotógrafos, parientes pobres del arte».

Pozner termina su artículo diciendo que el «Diario íntimo» de Tolstoy permite comprender mejor las obras del autor, «sobre todo las que escribió entre 1853 y 1865». En efecto, el novelista demuestra ahí que se ha servido de sus conocidos y amigos para trazar los personajes de sus obras y que los héroes de algunas de ellas le han sido sugeridos por individuos a quienes trató a lo largo de su larga existencia.

—S.

AÑO 1926

VOLÚMENES I y II

Índice de autores

	Vol.	Núm.	Pág.
— Acuña Carlos.—Sobre la raza.....	I	1	12
La función social de los archivos.....	I	3	237
Motivos de la espiga.....	I	5	495
Aguirre Sayago, Dr. A.—La Legislación Sanitaria en Chile (I).....	II	6	9
La Legislación Sanitaria en Chile (II).....	II	7	100
Alone.—La cátedra imaginaria.....	I	1	3
Armaza, Juan de.—Claros de Luna.....	I	2	165
Arrieta, Rafael Alberto.—Pedro Prado.....	II	8	252
Astorquiza, Eliodoro.—El derecho de respuesta,	I	4	341
Auclair, Marcelle.—«...Et Compagnie», de Jean- Richard Bloch.....	I	2	222
André Gide y su novela «Les faux monnayeur».	I	2	227
Alain, su arte de vivir, su pensamiento político.	I	5	521
Letras francesas.....	II	9	340
Letras francesas.....	II	10	499
Becquerel, Paul.—La regeneración de los orga- nismos,	II	6	71
Binvignat, Fernando.—Poemas de la Luna de Oro.	I	4	383
De las pequeñas canciones	II	10	477
Bórquez Solar, Antonio.—Bizarrias de antaño (III).	I	1	40
Bizarrias de antaño (IV)	I	2	186
Bizarrias de antaño (V).....	I	3	280

	Vol.	Núm.	Fág.
Bizarrias de antaño (VI).....	I	5	480
Bizarrias de antaño (VII).....	II	7	144
Brunet, Marta.—Niú.....	I	3	259
Cabrera Méndez, R.—Una cruzada por la Escuela en España.....	I	4	420
Cifuentes Sepúlveda, Joaquín.—Goce magno....	I	4	474
Campanero inverosímil.....	II	9	327
Correa Pastene, M.—Las fiestas nupciales en Venecia.....	I	1	26
Cruz Ocampo, Luis D.—Literatura americana...	I	1	93
La intelectualización del arte.....	II	10	404
— Cuevas, Raúl.—Siempre seremos.....	II	6	55
Charlín Correa, Dr. Carlos.—Apuntes biográficos. El doctor Vicente Izquierdo..	II	8	241
Donoso, Armando.—Simples conversaciones con Ortega y Gasset.....	I	4	385
Hurtado y Arias, historiador y crítico.....	II	7	158
Donoso, Ricardo.—Una figura singular: don Simón Rodríguez.....	I	3	248
Un espíritu colonial: don Pedro N. Cruz.....	I	5	457
Barros Arana y sus detractores.....	II	6	41
La leyenda de las joyas de la reina Isabel...	II	9	293
Escudero, Alfonso.—La actividad literaria chilena en 1925.....	I	1	65
García Oldini, Fernando.—Chaplin.....	I	4	430
González Bastías, Jorge.—En la vera rústica...	II	7	124
Poemas de la noche.....	II	7	123
González, Eugenio.—El buscador de sí mismo...	I	2	195
González, María Rosa.—Creadora.....	I	3	307
González Vera.—Alhué.....	I	5	471
Alhué.....	II	7	797
Aliste, el sepulturero.....	II	9	307
Gorostiza, José.—Un hombre, un libro.....	I	2	218
Grant, Guillermo y Otfmar Wilhelm.—Las glándulas de secreción interna.....	I	2	206

