

Año V

AGENCIA ESPAÑOLA DE
COOPERACIONES INTERNACIONALES

22 SEP 2005

Núm. 5

BIBLIOTECA HISPANICA

Ateneea

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

008 (83) (05)

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION



SUMARIO: Amanda Labarca H.: *Indefensa* (cuento) □ E. R. Curtius: *André Gide, I.* □ Armando Ulloa: *Poemas* □ Alone: *Un crítico español: Salvador de Madariaga* □ Juliana Hermil: *Meditaciones breves*
□ Hombres, ideas y libros: Martín Casanovas: *La figura presidencial de Calles* □ Fernando García Oldini: *Hacia la revisión del Plan Dawes* □ Raúl Silva Castro: *Libros chilenos. La señorita Cortés Monroy, por Juanario Espinosa* □ Lorenzo Gigli: *El premio Nobel a Gracia Deledda* □ Carlos Acuña: *La decadencia del amor*
□ Mariano Latorre: *Tirano Banderas y Los de abajo, dos novelas sobre la revolución mejicana* □
EX-LIBRIS □ GLOSARIO DE REVISTAS
□ Índice del primer semestre de 1928 □

Universidad de Concepción. Chile

Precio: \$ 2.00 ~ Julio 31 de 1928

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 V

JULIO 31 DE 1928

NÚM. 5



Amanda Labarca H.

VOY a narrarte, señor, la tragedia de una muchacha fantástica, de una muchacha cuya vida interior discurría por esa región escarpada que separa la adolescencia de la primera juventud. ¿Qué dices? ¡Ah, sí! Tienes razón. La adolescencia es como un paisaje visto a la luz de la luna. Plácido y engañoso a la vez. Sus abismos sólo parecen rasgos de sombra, y a lo mejor, tomamos los rasgos de sombra por abismos. ¿Y no has reparado, señor, en las selvas llenas de seres fantásticos, temibles y monstruosos que pueblan ese paisaje lunar? No son los mismos de los cuentos de hadas, ni de las leyendas que las nodrizas añosas nos musitaran en la oquedad de las noches sin sueño. Estos se les semejan sólo en los nombres y en las figuras, pero esconden rasgos mucho más complicados; casi todos son amenazadores y el alma se encoge de recelo ante ellos.

Pues, esta muchacha convivía indefensa con esos monstruos. Llamábase Emilia y había nacido en una casona desmantelada de la ciudad de Concepción, no lejos de esa laguna pletórica

de leyendas que nombran de Las Tres Pascualas. Sus padres engendraron tres hijos, de los cuales Emilia era la mayor y la única mujer. De sus dos hermanos le separaban tres y cuatro años, lo bastante para que Emilia se sintiera muy lejos de ellos y muy sola dentro de su vida.

Padre y madre trabajaban de la mañana a la noche. Poseían una bodega de «frutos del país» que atendían ambos, sobre todo Marta, porque Juan Antonio pasaba mucho fuera: unas veces en Lirquén, otras en Lota, en Tomé o en Chillán, mercando la leña, el carbón y las cosechas.

Ocupaba la tienda las habitaciones a la calle; las del primer patio servían para almacenar los rimeros de sacos: los de trigo, que al vaciarse canta con el mismo ruido que la lluvia; los de maíz, de un amarillo tan cálido que parece que guarda más que ningún otro fruto el calor del sol; de lentejas panzudas como mujeres cincuentonas; de arvejas mustias como si nunca concluyeran de consolarse de que las hubieran secado para guardarlas en antros oscuros. En el patio mismo estaba la cortaduría en la cual, invierno y verano, se sentía el golpe de la hachuela, el susurro de la sierra y sobre todo ese olor áspero y grato del serrín de la leña de monte. Al segundo patio, abríanse las habitaciones de la familia y en el tercero, que era huerto, jardín, cocina y lavadero—todo de una vez—, retozaban como reyezuelos cochambrosos los dos muchachos.

Se hubiera dicho que también constituía parte de la familia Angela, la lavandera viejísima que fué la nodriza de Marta y que nunca se había separado de ella. A los tres niños de ésta les había acunado igualmente, porque Marta apenas les echaba al mundo tenía que irse a la tienda a asegurar el pan de cada día. Veinte mil arrugas profundas trazaban complicados arabescos en su cara tostada. Crenchas de cabello blanco un poco hirsutas enmarcaban su cabeza que, a pesar de los años, llevaba muy erguida. Sus manos ágiles y sus brazos robustos dejaban alba, alba, la ropa que caía en su artesa.

Cuando los niños fatigábanse de triscar por el patio, volvían alrededor de esa artesa, porque Angela era decidora de cuen-

tos. Sabía tantos y tan largos, que una nunca hubiera querido retirarse de su lado.

Emilia creció escuchándolos. Primero, cuando Angela se los narró a ella, para que pudiera estarse quieta un instante; después, cuando con los hermanos, en los crepúsculos de invierno, mientras llovía torrencialmente afuera, invadían el cuarto de planchar exigiendo un cuento, y otro, y otro más. Emilia los llegó a aprender casi enteros de memoria, pues el placer del cuento es oirlo, oirlo, oirlo hasta que se hace tan familiar que uno convive con los personajes, presiente los peligros a que se exponen, se enorgullece de sus hazañas y llora sus desgracias como si fueran propias.

Tanto se adentraron los cuentos en el corazón de la niña, que más de una tarde, a solas, en el último patio, entre las matas arbóreas de camelia, tocaba una de sus ramas y le decía bajito: varillita de virtud, por la virtud que Dios te ha dado, haz que sea una princesa...

Un tiempo, Pedro Urdemales fué su héroe. Después, naturalmente, el Príncipe, ¿Cuál? Pues, naturalmente, el Príncipe de todas las consejas: el que despierta a la Bella Durmiente, el que descubre a María, la del candelero de plata. ¿Cómo? ¿No conoces tú ese cuento? Pues hay muchos semejantes. Emilia los había escuchado todos. Siempre es un rey que enviuda de su esposa muy amada. La pena le enferma y está concluyendo con su vida. Entonces acuden los astrólogos y los físicos de su corte y le recetan que busque entre todas las niñas más bellas, una que Su Sacra Real Majestad tome por esposa. El responde solemnemente que se desposará a aquella que pueda calzarse y vestirse con los botines pequeñitos y los vestidos esbeltos de la que fué la reina. Empieza la búsqueda. En ninguna parte hay una doncella tan fina. Hasta que alguien repara en la hija del rey y a ella sí que le calzan los lindos chapines y le ciñen como un guante los estrechos corpiños y las faldas historiadas. ¡Casarse con su padre! ¿Cómo va a sufrir eso la princesita María? El padre insiste: palabra de rey no puede faltar. Y entonces asoma la tragedia su cara bizca. En regalo de bodas, la hija

pide cosas imposibles, todas las cuales alcanza a realizar el mago de la corte, hasta que sin saber otra cosa, la niña sigue el consejo de una viejita que vive a la orilla de la mar. Le fabrican un candelero de plata. Se encierra María con él y le arrojan a las aguas salobres. Las olas le conducen a reinos distantes; unos pescadores asombrados le cogen en sus redes y transportan el candelero para presentárselo al rey. Tan primoroso es, que Su Majestad lo hace colocar en el cuarto del Príncipe. El final es siempre el mismo. El doncel descubre a la princesa, se enamoran, se casan y viven muy felices.

Estos fueron los cuentos de la niñez. Al crecer, al ir a la escuela y después al Liceo, Emilia los habría olvidado si hubiese sido más varia su experiencia de la vida real. Mas, en su casa permitíanle poquísimos comadros de amiguitas, y en el colegio se sentía secretamente inferior a las compañeras que ella admiraba, porque instintivamente su corazón se prendía a todo lo bello, lo fastuoso, lo heroico de la vida, y para el resto no tenía sino indiferencia. Cuando la lectura le comenzó a saber a deleite, volvió a poblar su mundo de Minotauros, de Edipos, de Hércules, de caballeros, cruzados y paladines. Y al florecer la adolescencia en ciega demanda de amor, no miró a su lado sino que rindió su corazón a todos los héroes de todas las novelas que llegaron a sus manos. Esto fué cuanto supo de la vida hasta los diez y seis años, cuando, ya terminados los estudios del Liceo, sus padres quisieron que fuese a la Universidad a seguir una carrera.

* * *

Era a los diez y seis años muchacha de figura pequeña y de andar resuelto. Contrastaban en su rostro los ojos grandes, oscuros, de mirar de gacela, con el mentón un poco cuadrado y la boca que era a la vez sensual y triste. No sabía estar plácida. O reía—y entonces reía hasta el último hoyuelo de la cara—o cubría su faz un no sé qué de melancólico. Mirábase al espejo y se encontraba fea. Y suspiraba porque no poseía

esa belleza de las láminas de dibujo que le enseñaron a considerar como hermosas en el Liceo. Pero quien la veía no olvidaba así no más sus ojos, ni su sonrisa, ni su melancolía.

Hacía apenas dos meses a que comenzara sus estudios superiores cuando enfermó de gravedad su madre. Después de luchar largos días entre la vida y la muerte, la llevaron, una mañana lloviznosa de otoño, rumbo al cementerio. Emilia creyó morir de pena. Encerrada en su cuarto, sin consentir la entrada a nadie, pasaba horas de horas tendida en su lecho llamando en voz baja a su madre y sollozando hasta quedar rendida. Obligada por los suyos a volver a la vida normal, se sentía a cada instante herida tanto por las frases de vulgar consuelo de los vecinos, como por la banal tranquilidad de sus hermanos y la fácil conformidad de Juan Antonio. Reinició sus cursos en parte por rutina y en parte por escapar a la atmósfera de su casa. Mas, apenas concluído el horario, dirigíase, esquivando las calles centrales, hasta el cementerio y allí, ante la tumba de su madre, quedábase largos ratos, secos los ojos, la mirada dura, sintiéndose ásperamente sufrir.

De regreso de una de esas tardes fué cuando ocurrió aquel primer incidente. Había hecho en mitad del invierno uno de esos días tan luminosos y limpios que se les dijera definitivos, de tal modo incitan a olvidar el recuerdo de los días grises y disipan el presentimiento de los pesados aguaceros que han de venir. Regresaba a su casa menos triste que de ordinario; mas desde que traspuso el segundo patio, el corazón le dió un vuelco. ¿No estaban allí, suspendidas de los cordeles del lavado, todas las prendas de vestir de su madre?

Daniel, el hermano menor, a la sombra verde y roja de un camelio, tallaba en un pedazo de leña el vientre de una barca. Antes de que Emilia formulara la pregunta, la informó:

—Padre ha ordenado que se aireen todas las ropas de mamá y le regaló a Clorinda el vestido de seda negro.

—¿De veras? No es verdad....

—¿Qué sabes tú? ¡Andas en las nubes y no te fijas 'en nada!

Se puso el sol; el aire recuperó su frigidez invernal.

Una emoción que súbitamente le hizo sentir pesado el corazón sobrecogió a Emilia. Suspiró muy hondo. Quiso hablar y se detuvo. Sin proferir otra palabra, fué recogiendo piadosamente los camisones de basto lienzo, las enaguas orilladas de gruesos filetes bordados a mano, las blusas de percal y las salidas de paño que formaron el modesto guardarropa de su madre. Mientras las llevaba a su cómoda y allí las depositaba con unción religiosa, la imagen de Clorinda se iba agigantando y adquiriendo extraños perfiles en la conciencia de la niña.

Clorinda era una hembra recia y poblana de unos treinta y cinco años; carirredonda, de facciones bastas y maciza de carnes. Trabajadora. Eso no se podía negar. Levantándose al alba organizaba todas las faenas de la bodega y de la casa. Hacía dos años, Marta la había tomado de cocinera, y ahora, ahora era casi el ama. Mas, ¿cómo se atrevía...? Cuando no hacía tres meses que su señora había muerto. Emilia no lo consentiría. A la hora de comer, delante de sus hermanos, le preguntaría a su padre si era verdad lo del vestido. No, mejor sería que se lo pidiera, como si estuviese ignorante de todo.

Sobre la mesa cuadrada, cubierta por un hule blanco descascarillado a trechos, reverberaba la luz de la ampolleta desnuda que hacía de lámpara. Enfrentábanse padre e hija; los dos mozallones ocupaban los costados. Comentaban éstos el arribo de unos barcos ingleses a las aguas de Talcahuano. Juan Antonio había expresado que las ventas estaban flojas ese invierno. Era demasiado benigno, y las gentes compraban poco carbón. Emilia, en atmósfera tan ajena al fluir de sus cuitas, no hallaba cómo ni por dónde comenzar. Clorinda, después de la sopa y del puchero abundantes, había colocado, frente a Emilia, que repartía la merienda, una sopera con huesillos cocidos.

—Dame un plato bien lleno—pidió Daniel.

—Yo no quiero—apuntó secamente Juan Antonio.—¡Clorinda! ¡Clorinda!—añadió levantando la voz—, tráigame luego el café.

—Ya va, patrón—repuso inmediatamente la voz pastosa de Clorinda, desde la cocina.

Y en efecto, a poco volvió con sus ademanes precisos, su andar reposado, su semblante tan plácido que uno no sabía si apuntaba en él una sonrisa de satisfacción o simplemente de buena salud.

—¿Se lo sirvo, don Juan Antonio?

—Yo se lo serviré—atajó Emilia antes de que se oyera la respuesta del padre.

La faz de Clorinda no tradujo ninguna emoción. Con el respeto que solía, puso delante de Emilia la burda cafetera y salió.

Cuando Emilia la creyó en la cocina, comenzó, haciendo un esfuerzo terrible de voluntad para afrontar a su padre, el cual, a pesar de que todas las gentes aseguraban que tenía preferencias de regalona para Emilia, le había inspirado siempre una reverencia mezclada de sobresalto:

—Papá, he visto que ha hecho sacar Ud. las ropas de mamá. ¿Quiere que yo las guarde todas?

—¿Con qué fin? Sería mucho mejor que las vendieses o que las dieras a otras personas que las necesitaran. Tú no las vas a usar nunca.

—Las quería conservar de recuerdo.

—Dentro de poco no vas a saber donde ponerlas.

Hubo una ligera pausa y en seguida se escuchó la voz de Emilia un si es no es entrecortada:

—¿Y el vestido de seda negro también?

—Ya se lo dí a Clorinda.

—El único vestido lindo que tenía la mamá...

—Clorinda la cuidó mucho. ¿No te acuerdas de todas las veces que trasnochó con ella? Y ahora, si no fuera porque sé lo honrada y lo trabajadora que es, ¿crees tú que yo podría seguir con esta bodega? ¡No la ibas a atender tú mientras yo salgo!

Se encaminó al otro extremo de la misma habitación en donde tenía la mesa que le servía de escritorio. Iba como de costumbre a repasar sus libros de cuenta.

—Tráeme para acá el café, Emilia.

Acercóse la niña, esforzándose para que la pena y el desconsuelo que le angustiaban no le hiciesen temblar la mano tanto que el café se volcara sobre el platillo.

Las miradas de ambos se entrecruzaron y se sostuvieron largos segundos. Creyó Emilia que por primera vez veía al hombre en su padre. Por primera vez observó los labios carnudos, la barba bien cuidada, el entrecejo voluntarioso, el cabello prieto y sobre todo la mirada tan llena de sentimientos contradictorios, ásperos y tiernos a la vez, con que la envolvía.

Principió un ademán Juan Antonio como para atraerla a sí. Mas, un calofrío de temor, una ráfaga de un miedo insensato, una repulsa venida de quién sabe dónde, traspasó en ese instante el alma de Emilia...

Depositó la taza de café en el borde de la mesa, retirándose en el acto cuanto le fué posible del alcance de su padre. El ademán de él quedó inconcluso. Su mirada se volvió torva.

Rápidamente regresó la niña a la mesa-comedor para terminar de servir a sus hermanos y en seguida se fué a su cuarto. Echóse sobre la cama no llorando, como otras veces, sino con una angustia seca, un sobresalto, una cosa indefinible y honda que le llenaba de pavor.

Largo rato luchó por alejar de sí el recuerdo de Clorinda, de su padre, de su mirada. ¡Dios mío, qué había en esa mirada para que pudiese asustarla y acongojarla tanto!

Cortó la noche la voz sutil de la campana de las monjas vecinas. Amortiguáronse suavemente los ruidos de la casa. Rendida de fatiga, durmióse al fin Emilia. A altas horas, despertó sofocada, ahogándose... ¿Había alguien en la pieza?... Ese crujido, ¿no eran pasos que se acercaban? El aire parecía cargado de la presencia de un hombre. ¿Quién? ¿Su padre? No. ¿Para qué? Encogida dentro de las sábanas, no se atrevía siquiera a respirar.

—¡Ay! ¡ay!—exhaló un grito ronco, pavoroso, porque le pareció sentir que tocaban su catre. Recogiendo toda su voluntad se incorporó en el lecho buscando luz. No. No había nadie.

Las puertas estaban cerradas, como de costumbre. Puso atento el oído. Nada. La casa dormía en el más completo reposo.

Comenzaba a clarear tímidamente el alba, cuando consiguió conciliar el sueño. De nuevo, las pesadillas le asaltaron; en ellas, figuraban Clorinda, su padre, Alberto, un muchacho de la universidad por quien ella sentía un poquito de más compañerismo que con los otros, y el balneario de San Vicente a donde iba a nadar en el verano.

Eran las ocho cuando Clorinda la despertó al llevarle el desayuno. Una luz color perla tamizaba el aire, y en su gris claro la mujer se destacaba tan recia, tan segura de sí misma, tan sólidamente asentada sobre la tierra firme de la realidad, que Emilia experimentó una secreta vergüenza de sus angustias y pensamientos de la última noche. Le habría pedido perdón, si el hacerlo no incluyera dar explicaciones de cosas imposibles de explicar.

Cuando, más tarde, se dirigía a la universidad con su andar resuelto, su paso ágil, recibiendo el aire frío que le acardenalaba el rostro, prometíase Emilia no dejarse vencer más por esas cosas turbias y tremendas que ofendían a la vez el recuerdo de la muerta y el respeto a su padre.

Sin embargo, una cosa es la promesa de la voluntad a la limpia luz de la mañana y otra muy diversa cumplirla cuando los incidentes de la vida compleja, extraña, inexplicable, asaltan de nuevo y de nuevo arrastran a las pequeñas almas indefensas hacia la pesadilla, los terrores y las angustias de las noches sin reposo.

No pudo mirar más a su padre y a Clorinda con serenidad de niña. De él rehuía hasta la más leve aproximación. Si le llamaba a servirle, si en las tardes de los Domingos, cuando, cerrada la tienda, le obligaba—como era su costumbre—a leerle en voz alta el diario o esos libros de Marden, «Todo hombre, un rey» que eran sus textos favoritos, el sentir siquiera el aliento de su padre le crispaba los nervios. Una vez «El Sur» traía un detallado relato de la huelga de las minas de Coronel, de donde Clorinda venía. Juan Antonio la llamó para que lo escucha-

ra. Estaban en el patio, a la luz de un claro sol de Agosto y Clorinda se sentó muy cerca de ellos, con una pieza que zurcir entre manos, tal y cual solía hacer Marta en las tardes domingueras, cuando gozaban del escaso y único instante de vida familiar en la semana.

La visión del pasado, el recuerdo de su madre, los temores y los celos de hoy se anudaron en el pecho de Emilia. Un sollozo cortó bruscamente la lectura.

—¿Qué te pasa, niñita?—indagó con desusada ternura el padre, acercándosele. La abrazó con su diestra y con la izquierda trató de levantarle la cara.

—Déjeme, papá, déjeme.

Bruscamente le hizo a un lado y escapó a su cuarto.

—Esta muchacha se está poniendo muy rara—comentó malhumorado Juan Antonio.

—Estudia mucho, quién sabe, y tiene pocas distracciones—explicó sencillamente Clorinda.

—En cuanto dé sus exámenes, la voy a llevar a San Vicente.

Emilia no salió esa tarde de su pieza, ni dejó que le acompañara nadie. Sobre la cómoda, arregló unas camelias rojas ante el retrato materno. ¡Cuánto no daría ella porque su madre le hablase, le explicara lo que sucedía y ahuyentara sus alarmas!

A la hora de comida, Angela, la anciana lavandera, apareció con un plato de sopa humeante y bien oliente. Obligó a acostarse a Emilia y mientras se servía la sopa, sentóse ella a los pies de la cama.

—Tú echas de menos a tu madre, nena. Nunca se sabe todo lo que hace falta.