	Vol.	Núm.	Pág.
Henriot, Emilio.—Don Juan o la vida vengadora.	I	3	266
Hermansen, Rôbinson.—Factores sociológicos....	I	4	362
Iglesias, Augusto.—El factor psíquico en la interpretación de la Historia y la Leyenda.....	I	3	297
Latcham, Ricardo E.—La Psicoanálisis de Freud y el Totemismo.....	II	10	381
Lago, Tomás.—La noche.....	I	3	309
Lillo, Samuel A.—La tembladera.....	II	6	3
Lipschütz, Dr. Alejandro.—La autorregulación orgánica.....	II	9	275
Luco, Germán.—Tres hombres tristes.....	I	2	133
Maeztu, Ramiro de.—Ante el peligro.....	I	3	319
Marshall, Enrique L.—Los «Seis personajes» de Pirandello	II	8	229
Molina, Enrique.—Eurindia	I	1	107
Calíope o del cultivo de las letras.....	II	8	193
Moncada, Luis.—Motivos de «Juan Cristóbal» ..	I	2	184
Monvel, María.—Apuntes de Sevilla.....	I	4	349
Ninita Debbora.....	II	6	24
Bernard Shaw y los médicos.....	II	9	344
Moore, Eduardo.—El estudio de las ciencias naturales.....	II	10	494
Muñoz Medina, Guillermo.—Araquistain en el teatro.....	I	5	525
La palabra en el arte dramático.....	II	7	126
Neruda, Pablo.—Viñetas de luto.....	I	3	299
Dolencia.....	I	5	478
Tormentas	II	10	402
Núñez, Félix A.—«Por los valores espirituales», de D. Enrique Molina.....	I	2	203
Olate, Justina.—La orientación profesional.....	II	9	351
Picón Salas, Mariano.—Las horas del amor....	I	1	58
Hagiografía.....	I	5	497
El tío que volvía del Brasil.....	II	7	137
Préndez Saldías, Carlos.—A una muerta querida.	I	3	246

	Vol.	Núm.	Pág.
Prévost Jean. León Brunshwicg o el renacimiento del racionalismo en Francia.....	II	10	503
Rodríguez de Casali, Ofelia.—Bajo tu mirada...	I	3	279
Rodríguez Mendoza, E.—A propósito de «Bizarrias de antaño».....	II	9	360
Rojas Jiménez, Alberto.—Siete capítulos.....	I	1	17
Rojas, Manuel.—Viernes.....	I	1	11
Un espíritu inquieto.....	I	2	167
Tonada del transeúnte.....	I	5	511
Rudyard Kipling.—El Jardinero.....	II	10	393
Sánchez Viamonte, Carlos.—La Cultura frente a la Universidad.....	II	6	65
Silva Castro, Raúl.—Baroja, Unamuno y Ortega y Gasset.....	I	3	312
El año Literario.....	II	10	485
Mad. Caillavet y Anatole France.....	I	4	325
Hacia una Universidad nueva.....	I	5	515
Homenaje a Menéndez Pidal.....	II	6	76
Federico Gana.....	II	7	172
Hacia la institución de premios literarios.....	II	8	262
Solar Correa, Eduardo.—La reforma del programa de Castellano.....	II	9	313
Sotillo Pedro.—Vistos desde afuera. C. Préndez Saldías.....	II	9	363
Torre, Guillermo de.—Rasgos polémicos.....	I	1	115
Torres Bodet, Jaime.—La deshumanización del arte.....	I	1	52
Torres Rioseco, Arturo.—No vale un figo.....	II	7	142
Valenzuela Abraham.—Diferencias.....	I	2	150
Wilhelm Ottmar y Guillermo Grant.—Las glándulas de secreción interna.....	I	2	206
Yankas, Lautaro.—Hermana Sueño.....	I	4	377
Zegri, Armando.—El último decadente.....	I	4	353
Congreso Nacional de Farmacia.....	I	4	440