Seguía conversándole con la misma voz unicolorde con que antaño le relatara sus cuentos. Al conjuro de esa voz que tan bien sabía hallar el camino de su corazón, diluíanse hasta casi desvanecerse las cuitas de Emilia, y la confianza que ni a ella misma se atrevía a hacer, fué brotando poco a poco como agua que surge de un escondido fontanal.

—Mira, Angela, ¿crees tú que Clorinda tenga miras de ser aquí la dueña de casa?

—Lo que ella quiera es una cosa y otra lo que resuelva el patrón.

—Con ella de madrastra, yo me moriría.

—No te hagas mala sangre sin motivo, nena. A mí me parece que eso no va a suceder.

—¿De veras lo dices?

—¡Claro! Al patrón le hace falta alguien que le trabaje la bodega. No creas tú que él va a andar buscando mujer a quien amarrarse. Lo que le importa es que no le roben, que no le desatiendan el negocio, y para eso, Clorinda ni que mandada hacer... Trabaja como si fuera suya la casa...—Sonrió la bocaza desdentada y bondadosa de Angela. —Mira, mi hijita—continuó—; tú no conoces a tu padre. No te va a dar madrastra así no más. Te quiere mucho, ya ves tú cómo te cría, como para ser señorita, y eso que él no sabe de cariños finos. Hasta a tu misma madre—Dios se lo perdone—la hacía trabajar y la trataba como a perro...

¡Qué poder aliviante encierran a veces las palabras! Con Angela a los pies de la cama, conversando, conversando, no se dió cuenta Emilia del instante en que se durmió. Su sueño fué esta vez tan angelical y sereno como en los días en que en su cielo infantil no se divisaba una sola nube.

No obstante, ellas volvieron demasiado pronto ¡ay! y más cargadas de lágrimas.

Manuel, el mayor de sus dos hermanos, por motivo de no sé qué saldas de la vecindad, tuvo un altercado violento con Clorinda, a quien le enrostró en el medio de la calle, como cosa real, lo que hasta ese momento sólo consideraba como sospechas sin fundamento.

Al regresar Emilia de clase, Manuel la puso rápidamente al tanto de lo que acaecía.

—Y si me sigue fastidiando esa mujer, le pego—vociferaba bravuconamente, cuando Juan Antonio entró al patio. De una ojeada, Emilia comprendió que a Juan Antonio ya le había informado Clorinda y que venía resuelto a castigarlo. En efecto,

lo atenaceó un brazo con su mano robusta y con el otro, fué a abofetearlo.

Emilia se interpuso con la rapidez de un relámpago y el golpe, dirigido a Manuel, alcanzó a rozarle la mejilla.

—Quítate, muchacha, quítate, te mando. Y tú, ocioso, flojo-nazo, que no sabes sino comer de lo que trabaja tu padre; ¿te atreves a faltarme al respeto y a pelear con Clorinda que es la única que me ayuda a sostener la bodega? De una vez por todas, y tú también Emilia, sábelo. Yo no voy a tolerar ni por un momento que ninguno de Uds. le falte en lo menor. ¿Entienden? ¡Y si te sigues portando mal, bribón, te voy a encerrar en la marina, a ver si flojeas allá como aquí, bueno para nada!

Desde ese momento fué más espesa, más inextricable la maraña de sentimientos que aprisionaban el alma de esa niña sin experiencia alguna de los valores vitales. Creyó que su deber le obligaba a ser más cariñosa, más solícita, más necesaria a Juan Antonio para salvar a sus hermanos del enojo del padre y a todos de la fatalidad de una madrastra. Y en efecto, venciendo esa extraña repugnancia en que se había convertido el cariño que antes le tuvo, principió a servirle en persona el café todas las noches y a ofrecerse para ayudarle en sus libros de cuentas, a leerle en las tardes de los Domingos sus aburridos folletos, hasta, una vez que amaneció un poco resfriado y no madrugó como de costumbre, a llevarle el desayuno a su cuarto.

—¿Eres tú, Emilia? ¡Al fin se te ve contenta! Siéntate aquí en la cama. ¿Cómo te va en el colegio?

Mientras su padre sopeaba en el café y Emilia le respondía mecánicamente, iba sintiendo la niña que desde el fondo del alma volvía a asomar ese pavor extraño, esa cosa tan torva y ofensiva que le retraía de su padre. Algo debió observar él, y acaso para infundir más confianza en la niña que había sido siempre su orgullo, cogióle las manos y principió a palmotearlas suavemente:

—Esta niñita, esta niñita...

No se atrevió a retirarlas inmediatamente, pero el roce físico

era una tortura que le erizaba la piel y le hacía correr un calorío por todo el cuerpo.

Balbuceando una excusa torpe, se levantó.

Otra vez volvieron los monstruos a torturar sus noches y a enturbiar la serenidad de sus días. La primavera fué un desastre. Estudiaba y no sabía lo que estaba leyendo. De Clorinda y su padre no se atrevía a creer lo que sus hermanos aseguraban ahora hasta en voz alta. No soportaba ni siquiera el pensamiento de que Juan Antonio pudiese mancillar así el recuerdo de su madre. Clorinda, por otra parte, seguía observando hacia la niña la misma conducta fría y plácida de siempre. Tal vez las habladurías de los muchachos no eran sino venganza por las continuas reyertas que sostenían con Clorinda y en las que, teniendo a su padre en contra, ellos llevaban siempre la peor parte. ¡Ayl! pero todo eso no la desembarazaba de su más honda cuita. ¿Por qué ese terror al hombre que había en su padre? Estos no eran celos de niña regalona. No. Los celos son muy distintos. Claro que ojalá que nunca se le ocurriese casarse con Clorinda, porque ella se moriría de vergüenza y de pena. Mas ¿de qué modo atraerlo cuando a la más leve aproximación se alzaba dentro de su pecho ese instinto de huir, de rechazarlo fieramente? ¿Era sólo producto de su fantasía ese temor a lo que creía vislumbrar en los ojos de su padre? ¿O el suponerlo en posibles amores con una mujer le quitaba todo prestigio sagrado para presentársele como un hombre cualquiera con quien forzosamente y contra toda la voluntad hay que convivir?

A principios de Diciembre, después de una querrela agria y soez que tuvieron con su padre y Clorinda, los muchachos desaparecieron. Marcháronse sin avisar ni siquiera a su hermana; marcháronse a correr tierras.

Un silencio torvo se cernió sobre la casona. Las comidas a solas, frente a frente padre e hija eran insoportables. Juan Antonio solía desahogarse quejándose de los negocios, increpando a los operarios y lanzando denuestos contra los muchachos. Se comprendía, sin embargo, que en el fondo de todo eso no había sino pena.

La única que no variaba era Clorinda. Era la misma recia y tranquila mujer que de costumbre. Trabajadora, tozuda, impenetrable a todo sobresalto sentimental. ¿Los chiquillos se fueron? Ya eran hombres. Les haría bien aprender lo que es el mundo. Trabajar en la bodega no les gustaba. Tampoco eran hechos para el estudio, como Emilita. Así sabrán lo que es ganarse el pan.

Angela, la pobre, eludía comentarios.

Alguna tarde, cuando regresaba de la Universidad y Alberto con respetuosa camaradería la escoltaba parte del trayecto, Emilia hubiera querido decirle algo de lo que le pasaba. Mas era tan difícil analizarlo y Alberto, tan apocado. Más que ayudar parecía que necesitaba que lo confortasen a él. No servía de nada. ¡Qué falta hacía el Príncipe! Un hombre recio de cuerpo y alma que la amparase, que la defendiera de todos y de sí misma, especialmente. ¿No era en esta precisa ocasión cuando aparecía el héroe de todas las novelas? Mas en la suya no se columbraba ninguno.

Con el final del año, la salud de Emilia se quebrantó decididamente. Ya no fueron sólo los ferros nocturnos; un sobresalto y una angustia continua que se le diluía en las venas, agotaba su organismo. Quejóse de violentos dolores a las sienas. Otras veces, el cráneo le pesaba como si fuera de piedra. Había enflaquecido mucho. No le interesaba nada ni nadie. Hasta para caminar había perdido esa vivacidad ágil que le caracterizaba.

El médico diagnosticó anemia. Precisaba sol, baños de mar. ¿Tenían ellos a dónde ir a San Vicente? Sería preferible Tomé, de aguas un poco menos frías.

—El Lunes mismo te vas a Tomé. Clorinda te irá a dejar a la pensión de doña Rosa y se quedará contigo hasta que yo pueda acompañarte.

Angela le arregló sus ropas y con sus manos todavía ágiles le amasó unos panecillos de huevo que eran el regalo de Emilia, cuando pequeña.



El día estaba revuelto, indeciso, como desconfiado de sí mismo. Lucía a ratos el sol para esconderse luego tras manchas de nubarrones errantes. Aunque principiaba Enero, todavía era escasa la gente tendida en la blanda media luna de la playa. Con muy pocos deseos, había vestido Emilia su traje de natación. Más para libertarse de la presencia de Clorinda que para obedecer las prescripciones médicas, consintió en comenzar sus baños ese día.

El cosquilleo del agua al entrar en la zona de la ola, el fleco de espumas que se deshace en los pies, el canto de órgano que parece rezar el océano, todo eso revivió en su alma el recuerdo de la niñez, de cuando su madre la llevaba a San Vicente y allí nadaban juntas mar adentro. Ahora, Clorinda, Clorinda... su padre... Venía una ola. Como ágil nadadora, hizo un movimiento atrevido para cruzarla y dejándola atrás, comenzó con grandes brazadas a alejarse de la playa. ¡Qué agrado! ¡Qué liberación! Alejarse de Clorinda. Nadar, nadar mar adentro. Miró hacia la costa y no alcanzó a distinguir a la mujer entre los bultos multicolores en que se habían transformado los bañistas. ¡Qué bien y qué liviana se sentía! Nadar, nadar mar adentro. El sol volvía en ese instante a dorar la tierra y a entibiar el mar. Nadar, nadar mar adentro. Advertíase el oleaje pesado de las aguas profundas, y en ellas cuán dulce era dejarse izar y descender como gaviota. ¿La playa? ¡Qué lejos estaba! Las gentes eran unos bichos enanos que se movían imperceptiblemente. Lejos, lejos, mar adentro. No supo cuánto tiempo avanzó. Al sentirse fatigada, tendióse a reposar. Las olas le dejaban a penas la curva del rostro sobre las aguas. Hacía frío. Regresaría a la playa. Tendría que volver a Clorinda y a su padre y a su casa solitaria. No, todavía no. Comenzó de nuevo a nadar mar adentro. De pronto comprendió que una corriente la estaba desviando desde hacía rato tal vez y conduciéndola mucho más lejos que lo que ella misma quería. Principió el regreso. Nadaba briosa-

mente. ¡Por Dios, qué débil y fatigada estaba! No. Había que hacer esfuerzo. Despierto el instinto de conservación, sin pensar ya en otra cosa que luchar contra esas olas implacables, incessantes, braceaba con toda la energía de su ser. ¡Qué lejos estaba aún la playa, Dios mío, y qué cansada! ¡Apenas podía mover los brazos! Sintió que una ola la sumergía y le llenaba de sal la boca. Una oscuridad rapidísima... luego una luz azul... Angela con ella, contándole cuentos... Estaba dentro del candelero de plata, bogando mar adentro, mar adentro...

Cuando se dieron cuenta de que Emilia no regresaba, arriaron un bote para salvarla, pero la niña no pareció por parte alguna. Sólo días más tarde, unos pescadores hallaron su cuerpo, mucho más al norte, en una ensenada pequeñita y linda como un caracol, más allá de las playas de Dichato.

E. R. Curtius

André Gide

André Gide es una de las figuras más interesantes de la literatura europea actual. Cualquier estudio de esta inteligencia excepcional merece la atención del público lector. Especialmente la fijará este penetrante ensayo, debido a la pluma de uno de los críticos literarios más distinguidos, el alemán E. R. Curtius.

La publicación de este trabajo, que ha sido traducido especialmente para ATENEA por don Ramón Mondría, se hará, debido a la longitud que él tiene, en dos números sucesivos de la revista.

I

HAY en la conciencia europea una imagen clara y distinta de lo que es el genio francés, tal como se manifiesta en sus grandes creaciones desde la última fase del Renacimiento hasta nuestros días. Parece como si de Ronsard se hubiera transmitido a Racine y a France un carácter de forma neta-mente definida y específicamente francesa, carácter que nos hemos acostumbrado a concebir como la combinación de una límpida intelectualidad y un perfecto dominio de la forma, de una cultura humanista del gusto y de un tipo de humanidad que encuentra su perfeccionamiento en sus relaciones con el medio social.

Ahora bien, hay un camino que nos lleva directamente de esta vieja Francia, tal y como se nos muestra determinada por la historia, a la Francia moderna pasando por André Gide. Ponemos por lo tanto a éste al comienzo de nuestro estudio, porque es en su arte nacido en plena luz de la conciencia y enemigo de todo exceso, donde se puede desde luego distinguir más fácilmente la transformación del espíritu francés en el transcurso del último cuarto de siglo; en su arte más que en el arte de los Rolland, de los Claudel, de los Suarès y de los Péguy, arte de un impulso más audaz, de una tensión interna más violenta, más «iniciador». Estos últimos, aun cuando son efectivamente muy diversos, tienen un elemento común: el gesto del fogoso innovador. Son revolucionarios hasta cuando renuevan la tradición, porque al aferrarse a ella arrancan en realidad los bloques de piedra de la historia para incorporarlos al edificio nuevo del porvenir.

Frente a éstos desempeña Gide el papel de mediador, ávido de armonía. Sabe que es el heredero y administrador de todo un patrimonio, suficientemente vivo y dúctil aún para poder asimilarse los nuevos elementos nutritivos de la época. Contemplar y hacer suyo el universo, recoger y conciliar los elementos más heterogéneos: he ahí su misión.

* * *

La importancia histórica de Gide descansa sobre los dos pilares de su obra crítica y de su obra creadora. Pero por el estudio de su trabajo crítico—recopilado en los «*Pretextos*» (1903) y en los «*Nuevos Pretextos*» (1911)—se puede desde luego descubrir más fácilmente el lugar que Gide ocupa en el movimiento literario contemporáneo.

En medio de la anarquía artística de los tiempos presentes, Gide ha conservado vivas las tradiciones de la antigua Francia. Viven en él todos los instintos del clasicismo. Comparte con Boileau la creencia de que la obra de arte es obra voluntaria y obra de razón. Se aferra aún a la estética clásica al opinar

que la perfección de la forma constituye el único valor de la obra maestra. En arte, donde lo único que importa es la expresión, las ideas apenas si conservan un día de juventud. La concordancia va más lejos todavía. Era saludable la violencia de las reglas del clasicismo porque un gran arte no puede nacer sino merced a las resistencias que a sí mismo se impone y al sometimiento del realismo a la belleza, tal como se la representa el espíritu. Gide detesta el romanticismo porque detesta la anarquía y porque la libertad absoluta equivale a la ruina del arte. Y en el clasicismo francés alaba precisamente lo que parece más extraño y más ligado al sentimiento superficial moderno, es a saber, la claridad.

¿Pero por qué ama la claridad, la inmensa claridad de las creaciones francesas más puras, la claridad de Rameau, de Molière, de Poussin? La ama porque es ella la que protege con mayor seguridad contra el intruso el secreto de la obra de arte; la ama porque esa claridad es un procedimiento supremo para alejar al profano y hacer secunda la lucha del artista con la materia. Por lo tanto, cuando Gide hace profesión de fe de su clasicismo es ya evidente, en la manera cómo la justifica, que para él no es imitación vulgar reconocer la tradición, sino más bien una nueva investigación de su substancia.

Se ha empeñado en una lucha contra los elementos humanos y artísticos de la época actual. Gide no ha hecho jamás la más mínima concesión al nacionalismo literario y al neo-clasicismo chauvinista de los secuaces de Barrès y de Maurras. Ningún francés moderno ha dispensado mejor acogida a la contribución artística del mundo germánico y eslavo. Goethe, Novalis y Nietzsche, Dickens, Meredith y Wilde, Dostoyevsky y Tolstoy. Gide ha vivido y ha aprendido de ellos. Cuando ha combatido a algún artista francés, ha sido siempre a aquellos que querían reducir el genio francés en nombre de una latinidad artificial. Por eso protesta contra un Rémy de Gourmont, que pretende arrastrar al espíritu francés a los más añejos prejuicios del volterianismo. Y cuando Barrès predica el culto de la tradición nacional como el único deber, Gide le grita: «¿No comprende usted que lo que

nosotros necesitamos no es el confort (quiero decir el confort del espíritu), sino el heroísmo?» Y Anatole France, el más puro heredero del humanismo francés, ¿no es acaso demasiado acabado, demasiado claro, demasiado sencillo, para darnos en su desarrollo el gran escritor del porvenir? ¿No le falta acaso el estremecimiento de Goethe, se pregunta Gide, no le falta esa disposición peculiar de estar siempre pronto para recibir emociones nuevas en presencia de la vida?

Gide ha estado siempre en estado de vigilia y de ese estado nunca ha salido. Él, hombre de gusto clásico y racionalista, fué el primero que entrevió y desarrolló los gérmenes del nuevo espíritu francés. Él sintió la sacudida de Claudel cuando apenas si había un centenar de personas que conocían este nombre. Él anunció la *Juana de Arco* de Péguy, estando aún bajo el golpe de la revelación que le trastornó: «¡Asombroso libro! ¡Hermoso libro! Escribo mal repuesto aún, todavía embriagado, no importa si algo se nota de mi estado». Y ante los poemas de Jules Romains declara: «Tengo este libro de un principiante por uno de los más notables y significativos que nos haya dado la generación actual».

Lo que ha convertido a Gide en el mediador entre el pasado y el presente, lo que le ha conferido su posición de caudillo de la nueva generación ha sido esa facultad de hacer revivir toda la tradición francesa y de asimilarse al mismo tiempo las nuevas fuerzas, artísticas y humanas, de su época. «Ha sido uno de los primeros, escribía J. Rivière en 1911, en señalarnos el camino. Ha sido uno de nuestros guías en la senda que conduce hacia una nueva etapa de la literatura».

* * *

La crítica, por sí sola, no le hubiera dado esta autoridad espiritual, pero estaba apoyada por un trabajo de creación artística, que por su movimiento continuo de ascensión, su disciplina y su riqueza de vida interior, se aseguraba la estimación de los espíritus vivos y la sumisión de los jóvenes, a despecho del silencio

obstinado de las autoridades oficiales de la literatura, que no sabían qué pensar de los libros personalísimos de Gide. Porque esos libros eran difíciles, eran desconcertantes, y no podían sujetarse a fórmulas determinadas ni formar en el catálogo de obras confeccionadas conforme a un tipo corriente y vulgar.

El arte de André Gide presenta efectivamente a cuantos pretenden examinarlo desde un punto de vista histórico y psicológico, resistencias que no pueden nunca ser completamente dominadas. Es un arte tan complicado como el alma de su creador. Pero el mérito está en mi complicación, exclama Gide por boca de uno de sus personajes. Y en uno de sus diálogos se oyen estas palabras:

«No me comprendan tan pronto, ¡por favor!» Tratemos, pues, de comprender a Gide, ¡pero no le comprendamos demasiado pronto! Y no creamos haberlo comprendido cuando lo hayamos comprendido; por lo demás... ¡eso de comprender! Hay momentos en que no se le comprende absolutamente nada, y esos momentos son los mejores. Gide tiene razón. Una inteligencia que no se pone jamás en tela de juicio, es una inteligencia muerta. Gide se escapa siempre a toda prisa y no se deja nunca pillar. Y precisamente esta imposibilidad de pillarlo es lo que comunica a su arte tan grande atracción... y lo que confirma su realidad. Porque la humanidad no tiene nada de sencilla y hay que tomar un partido.

Es un camino embrollado y tortuoso el que nos lleva desde los comienzos de Gide a sus obras de madurez, donde la actual generación de la juventud francesa encuentra su sentimiento de la vida. Antes de hallar el acceso a la vida inmediata ha tenido durante muchos años que luchar con las abstracciones del pensamiento. Y la historia de su arte es la historia de esta lucha. Gide nació en 1869.* Cuando comenzó a escribir—sus obras datan de 1891**— el arte y la poesía habían ya tenido

* Rolland, en 1866; Claudel, en 1868; Péguy, en 1873; C. L. Philippe, en 1874. (Nota del traductor, como todas las notas siguientes).

** También data de esta fecha la primera obra de Claudel: *Tête d'or*; la de Gide se tituló: *Les Cahiers de André Walter*.

el contacto profano de la vida en los horizontes más recónditos del espíritu, en los laberintos más escondidos del sentimiento.

Desde 1885 aproximadamente la novela naturalista, concebida por la gran masa del público, había sido desposeída por el análisis minucioso del alma y por el lirismo esotérico de los simbolistas. El arte consistía en la contemplación y el goce del alma; se había convertido en «introversión». El arte de André Gide, desde su primera fase, se mostró también no vuelto hacia fuera, al exterior, sino hacia dentro. Es el reflejo de su vida moral, de la reacción de su sensibilidad frente a la vida. «La emoción que nos da la vida, esa es la que quiero expresar»: así es como Gide definía la base misma de su arte. Es un arte de reflexión para el que la materia de que se ha de ocupar la obra no es la vida, sino el pensamiento acerca de la vida, la actitud frente a la existencia.

Gide se cuenta entre los que «tienen la vida del espíritu por la más real y le dan la preferencia sobre toda otra». Y son vacías de substancia, puramente cerebrales las primeras obras de este escritor, que a su vez ha perseguido la vida más rica como el cazador persigue su presa. Esas obras llevan el sello de este comienzo de la última década del siglo, cuando el tono de moda del espíritu era el gris difuminado.

Es un arte analítico del yo, el arte que floreció siempre y se desarrolló espontáneamente en la patria de los Rochefoucauld, de los Vauvenargues, de los Constant y de los Stendhal.

Este arte, que tiende a reflejar la propia vida interior del escritor tomaba prestada su forma exterior de expresión al simbolismo contemporáneo. Aquí es donde desde el punto de vista histórico, se encuentran los orígenes de Gide. Este ha convertido el simbolismo lírico en una prosa poética y filosófica a la vez, a la que él dió el nombre de *tratado*. Su primitiva forma de arte es el tratado simbólico.

Pero los símbolos no solamente permiten sino que hasta reclaman una interpretación múltiple. Ese es el motivo porque tientan al artista pensador, que quiere volver a crear la substancia compleja de la vida. El arte simbolista de Gide encuentra su

expresión en esos tratados o aventuras intelectuales que, entrecruzándose repetidas veces, nos llevan todos a la misma forma sensible. El lector tiene que arriesgarse ya por uno ya por otro camino del pensamiento o se ve precisado a abandonarse por completo a las seducciones del ritmo y del sonido para darse cuenta en seguida de cuán presto se animan y nos traen un mensaje, que afecta al misterio de la vida, los preciosos vocablos que evocan los acontecimientos en un fantástico retroceso.

El primer objeto del arte simbólico de Gide es... su propia imagen. El *Tratado de Narciso* (1891) quiere ser una teoría del símbolo. La figura intelectual de Gide tiene ya en ese tratado contornos muy precisos. En la interpretación del antiguo mito de Narciso, que en su amor estéril de sí mismo, contempla su imagen en el espejo de las aguas y muere de inextinguible nostalgia, se encuentra ya en germen todo cuanto más tarde desarrollarán los libros ulteriores de Gide. Narciso es el artista que en el espejo del arte tiene las formas eternas de las cosas, tal como estaban en el paraíso. Y Narciso es el hombre moderno, que se inclina sobre el espejo del arte para reconocerse en él y cuya tragedia consiste en saber que no posee más que el reflejo de las cosas que no puede alcanzar, pues es y será siempre un mero espectador de todas ellas.

En el *Tratado de Narciso* oímos por primera vez el acorde de los tres sonidos: el yo, el universo y Dios, acorde que se da al principio de todos los acontecimientos y desarrollos de los libros posteriores. Las variaciones sobre estas tres ideas forman la trama de toda la dialéctica artística de André Gide. El movimiento del yo, del analista, hacia las imágenes de las cosas: Narciso se inclina sobre el espejo. El movimiento de las imágenes hacia las cosas mismas: el analista rompe el espejo. Finalmente, el movimiento de las cosas hacia la realidad de su origen. La existencia individual de las cosas no es su realidad. Esta yace en las profundidades del ser.

Y ese fondo es la esencia, o las formas, o las ideas, o Dios. De este modo el analista para llegar a las cosas se convierte

en esteta; para llegar por ellas a la esencia, se hace platónico.

La doctrina según la cual las cosas no son el fin último porque ellas no son lo real, es la materia del tratado *Tentativa amorosa* (1893). Allí podía encontrar su confesión bajo una forma preciosa el ascetismo del parisiense fin de siglo, cansado de la civilización:

Hay cosas que no merecen forcer nuestro camino; abracémoslas todas de pasada; pero nuestro objetivo está más allá de ellas—no nos engañemos en este sentido—; esas cosas se alejan y desaparecen: que nuestro objetivo sea inmóvil; y avancemos adelante para conseguirlo. ¡Ah! pobres de esas almas estúpidas que toman por objetivos los obstáculos. No hay objetivos; las cosas no son objetivos u obstáculos; no, ni siquiera son obstáculos; lo único que hay que hacer es dar un rodeo en torno de ellas. Nuestro objetivo, nuestro fin único es Dios; y no podemos perderle de vista porque se le ve a través de todas las cosas.

Estos primeros tratados que forman el punto de partida de Gide tienen, por lo tanto, por objetivo mostrar en el estado del que se analiza un estado de divorcio con la realidad y determinar concretamente la irrealidad del pensamiento que se refleja en sí mismo. Únicamente la representación sensible de ese estado permite triunfar progresivamente. Los diversos estados de ese triunfo sobre el alejamiento de la vida, las diversas etapas de ese acercamiento de la realidad—acercamiento que para Gide es siempre un proceso indefinido—: ahí tenéis la razón de ser de todos los libros que vienen después. Cada una de esas obras marca un nuevo peldaño en la escalera que se sube, y un alto en el camino que lleva de la reflexión sobre la vida a la vida misma. La unidad de dirección de ese camino constituye la comunidad de sentidos de esos libros.

* * *

El que busca la esencia detrás de las formas y a Dios detrás de las cosas no puede detenerse en ninguna parte. Su destino es el del viajero. Impelido de una en otra cosa, no le

es lícito olvidarse de sí mismo en la contemplación de la belleza. Es como el navegante que hace escala en todos los puertos, pero que no puede estacionarse en ninguno. Ni el canto de las sirenas ni el amor de las reinas pueden detenerle. El *viaje de Urien* (1893) no es otra cosa que el relato de este viaje a través de los mares. Esa huída lejos de la seguridad del puerto y esa serie de aventuras en países remotos simbolizan a la vez el destino errante del místico peregrino que no puede detenerse en las cosas, y el movimiento que lleva el alma desde la vida pensada a la vida real. Empresa ardua, viaje molesto para el intelectual moderno encerrado entre las paredes de sus pensamientos. En el *viaje de Urien* podría encontrarse una patología del alma moderna. El vivisector de su propia conciencia, que ha ido registrando todos los fenómenos morales a medida que iban apareciendo, acaba por perder la facultad de participar de la vida como los demás. El análisis del yo viene a parar en la desorganización de la personalidad con su síntoma más sorprendente: la incapacidad de obrar. Pero desde el mismo momento que se advierte esta incapacidad es ya incurable, porque la conciencia del mal es precisamente un obstáculo para su curación. El analista no podía librarse del pensamiento sino volviéndolo contra sí mismo, persuadiéndose teóricamente de la necesidad de obrar. Es verdad por otra parte que el paso de la idea de acción a la ejecución misma no era ya propiamente del resorte de la conciencia. De este modo, del problema del análisis del YO nace para Gide esta pregunta: ¿De qué modo es posible la acción, la acción pura, la acción sin motivo determinante?

Ya en el *Viaje de Urien* se unía al motivo de la contemplación de la vida el de la acción gratuita:

Esta noche hemos hablado del pasado; ninguno de nosotros sabía en qué forma había podido llegar hasta el navío y ninguno dejaba de lamentar la noche amarga de sus pensamientos.

—¿De qué oscuro sueño me he despertado—exclamó Alano—, de qué tumba? No cesaba un momento de pensar y aún estoy enfermo. ¡Oh! noche oriental y tranquila, alguna vez descansará en tí mi cabeza fatigada de crear un Dios!

—Me atormentaba el deseo de conquista—dijo Paride;—caminaba por mi habitación, lleno de brío, pero triste, cansado más de soñar eternamente con heroísmos que de realizarlos. ¿Qué vamos a conquistar ahora? ¿Qué proezas vamos a realizar? ¿A dónde vamos? Decidme; ¿sabéis vosotros a dónde nos conduce este navío?

Ninguno de nosotros lo sabía, pero todos nos estremecíamos ante el sentimiento de nuestro valor.

—¿Qué es lo que hacemos aquí—repuso—y qué viene a ser esta vida si la de antes era nuestro sueño?

—Tal vez estemos viviendo nuestro sueño—dijo Nathanael—, el sueño que hemos tenido mientras dormimos en nuestra alcoba.

—¿O iremos acaso en busca de algún país donde explayar nuestras hermosas almas?—dijo Melian.

Pero Tradelineau gritó entonces:

—No cabe duda, el hábito de los vanos razonamientos, y esta manía de creer que no podemos ejecutar bien sino aquello cuyas causas conocemos, os dominan todavía, y eso es causa de esta inútil discusión. ¿Qué nos importa saber cómo hemos llegado aquí y a qué esforzarse en buscar causas misteriosas para explicar nuestra presencia a bordo del Orion? Hemos dejado nuestros libros porque nos lastidiaban, porque una inconfesada añoranza del mar y del cielo real hacía que nouviésemos ya confianza en el estudio; había algo más allá y cuando las brisas embalsamadas y acariciadoras llegaron a levantar las cortinas de nuestras ventanas, nos precipitamos, a pesar nuestro, hacia la llanura y echamos a andar. Estamos cansados del pasado; tenemos ansias de acción; ¿no habéis visto cómo nuestras almas se enardecieron jubilosas cuando, arrebatando a los remeros sus pesados remos, hemos sentido en nuestros puños la resistencia del líquido azul?

La tentativa de llegar hasta las cosas mismas no ha dado resultado completo aún en el *Viaje de Urien*. Se palpa en ella la voluntad de vivir intensamente, plenamente, pero la vida en sí misma no está allí todavía. Por eso Gide concluye por confesar: «Este viaje no es más que mi sueño. Jamás hemos salido de la cámara de nuestros pensamientos y hemos pasado la vida sin verla». Pasaje cercano a la realidad, pero la culpa es de aquellos que a los diecisiete años confunden la literatura con la vida... A la prosa simbolista del joven parisiense respondía entonces desde Viena esta triste dolora:

Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch
Nie ganz bewusst, nie völlig unbewusst
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch... *

El exquisito libro de *Lagunas* (1895) trae un cambio definitivo. El sufrimiento nacido de la conciencia del YO, de la insignificancia de la propia imagen y de la impotencia para obrar, se convierte en objeto de sátira. Gide se desembaraza de él merced a la ironía: había en ella en efecto para el heredero de los grandes satíricos franceses una terapéutica más natural que para los pacientes de cualquiera otra patria literaria. *Lagunas* nos cuenta una semana de la vida de un simbolista, que se propone describirnos él mismo en un libro sus complicados estados de alma. El héroe de ese libro, Tytiro, se encuentra en una torre y se dedica a la pesca de caña por una ventana; pero no pesca nada, exactamente lo mismo que el escritor que aprisionado en una existencia desprovista de acontecimientos interiores, no se enriquece por el hecho de que todas las noches se trace un programa de lo que quiere sentir y pensar al día siguiente. Como uno de los puntos del programa es «*variar de emociones*», Tytiro resuelve hacer una excursión en compañía de un amigo. Pero su empresa no es menos complicada ni menos dificultosa que el viaje marítimo de Urien. La víspera de la partida llega al paroxismo su nerviosidad: «Es menester en esta última noche ingeniarse, pensar en la partida de mañana, no dedicarse a otra cosa sino a prepararla; es menester explicarla, dirigirla, hacerla agradable por todos conceptos. Huberto deberá

* Siempre he arrastrado la misteriosa maldición—; nunca con plena conciencia ni en completa inconciencia—en medio de pequeños sufrimientos y de insulsas alegrías—de vivir mi vida como un libro. (Holmannsthal en su «*Der Tor und der Tod*», «El loco y la muerte», publicado en 1893). Claudio, el esteta, el loco, el de los salones repletos de obras de arte, envidia la suerte de los hombres sencillos que pueden sufrir y que pueden también consolarse. El, por el contrario, no conoce ni el amor ni el verdadero dolor porque el pensamiento le ha roído el corazón, porque el arte le disfraza la vida. Sus ojos y sus oídos han muerto.

Es inútil que—lo mismo que André Gide—espere una existencia más amplia. Como a Gide, también la aparición de la muerte le enseñará a sentir, a amar, a odiar, a disfrutar de las cosas de la tierra.

recrearnos con el relato de alguna vieja aventura». Del resultado que tuvo este viaje no queremos ocuparnos aquí aun cuando tentados estamos de hacerlo. Sólo nos limitaremos a transcribir lo que dice la nota final: «*Lagunas* es la historia del que no comprende la vida», por donde Gide nos anuncia que él ha aprendido en este intervalo a comprenderla. Ha encontrado la salida del laberinto de los pensamientos, el ancho camino que tanto tiempo había buscado inútilmente. Había logrado desterrar por un largo tiempo los libros, levantar las cortinas, abrir, romper los cristales ya sin brillo por el polvo y todo aquello que se condensa formando capas entre nosotros y el Otro, todo lo que oscurece y apaga la naturaleza....»

Narciso ha roto el espejo: tal es el sentido de *Lagunas* en la evolución moral de André Gide.

* * *

Con su libro *Alimentos de tierra* (1897), ha conseguido Gide abrirse paso hasta la vida. A cuantos opinan que esto significa para el analista una reincidencia en la vida intelectual irreal, al tratar de intelectualizar de nuevo esta experiencia bajo la forma de un libro, le objetará Gide que el libro no tiene más objetivo que ayudar a los otros a escapar. Y en efecto, la dedicatoria al amigo imaginario—*a tí, querido Nathanael, a quien no he encontrado todavía*—dice: «*Cuando me hayas leído, tira este libro... y sal. Quisiera que te inspirara deseos de salir...; salir de cualquier parte, de tu ciudad, de tu hogar, de tu pensamiento... Que mi libro te enseñe a interesarte más por tí que por él, más por todo lo demás que por tí mismo*».

Este libro ha perdido todo carácter abstracto. Se han conculcado en él todos los cánones, hasta los de la forma, porque el lugar y la unión de las palabras no se han sometido a una ley del espíritu y sólo sirven al instinto, que nos impulsa a acercarnos a la vida y aferrarnos a ella fuertemente. Es menester que la lengua ondule y haga cabriolas, vacile y se estrelle, si ha de encerrar debidamente en violentas sacudidas o en dulces

languideces el ritmo en que el deseo inextinguible se mezcla íntimamente con todas las alegrías de la tierra. Indudablemente que de esta alegría exuberante se desprenden ciertos conocimientos, y los artículos de fe de un nuevo hedonismo se graban en el alma de Nathanael:

El instante más breve de la vida es más fuerte que la muerte, y la niega... Nathanael. cada deseo tuyo puede convertirse en una embriaguez... Cada acción perfecta va acompañada del placer; en esto conocerás que debías haberla ejecutado... ¡Placer! quisiera repetir esta palabra sin cesar; quisiera fuera sinónima de bienestar y si mucho me apuran de *existir*, simplemente...

Pero estos pensamientos sólo dejan raras veces y por breves instantes su blanca estela entre las olas del himno que este libro constituye. El poeta se esfuerza por olvidar todo lo que había aprendido en los libros.

No me basta leer que las arenas de la playa son blandas; yo quiero que las sientan mis pies desnudos. De nada me sirve ningún conocimiento si no ha sido precedido de una sensación.

Ya no reside el valor de la vida en el pensamiento, si no en la agudeza y el poder del deseo. No hay más que una virtud: *el fervor*. La existencia no tiene más que una explicación: la de *embeber cuanto sea posible de humanidad*. La nostalgia de este convaleciente que va sanando de la fiebre de la idea es conocer y sentir todas las formas de la vida. He aquí la razón de por qué la alabanza se halla en este impresionismo rapsódico, que es la forma fundamental del discurso. Todo quiere sus alabanzas, todos los deseos y todas las satisfacciones:

La sensación de la tierra húmeda de la mañana bajo los pies desnudos... los labios desconocidos que mis labios besarían en la sombra... las frutas que comeríamos en las terrazas ante el mar y ante el sol que se apaga en occidente; y aquellos labios y aquellas frutas cuyo recuerdo despierta nuestra codicia y nuestra sed... los libros que una vez leídos parece como si brillasen cargados de éxtasis, deliciosos de humildad, y los que se han querido como a hermanos más puros y que han vivido mejor que nosotros.

Bien merecen ser cantadas todas las rutas de la tierra:

¡Oh! si hay todavía caminos que van a la llanura... Si hay caminos que van al Oriente; estelas sobre las olas de los mares amados; si hay jardines en Mosul y danzarinas en Touggourt; y cantos de pastores en Helvecia...; si hay caminos que van al norte, y serias en Nijni; y trineos que se deslizan por la nieve; y lagos helados..., en verdad, Nathanael, que no se hasiarán nuestros deseos.

El dominio entero de la tierra se ofrece como una promesa inmensa a los deseos del hombre: *«Hay en la noche esperas de un amor desconocido»*.

Puede comprenderse la importancia de *Alimentos de tierra* por el hecho de que el arte, en este libro, renunciaba por vez primera al aislamiento aristocrático. Habíase puesto en contacto con la vida, no ciertamente con la plenitud de la vida, sino únicamente con una de las formas de la realidad. A lo menos, se había roto el encanto, a lo menos se había abandonado la reserva parnasiana y simbolista. Y si la conquista de la vida puede considerarse como un rasgo especial y característico del movimiento intelectual de nuestros días, si el cambio de aspecto de la filosofía, que partiendo de la psicología y de la lógica se vuelve hacia una metafísica de la vida, no es otra cosa que la manifestación parcial de un cambio más vasto en la evolución de los espíritus, el libro *«Nourritures terrestres»* puede con legítimo derecho exigirnos que se le considere algo así como una etapa en el camino hacia el vitalismo moderno.

• • •

El autor de *«Nourritures terrestres»* ha conseguido, como él mismo lo asegura, interesarse por la vida. Pero es sólo a su propia vida a la que se refiere, no a la vida en general. Si es cierto que vive con intensidad, su alma en cambio no vibra al unísono con todo cuanto tiene vida en el universo y se limita a saborear toda la alegría de este mundo. Lo que él consi-

dera como el paso de los libros a la vida, no es más que un paso del análisis a la sensación.

Busca el alimento de la tierra y la vida es para él un fruto del que quiere gozar. Su libro es una iniciación para el deseo, una técnica del goce, un método para experimentar una embriaguez en toda excitación sensible y moral. Es la declaración de un hedonismo estético, que se exalta con toda la tristeza inherente a la fatalidad de la muerte. Pero de este contacto con el universo en la experiencia de la vida, han surgido problemas que no existían en el campo del pensamiento puro, pero que existen desde luego en el de la acción: los problemas de la moral.

De este modo el esteta se convierte en filósofo moralista. Si el giro ético que el pensamiento de Gide tomaba a fines del siglo XIX estaba dentro de la lógica de su evolución, no podía menos de verse acentuado por las tensiones exteriores de su propio medio. La primera obra de filosofía moral de André Gide, el drama de *Filocteto* (1899), discute el problema siguiente: ¿puede violarse la ley moral cuando está en peligro la salvación de la patria? Este problema no es otra cosa que la expresión algebraica de la lucha intelectual que determina en Francia la crisis del asunto Dreyfus. Su discusión se prolonga entonces hasta llegar a esta otra cuestión más grave: ¿es posible la virtud? La dialéctica intelectual de la obra termina en la descomposición de la idea de la virtud.

Si en *Filocteto* se examina la condición de toda acción moral desde el punto de vista de su solidez, el problema moral, fundamental para el artista, que se discute en el drama es el del pudor: *El Rey Candaule* (representado en 1901 en el teatro de l'Oeuvre): Ya en el prólogo de *Nourritures terrestres* se podía leer: «Me puse a la obra sin preparación, sin pudor». El abandonarse a todas las formas de la vida debía conducir necesariamente al descoco, a un descoco seguido, es verdad, de un generoso instinto que conducía a la afirmación y la expansión de la felicidad, pero ¿qué no podía aprobar con la seguridad de

instinto del paganismo, el hombre del norte atormentado de escrúpulos?