	Vol.	Núm.	Pág.
Ex-Libris	I	1	128
» »	I	2	232
» »	I	3	328
» »	I	4	447
» »	I	5	545
» »	II	6	85
» »	II	7	183
» »	II	8	272
» »	II	9	366
Extensión Universitaria	I	4	439
Glosario de Revistas.....	I	2	324
» »	I	3	335
» »	I	4	451
» »	I	5	555
» »	II	6	91
» »	II	7	187
» »	II	9	376
» »	II	10	519
Inauguración de la cátedra de Fisiología del Prof. Dr. Alejandro Lipschütz en la Universidad de Concepción.....	II	9	337
La Escuela Dental en 1925	II	9	335
La Escuela de Farmacia en 1925.....	II	8	246
La Escuela de Medicina en 1925	II	8	244
La Escuela de Pedagogía en 1925.....	II	6	57
La Escuela de Química Industrial en 1925.....	II	9	331
Libros recibidos.....	I	1	131
Llegada del Prof. Dr. Méd. Alejandro Lipschütz	I	5	540
Noticiario	I	3	323
»	I	4	442
»	I	5	542
»	II	6	81
»	II	7	180
»	II	8	269
»	II	9	366

	Vól.	Núm.	Pág.
No iciario	II	10	517
Periódicos, revistas y otras publicaciones	I	1	131
Presentación elevada por el Directorio de la Universidad de Concepción a S. E. el Presidente de la República.....	I	5	534
Renovación de las autoridades universitarias.....	I	4	437
Resumen de la marcha de la Universidad de Concepción durante el año 1925.....	I	4	434

Índice de materias

Actividad literaria chilena en 1925, La (Alfonso Escudero).....	I	1	65
Alain, su arte de vivir, su pensamiento político (Marcelle Auclair).....	I	5	521
Alhué, I, (González Vera)	I	5	471
Alhué, II, (González Vera).....	II	7	97
Aliste, el sepulturero (González Vera).....	II	9	307
Ante el peligro (Ramiro de Maeztu)	I	3	319
Año Literario (Raúl Silva Castro).....	II	10	485
Apuntes biográficos.—El doctor Vicente Izquierdo (Dr. Carlos Charlin C.).....	II	8	241
Apuntes de Sevilla (María Monvel).....	I	4	349
Araquistain en el teatro (Guillermo Muñoz Medina)	I	5	525
Archivos, La función social de los (Carlos Acuña).	I	3	237
Arte dramático, La palabra en el (Guillermo Muñoz Medina).....	II	7	126
Arte, La deshumanización del (Jaime Torres Bodet)	I	1	52
Bajo tu mirada (Ofelia Rodríguez de Casali)....	I	3	279
Baroja, Unamuno y Ortega y Gasset (Raúl Silva Castro).....	I	3	312
Barros Arana y sus detractores (Ricardo Donoso)	II	6	41
Bizarrías de Antaño, III, (Antonio Bórquez Solar)	I	1	40
Bizarrías de Antaño, IV, (Antonio Bórquez Solar)	I	2	186

	Vól.	Núm.	Pág.
Bizarrias de Antaño, V. (Antonio Bórquez Solar)	I	3	280
Bizarrias de Antaño, VI. (Antonio Bórquez Solar)	I	5	480
Bizarrias de Antaño, VII. (Antonio Bórquez Solar)	II	7	144
«Bizarrias de Antaño», A propósito de las (E. Rodríguez Mendoza).....	II	9	360
Buscador de sí mismo, El (Eugenio González)...	I	2	195
Caillavet, Mad. y Anatole France (Raúl Silva Castro).....	I	4	325
Caliope o del cultivo de las letras (Enrique Molina)	II	8	193
Campanero inverosímil (Joaquín Cifuentes Sepúlveda).....	II	9	327
Castellano, La reforma del programa de (Eduardo Solar Correa).....	II	9	313
Cátedra de Fisiología del Prof. Dr. Alejandro Lipschütz en la Universidad de Concepción, Inauguración de la	II	9	337
Cátedra imaginaria, La (Alone).....	I	1	3
Claros de Luna (Juan de Armaza).....	I	2	165
Colonial, Un espíritu: don Pedro N. Cruz (Ricardo Donoso).....	I	5	457
Congreso Nacional de Farmacia.....	I	4	440
Conversaciones con Ortega y Gasset, Simples (Armando Donoso).....	I	4	385
Creadora, (María Rosa González).....	I	3	307
Cruzada por la Escuela en España, Una (R. Cabrera Méndez).....	I	4	420
Cultura frente a la Universidad, La (Carlos Sánchez Viamonte).....	II	6	65
Chaplin (Fernando García Oldini).....	I	4	430
Decadente, El último (Armando Zegri).....	I	4	353
Dental en 1925, La Escuela.....	II	9	335
Derecho de respuesta, El (Eliodoro Astorquiza).	I	4	341
Deshumanización del Arte, La (Jaime Torres Bodet).....	I	1	52

	Vól.	Núm.	Pág.
Diferencias (Abraham Valenzuela).....	I	2	150
Dolencia (Pablo Neruda).....	I	5	478
Don Juan o la Vida vengadora (Emilio Henriot)	I	3	226
El Jardinero (Rudyard Kipling).....	II	10	393
Escuela en España, Una cruzada por la (R. Ca- brera Méndez).....	I	4	420
Espiga, Motivos de la (Carlos Acuña).....	I	5	495
Espíritu colonial, Un: don Pedro N. Cruz (Ricar- do Donoso).....	I	5	457
Espíritu inquieto, Un (Manuel Rojas).....	I	2	167
«...Et Compagnie», de Jean-Richard Bloch (Mar- celle Auclair)	I	2	222
Estudio de las Ciencias Naturales, El (Dr. Eduar- do Moore).	II	10	494
Eurindia (Enrique Molina).....	I	1	107
Ex-Libris	I	1	128
Ex-Libris	I	2	232
Ex-Libris	I	3	328
Ex-Libris	I	4	447
Ex-Libris	I	5	545
Ex-Libris	II	6	85
Ex-Libris	II	7	183
Ex-Libris	II	8	272
Ex-Libris	II	9	366
Extensión Universitaria	I	4	439
Factores Sociológicos (Róbinson Hermansen)	I	4	362
Factor psíquico en la interpretación de la Histo- ria y la Leyenda, El (Augusto Iglesias).....	I	3	297
Farmacia. Congreso Nacional de.....	I	4	440
Farmacia en 1925, La Escuela de.....	II	8	246
Fiestas nupciales en Venecia, Las (M. Correa Pas- tene).....	I	1	26
Figura singular, Una: don Simón Rodríguez (Ri- cardo Donoso).....	I	3	248
Fisiología, Inauguración de la cátedra de.....	II	9	337

	Vol	Núm.	Pág.
France, Anatole, Mad. Caillavet y (Raúl Silva Castro).....	I	4	325
Francesas, Letras (Marcelle Auclair)	II	9	340
Función social de los Archivos, La (Carlos Acuña)	I	3	237
Gana, Federico (Raúl Silva Castro).....	II	7	172
Gide, André y su novela «Les faux monnayeurs» (Marcelle Auclair).....	I	2	227
Glándulas de secreción interna, Las (Guillermo Grant y Ottmar Wilhelm).....	I	2	206
Glosario de Revistas.....	I	2	234
Glosario de Revistas.....	I	3	335
Glosario de Revistas.....	I	4	451
Glosario de Revistas.....	I	5	555
Glosario de Revistas.....	II	6	91
Glosario de Revistas.....	II	7	187
Glosario de Revistas.....	II	9	376
Glosario de Revistas.....	II	10	519
Goce magno (Joaquín Cifuentes Sepúlveda).....	I	4	474
Hacia la institución de premios literarios (Raúl Silva Castro).....	II	8	262
Hacia una Universidad nueva (Raúl Silva Castro)	I	5	515
Hagiografía (Mariano Picón Salas).....	I	5	497
Hermana Sueño (Lautaro Yankas).....	I	4	377
Hombres tristes, Tres (Germán Luco).....	I	2	133
Hombre Un, un Libro. (José Gorostiza).....	I	2	218
Homenaje a Menéndez Pidal (Raúl Silva Castro)	II	6	76
Horas del amor..., Las (Mariano Picón Salas)..	I	1	58
Hurtado y Arias, historiador y crítico (Armando Donoso)	II	7	158
Inauguración de la cátedra de Fisiología del Prof. Dr. Alejandro Lipschütz en la Universidad de Concepción.....	II	9	337
Intelectualización del arte, La (Luis D. Cruz Ocampo).....	II	10	404