El rey Candaule es el hombre feliz, que para tener la plena sensación de su felicidad, tiene que comunicársela a los demás. Esa necesidad de extender la felicidad en torno suyo, le hace olvidar el delicado pudor de las almas nobles. Obliga a la reina, que nunca se había mostrado ante nadie, a asistir a un festín de sus amigos. Lleva al pobre pescador Gyges a su palacio y en su afán de que Gyges vea a la reina, llega hasta prestarle el anillo que hace invisible a su poseedor. La reina es después la que obliga a Gyges a matar al rey. Y Candaule muere con esta queja en sus labios: «¡Cómo! ¿Eres tú, mi querido Gyges? ¿Por qué me has herido? Yo no sentía en mi alma más que bondad.»

Candaule es el artista que se siente impelido a dar a conocer a los hombres la belleza que él contempla, aunque sabe que se prostituye a sí mismo comunicando sus exaltaciones secretas y que este acto, dudoso desde el punto de vista de la moral, es sin embargo una exigencia del amor «de ese amor apostólico que obliga a revelar y a profanar al exhibirlos, los más secretos tesoros del templo, porque él sufre admirándolos solo y quiere a todo trance que los demás también los admiren». En el *Tratado de Narciso* se encuentra este pasaje. La indisciplina interior que destroza al artista bajo el culto riguroso de la forma, es uno de los motivos que se encuentra por toda la obra de Gide, exactamente lo mismo que en la de Tomás Mann.*

Todo el problema de *Candaule* está en la lucha entre el sentimiento de delicadeza moral que prohíbe al rico mostrar lo que posee, y la alegría que le proporciona la efusión; está en la idea paralizadora de que el darse a sí mismo es una profanación. Hay que reconocer que son muy pocas las naturalezas que sufran con estas tendencias divergentes. Pero por el hecho de que la cosa sea poco común, ¿es por eso menos natural? «Para el público, dice el prólogo del *Rey Candaule*, hay senti-

* Cfr. su colección de novelas: «Der kleine Herr Friedemann» y «Tristán», donde se examina el problema del arte y de la vida.

mientos naturales y sentimientos que no lo son. Todos los sentimientos son naturales en el hombre; lo que hay es que existen muchos que se llaman exclusivamente naturales en vez de llamarse simplemente *más frecuentes*. ¿Es acaso lo frecuente más natural que lo raro? ¿Es el oro menos natural que el hierro?»

La filosofía del placer que proclaman las *Nourritures terrestres* encuentra sus últimos ecos en el drama de *Candaule*, pero al mismo tiempo encuentra también su refutación. Candaule quiere sacar de la vida toda la emoción y toda la embriaguez que sea posible. La belleza de un día de estío es para él un himno de alegría que se eleva hasta la altura, «hasta alcanzar una vibración aguda apenas perceptible a los sentidos». Agradece a sus amigos que le ayuden a exprimir de ese término del día toda la dicha, lo mismo que se exprime el jugo de un racimo de uvas. Pero a estos estados de alma se agrega en Gyges la verdad contraria. Gyges es pobre. No tiene más que cuatro cosas: su cabaña, su red, su mujer y su pobreza. Pero se siente orgulloso de esta miseria, que es su libertad y su fuerza. «*Cuando se cree que se posee, se posee*»: estas palabras que se encuentran en una de las obras posteriores de André Gide, podría haberlas pronunciado Gyges. Bajo la forma de Gyges ha encontrado su crítica el hedonismo de *Nourritures terrestres*. El ardiente deseo de gozar de toda la alegría posible, ¿no es acaso la última palabra de la sabiduría? ¿Quién es el que penetra más en el fondo de la vida sino el que huye de la embriaguez y el que adquiere por el renunciamiento la potestad sobre las cosas?

• • •

Las obras que Gide nos ha dado en los diez primeros años de su actividad literaria tal vez nos parezcan hoy pálidas y descoloridas. Pero es indispensable conocerlas para comprender cómo el lento y continuo crecimiento, cuyas fases marcan, ha traído la posibilidad de las obras plenas y substanciosas de la madurez; para comprender cómo ese largo período de prepara-

ción, aparte del mercado literario, ha dado a Gide el puesto que ocupa entre los guías espirituales de la Francia juvenil. Ha tenido que pasar por los períodos del análisis, del hedonismo y de la crítica de la moral, ha tenido que llevar en su interior y madurar todos los conflictos intelectuales y humanos de su época, para poder crear esas obras en las que la juventud francesa encuentra un esclarecimiento de sus cuestiones más vitales. Las respuestas a estas cuestiones podían muy bien ser problemáticas o reservadas: este artista no era solamente un hacedor de cosas bellas, sino que luchaba con las cosas humanas.

Gide escribió el *Inmoralista*. En esta novela (1902) se encuentra abordado de nuevo el problema del intelectual moderno que consigue abrirse una brecha sobre la vida. Pero este problema no se discute en abstracto ni está estilizado simbólicamente: está expuesto simplemente en la relación del destino concreto de un hombre. «No he pretendido probar nada, sino únicamente pintar bien y aclarar mi pintura», afirma en el proemio. Y sin embargo, no se trata sólo de pintar por pintar y Gide tiene que reconocer más tarde que su propósito era expresar ciertas ideas que le atormentaban.

Hasta la edad de veinticinco años no había vivido Miguel más que para sus libros. Los estudios científicos, que ocuparon todos sus años de adolescencia, y la educación calvinista recibida le han tenido aislado de la vida. Se casa por complacer los deseos de su padre moribundo. En el África del Norte, a donde va en viaje de novios, le sorprende una enfermedad mortal. Pero se salva, y una vez restablecido, se convierte en un ser completamente distinto. Sólo después que la muerte le ha rozado con sus alas, ha venido a darse cuenta de lo que es la vida: la dichosa embriaguez de los sentidos bajo el sol. Con esa sensibilidad acrecentada del convaleciente, aspira la vida. Un ansia furiosa de vivir se apodera de él, ansia que el miedo a la enfermedad, apenas dominada, exaspera hasta el paroxismo. Reúne todas sus fuerzas para luchar contra el enemigo alojado dentro de sí. Y pone toda su energía moral en salvar su existencia fisiológica. ¿Cómo podría desde enton-

ces malgastarla entre los libros, extraviándose entre ideas muertas? En sus relaciones con los árabes se había despertado en Miguel un nuevo sentimiento: la satisfacción que proporciona la vista de cuerpos hermosos, flexibles y bien proporcionados. La vida de sus sentidos inundó a Miguel de una dolencia casi dolorosa:

Me acuerdo de la última noche. Estaba la luna casi llena y entraba su luz a torrentes por la ventana abierta de par en par en mi habitación... Me había acostado, pero no podía dormir. Sentía arder mi cabeza con una especie de fiebre venturosa que no era otra cosa que la vida. Me levanté, mojé en el agua mis manos y mi rostro, y en seguida empujando la puerta de vidrio, salí.

Era ya tarde; ni un ruido, ni un rumor de brisa; el viento parecía dormido. Apenas si se oían a lo lejos los ladridos de los perros árabes, que semejaban aullidos de chacales. Delante de mí se extendía el pequeño patio y al frente la pared proyectaba su cono de sombra oblicua; las palmeras, sin pizca de color ni vida, parecían inmovilizadas para siempre... Pero siempre se encuentra en el sueño una palpitación de vida... Aquí nada parecía dormir, todo se me antojaba muerto. Me asusté de esta horrible calma; y bruscamente me invadió de nuevo como para profestar, para arraigarse, para entristecerse en el silencio, el sentimiento trágico de la vida, tan violento, tan doloroso casi y tan impetuoso, que habría gritado si hubiera podido gritar como las bestias. Me cogí la mano, me acuerdo bien, la mano izquierda con mi mano derecha, y quise llevarla a mi cabeza, y así lo hice. ¿Para qué? Para convencerme de que vivía y alegrarme del prodigio. Me toqué la frente, los ojos. Me sacudió entonces un estremecimiento. Día llegará, pensé, día llegará en que no podré siquiera llevarme la mano a los labios para apagar mi sed, porque no tendré fuerzas para ello... Volví a entrar en mi habitación, pero no me acosté todavía; quería grabar esa noche en mi memoria, imprimir su recuerdo para retenerla indeleble; sin saber qué hacer, tomé un libro de encima de la mesa—una Biblia—que abrí al azar; a la luz de la clara luna, pude leer; y leí estas palabras de Cristo a Pedro, estas palabras, ay! que no debía olvidar jamás: «Ahora tú mismo te ciñes el cinto y vas a donde quieres; pero cuando seas viejo, extenderás tus manos... Extenderás tus manos...»

Después de largos meses de convalecencia bajo las palmeras de Biskra, vuelve Miguel a pisar en Sicilia el histórico suelo de Europa. Sólo entonces se da cuenta de que se ha operado en él una gran metamorfosis. El afán de las ideas históricas ha desaparecido. ¿A qué interesarse por el pasado? Sólo el presente

que ahora vive tiene un sentido y una realidad. Sobre la rica trama de motivos que encierra la novela, se destaca aquí el conflicto moral, maravillosamente pintado, del intelectual moderno que, educado en la fe científica, ha dedicado los años más hermosos de su vida a esta creencia y que presa ahora de la embriaguez del amor sensual de la vida, despertado en él súbitamente, tiene que condenar toda su existencia anterior.

El olvido de sí mismo en el apasionado abrazo de las cosas de la tierra resta valor a todo amago de la conciencia de sí en el simple concepto. Miguel huye por tanto de las ruinas y de la arqueología: se estremece de espanto ante las devastaciones de la muerte. Si en adelante toma un libro entre sus manos, lo leerá en una disposición de ánimo sumamente diversa: «En Siracusa volví a leer a Teócrito y se me figuraba que sus pastores de bonitos nombres eran los mismos que yo había querido en Biskra».

El adorno artificial de la ciencia escolar se desprende de él y cae, y dentro del sabio especialista surge el hombre primitivo que allí había escondido. El que ha experimentado el horror de la muerte y la atracción de la vida, ve desvanecerse el culto complaciente de los ídolos de la ciencia. Miguel arroja lejos de sí la personalidad artificial que la educación, los libros y la enseñanza moral le habían dado, y rompe los moldes del convencionalismo. Todas las corrientes oscuras y ardientes de la vida de los sentidos y del alma, las hace Miguel converger a un nuevo ideal de humanidad. Deja su cerebro en barbecho. Se abandona a las cosas que son para él divinas. Y ya no se inclina a mirarse en el espejo de la fuente como Narciso sino que se sumerge en el torrente bañado en la sombra de las montañas de Campania y en seguida, lo mismo que el Dios Pan, se entrega a los vientos y al sol.

De regreso a Francia, escoge Miguel para residencia una vieja mansión solitaria en Normandía. Su alma siente un nuevo ritmo en estas campiñas rebosantes de trigo y de frutos, que un cielo húmedo y pálido cubre con su bendición. ¡Madurar y fructificar a la manera de las plantas! Y como la solicitud hu-

mana aumenta y aprovecha los beneficios del sol, así Miguel se forja una nueva ética, «una ética que se convertía en una ciencia de la perfecta utilización de sí mismo por medio de una fuerza inteligente». Durante todo el verano y el otoño ha compartido Miguel la vida de la tierra fecunda. Un invierno en París le ha venido a demostrar cuán extraño es ahora al hombre civilizado y típico de la sociedad actual. Ya no puede entenderse con los hombres. Los sabios no enseñan más de lo que puede aprenderse en cualquier obra de vulgarización científica. Espera encontrar en los poetas una comunicación más directa con la vida. Pero, al parecer, la vida no es para éstos más que una ocupación importuna que les estorba escribir. Los pensadores están aún más lejos de la fastidiosa realidad que tan mal se aviene con sus delicados sistemas filosóficos. Estas gentes no «viven». Pero ¿qué es vivir? Miguel no lo sabe. Sólo sabe que no piensa sobre eso como los demás y que está orgulloso de esta disensión de ideas. Y sin embargo, se hace un lugar en medio de ese mundo artificial de París. Su familia, sus amigos, sus relaciones sociales son para él otros tantos lazos. Pero se siente atormentado por el vago sentimiento de que toda esta existencia burguesa, todas esas bellas cosas que como un fardo se ha colocado sobre los hombros, son cadenas que él mismo se ha forjado por su propio gusto. Y el tema de la *Tentativa Amorosa* es precisamente no dejarse subyugar por las cosas, saber renunciar a ellas por amor a la libertad: ese es el amor de Gyges. En medio de estas vacilaciones interiores, se encuentra Miguel con un amigo a quien desde mucho tiempo no veía. Menalque, cuya semblanza estaba ya esbozada en los *Alimentos*, es el aventurero errante, el eterno viajero, cuyo sentimiento vital no hace más que exaltarse para correr peligros y pisotear las conveniencias sociales y morales. Es el sabio que vive sólo para el momento presente, el que ha desterrado el recuerdo de sus pasadas experiencias para que no se opongan a las nuevas revelaciones de la vida. ¿Debemos restringir las inagotables posibilidades de la vida, resucitando el pasado?

¡Oh! Miguel, toda alegría es semejante a aquél maná del desierto que se corrompía de un día para otro; es semejante al agua de la fuente Amalés, de que nos habla Platón, la que no se podía guardar en ninguna vasija... Porque cada momento se lleva todo lo que nos había traído.

Por intermedio de Menalque, se siente Miguel de nuevo arrancado al estrecho abrazo amenazador del bienestar de la costumbre. Se renueva en él la antigua sed. Y rompe definitivamente con la historia. En adelante sólo excitará su pensamiento lo que no ha existido nunca todavía, no lo que ya fué.

¿Qué puede todavía el hombre? Eso es lo que me interesaba saber. Lo que el hombre ha dicho hasta la fecha, ¿es todo lo que podrá decir en el futuro? ¿No ignora nada de sí? ¿No le queda algo por decir? Y cada día se acrecentaba en mí el confuso sentimiento de intactas riquezas que cubrían, ocultaban, ahogaban las culturas, las decencias, las morales.

Miguel se ha hecho inmoralista porque ve en la moral el medio de una nivelación general, porque esa moral ahoga la sensibilidad y la vida espontánea; porque hace insulsa y falsa la personalidad. Pero no es sólo la moral lo que niega Miguel. La necesidad de una vida primitiva, toda llena de energías animales, le había ya impulsado a hacer la crítica de la ciencia y de la sociedad, pero ahora es la civilización total y plenamente la que pone Miguel en tela de juicio sobre su verdadero valor. El amoralismo de Miguel es un «rousseauisme» vitalista. La crítica de la moral se ha extendido hasta convertirse en crítica de la civilización.

Vuelto al campo, Miguel se abisma más y más en el trabajo instintivo de la naturaleza y de sus criaturas primitivas. Se hace amigo de los jóvenes aldeanos, pasa los días con los segadores y las noches con los cazadores furtivos. Encuentra entre ellos la oscura animalidad de los instintos vírgenes de la vida. Sacude todas las trabas para la acción que el hábito, la ley y el convencionalismo han creado en torno del hombre civilizado normal. Y pierde el sentimiento de la propiedad, de la dignidad, de la disciplina. Desgraciadamente su amoralismo le pone

en conflicto con las fuerzas vivas de la vida exterior e interior. No solamente tiene que renunciar a sus dominios porque los colonos y aparceros se niegan a servir a un patrón que desconoce las obligaciones para con su propiedad, sino que acaba con la vida de su esposa, al obligarla a cruzar, a pesar de su enfermedad, montes y mares poseído siempre de su inquieto afán de vagabundo. Nada hay que pueda satisfacer su sed de vivir. ¡Siempre más allá! ¡Más allá!... Sólo le detiene el desierto. Y allí, bajo el implacable azul del cielo africano, se pone a meditar sobre la vida.

(Concluirá).

Armando Ulloa

Poemas

Vieja canción



VEJA canción de otrora que hoy escucho,
que dice del amor los desengaños,
¡vieja canción marchita por los años
que me cantó un amor que quise mucho!

Siento llegar tu música llorosa
como un aroma penetrante y vivo,
y vuelvo a ver el rostro pensativo
de aquella que un instante fué dichosa.

Y hoy que ya de la vida nada espero
pienso, evocando aquella historia trunca,
en los amores que no vuelven nunca,
¡y quién sabe si aquel fué el verdadero!

Tarde gris



ARDE gris, tarde pasmada,
que del ayer tiene el dejo,
tarde gris del tiempo viejo
amarillenta y cansada.

Crepúsculo legendario
que vimos en otra vida,
noche siniestra y perdida
con livideces de osario.

Alba entre sombras oculta,
jardín yerto y sin colores,
viejo puñal de dolores
que en el pecho se sepulta.

Día que el tedio desgrana,
día gris de pesadilla,
¡mar eterno y sin orilla,
sin ayer y sin mañana!

Sombra que pasas ligera
huyendo desatentada,
¡alma mía, sombra amada,
de mi sombra compañera!

¿Dónde está la paz soñada
y el amor que brilla en torno?
Pasa el tiempo sin retorno,
y su voz no dice nada...

Nocturno de estío

IEMBLA la barca en el río
 bajo la noche de plata,
 y se escucha la cantata
 y el alegre vocerío.

El claro cielo de estío
 en el cristal se retrata,
 y la pena se desata:
 «Devolvedme el amor mío...»

La voz morosa y calmada
 de la amorosa tonada
 perfuma la noche tibia.

Y el triste que en la ribera
 del amor ya nada espera,
 al escucharla se alivia...

Paisaje nevado

iUÉ alegre está el campo triste
 con la primera nevada!
 La pradera perfumada
 como una novia se viste.

Surge el paisaje ilusorio
 como en un cuento encantado
 y el río maravillado
 en su espejo transitorio.

Ave, flor, ramas desiertas,
cobran nueva vida breve.
El alma azul de la nieve
perfuma las hojas muertas.

Su cara convaleciente
muestra el sol entristecido,
como un recuerdo perdido
que surgiera de repente...

Y en tanto a la luz desata
la tarde su blanco y verde,
como un fantasma se pierde
tras de los montes de plata.

Un crítico español: Salvador de Madariaga

HAY palabras que tienen afinidad y parecen buscarse a través del Diccionario, como las hay que se repelen y chocan cuando se encuentran. Casi todo el arte consiste en percibir y manejar esas corrientes ocultas y a ello referíase, sin duda, Remy de Gourmont, cuando separaba a los escritores en dos grandes y únicos bandos: «*Ceux qui écrivent, ceux qui n'écrivent pas*». Los que escriben y los que no escriben, los que sienten y los que no sienten, los que entienden—entender es un modo superior de sentir—y los que no entienden. Una vez, contando demasiado con el patriotismo de cierta dama, hablamos de su «finura española»; y esta escritora ilustre, mujer muy inteligente, aunque no sepa escribir, jamás nos lo ha podido perdonar... Una prueba más de su talento. Ella entendió perfectamente que esos dos términos no podían haberse juntado a impulsos de la buena fe, ni siquiera de una buena intención. A los españoles pueden aplicarse todos los elogios de la lengua; se les puede llamar grandes, magníficos, vigorosos y espléndidos; también cabe decirles sutiles, ultra-finos y complicados y hasta archi-complicados; si se encuentra un artista en España que no alcanza ningún extremo, en lo peor como en lo mejor, instintivamente se le buscan influencias extranjeras y se le asimila a hombres de otra nación.

La exageración en el pensamiento como en el sentimiento constituye el estado natural de España.

Por eso no ha florecido allí la crítica y casi tan raro suena decir «un crítico español» como parece natural la expresión «un crítico francés».

Don Marcelino Menéndez y Pelayo, el primer nombre que se pronuncia cuando se habla de la alta crítica española o europea moderna, rompe la condición esencial de este género, el sentido de la medida; a tal punto careció de ella que todas sus grandes obras han quedado inconclusas, por no haber sabido calcular el tiempo de que dispondría para llevarlas a cabo. Compáresele con Taine y con Renan, esos dos gigantes que, en períodos de veinte y de cuarenta años, lograron completar sus monumentos de los *Orígenes de la Francia contemporánea* y los *Orígenes del Cristianismo*, con tan exacta oportunidad que los últimos tomos de la *Historia del pueblo de Israel*, antecedente de la última, aparecieron poco después de la muerte del segundo, y a los seis volúmenes macizos del primero no les falta nada para formar un bloque.

Don José Ortega y Gasset, otro gran nombre que no puede ponerse en olvido al hablar de crítica, se ha apartado deliberadamente de la posición céntrica que el género reclama y ha querido llevar a su tierra la inquietud del pensamiento alemán, sirviendo más bien como un excitador de ideas y explorador de novedades filosóficas o artísticas, muy interesante, muy curioso y digno de estudio, pero sin el equilibrio intelectual ni la elegante llaneza de expresión que a esas cualidades agregan los franceses.

En ambos se cumple una sentencia formulada por Salvador de Madariaga para explicarse a Valle-Inclán: «Siempre que la labor de un artista parece adolecer de un defecto dominante conviene buscar las raíces de ese defecto en la misma región en que se ocultan las raíces de su principal virtud». Grande el uno, peca por exceso de grandeza y causa una especie de incomodidad con su desproporción fundamental; refinado, cultísimo y sutil el otro, se deja arrastrar demasiado de su genio y

se retuerce en expresiones, conceptos y figuras a veces extravagantes, con frecuencia de mal gusto. Los dos exageran; ninguno mide ni sirve de medida.

Y el crítico es eso, precisamente: un hombre que, en primer lugar, mide, en segundo lugar, se mide, y en tercer lugar sirve de medida...

Hemos nombrado a Salvador de Madariaga.

• • •

«Español educado por la escuela en Francia y por la vida en Inglaterra» —como dice él mismo en la advertencia editorial de sus «Ensayos Anglo-Españoles» —. Madariaga tiene un conocimiento acabado de las principales literaturas europeas, en especial las cinco capitales: española, italiana, francesa, alemana e inglesa; lo que presta a sus observaciones una amplitud y una seguridad notables y le permite verificar puntos de contacto y descubrir semejanzas inesperadas, reduciéndolas a síntesis brillantes.

Habla del genio español:

Suprímase *Inglaterra*—dice, pág. 24, de «Semblanzas Literarias» —y Europa pierde ese sentido de la armonía entre el cielo ético y la tierra positiva que es al progreso humano lo que la alianza instintiva de ojos y pies al andar del hombre. Suprímase *Francia* y Europa carecerá de ese sentido geométrico que entre la confusión de las formas naturales ve y define las inmóviles líneas de los principios. Suprímase *Italia* y el sentido del pulimento y de la cultura urbana y del goce intelectual de la vida desaparecen del mundo europeo. Suprímase *Alemania* y se quedará Europa sin su laboratorio y almacén central, en el que todos sus pensamientos se reciben, componen, catalogan, ensayan y desarrollan, para combinarlos en una unidad superior. Suprímase *Rusia* y se cortará el tronco que une a la rama europea con la raíz asiática. Suprímase *España* y ¿qué pierde Europa?

Hay un poco de virtuosismo en esta enumeración y él mismo trata de atenuar lo terminante y arriesgado de sus afirmaciones advirtiéndolo, al principio, que el espíritu nacional que cada potencia trae al genio europeo es complejo, *rebelde a definición*

exacta y apenas sugerible por la evocación de un rasgo esencial. Límite muy oportuno y que está revelando ahí su preocupación de la medida, propia del genio crítico amigo de la exactitud.

¿Qué pierde Europa?

La pregunta no parece tan fácil de contestar, y Madariaga la extiende en una especie de ensayo muy sustancioso.

Dice del genio español que es concreto y aplicado, enemigo de las abstracciones, de la especulación pura y del bizantinismo. Agrega que, en este aspecto, se asemeja al inglés. Aquí formularíamos algunas reservas. Concreto y aplicado, sin duda alguna; pero ¿enemigo del bizantinismo? La arquitectura barroca y los juegos de palabras, imágenes e ideas que hasta ahora infestan el arte español nos parecen contradecirlo. Cuanto a las abstracciones y la especulación pura, acaso podría hablarse más bien de impotencia que de falta de afición a ellas. Los místicos son especuladores y abstractores de quintas esencias, que se lanzan a las regiones etéreas y, a través de ellas, por entre infinitas complicaciones, vienen a caer en lo más concreto y material, en amores y terrores de nombre divino y de esencia perfectamente humana. Don Quijote y Sancho están separados por la novela; en la vida se mezclan de un modo íntimo y en el arte suele predominar el segundo.

La semejanza con el inglés reside—dice Madariaga—en que «ambos se complacen en la práctica y en la acción». Muy justo, muy bien visto. Comparados con los demás pueblos de Europa, tal vez ninguno ha llevado a término las «acciones» de Inglaterra ahora y España en otro tiempo. Los demás, con todas sus grandezas, aparecen menores en su comparación.

Inmediatamente, el sagaz crítico anota una diferencia esencial, agudísima: «...el ideal del inglés es ético, social y positivo; el del español, estético, individual y personal...» ¿Estético? Retengamos este adjetivo para controlarlo con otras afirmaciones de Madariaga. Y continuemos: «La norma del inglés es la virtud; la del español, el honor». «El inglés va a la acción para conquistar cosas; el español para vencer a los hombres. Por-

que el interés primordial del español es el hombre». Sería difícil dividir y sub-dividir mejor este asunto y ver con mayor claridad los matices diferenciales de ambas nacionalidades, después de haber señalado su analogía fundamental. He aquí una labor típica de verdadero crítico.

Más adelante, refiriéndose no ya al carácter general de los españoles, sino sólo al arte, Madariaga insiste en esa predilección de la raza por lo humano y la contrapone al intelectuismo francés: «Los artistas franceses—dice, pág. 30—nos dan el tipo tras el hombre; los españoles buscan el hombre tras el tipo». El Quijote contradeciría este aserto; en realidad todo arte elevado tiene, por fuerza, que buscar el caso general detrás del particular. Añade: «El rasgo dominante del arte español consiste, pues, precisamente en no ser artístico, sino vital». ¿Y el ideal estético de España? Las análisis demasiado perfectas no pueden extremarse sin ciertas concesiones y los análisis muy finos siempre ofrecen el peligro de enredar un poco la madeja. Aquí tenemos un pueblo cuyo ideal es estético en la vida y cuyo arte tiene un objeto no estético, sino vital. Acaso la antinomia podría resolverse considerando la falta de esteticismo en el arte como una revancha compensadora del esteticismo vital. Luego hallaremos otro ejemplo de esta inversión de papeles. «El artista español—continúa Madariaga—hace del arte instrumento de la vida y no de la vida materia prima del arte». La segunda parte de la afirmación carece de base y no lleva otro objeto aparente que hacerle «pendant» a la primera.

He aquí por qué el arte de España no descansa en la composición, el estilo o la riqueza de resonancias culturales o intelectuales, sino en un llamamiento directo del corazón del asunto al corazón del público. Su fin es, pues, el fin supremo de todo grande arte: fijar y recrear la vida.

Pero como esta fijación y esta recreación no puede hacerse sino por el arte, y éste consiste en el estilo y la composición, como forma, y las resonancias culturales o intelectuales, como fondo, tenemos una nueva y flagrante contradicción, esta vez, a nuestro juicio, completamente insoluble. Si el arte de España

no descansa en la composición ni en el estilo—tomando éstos en su mayor amplitud—, quiere decir que no existe y el llamamiento directo al corazón se haría por medios que no tendrían nada de artístico... Por último:

Este fin exige una imaginación creadora de singular libertad. Con tanto vigor y constancia ha luchado España contra la libertad de pensamiento que el atribuir libertad especial al genio español puede parecer a los no informados paradójico, si no absurdo.

En realidad, la libertad del arte podría tomarse como otro ejemplo de la «revancha compensadora» a que aludíamos y de la cual se encuentran en la vida tantos ejemplos, aparentemente paradójicos: hombres severos en su conducta que escriben con suma libertad, pueblos de principios rígidos que lo toleran casi todo en la práctica, a condición de saludar por fórmula esos principios, escritores estrictos en teoría y de costumbres más que ligeras, etc., etc. Todo lo cual puede compendiarse en que el arte constituye un complemento de la existencia y no reproduce tanto lo que es como lo que podría o querría ser.

Lo que Madariaga ha visto con suma claridad es la incapacidad crítica del genio español:

Raro es en todas partes—declara (pág. 51)—que los artistas sean los mejores críticos de su arte; pero más raro que en parte alguna en España. Entre nosotros, el divorcio entre la crítica y la creación es casi completo. Afecta al crítico, a quien cierta dosis de facultad creadora es indispensable, y afecta al creador para quien la facultad crítica es un instrumento necesario para poner en su punto la expresión.

Asentiríamos del todo a estas proposiciones si no viéramos en ellas una separación demasiado definida entre genio crítico y genio creador. ¿Por qué tal divorcio? Veamos. El escritor, el novelista, el poeta, el dramaturgo, comunica al lector el estado de ánimo que tales y cuales espectáculos le han producido, procura introducir en su pensamiento y en su sentimiento las modificaciones que ellos le han procurado en su ce-

rebros y en su corazón. ¿Qué otra cosa hace el crítico? La diferencia, se dice, está en que unos copian la vida real, los objetos exteriores, y el otro copia la copia, toma esa vida de segunda mano y ya elaborada. En el fondo, no hay tanta distancia y casi diríamos que no hay ninguna entre ambos, puesto que un libro, *para el que sabe sentirlo*, equivale a un acontecimiento, a un hecho, a un incidente o accidente cualquiera de la vida; a lo sumo, entre un crítico y un novelista, hay la separación que en pintura existe entre el pintor de animales y el pintor de hombres, o, si se prefiere, entre un paisajista y un marinista. Lo que hace suponer un abismo es que el temperamento crítico pleno se da raras veces; porque se necesita una organización intelectual, sentimental y hasta nerviosa especialísima, dotada del poder de ser afectada por las manifestaciones artísticas con tanta intensidad como por los hechos de la existencia cotidiana lo son la mayoría de los hombres. La escasez de tales individuos ha hecho dedicarse a la crítica a una cantidad de escritores que carecen de aptitudes para ella y para toda clase de producciones literarias, personas de buena voluntad, con redacción fácil y cierta dosis de sentido común, cuyo ejemplo y abundancia induce en error a los observadores superficiales, desacreditando el género en tal forma que muchos, dotados con magnificencia para cultivarlo, se consagran a otros donde no pasan de la mediocridad. Para el verdadero crítico una obra no constituye una materia muerta y clasificable, sino un drama, un aumento o una disminución de vida, algo que lo remueve tan profundamente que no podrá recuperar su equilibrio sin transmitir a otros su impresión y pedir ayuda para sobrellevarla. El simple conocimiento y estimación de los valores no puede considerarse sino el primer paso, la iniciación, el silabario de la crítica. Esto es lo que, según Madariaga ha faltado en España desde el siglo de oro. Vale la pena meditar sus observaciones a este respecto.

El Marqués de Santillana—dice, pág. 52—, admirador de Petrarca, de Dante y de Boccaccio, menospreciaba la poesía inspirada en formas populares a la que debe su celebridad; Lope de Vega no parece haber estimado tanto su teatro como sus imitaciones del Ariosto; Cervantes, que se consideraba a sí

mismo por ser autor de «Persiles y Sigismunda» tanto, por lo menos, como por serlo de Don Quijote, no parece haberse dado cuenta cabal de la grandeza de la obra que la raza creó en él. En general, los autores del Siglo de Oro se vieron a sí mismos muy distintos a como los vemos hoy: a sus ojos eran artistas conscientes, cincelandó obras según reglas académicas inspiradas en modelos clásicos o italianos; para nosotros ese aspecto académico del Siglo de Oro es una especie de sub-producto de la época...

Esto no puede casi llamarse incapacidad crítica, sino más bien pura y simple inconsciencia, falta de auto-visión, en buenas palabras, mal gusto. No se tome a blasfemia: la genialidad no siempre supone la presencia, casi diríamos que más bien supone ausencia de esa medida fina, ese toque leve, imperceptible que se llama buen gusto y que, en último análisis, está compuesto del término medio de las sensaciones corrientes en un momento dado de la cultura. Se cuenta que una gran dama del siglo XVIII, en Francia, abriendo por casualidad la Biblia, cerróla espantada.

«¡Qué tono, qué horrible tono!» He ahí el contraste, en su mayor relieve, entre el genio espontáneo, medio salvaje como una fuerza de la naturaleza, y el genio de la cultura ultra-refinada y exquisita de la extrema civilización. Y no nos apresuremos a condenar uno ni otro, ni a fijarles categorías, ni a proscribir ninguno; el interés de la vida reside en su variedad y no hay que empobrecerla encasillándose en exclusivismos, siempre estrechos. Mejor haremos en saborear la Biblia, a la dama y el choque de la una con la otra...

* * *

Siete autores estudia Madariaga en sus *Semblanzas Literarias Contemporáneas*, el mejor de sus libros: Galdós, Ayala, Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Azorín y Gabriel Miró. A cada uno lo coge desde la raíz étnica y la característica regional, lo retrata en su ambiente, desmenuza sus influencias y señala su característica fundamental, siempre con una seguridad de información y una solidez de criterio admirables. Da la impresión

de saberlo todo y de no dejar perderse un detalle importante para las líneas del conjunto. No podrá prescindir de su lectura el que desee conocer bien a cualquiera de estos autores.

Extremando un poco más la exigencia con el crítico, podríamos echar de menos en ciertos ensayos, como por ejemplo el que trata de Galdós, una nota personal, un acento de sinceridad, algo vivo y convincente, no sólo para el cerebro. La figura de don Benito aparece allí tratada demasiado como «debe ser tratada» por un español que ama a su patria y no quiere quitarles un milímetro de altura a sus monumentos. Un leve convencionalismo, un ligero tinte de elogio oficial lo colorea de monotonía e inspira desconfianza.

Si se nos pidiera trazar una línea que fuera de lo peor a lo mejor, partiríamos del autor de doña Perfecta, para seguir ascendiendo a través de Miró, Azorín, Ayala, Baroja, y Unamuno hasta don Ramón María de Valle Inclán, estudio acabado, retrato de cuerpo entero en que no falta nada y que, como toda obra elevada y viva, florece al fin en una imagen poética llena de gracia.

Aquí tenemos el gran don Ramón del nombre armonioso y caballeresco en su sitial de monje que fué soldado y aspira a nigromante, entre un buho y un gato negro.

Madariaga le rinde todo homenaje y el más fervoroso admirador de las Sonatas tendrá que confesarse: «Lo ha entendido».

Lo ha entendido; pero también le ha puesto el dedo sobre la llaga.

¿A qué se debe, pues—dice en unas páginas que son lo mejor que hayamos leído de crítica española—, que este arte, vigoroso y exquisito como es, nos resulte insuficiente? ¿Cómo es que no vive en nosotros, como Hamlet y Don Quijote, sino que permanece exterior, sobre la chimenea o sobre la mesa, como una tabaquera cincelada?

Eso se llama dar justo en el blanco. Todo el arte de Valle Inclán, con su grandeza y su debilidad, está encerrado en esa figura: una tabaquera cincelada, un objeto de arte precioso, algo

decorativo y metálico, pieza de orfebrería exquisita, con agua de rubíes en vez de sangre y agua de diamantes en vez de lágrimas. Don Ramón, como todos los artistas, quiso la eternidad; encontró que la carne perecía y se dedicó a tallar sus hombres y sus mujeres en piedras preciosas. ¡Ay! No vivimos con ellos; no los llevamos en el corazón ni en el espíritu: los colocamos para admirarlos sobre la chimenea.

Madariaga analiza y, ahondando en Valle Inclán, toca luminosamente una gran cuestión estética: el problema del arte por el arte.

La moral y la ciencia no sufren mucho al contacto de la vida y de los hombres prácticos; se divisa el lazo de unión entre la santidad, la sabiduría y el interés social ordinario; los beneficios que de esas alturas han descendido a la humanidad los puede palpar cualquiera y se les perdonan su elevación y su alejamiento. Pero al poeta, al artista, al escritor de puro sentimiento estético los intereses materiales tratan continuamente de bajarlo de su cumbre y traerlo al terreno llano. Le preguntan qué sabe y para qué sirve; y desgraciadamente para entender la contestación se necesita ser un poco poeta, un poco artista, un poco hombre de sentimientos finos. De ahí el problema y su confusión. A nuestro juicio, pocos lo han resuelto de un modo tan nítido como Salvador de Madariaga en su análisis de Valle Inclán.

La principal virtud literaria de Valle Inclán—dice—, la cualidad a la que debe su obra la excelencia de su forma y su musicalidad emotiva es la pureza de su actitud estética. Valle Inclán presenta su alma a la Naturaleza como un espejo de nitidez no empañada por preocupación alguna, moral o filosófica.

Aquí tenemos consagrada en dos frases la independencia absoluta del ideal artístico, el señorío de la estética dentro de su reino propio.

Sigue:

Ve, siente y refleja en pura paz. No otra cosa cabe exigir del artista. Debe—o, mejor, sólo puede—concebirse la obra de arte en una actitud puramente

estética, que no turbe el deseo de enseñar ni de aprender. Pero si la actitud del artista ha de permanecer libre de toda influencia ética o filosófica, no así el artista mismo.

Distinción sutil y justísima, llena de consecuencias.

He aquí la misma médula de la manoseada cuestión del arte por el arte. Sí. Desde luego. El arte por el arte. Pero a condición de que el artista tenga una mente pensante y una conciencia responsable. Sea su actitud, al crear, puramente estética, mas no el alma que tal actitud adopta.

Después de formular la ley abstracta, una figura la compendia y hace sensible:

La ética y la filosofía no son, ciertamente, la música del arte; pero sí la caja sonora que le da profundidad y armonía.

Lo cual significa que la filosofía y la ética, el conocimiento y la moral, la verdad y el bien constituyen el medio necesario, inevitable y fecundo de la obra de arte elevada, no el fin que sólo aspira al goce de la belleza, a la contemplación del ideal, a la creación de seres y de formas armoniosos.

Por ahí peca Valle Inclán: la estética le ha llegado a la raíz del alma y se la ha vuelto inhumana, sin relaciones con la verdad ni con la bondad, dos grandes cajas de resonancia que hacen vibrar las cuerdas del instrumento artístico. Por eso Valle Inclán carece de emoción y de la capacidad de comunicarla; a lo sumo, en sus mejores momentos, trasmite una especie, una sombra de emoción. Madariaga lo señala:

La pureza de su actitud estética no se debe sólo a la tendencia natural de un artista creador, sino también a cierta indiferencia intrínseca hacia los grandes problemas filosóficos y morales. Meramente estética, su emoción no evoca resonancia alguna en las cámaras de su alma. El vacío en que vibran las cuerdas de su sensibilidad se refleja sobre la inanidad de la nota que rinden. La misma emoción, falta de resonancias mentales y morales, pierde cuerpo y realidad. De aquí la nota insincera que se observa en su obra. Aparece al desnudo la preocupación literaria y se percibe el olor del taller.

Por querer elevarse y destilarse demasiado, el arte mismo ha desaparecido, ha dado esa vuelta de la tierra que hace regresar al punto de partida y junta los extremos. Queriendo alcanzar una esencia divina ha fabricado una especie de juguete admirable.

Citemos todavía, porque no se podría sintetizar mejor que Madariaga el desarrollo de esta idea:

Y no se entienda que Valle Inclán carece de vigor y curiosidad mentales. Lejos de ello. Abundan en sus libros los más ingeniosos símbolos, ideas e imágenes que revelan un intelecto penetrante. No adolece su obra de falta de ideas ni se pretende aquí que padezca por estar inspirada en una filosofía amoral. Esta filosofía—la que sostiene la libertad de las pasiones en frente de la de la disciplina y represión—es perfectamente defensible y el haberla escogido deliberadamente por suya implica en Valle Inclán discernimiento y capacidad ideológica que nadie piensa en negarle. Falla Valle Inclán no en carecer de filosofía ni en tenerla mala, sino en que, una vez adoptada, no consigue convencernos de que cree en su verdad intrínseca. Antes al contrario, nos deja con la impresión de que ha elegido esta ideología porque le convenía más que otra alguna para sus fines estéticos; es decir, al fin y al cabo, arbitrariamente. Y esta impresión misma basta para minar la vitalidad de su misma emoción estética.

Palabras excelentes y que no requieren comentario.

Sólo falta la imagen del artista para iluminar el análisis agudo del pensador:

La frivolidad es, pues, la avispa estéril que devora el corazón de la bella «rosa de Galia» plantada en tierra gallega por don Ramón María del Valle Inclán. Y éste es el secreto que explica por qué la rosa no crece, antes bien, cada vez más pálida, deja de cuando en cuando caer un pétalo, siempre exquisito, siempre perfumado, siempre delicado y fino, y siempre el mismo.