	Vol.	Núm.	Pág.
Interpretación de la Historia y la Leyenda. El factor psíquico en la (Augusto Iglesias).....	I	3	297
Isabel, La leyenda de las joyas de la Reina (Ricardo Donoso).....	II	9	293
Izquierdo, el doctor Vicente.—Apuntes biográficos (Dr. Carlos Charlín C.)	II	8	241
Joyas de la Reina Isabel, La leyenda de las (Ricardo Donoso).....	II	9	293
«Juan Cristóbal», Motivos de (Luis Moncada)...	I	2	184
Legislación sanitaria en Chile, La, I, (Dr. A. Aguirre Sayago).....	II	6	9
Legislación sanitaria en Chile, La, II, (Dr. Aguirre Sayago).....	II	7	100
León Brunschwig o El renacimiento del racionalismo en Francia.....	II	10	503
Letras, Calíope o del cultivo de las (Enrique Molina).....	II	8	193
Letras francesas (Marcelle Auclair).....	II	9	340
Letras francesas (Marcelle Auclair).....	II	10	499
Leyenda de la joyas de la Reina Isabel, La (Ricardo Donoso).....	II	9	293
Libros nuevos.....	II	10	507
Libros recibidos.....	I	1	131
Libro, Un hombre, un (José Gorostiza).....	I	2	218
Lipschütz, Llegada del Prof. Dr. Méd. Alejandro. .	I	5	540
Literatura americana (Luis D. Cruz Campo).....	I	1	93
Luna de oro, Poemas de la (Fernando Binvignat). .	I	4	383
Medicina en 1925, La Escuela de.....	II	8	244
Menéndez Pidal, Homenaje a (Raúl Silva Castro). .	II	6	76
Mirada, Bajo tu (Ofelia Rodríguez de Casali)....	I	3	279
Motivos de la espiga (Carlos Acuña).....	I	5	495
Motivos de «Juan Cristóbal» (Luis Moncada).....	I	2	184
Muerta querida, A una (Carlos Préndez Saldías)..	I	3	246
Ninfa Debbora (María Monvel).....	II	6	24
Niú (Marta Brunel)	I	3	259

	Vol.	Núm.	Pág.
Noche, La (Tomás Lago).....	I	3	309
Noche, Poemas de la (Jorge González Bastías)....	II	7	125
Noticiario	I	3	323
Noticiario	I	4	442
Noticiario	I	5	542
Noticiario.....	II	6	81
Noticiario	II	7	180
Noticiario	II	8	269
Noticiario.....	II	9	366
Noticiario.....	II	10	517
No vale un figo... (Arturo Torres Rioseco).....	II	7	142
Orgánica, La autorregulación (Dr. Alejandro Lipschütz).....	II	9	275
Organismos, La regeneración de los (Paul Becquerel).....	II	6	71
Orientación profesional, La (Justina Olate).....	II	9	351
Ortega y Gasset, Baroja, Unamuno y (Raúl Silva Castro).	I	3	312
Ortega y Gasset, Simples conversaciones con (Armando Donoso).....	I	4	385
Palabra en el arte dramático, La (Guillermo Muñoz Medina).....	II	7	126
Pedagogía en 1925, La Escuela de.....	II	6	57
Peligro, Ante el (Ramiro de Maeztu).....	I	3	319
Pequeñas canciones, De las (Fernando Binvignat). ..	II	10	477
Periódicos, Revistas y otras publicaciones.....	I	1	131
Pirandello, Los «Seis personajes» de (Enrique L. Marshall).....	II	8	229
Poemas de la Luna de Oro (Fernando Binvignat)...	I	4	383
Poemas de la noche (Jorge González Bastías).....	II	7	125
«Por los valores espirituales», de D. Enrique Molina (Félix A. Nuñez).....	I	2	203
Prado, Pedro (Rafael Alberto Arrieta).....	II	8	252
Premios literarios, Hacia la institución de (Raúl Silva Castro).....	II	8	262