* * *

La existencia de Madariaga prueba que no falta en España el genio crítico: su obra puede ponerse sin desmedro junto a cualquiera de Francia o de Inglaterra, las dos naciones donde el escritor se ha educado y cuyos jugos vitales ha bebido... Pero esto mismo, este destierro voluntario o involuntario del

autor, está indicando que si la crítica no resulta imposible para la inteligencia de la raza, el medio ambiente en que puede crecer y desarrollarse se encuentra en otros países. Salvador de Madariaga goza de mayor nombradía en Londres que en Madrid; y cuentan que un chileno curioso preguntó a don Ramón del Valle Inclán por éste que lo ha definido con más profundidad y precisión que nadie, y que el creador de las Sonatas repuso, indiferente:

—¡Ah, sí!, es un chico listo...

Meditaciones breves

II.—EN LA SUBCONCIENCIA

“**¡**UÉ viejo soy!» —clama Rubén en uno de sus poemas. Y en efecto, ¡qué viejos somos! viejos como el mundo. Para que reciban nuestros ojos la luz de este siglo, ha sido menester que fuéramos engendrados por nuestros padres, y éstos por sus abuelos, y los bisabuelos por los tatarabuelos. ¿Cuántas generaciones? Todas. Unas antes de las otras, en línea no interrumpida hasta internarse en el misterio de la aparición del hombre sobre la tierra. La célula vital de que somos portadores ha peregrinado, por consiguiente, al través de millones de antepasados durante siglos y milenios incontables.

Anaximandro lo expresó hace mucho tiempo, cuando Grecia empezaba a acunar su filosofía: «la semilla del rosal esconde la gloria de la rosa». Los biólogos modernos lo repiten en su lenguaje desnudo de símbolos: en la célula vital está predeterminada toda la estructura del ser, y, como al mismo tiempo, creemos que la especie es capaz de evoluciones, resulta natural in-

ferir que esa célula lleva impresa en sí misma la huella de su paso por los siglos. Nada sabemos del hijo del troglodita; pero no es ilógico suponer que fuera, en peso, en tamaño y en vigor muscular, muy distinto del nene que hoy lanza su primer vagido en la maternidad de un hospital o en la alcoba de una archi-millonaria.

¿Y no ocurrirá otro tanto con nuestra estructura psíquica? ¿Dónde y cómo se han conservado las huellas de las experiencias de nuestros infinitos antepasados? Si constatamos que en este minuto de vida, nuestras luchas, amores y reflexiones están modificando nuestros contenidos anímicos, ¿no es perfectamente justificado suponer que así mismo moldearon la psiquis de todos los hombres que nos precedieron?

Está de moda hoy hablar de lo inconsciente; mas, reconociendo que el aporte de Freud ha sido decisivo para orientar al investigador hacia esas regiones inmensas y extraordinarias que se extienden más allá de la conciencia, la interpretación que nos da de ella, no me satisface,

Yo no creo que la transconciencia sea sólo la guarida del dragón. Sin duda que el *libido* allí se esconde y allí devora, como en los tiempos mitológicos, los manebos y las doncellas de nuestros más altos ensueños, pero no está solo. Junto con él palpita la experiencia humana de siglos. Reconoce la ciencia que el hombre es capaz de intuiciones (gran parte de la filosofía de Bergson tiende a probarnos la superioridad de la intuición sobre la inteligencia). Cuando la lógica no ha dominado aún un problema, la intuición se anticipa a solucionarlo. Allí a donde la ciencia no alcanza, extienden

la intuición poética y la filosófica los impalpables fantáculos de su videncia subconciente. La lógica es el fruto de la inteligencia. La intuición es la onda de sabiduría milenaria que todos llevamos dentro como herencia psíquica de nuestros antepasados incontables:

Ante la presencia de un desconocido solemos experimentar atracción o antipatía súbita. Lógicamente ignoramos el por qué. Mas acaso la misma explicación anterior es valedera. La sapiencia secular es la que nos habla desde las profundísimas estratas de nuestro yo.

Cuando se recorre la vida de Shakespeare o de Cervantes, cuando nos pasmamos de maravilla ante la multitud de personajes tan reales, tan varios y tan diversamente típicos que crearon en sus obras y les comparamos con la estrecha vida que fué su dote personal, no podemos explicarnos de otra manera el genio sino suponiendo que estos hombres fueron capaces de abreviar en las fuentes escondidas de lo subconciente. Nosotros sólo sabemos la existencia de esas aguas profundas, pero ignoramos el camino para llegar hasta ellas. Los genios, los videntes, los iluminados son tales, porque son capaces de eludir, de burlar o de cautivar a los dragones que guardan las puertas del palacio interior. Entrando en sí mismos, descubren toda la humanidad.

Nos llenan de maravilla las conquistas del hombre sobre el reino de las cosas materiales.

Todavía nos queda por explorar el mundo de n dimensiones que es nuestro íntimo reino...

Hombres, ideas y libros

La figura presidencial de Calles

La vida mexicana sufre, hace ya algunos años, una aguda crisis. En qué consiste esta crisis, qué elementos ideológicos actúan en ella, es labor que no puede confiarse sólo a las imperfectas noticias periodísticas. Martí Casanovas, joven e independiente escritor cubano, estudiará en las páginas de ATENEA los factores de la lucha intestina del curioso país en que reside. Su primer artículo ha sido, por cierto, escrito antes del asesinato de Obregón; sin embargo, sus observaciones conservan mucha validez. En trabajos sucesivos, Martí Casanovas examinará otros aspectos de la vida mexicana, siempre con referencia a la actualidad.

México, Junio de 1928.

POCOS días faltan para la lucha comicial que ha de renovar los poderes legislativo y ejecutivo de México. Seis meses escasos de vida le quedan al Gobierno presidido por el General Plutarco Elías Calles. De hecho, pues, por lo que hace referencia a nuevas iniciativas y a nuevas orientaciones en la política gubernativa, el período presidencial del General Calles puede considerarse cerrado ya. Cada secretaría, cada departamento, limita sus actividades a cumplir íntegramente, en estos seis meses que faltan, con el programa fijado, a completar su obra, a dejar una huella lo más profunda posible. Pero no es de esperarse ya ninguna sorpresa, mas teniendo en cuenta el sesgo que desde la llegada del Embajador Morrow han tomado

las relaciones entre México y los Estados Unidos, que no permiten esperar incidencia alguna en las relaciones entre ambos países. Todas las miradas, todos los cálculos y predicciones, se enfocan ya en relación con el período presidencial del General Obregón, candidato de los partidos nacionales agrarista y laborista, que tiene ante sí seis años presidenciales para el desarrollo de sus iniciativas y su programa de gobierno.

Es, pues, posible ya, aunque incurriendo necesariamente en los errores que producen la falta de distancia y tiempo suficientes en la apreciación de los hechos históricos, concretar en líneas generales cuál ha sido la actuación y la política del Presidente Calles en estos cuatro años. Cuatro años en los que, liquidándose el período caótico y militante de la revolución, para iniciar su período constructivo, han menudeado los problemas, graves problemas, lo mismo interior que exteriormente, constituyendo un momento de prueba, decisivo para el programa revolucionario, cuyas conquistas y futuro puede afirmarse sin titubeos que han salido definitivamente consolidados con la gestión del Presidente Calles.

El General Plutarco Elías Calles se ha apoyado, para el desenvolvimiento de su programa gubernativo, en el proletariado organizado mexicano, en la CROM y en su instrumento político, el Partido Laborista Mexicano, aunque sin llegar por ello a dar a su gobierno una franca característica de clase ni a ejercer una política de lucha social, abierta y definida. Toda su política y los diversos aspectos y manifestaciones de ésta, su programa social y económico, su actitud en la cuestión religiosa, sus actividades en materia educacional, han tenido siempre como base de apoyo y punto de proyección el obrerismo mexicano, sus organismos sociales y políticos y los intereses por ellos representados.

No es de extrañarse, pues, y en esto ha sido consecuente con sus principios y con su programa, que el gobierno del General Calles haya alentado y estimulado vigorosamente la organización de las clases laborantes de México, dentro de los sindicatos, haciendo de estos una verdadera escuela de civismo y acción

política y un nexo de articulación de las fuerzas productoras del país, es decir, un verdadero instrumento de orden social. Es innegable que, paralelamente a sus funciones sociales, sirviendo los intereses del proletariado, la CROM ha mantenido, a través de su instrumento político, el Partido Laborista, una actividad incesante, disfrutando durante el período presidencial del General Calles de una constante hegemonía, pues no en vano, como decíamos, ha sido en estas fuerzas que se ha apoyado el actual Presidente para el cumplimiento de su programa de gobierno. Es posible que en el próximo período presidencial del General Alvaro Obregón el Partido Laborista pierda buena parte del ascendiente e influencia que ha ejercido y disfrutado con el General Calles. El General Obregón, aunque secundado en su postulación presidencial por el laborismo, se apoya principalmente en los partidos agraristas, y contando con ellos, que fueron los que lanzaron y sostuvieron su candidatura, el futuro Presidente orientará y desenvolverá su programa de gobierno. Pero es evidente que, aun cesando la hegemonía y el ascendiente político del laborismo, la contribución de las organizaciones obreras mexicanas en la vida económica del país, la enorme fuerza social que representan los sindicatos, el valor educativo, social y político, de los mismos, y su importancia y funciones como instrumento de organización y resistencia del proletariado, persistirán. Y es que, paralelamente a sus actividades políticas, apoyando al General Calles en su gestión e iniciativas como partido, el obrerismo mexicano, agrupado en los sindicatos, ha adquirido plena conciencia de sus derechos de clase, de su importancia y funciones como elemento esencial de la economía y la producción, y esta conciencia y las actitudes que de ella se derivan, es lo que quedará, herencia nada despreciable, por cierto, de la política obrerista del General Calles desde la Presidencia.

Una de las cuestiones que más se han agitado en el período que está finalizando, ha sido la religiosa, la cual ha revestido desde que se planteara en la forma aguda que aún persiste, cuando el Episcopado mexicano declaró, en 1925, públicamente, que desacataba la Constitución, aspectos y deriva-

ciones claramente políticas. No se discute en la cuestión religiosa de México, como pretenden darlo a entender los católicos de todo el mundo, un problema de conciencia, de libertad espiritual o individual. Se trata, simplemente, de una competencia de poderes, en la cual el Estado lucha por la hegemonía del poder civil, impidiendo la ingerencia de la clerecía en asuntos políticos, ajenos a su jurisdicción y funciones propias. Como no podía menos de ocurrir, apenas la lucha entre ambos poderes, civil y religioso, ha derivado al terreno político y se ha significado como una oposición abierta al Gobierno y a la revolución, se han unido a las filas del fanatismo católico todos los restos, vacilantes y derrotados, de los antiguos caudillajes, del latifundismo, los intereses de los petroleros, es decir, todas las fuerzas contrarrevolucionarias, que han encubierto sus miras y propósitos bajo la capa de la religión, constituyendo un frente único. Pero, necesariamente, situándose la lucha en este terreno, tenían que unirse y solidarizarse a su vez con el Gobierno del General Calles, es decir, con los poderes civiles, con la revolución, todas las fuerzas genuinamente revolucionarias, que pronto se dieron cuenta de que en realidad no se debatía y luchaba en torno a un problema de conciencia, sino, exclusivamente, en torno a una cuestión política, y que en el fondo de la ofensiva católica se escondía una ofensiva contrarrevolucionaria. Este error táctico de los católicos mexicanos dió al Gobierno del General Calles nuevas fuerzas y elementos, ensanchando sus filas y su frente al unir a todas las fuerzas revolucionarias, percatadas de que en esta lucha se debatía algo esencial para la continuidad y el futuro de la revolución.

Singularmente intensa y fecunda ha sido, en este período presidencial, la actividad educacional. Particularmente interesante porque se ha prestado atención constante a la cultura popular, que ha recibido un vigoroso y saludable impulso. En efecto, el doctor José M. Puig Casauranc, Secretario de Educación durante todo el período actual, ha puesto empeño especial en estimular y fomentar las instituciones de cultura genuinamente popular. Particularmente las escuelas rurales han sido atendidas:

su número se ha elevado a tres mil, más de la mitad de las cuales cuentan con edificio propio. La asistencia total es superior a un cuarto de millón de alumnos. Se ha fundado la «Casa del Estudiante Indígena», en la cual doscientos alumnos, entre los que se encuentran representantes de las cincuenta y tantas familias indígenas que pueblan México, reciben una sólida preparación, cultural y cívica, que ha de ser la semilla de esplendorosos frutos cuando esos muchachos regresen a los suyos. Se han intensificado de manera notable las escuelas de arte popular, fundándose algunas en los Estados y en las barriadas obreras de la capital federal, de las cuales surge un arte arraigadamente mexicano. La escuela primaria ha sido atendida con solícito interés, y en general, todos los aspectos y manifestaciones de la cultura popular han sido vigorosamente impulsados, y bien merece señalarse elogiosamente la actividad desplegada por la Secretaría de Educación en el transcurso de estos cuatro años.

El programa social y económico de la revolución ha sido también poderosamente impulsado en este período presidencial. Han sido aumentadas y extendidas las dotaciones ejidales, y con su parcelamiento, la pequeña propiedad rural, y fomentadas las obras de irrigación, que han de ejercer una influencia favorable en el desenvolvimiento de la riqueza agrícola de México. En este aspecto, la gestión del General Calles ha sido inspirada en intereses puramente nacionalistas, consecuente con los fines económicos que persigue la revolución mexicana, constituyendo uno de los puntos básicos y capitales de su programa. México, país eminentemente agrícola, necesita fomentar la agricultura, eje y principio de su economía, y por lo mismo de su política nacionalista. El latifundismo, las grandes concentraciones territoriales, constituían para ello un obstáculo invencible, puesto que al concentrarse la propiedad en unas pocas manos, grandes extensiones de tierra permanecían improductivas, empobreciéndose por falta de trabajo y por la explotación de la población indígena, despojada de las tierras y sin recursos ni medios de producción, la población rural, que constituye la mayoría de la de México. Creándose y fomentándose la pequeña propiedad,

y haciendo de ésta la piedra angular de la explotación agrícola se intensifica necesariamente el cultivo y rendimiento de las tierras y se crea un sistema social de economía individual y patrimonial, que ha de contribuir eficazmente, cuando eche raíces, a mejorar las condiciones económicas y sociales de la población rural de México. Y cabe decir que los cuatro años del Presidente Calles han sido singularmente fecundos en este aspecto interesantísimo de la vida mexicana.

Puede afirmarse, de una manera categórica, que el período presidencial del General Plutarco Elías Calles, señala la conclusión del período caótico, militante, gestativo, de la revolución mexicana, habiendo entrado ésta de pleno en su período constructivo. Y esto ha sido posible y se está realizando, gracias a la integridad, a la pureza y consecuencia revolucionarias del actual presidente. Podrán discutirse la táctica y procedimientos de gobierno del General Calles, pero no su integridad y fidelidad a los principios revolucionarios. En los cuatro años de su gobierno, aseguradas ya la continuidad de la obra revolucionaria y sus conquistas iniciales, han podido enfocarse las soluciones políticas que exige el nuevo estatuto social y económico de la revolución, se ha emprendido una labor cultural de amplio alcance y se ha conseguido dar definitiva estabilidad al nuevo constitucionalismo revolucionario, necesaria para asegurar las conquistas y el futuro de la revolución. Este es el balance de la gestión del Presidente Calles, en el orden interior, gracias a la cual ha podido consolidarse el esfuerzo heroico de dieciocho años de luchas y sacrificios. Si México entra en un período de normaldad política y si, como todo lo permite anunciar, se abre para el país un período de restablecimiento económico, se deberá en gran parte a la actitud firme, íntegra y fiel del General Calles, que ha consolidado sobre bases firmes y estables las conquistas de la revolución.

MARTÍ CASANOVAS.

Hacia la revisión del plan Dawes

Ginebra, 1928.

Dar y recibir.

NO hay persona que no esté de acuerdo en que la paz europea depende de un buen entendimiento entre Alemania y Francia. Los primeros convencidos son los alemanes y los franceses, quienes además—y a menos de ser ciegos como Maurras o enfermos como Daudet—tienen que comprender que mientras las desconfianzas y los motivos de tirantez se mantengan no habrá la menor posibilidad de desarrollo normal ni de estabilidad de ninguna clase.

Briand y Stresseman lo saben mejor que nadie. De ahí que, exponiéndose a todo, hayan iniciado en Locarno y continuado en Theiry y Ginebra una política de acercamiento y conciliación que, aún hoy, desorienta a buena parte de eso que se llama la opinión.

Pero esta política, criticada por unos hasta la injuria y aplaudida por otros hasta el ditirambo, no consiste—como parece o finge creerse a menudo—en una cruzada de discursos pacifistas y cristianizantes.

El Ministro de Relaciones del Reich, lo mismo que Monsieur Briand son hombres demasiado inteligentes y sabidos para ignorar que los discursos sobre la paz y la fraternidad—excelentes desde todo punto de vista—se hallan lejos de ser el todo.

Los arreglos y tratados entre naciones son cosas tan materiales y positivas como los contratos entre comerciantes. Se da y se recibe al mismo tiempo. De otro modo no se da nada.

Hasta aquí, este dar y recibir ha sido sumamente limitado entre los enemigos del año 14.

Ello explica que el acercamiento franco-alemán (que, a pesar de cuanto se diga, no deja de ser sólido) se debilite con extraordinaria facilidad y, a ratos, atraviese rudas y peligrosas crisis. Es que—según se desprende de todas las experiencias—si los problemas internacionales no se resuelven de una vez e integralmente, dejan inyectada en los países litigantes una gota de veneno que puede llegar a intoxicar todo un organismo.

Tal parece ser el caso de los protagonistas centrales de la última guerra.

«El reglamento de las relaciones entre Francia y Alemania—acaba de decir un diplomático francés—debe ser total. Nosotros no podremos hacer una política conveniente en Europa mientras Alemania sienta pesar sobre ella toda clase de limitaciones. Es preciso arreglar esto «d'un coup».

«Por otra parte, nadie hará comprender jamás a un francés que, después de haber sido devastado durante cuatro años, su país tiene que pagar él mismo las reparaciones.

«Lo que es indispensable es encontrar un sistema que resuelva a un tiempo el plan Dawes y la cuestión de la evacuación. Para ello basta que Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos se pongan de acuerdo».

Un aspecto de la interdependencia de los pueblos.

Ponerse de acuerdo... Esto se dice fácilmente. Otra cosa es cuando se trata de obrar.

Si se piensa bien, se ve que Francia y Alemania no constituyen los elementos difíciles del problema. La evacuación de la Renania, que en el espíritu alemán es el eje del asunto y a la cual Stresseman parece haber subordinado todo, es aceptada hoy hasta por el propio Poincaré,

La dificultad empieza cuando se pesan las condiciones y las compensaciones de la evacuación.

«Los hombres de Estado franceses—escribe el «Journal de Genève»—no se han negado nunca a considerar un retiro antici-

pado del ejército de ocupación. Mas han preguntado a Alemania: ¿Qué nos darán ustedes en cambio?

M. Stresseman respondió en Theiry: Suficiente dinero para que ustedes puedan estabilizar el franco...

Y el redactor del diario ginebrino agrega: «Esta promesa, que entonces no carecía de valor, no llegó a cumplirse por razones independientes de la voluntad alemana. En efecto, las *obligaciones* de los ferrocarriles, sobre las cuales descansaba la operación, no pudieron ser colocadas en Estados Unidos debido a que Francia rehusó ratificar el acuerdo Mollen-Berenger sobre las deudas inter-aliadas».

Así enunciando el problema, se ve netamente que la evacuación de la Renania no es sólo problema franco-alemán, que ella está íntimamente ligado al pago de las reparaciones y que este, a su vez, se halla subordinado a la reglamentación de las deudas, o sea, a la actitud de Norte-América.

Hasta hoy los Estados Unidos no han querido entender que exista solidaridad entre aquellas y estas. Por su parte Francia se ha negado a aceptar la posibilidad de una disminución de las reparaciones. «Así, en 1924—anota el diario antes citado—, a pesar de haberse disminuído las anualidades que Alemania debía pagar, nadie osó—por miedo a la opinión francesa—reducir la cifra teórica de su deuda, fijada en 132 millares de marcos».

Y bien, Alemania puede pagar tal suma más los consiguientes intereses.

Una respuesta.