	Vol.	Núm.	Pág.
Préndez Saldías, Carlos (Pedro Sotillo).....	II	9	363
Presentación elevada por el Directorio de la Universidad de Concepción a S. E. el Presidente de la República.....	I	5	534
Programa de Castellano, La reforma del (Eduardo Solar Correa).....	II	9	313
Psicoanálisis de Freud y el Totemismo, La (Ricardo E. Latcham).....	II	10	381
Química Industrial en 1925, la Escuela de.....	II	9	331
Rasgos polémicos (Guillermo de Torre).....	I	1	115
Raza, Sobre la (Carlos Acuña).....	I	1	12
Reforma del programa de Castellano (Eduardo Solar Correa).....	II	9	313
Regeneración de los organismos, La (Paul Becker).....	II	6	71
Renovación de las autoridades universitarias.....	I	4	437
Respuesta, El derecho de (Eliodoro Astorquiza)....	I	4	341
Resumen de la marcha de la Universidad de Concepción durante el año 1925.....	I	4	434
Secreción interna, Las glándulas de (Guillermo Grant y Ottmar Wilhelm).....	I	2	206
«Seis personajes de Pirandello», Los (Enrique L. Marshall).....	II	8	229
Sevilla, Apuntes de (María Monvel).....	I	4	349
Shaw y los médicos, Bernard (María Monvel).....	II	9	344
Siempre seremos... (Raúl Cuevas).....	II	6	55
Siete capítulos (Alberto Rojas Jiménez).....	I	1	17
Simples conversaciones con Ortega y Gasset (Armando Donoso).....	I	4	385
Sobre la Raza (Carlos Acuña).....	I	1	12
Sociológicos, Factores (Robinson Hérmansen).....	I	4	362
Tembladera, La (Samuel A. Lillo).....	II	6	3
Tío que volvía del Brasil, El (Mariano Picón Salas)	II	7	137
Tonada del transeunte (Manuel Rojas).....	I	5	511
Tormentas (Pablo Neruda).....	II	10	402

	Vol.	Núm.	Pág.
Tres hombres tristes (Germán Luco).....	I	2	133
Unamuno y Ortega y Gasset, Baroja (Raúl Silva Castro)	I	3	312
Universidad de Concepción a S. E. el Presidente de la República, Presentación elevada por el Directorio de la.....	I	5	534
Universidad de Concepción. — La Extensión universitaria en 1925.....	II	10	479
Universidad de Concepción durante el año 1925, Resumen de la marcha de la.....	I	4	434
Universidad, La cultura frente a la (Carlos Sanchez Viamonte).....	II	6	65
Universidad nueva, Hacia una (Raúl Silva Castro). I	5	515	
Universitaria, Extensión.....	I	4	439
Universitarias, Renovación de las autoridades.....	I	4	437
«Valores espirituales, Por los», de don Enrique Molina (Félix A. Núñez).....	I	2	203
Venecia, Las fiestas nupciales en (M. Correa Pastene).....	I	1	26
Vera rústica, En la (Jorge González Bastías).....	II	7	124
Vida vengadora, don Juan o la (Emilio Henriot). I	3	266	
Viernes (Manuel Rojas).....	I	1	11
Viñetas de luto (Pablo Neruda).....	I	3	209