En Europa la totalidad de las pupilas se vuelven hacia Mr. Parker Gilbert, agente general de las reparaciones y única persona—al parecer—que puede dar una respuesta técnica, vale decir, justa.

Ahora bien, en estos mismos momentos, todo hace creer—empezando por el discurso de M. Poincaré en Carcassone—que Mr. Parker Gilbert se encuentra convencido de la impo-

sibilidad de que Alemania pueda pagar la cantidad que se le fijó como deuda de guerra.

Si es posible tener alguna confianza en los rumores circulantes y si la interpretación no desmentida del discurso de M. Poincaré puede aceptarse como lógica, no cabe la menor duda de que el agente general de las reparaciones gestiona actualmente ante los gobiernos interesados la rebaja del capital y de las anualidades de la deuda a una cifra que pueda ser soportada por la economía alemana.

Mr. Paul Scott-Mowrer, corresponsal parisiense del *Chicago Daily News* ha dado sobre el plan de Mr. Parker Gilbert las siguientes informaciones:

«El total de las reparaciones debidas por Alemania sería reducida a ocho millares de dólares. Esta suma se dividiría en dos mitades: la primera se entregaría a Estados Unidos como pago total de las deudas de guerra; la segunda a Francia y Bélgica como pago de las reparaciones. Inglaterra renunciaría a 600 millones de dólares que se le adeudan y en cambio le sería cancelada su deuda a Estados Unidos. Estos recibirían 4 millares de dólares en lugar de cinco. Francia y Bélgica, 4 en lugar de seis. Los aliados evacuarían las provincia renana y darían término al control financiero sobre Alemania.

«La suma de ocho millares de dólares sería cubierta por una emisión alemana de obligaciones industriales y ferroviarias colocadas en el mercado mundial, sobre todo en Estados Unidos, con la garantía de todas las potencias interesadas».

El mismo corresponsal afirma que Francia e Inglaterra están ya de acuerdo sobre el particular, que las objeciones alemanas no son invencibles y que actualmente, Mr. Parker Gilbert sondea al gobierno de Italia.

Quedan los Estados Unidos... Una vez más, el futuro del mundo depende de ellos.

FERNANDO GARCIA OLDINI.

Libros chilenos

“La señorita Cortés-Monroy”, por **Januario Espinosa**

HAY estratos sociales condenados por el destino a perpetua mediocridad. Mediocridad de fortuna, de ideas, hasta de sentimientos. En ellos no sucede nada. Los días, siempre iguales, ruedan perezosamente y no traen sino menguadas alegrías y el bagaje de los acostumbrados dolores. Un matrimonio, un bautizo, una muerte...; la enfermedad, un ascenso en el empleo, la disputa con el jefe... Esos minúsculos hechos adquieren resonancias gigantescas en medios tan desprovistos de exaltaciones y de luchas. Los seres que los forman están marcados con el sello de la conformidad. Siguen su ruta soñolientos. Tienen de vez en cuando rebeldías que se aplacan junto al mesón de la cantina provinciana o en el hombro de la mujer querida. Ningún viento fuerte, de tempestad, bate las almas; ningún rayo violento turba este remanso. En él, como en todos, se pudren los buenos deseos, flores humildes, y los entusiasmos, brotes pujantes. La vulgaridad y la paciencia son el lote de estas almas enyugadas.

Es evidente, por lo demás, que este género de vida, tan poco atractivo, tan gris, tan monótono, tiene cierta grandeza. Es una grandeza patética. Se adivina que para soportarlo hay que tener el alma templada en el heroísmo. Por lo menos, en el heroísmo de la renunciación. Hay hombres que son o se creen capaces de romper esta costra de indiferencia y de rutina. Abandonan la provincia y vienen a las capitales a luchar y

a... triunfar. No siempre lo consiguen. La vida provinciana imprime carácter.

La existencia que ha reflejado Januario Espinosa en su reciente novela, *La señorita Cortés-Monroy*, viste el hábito gris de la vida provinciana. Un novelista ávido de vida, minucioso observador, buen fotógrafo, se ha introducido en el vasto y abigarrado mundillo de la entraña de la provincia. Y ha regresado de allí con un bagaje crecido de cuadros en que se espeja el remanso. El panorama es turbio: lo han oscurecido vahos de alcohol. Los seres que allí se mueven tienen pasiones menudas, pequeños impulsos, costumbres rutineras. Pertenecen a la vasta humanidad de los mediocres y de los sometidos.

Ese cosmos de una oficina de telégrafos provinciana se mueve con pulso tan humano, que asusta. Todos hemos visto en alguna parte a esos seres pequeñitos. Subamos a la colina y observémoslos. ¡Qué afán ponen en sus insignificantes ocupaciones; con qué denuedo van y vienen, como si el mundo estuviera pendiente de sus actos! Acerquémonos a examinarlos. Visten todos el uniforme de la pobreza. Una alimentación insuficiente ha hecho amarillear sus rostros. Un trabajo excesivo y siempre igual abatió sus hombros y gastó sus trajes humildes o, a veces, ridículamente afectados. Malos hábitos han enrojecido sus narices, nicotinizado sus dedos, cariado sus dientes, raleado su pelo... No tratemos de penetrar en sus almas. Los deterioros de la vida no son sólo materiales. La atmósfera moral en que se mueven seguramente nos causará náuseas. Una plebeyez grosera se advierte en todas sus reacciones. Sus pintorescas nociones sobre *el amor, las mujeres y la muerte* (digamos, con Schopenhauer) al principio nos darán risa o estupor. Luego lástima; ira por fin.

El señor Espinosa ha tenido suficiente sangre fría para permanecer asomado largas horas al borde del pozo nauseabundo. Es un sacrificio que debemos agradecerle. Él le ha permitido trazar esta vigorosa aguafuerte. Quiso hacer un retrato, confiado demasiado en su consciente piedad. Puso a los malos en su

sitio y a los buenos donde correspondía. Recompensó a los esforzados y, en especial, idealizó a su héroe. Creyó un poco en las virtudes femeninas, y nos trazó cuadros bien perfilados de la amistad. Exaltó algunos entusiasmos. Pero el total es una caricatura maestra, tanto más acertada cuanto que su autor no quiso que fuera lo que es. Acumuló detalles de ambiente; insistió, acaso con mucha frecuencia, en la reproducción de charlas insustanciales, cuajadas de suficiencias monstruosas y de plebeyez definitiva. Hizo, en suma, un arqueo de la vida provinciana en lo que tiene de menos pulcro y de menos grato: una repartición del servicio público. La fidelidad de la reproducción es tan asombrosa, que la palabra caricatura se pronuncia sin querer. Es la que mejor conviene a este panorama triste, siniestro casi.

Desde el punto de vista de la construcción literaria, seguramente sobran y faltan algunas cosas en la novela que nos ocupa. No importa. El cuadro que poseemos tiene en su estado actual un poder convincente que nos parece definitivo para llenar el objeto que ha guiado al autor. El señor Espinosa se ha especializado en la pintura de los medios grises en que la lucha por la vida arrincona los nobles impulsos e impide las bellas satisfacciones. En la serie de los relatos novelescos que ha escrito, *La señorita Cortés-Monroy* ocupa un lugar privilegiado.

Hay en la literatura chilena singular predilección por las realizaciones realistas. Algunos relatos de Rafael Maluenda nos iluminan, por ejemplo, las luchas de la ciudad en ambientes de no mayor brillo que el del libro de Espinosa. Santiván ha contado en sus novelas los esfuerzos de algunas almas que tienen nobles ambiciones y van de lo obscuro a lo luminoso. Eduardo Barrios ha trazado un trayecto contrario en *Un perdido*, y en sus dramas y narraciones breves ha cogido, en el presente fugaz, medios que no tienen más esplendor que el de una mísera participación presupuestaria. Cierta número de las novelas de estos y otros escritores abarca la casi totalidad de los aspectos del panorama vital de Chile.

En ese número de selección se coloca esta arriesgada pintura caricafuresca de una clase media que no se resigna a serlo y que aspira, desde la sombra, a una luz que erradamente cree la verdadera luz. Januario Espinosa puede estar contento porque ha tallado en una materia de tenaz duración los rasgos de uno de los estratos sociales más curiosos de contemplar.

RAÚL SILVA CASTRO.

El premio Nobel a Gracia Deledda

GRACIA Deledda ha merecido el premio Nobel: honra de la literatura italiana, ejemplarmente desdeñosa de los éxitos fáciles y de los bombos de la réclame. Tal vez hoy no acaricia el aura popular con tanto entusiasmo los últimos libros de Gracia Deledda, como los acariciaba, veinte años atrás, cuando celebraba con éxito clamoroso aquellas novelas de ambiente sardo, que cautivaban al público no tanto por el valor intrínseco y universal de su humanidad dolorosa cuanto por lo que había en ellas de colorido local y de folklore, esto es, de caduco; se asombraban los lectores de que una mujer tuviese a su disposición tan rico material de documentación para revelarnos artísticamente a la Cerdeña, isla que muchos italianos creían perdida en medio del océano, tierra desconocida, que apenas si había sido superficialmente descubierta en los tiempos de los juveniles periplos dannuncianos o escarfogliescos... Tierra de aventuras y de conquistas, que guardaba el bravo secreto de sus usos y costumbres tan diversos y primitivos. Las primeras novelas de Gracia Deledda alcanzaron la suerte que podría alcanzar hoy un London italiano.

Durante muchos años tuvo Deledda a sus pies la no interrumpida cadena de sus éxitos. Pero fueron muy pocos los que presintieron que aquellos éxitos envolvían vastas posibilidades para el futuro; fueron muy pocos los que supieron ver circunscrito en la fórmula regionalista un arte que tenía raíces más profundas, que tenía resonancias más interiores, que tenía bastante más amplios horizontes. El análisis psicológico no se concretaba a una definición de tipo característico, más o menos

airoso y pintoresco; el drama no se solucionaba solamente en el terreno de la relación entre los personajes y el ambiente; la aspiración intrínseca a alcanzar la autonomía de estas relaciones era una garantía de las futuras conquistas en el campo de lo universal. Esta aspiración nacía, aun en los primeros cuentos y novelas, de una necesidad de hurgar en la trama humilde y desnuda, lejos de toda superposición aventurada, con el fin de concentrar la luz sobre el drama central, sobre los pocos personajes de fuerte y duro relieve, de líneas características, que se destacan en el cuadro gris y desprovisto de adornos, del ambiente.

* * *

Ya la nueva orientación podía diseñarse en la breve y dramática sucesión de hechos relatados en el cuento de «La Madre» (1920); y este propósito de renovación, que se identifica con el esfuerzo para hacer resaltar el drama humano frente al ambiente, variando las relaciones entre uno y otro, se resuelve en una verdadera conquista del equilibrio, conseguida por los medios más sencillos.

Desde *Anime oneste* (1893) hasta *Colombi e Sparvieri* (1912) se nos va presentando la actividad artística de Gracia Deledda bajo tres diversos aspectos que corresponden a tres tentativas de solución y concluyen con otras tantas afirmaciones personales que en la economía general de la obra tienen la importancia y el significado de puntos cardinales.

El período que corre desde 1896 hasta 1912 está considerado como el período de oro en el arte de Gracia Deledda: a este período pertenecen desde luego (a más de *Anime oneste*) *La via del male* (1896), *Elías Portolu* (1903), *Genere* (1904), *Il nostro Padrone* (1909), *Sino al confine* (1910), *Nel deserto* (1911), y al lado de *Colombi e Sparvieri* una colección de cuentos *Chiaroscuro* (1912), en la que ya se ve de modo evidente afirmarse la nueva tendencia por la que el arte de Gracia Deledda alcanza la feliz fusión del elemento naturalista con

el elemento espiritual. Resultado que no habían alcanzado, sus obras anteriores, porque bien uno o bien otro de esos elementos estaban siempre en el carácter de protagonistas, sobrepasando y excediendo los límites comprensivos del verdadero arte. *Colombi e Sparvieri* y *Chiaroscuro* señalan, en cierto modo, un punto de llegada, un alto, una nueva posibilidad de orientación.

Anime oneste y las novelas que se siguen inmediatamente, habían llamado la atención de la crítica sobre la escritora sarda que revelaba tesoros tan profundos y primitivos de sensibilidad, y que aparecía milagrosamente inmune de todo influjo ultramontano, influjo que se había ejercido en todos los escritores italianos de los tiempos modernos, incluso el mismo d'Annunzio. En una época de tan diversas y descaradas modas literarias, Gracia Deledda se presentaba humildemente al público con su exiguo fardo de cuentos, que acusaban, verdad es, la ingenuidad y la inexperiencia de la escritora, pero que ponían por otra parte en evidencia su impetuosa y fresca sinceridad y un singular instinto de observación que, refinado y desarrollado más tarde, constituye el motivo principal de su éxito.

Ayudó además a la Deledda el haber obligado al público, con sus primeras producciones, a ocuparse de la Cerdeña, una isla que era para los italianos de entonces casi mitológica y legendaria; una especie de región inexplorada, perdida en medio del mar Tirreno y en la que vivía un pueblo casi fabuloso... Y como en todas las cosas poco conocidas y algo misteriosas, el encanto de la Cerdeña, puesto líricamente en contacto con el alma colectiva en la obra de la Deledda, concluyó por ser una causa de éxito inmediato de la obra misma, la que tenía sin embargo por sí sola sólidas razones para vivir, por el equilibrio de la narración, por la lírica celebración del paisaje diluida en un sutil sentimiento nostálgico y por la rápida intuición del drama humano. Y del mismo modo que ayuda a la comprensión del desarrollo artístico de Annie Vivanti el análisis de su *Lírica*, en donde se encierra en germen el contenido espiritual de todo su arte futuro, convendría también que la Deledda volviese a editar un librito de versos juveniles, en los que la sensación

lirica del paisaje sardo constituyera el núcleo poético, en torno al cual se desarrolle y se enlace la extensa teoría de las obras narratorias de un cuarto de siglo.

El período de *Anime oneste* es el de *La via del male* y de *Elías Portolu*; novelas de una solidez que no ha podido desbaratar el tiempo. Pero la monotonía regional ha perjudicado a las otras novelas, en las que apenas si logran salvarse algunas páginas de sinceridad indiscutible y de celebración casi épica del paisaje, en donde las líneas del horizonte se prolongan indefinidamente, más allá del remoto confín.

Hay una novela de ese tiempo, *Nostalgie*, en la que la aventura sentimental se desarrolla fuera del ambiente habitual y el análisis psicológico, desenvuelto con amplitud y precisión de medios, llega a espléndidos resultados. Pero la Deledda pagó cara entonces la infidelidad para con el tipo que había creado y que era de la predilección del público, y *Nostalgie* (que sigue siendo, a mi modo de ver, una de las más exquisitas y delicadas novelas deleddianas) no obtuvo aquel éxito que tal vez su autora se prometía y que la habría probablemente inducido a adoptar un gesto de liberación más decisivo. Volvió, pues, a su «modo», y se esforzó por conseguir aquella fusión de elementos, que alcanzó por completo en *Colombi e Sparvieri* y en la colección de cuentos *Chiaroscuro*, desde la que se inicia la segunda parte de su laborioso camino.

En la novela *Colombi e Sparvieri* evidencia el arte de Gracia Deledda una extraordinaria potencia representativa y queda completamente a salvo lo genuino de la inspiración. Historia sencilla en el sencillo cuadro del ambiente isleño. Las vacilaciones estilísticas, de las que nunca consiguió desprenderse, asoman también en esta novela, pero constituyen un elemento intrínseco de su personalidad, un signo de su feminidad y no es del caso ahora que entremos a ocuparnos de ellas. Pero sí nos ocuparemos de la fusión del drama y del idilio, que caracteriza la novela, y haremos notar que el progreso que esta fusión representa tiene un valor definitivo.

Abolida toda superfetación diletantesca, toda sospecha de

ampulosidad verbal, toda exhibición de exterioridad y de colorido para disimular la falta de substancia y la superficialidad del carácter, hay en esta novela casi ausencia absoluta de elementos literarios: es una novela austera, sobria, solemne, mesurada y siempre equilibrada, y no aparecen esos anhelos de buscar los efectos fáciles y de pinceladas a troche y moche, que se encuentran comunmente en los libros de Gracia Deledda, aun en los mejores. Y el sentido lírico-místico de la vida, que se desarrolla en las páginas de la novela nace precisamente de la homogeneidad de temperamento en la relación con el ambiente y la solemnidad grave y religiosa que de este ambiente reverbera sobre los personajes del drama.

En los cuentos de *Chiaroscuro* no se ve la mediocridad y la predisposición a la vulgaridad que veía Renato Serra en los cuentos anteriores, *I giuochi della vita* (1905). La Deledda no ha sido nunca una escritora completa de cuentos y así lo demuestran hasta sus últimas colecciones: *Il fanciullo nascosto* (1915); *Cattive compagnie* (1921). Pero en *Chiaroscuro* se hallan dos o tres cuentos, que son en realidad compendios de novelas, y en esos cuentos se fijan y determinan los resultados alcanzados con *Colombi e Sparvieri*, y ya el drama no es particular sino general, y la forma poética tiene la amplitud límpida y luminosa del cielo. Los cuentos de *Chiaroscuro* (citaremos dos: *Padrona e servi* y *La festa del Cristo*) pueden contarse entre las más hermosas y perennes muestras del arte narrativo contemporáneo.

* * *

Después de 1912 comienza el segundo período del proceso evolutivo. Es el período del grupo de novelas más notables de la Deledda, pero que en realidad no tiene, después de *Colombi e Sparvieri*, un relieve especial. Vienen detrás de aquella novela afortunada, uniformes y grises, como planetas que giran al rededor del astro de quien reciben la luz. A este grupo pertenecen: *Canne al vento* (1913), *Le colpe altrui* (1914), *Marianna Sirca* (1915), *L'incendio nell'oliveto* (1918).

Son cuatro novelas regionales en las que la uniformidad del ambiente y la identidad de desarrollo ofrecen pocas probabilidades de encontrar en ellas diferencias teóricas. Se nota sin embargo de una a otra una seguridad técnica más consciente, un mayor refinamiento en el empleo de los medios; pero a pesar de esto no logran estas novelas superar en eficacia y en armonía a *Colombi e Sparvieri* y dan la sensación de monotonía y de cansancio. Son copias, con frecuencia buenas, a veces hasta brillantes y ricas de colorido, de un modelo eximio. Pero copias nada más. Se repiten los motivos, las situaciones son casi siempre las mismas, las combinaciones idénticas. Esta es la razón por que ha habido críticos que equivocadamente han llegado a afirmar que existe afinidad entre Deledda y los escritores rusos, basándose para ello en la existencia del motivo fatalista y pesimista, sin darse cuenta de que el fatalismo deleddiano es una concepción que responde a un estado de ánimo enteramente personal y occidental, y que el ambiente de las novelas de Deledda es épico, pero nunca trágico, y que su regionalismo está forzosamente obligado a desarrollarse dentro de una visión paisajista más amplia y compleja, transfigurada e idealizada, hasta tomar contornos desleídos e irreales. Los que tratan de encontrar la verdadera Rusia en los cuentos de Gogol y de Turguenef y la Rusia que sufre en los de Chedrin, difícilmente podrían hallar la «verdadera» Cerdeña en los libros de Gracia Deledda, la verdadera «Cerdeña», la isla laboriosa y heroica, cuyos pastores y campesinos no tienen ni el alma ni las costumbres de los «mujiks» de las estepas y cuyas viviendas son tan diversas de las «izbas» siberianas. Pero hasta el paisaje y los personajes de Deledda, idealizados, transfigurados, vueltos a plasmar por un proceso de desintegración y de reconstrucción instintivo y espontáneo, están muy lejos de poder admitir comparación con el crudo y atormentado realismo del arte regional ruso.

La prueba evidente de esta espontaneidad y sinceridad en el arte de la Deledda nos la ofrecen *Il segreto dell'uomo solitario* e *Il Dio dei viventi* (1912), novelas en que el ambiente y el

drama se presentan con líneas imprecisas, en una luz irreal, en un cuadro sugestivamente fantástico, donde se anula el color y el episodio local, donde se afirma y triunfa la esencia del verdadero arte.

Gracia Deledda ha escogido por fondo del *Segreto* una playa desierta, en la que van a morir vanamente los ecos del rumor del mar. Silencio, soledad, ausencia de vida, a no mediar la voz de un enfermo invisible, que rompe el imponente silencio en una noche callada, y el drama de Cristián y de Sarina, que se buscan porque el instinto y el sentimiento les empujan al uno hacia el otro, pero que cuando creen haberse encontrado, se ven separados por la fatalidad e impelidos por caminos opuestos, hacia un destino ignoto. El ambiente, entre fabuloso y romántico, creado por Gracia Deledda en el desarrollo de su novela, no podía ser más sugestivo. Un fondo ideal para el drama interior, para la espiritualización del drama, que es esencialmente y casi exclusivamente el drama del espíritu de Cristián, el único personaje que tiene cierto relieve y cuya figura se destaca proyectando su sombra en la tela translúcida del fondo.

Cuando después de la triste confesión de Cristián huye Sarina y lo deja solo—solo en el mundo, solo delante de aquel mar que parece extenderse hasta el infinito—, el «hombre solitario» adquiere el valor de un símbolo y su drama, entre la vaguedad del sueño y la precisión de la realidad, se convierte en el drama colectivo de la humanidad atormentada, impelida por la suprema ley.

...Nosotros somos lo que tú eres: no somos.
Somos las sombras del movimiento...

Cristián queda al fin como el mendigo de la lírica pascoliana, que con los ojos clavados en la inmovilidad de la muerte, escucha absorto el rumor sempiterno:

Y como un sueño de ilusión
Está en el agua su sombra pálida,
Que apenas se mece y se agita
Al claror de la luna.

Esta aproximación, en la figura y la situación de la novela deleddiana, a una de las más hermosas y profundas concepciones poéticas modernas, esta identificación del «hombre solitario» con el trágico «mendigo», no es ciertamente arbitraria. Ella nos permite enlazar el cuento de Deledda, señalado por una singular originalidad de impostación y de construcción y por la interpretación exquisitamente lírica de la vida, llevada en un tono liviano, que oscila continuamente entre lo real y lo irreal, con la serie de obras artísticas que buscan en los dominios infinitos del ideal la inspiración y la razón misma de su existencia.

* * *

Cuando se habla de Gracia Deledda, nunca se insiste lo suficiente sobre este punto: que no se la confunde por lo general, ni aun aludiendo a sus primeras novelas, con los escritores regionalistas; y que sus paisajes y sus creaciones están lejos de poder compararse ni presentan analogías con el realismo de la escuela naturalista, casi siempre engañosamente polémico, ni con el crudo y doloroso realismo de los rusos del siglo XVIII, regionalistas a su manera, siempre dominados por preocupaciones de orden filosófico y político.

Gracia Deledda fué por muchos años una escritora que gozó de una fama basada en el error y se atribuían a sus obras valores documentales con relación a la vida y a las costumbres isleñas. El día en que Deledda quiso desvanecer el error, tuvo que renunciar a buscar sus personajes y sus argumentos en el ambiente que le era familiar; y es de presumir que no le costó poco esta renuncia. Renunció, sin embargo, pero conservándose fiel consigo misma, sin desviar su arte en pos de fáciles y atrayentes modelos, sino más bien refinándose y llegando a expresar con una admirable exactitud tipos y caracteres humanos, contrastes universales, verdades eternas sobre la vida y el destino, en un elevado estilo poético. La renuncia fué por lo tanto sólo exterior, de contorno, en el sentido de que la De-

ledda salió de Cerdeña para esquivar el peligro de verse condenada a representar una eterna parte bedecheriana y trasladar sus personajes a otro ambiente, bajo otros cielos diferentes; pero sus personajes de hoy, que viven en el continente o tal vez en un fondo fabuloso e irreal, son hermanos en el dolor y en la alegría, en las pasiones elementales y salvajes, si es que no lo son también en la fuerza de reacción, de los héroes de las novelas sardas, de *Elias Portolu* y de *Marianna Sirca*.

En cuanto a la materia sobre que trata el arte deleddiano y que peca de monotonía en el sentido de que se nota en él una incapacidad manifiesta para salir de un círculo de motivos tratados con infinita variedad (predomina en ellos el tema de la fatalidad del pecado y especialmente de la pasividad femenina frente al oscuro problema del sentido, y una angustiosa inquietud que prepara el paso a ráfagas pasionales de una violencia primitiva), podemos ver en las últimas novelas una tendencia a prolongar el drama en ambientes espirituales más amplios y variados, más movidos y complejos.

Y así es, en efecto, porque hasta en la novela de este último año (*Annalena Bilsini*) vemos el pecado de amor que seduce a una mujer con sus mágicos encantos; pero las consecuencias de la atormentada lucha, de la crisis, no se resuelven en el personaje sino que provocan reacciones de índole diversa en el seno de la familia. Y son reacciones de carácter benéfico, que a su vez afectan al personaje central y lo sustraen a su condenación, esto es, le impiden que se pierda, y lo salvan. Nunca tal vez como en este caso se ha podido ver cuán secundaria es la exigencia del ambiente en las novelas deleddianas, comparada con la solemnidad religiosa y la espiritualidad de los motivos fundamentales. La aventura de Annalena se desarrolla en la campiña emiliana; pero se ha escogido un ambiente de unidad moral y psicológica y nada tiene que ver en él el color local; la estilización del paisaje ha cedido su puesto a una interpretación de naturaleza interior que varía con la diversidad de los personajes.

Annalena, a quien la suerte ha puesto desde joven al frente de una familia, es una dominadora, que ejercita su potestad

con estrictez y con justicia. Ha enseñado a sus hijos a querer la tierra y a trabajarla, y vive en el culto de las leyes tradicionales del hogar. Con el regreso de uno de sus hijos entran al hogar las seducciones del pecado, las tentaciones y las insidias. Annalena, que no tiene todavía en la sangre el aguijón de los deseos, el germen desconocido de la inquietud y de la tristeza, que no ha conocido nunca el verdadero amor, está a punto de verse envuelta en el torbellino de una pasión y de ceder a los halagos y lisonjas de un vecino, deseoso a su vez de ternura y de cariño. Pero Annalena se detiene al borde del precipicio; su conciencia ilumina su espíritu dejándole ver un mundo de ruinas inminentes en su hogar. Su pecado recaería sobre los demás, y la santidad de la familia quedaría destrozada para siempre. Comprende que su culpa sería el comienzo de la decadencia y de la más completa desorganización; y se salva a sí misma y salva a los demás librándose, por la fuerza sola de su voluntad, del señuelo de la tentación. Esta humanidad así salvada separa el mundo espiritual deleddiano del fatalismo de las primeras novelas y lo lleva a una visión más optimista de la vida, a un acto de fe en las fuerzas morales concedidas al hombre para su defensa y en las verdades fundamentales, que constituyen nuestra riqueza en nuestra peregrinación por el mundo hacia la eternidad.

LORENZO GIGLI.
(Traducción de R. Mondría).

La decadencia del amor

UNA mujer de un gran sentido crítico y filosófico ha encontrado este título sugerente para un libro suyo en que se refiere al problema palpitante del feminismo. Se trata de Marthe Borély, autora francesa de otros libros sobre temas afines: *La mujer y el amor en la obra de Anatole France* (1916); *El genio femenino francés* (1917); *El llamado a las francesas* (1920), etc.

De más está decir que la escritora parisiense no comulga con la idea de una pretendida emancipación de la mujer sobre la base de realizaciones como el sufragismo y otros «ismos» de tendencia masculinizante. Sin embargo, Marla Borély no cae en el mismo defecto del campo opuesto, no gasta las intemperancias de las partidarias del voto político femenino, no sale de tono, pero defiende sus ideas con un convencimiento comunicativo y un pensar clarísimo, siempre interesante.

El conflicto actual de los sexos, dice, se debe en gran parte al hecho de que su interpenetración recíproca, que favorecía una recíproca fecundación espiritual doblemente productiva, está resultando imposible en la sociedad actual donde las costumbres han levantado entre ellos tales barreras que ya no les permiten conocerse y, por lo mismo, han llegado a estimarse menos. Reina en toda la sociedad un aire de desconfianza que perturba las necesidades naturales del corazón y arroja a una multitud de seres a las asperezas de la sociedad y a los tormentos de una verdadera neurastenia sexual. Yo no sé, agrega, si en alguna otra época se han visto tantos seres sin pareja pasear por el mundo un aislamiento tan incurable.

Este malentendido que los separa se hace cada día más grande; sus sentimientos no han cambiado, pero un singular orgullo los refrena. No se comprendería completamente nuestra época si no se reconociera la existencia de esta extraña inquietud, causa secreta de algunas atroces desviaciones sexuales. Que no se vea en estos tristes errores el solo efecto de la curiosidad o del snobismo. Si se interroga a la literatura que nos revela estos extraños amores, se descubrirán en ella más sutilezas morales que pura sensualidad. El vicio no tiene tanto poder como se le supone. En el fondo de la mayor parte de los errores humanos, recalca la escritora, está el corazón, el eterno insatisfecho.

¿Cuáles serían las causas de esta decadencia del amor? Es curioso que sea una mujer la que culpe de ella en gran parte a su propio sexo, y es el aspecto más interesante que sus opiniones tienen.

Fedra, discurrendo delante de Sócrates sobre los méritos del amor, decía que un ejército compuesto de amantes exaltados podría vencer al mundo. Sin este sentimiento, el hombre, esclavo de un individualismo bestial, sin otro móvil que el egoísmo, ciego a la belleza, insensible a la perfección, descendería pronto a sentimientos inferiores y a obras bajas. Creador de heroísmo, animador del genio, el amor es maestro de las artes y de las musas, que han hecho la grandeza del individuo y la fuerza de las sociedades.

Pascal ha definido admirablemente el amor como una «aspiración hacia la belleza». Lo que hace la fuerza de la sensualidad humana viene únicamente del espíritu que le presta su propio poder dándole ese perpetuo alimento que le impide extinguirse. El hombre es egoísta cuando no ama. Mas para inspirarle amor no basta mostrar que se le siente; es necesario hacérselo deseable. El hombre busca en realidad en la mujer, no solamente la satisfacción de un instinto, sino que la realización de un pensamiento, de un ensueño. En diferentes épocas, en civilizaciones muy diferentes, se encuentra esta misma preocupación intelectual del amor que muestra la eterna impotencia del

instinto para contentar este deseo del espíritu que se nombra comúnmente un ideal. Este deseo espiritual que no es, sin duda, más que una aspiración violenta a la virilidad y a la feminidad perfectas, forma todo lo trágico del amor. Hay que fijarse bien en que si el encuentro de un hombre tipo y de una mujer verdadera es el más bello espectáculo que este mundo puede ofrecer, vemos que el caso no se prodiga mucho, y que esta suerte de perfección, a la cual aspira el amor, se torna cada vez más rara, en una época en la cual las ideas, las costumbres, las leyes mismas, conspiran a disminuir esa distancia natural que separa los sexos hasta volverlos incapaces de satisfacer la necesidad moral que tienen uno del otro.

Es un fenómeno visible que el progreso consiste actualmente para la mujer en alejarse lo más posible de su sexo, antes que empeñarse en ser dentro de él un tipo perfecto. Se olvida que una mujer no es superior por las mismas razones que un hombre lo es, y que, desde el punto de vista de la unión de los sexos que debe primar sobre todos los otros en ella, importaría más que no perdiera nada de sus ventajas propias. Todo en su vida debiera responder a este destino social, aun su instrucción. Sin embargo, su pretendida «emancipación intelectual» la aparta cada vez más de este papel de tanta trascendencia para la humanidad.

En esta cuestión tan pueril del feminismo intelectual, insiste Marta Borély, hay una distinción importante que hacer. El hombre no cultiva su espíritu principalmente para gustar a la mujer, sino porque la instrucción es para él un instrumento de trabajo, un arma de conquista, porque ella lo apercibe del medio de ganar un sitio en la sociedad y de compartirlo con una compañera.

Para la mujer las condiciones son muy diferentes. Como se trata, ante todo, de gustar al hombre, del cual normalmente debe depender, la instrucción que le corresponde no puede ser juzgada en sí, sino según el mayor o menor agrado que con ella pueda procurarle al hombre. Ciertamente es que nadie impide a las mujeres ahogar esta impulsión natural, dispensarse de estos sen-

timientos y aún encontrar indigno someterse a ellos. Ni nada les obliga a buscar su felicidad y su seguridad al amparo de una ternura masculina. Pero las que no podrían hacerse una segunda naturaleza—y que son tantas—juzgarán las cosas de otro modo y no despreciarán los medios de aumentar las dotes de seducción que les son propias. Porque si la inteligencia femenina, en lo que tiene de más atrayente: la gracia del espíritu, la dulzura de sentimientos, la suave comprensión que son sus atributos, tiene para el hombre una fascinación irresistible, porque ve en ella una deliciosa promesa de felicidad, el «sabi-hondismo» le será siempre odioso, en un ser únicamente hecho para encantar.

«¿Quién de nosotros, dice Stendhal, no preferiría, para pasar su vida, una criada a una mujer sabia?» Stendhal, que tenía por la inteligencia femenina el gusto refinado que sienten por ella los grandes enamorados, sabía mejor que nadie que sólo esa fina inteligencia, conservada en su purísima expresión, da a la belleza el perfume y el brillo que la hacen tan seductora para el hombre. «¡Cómo te comprendo, joven varón, exclama la escritora, huyendo de esa virgen sabia que habla de todo, de todo con igual ignorancia!... ¿Pero sabrá ella ser la reina de su casa y hacer reinar en ella el orden y la gracia?»

Si la fuerza y la superioridad de la mujer residen en el amor, no hay que envolver esta palabra en la hoguera de la sexualidad; no puede verse en ella únicamente una esclava del placer. Ninon misma, que sacrificaba a sus placeres a una edad en que otras no lo podrían, no era únicamente una cortesana. Colocando sus alegrías intelectuales y sus amistades verdaderas por encima de sus caídas, demostraba que sólo la embriaguez de su pensamiento podía satisfacer a una alma perdidamente amorosa...

El desastre brutal que el siglo ha infligido al idealismo no es extraño a la decadencia del amor. Costumbres utilitarias están privando a la mujer de su valor emblemático: la musa que todo lo inspiraba. Tratando de ser demasiado parecida al hombre ha perdido su misterio, del cual la poesía, que se alimenta

de gracia y de ilusión, se exaltaba. De ahí que haya también una decadencia de la poesía.

Marta Borély no trepida en tomar la defensa del hombre en esta bancarrota de los idealismos. Hoy día, dice, el hombre es el gran calumniado... No es tan exclusivamente sensual ni tan egoísta como se dice; es más generoso de lo que se piensa. El estado de antagonismo que separa hoy día los sexos le turba, a él también, y lo oprime hasta el punto de tornarlo injusto, escéptico, cínico aún. La ruptura que siente, entre seres hechos para completarse, le hace a menudo buscar en las diversiones y en la ambición algo con que llenar el vacío moral que le abruma. Un extraordinario pudor sentimental refrena sus impulsos naturales. Con más decisión, puede ser, que la mujer y seguramente con más astucia, sabe preservar de toda zarpa sus reservas de amor, que abandonará a la que espera secretamente. Lo que cien mujeres no habrán podido hacer de él, lo va a hacer una sola... Y porque ella habrá encontrado el camino de su corazón, diciendo las palabras que esperaba, porque ella habrá llenado con su encanto y su dulzura el sueño ambicioso de su imaginación, porque ella habrá satisfecho el profundo deseo de ternura que le atormenta, recuerdo obstinado, tal vez, del que supo sobre las rodillas maternas, helo ahí conquistado, encadenado... El egoísta, el inconstante, no es más que un hombre amoroso.

La sonrisa es el genio de las mujeres, dice la autora francesa. Expresión del idealismo femenino, es el símbolo de una maravillosa diplomacia que ha hecho por la civilización humana tanto como el hombre con sus inventos y sus armas. Esta diplomacia, que posee una singular inteligencia del amor y que inspira a la mujer las actitudes y las palabras más eficaces para agradar, es la fuente de esa finura sentimental que hace de ella la educadora del hombre y la gran maestra de las costumbres. Desde que ella cesa de pulir al animal humano, la sociedad retorna a la barbarie y ella misma a su condición primitiva.

Se quiera o no, esta sonrisa, genio femenino, es su medio de acción más eficaz, su arma más irresistible y más directa. Por

ella tienen tal dominio sobre el hombre, que es de admirarse cómo no manejan el mundo por la sola virtud de la sonrisa...

Nadie puede negar esta verdad. Al ideal puritano, y tal vez judaico, que ignora la fuerza singular de la sonrisa y de la gracia, oponemos la naturaleza esplendente, más bella en sus imperfecciones que una fría y estéril quimera.

La dichosa emancipación intelectual de la mujer ¿qué ha hecho de su sonrisa? La inocente criatura que penetra el corazón del hombre con una bella mirada amante, posee más ciencia verdadera que la que pretende reducir al hombre con sus argumentos. En vano se dirige ella a su razón. Es la feminidad pura donde ella tiene su fuerza; a ella le debe esa seguridad admirable que le permite herir al hombre en el solo punto que es vulnerable, en su carne, pero cerca de su corazón, cerca de su cerebro; y exaltar en él ese sentimiento de dominación viril, en que los hombres encuentran la más alta suma de conciencia individual que les sea dado conocer. No hay influencia femenina que se ejerza eficazmente fuera de esta vía oculta, misteriosa y, pudiera decirse, instintiva.

En cambio, las costumbres sociales y las tendencias feministas están haciendo perder a la mujer el encanto de su feminidad espiritual con el cual triunfó sin encararse al pensamiento varonil para disputar con él, llevando un birrete de doctor encajado sobre los cabellos, que antes sólo se adornaban de flores. Está en decadencia la charla fina que antes hacía la gracia de los salones, en que la mujer triunfaba como reina por la virtud sola de sus propios atributos. Hoy se baila y se juega dinero más que se conversa. El bridge es típico y prueba que se ha tratado de reemplazar malamente el encanto perdido de esas reuniones.

La educación en el amor es cosa completamente femenina. Eugène Monfort dijo hace veinte años en su «Ensayo sobre el amor», como si se tratara de esta época: «La educación del hombre está por rehacerse». Olvidada ya un poco la antigua galantería, privado el hombre de esta educación sentimental dada en la sociedad por las más bellas sensibilidades femeninas, des-

viadas hacia esa dichosa emancipación; ignorando esa progresión sabia del sentimiento, obra de la delicadeza de ellas, ¿qué podrá saber el hombre del amor? Así no es raro que pueda tener la idea primaria que mujeres inferiores o incultas, a cuyos brazos ha descendido, le hayan podido inspirar. Y ha ocurrido, asimismo, el fenómeno de que muchos hombres—frecuentemente los más delicados—han encontrado entre esas «incultas» un calor de abnegación, una sinceridad de espíritu, cuyo equivalente no han hallado en otras más civilizadas. La ignorancia tiene siempre un perfume fresco, un encanto ingenuo que no posee los defectos irritantes de ese espíritu individualista, y a menudo combativo contra el hombre, que una cultura errada ha sembrado entre las mujeres enfermas del mal de la emancipación.

El amor no tiene más que una sola y misma fuente. Cuando cesa de brotar, la noche descende sobre el corazón del hombre, y en todos sus dominios morales se acusa una decadencia verdadera. Y cuando le falta la dulce guía de la espiritualidad femenina, libre de contaminaciones feministas, sin la cual no puede dar a la sociedad todo lo que debe ni lo que hay derecho a esperar de él, es tal la ironía de los tiempos, que, ayuno de esta tierna ayuda, cuya ausencia jamás ha sentido como ahora, y que pide con una angustia creciente, la mujer le ofrece una colaboración política: solicita el voto femenino...

¿Hay también una decadencia de la galantería? Aún antes que los trovadores y que las Preciosas, María de Francia afirmaba que no hay costumbres sanas donde no existe la galantería. Los griegos fueron los maestros en quienes el amor tomó un valor superior y llegó a ser un medio de perfeccionamiento individual y de cultura social. Los siglos más brillantes de la historia del mundo son aquellos en que la galantería floreció como un arte. No se trata de desconocer el fin esencial del amor, y de caer en un sepulcro de espiritualismo, sino de dar a la sexualidad fuerzas superiores, favoreciendo, por efecto de un lirismo intelectual, el juego de la naturaleza. El arte de la galantería no persigue otro propósito. La sensualidad amorosa

sería muy precaria si la imaginación no acudiera a exaltarla. Y, por fin, el sensualismo solo, el que no tiene más historia que el hambre o que la sed, nunca ha sido el amor. ¿Camina nuestra época hacia este abismo?

En el arte de la galantería entran dos elementos esenciales: el sentido y el respeto de la belleza. Cuando el sentimiento de la belleza desaparece, el respeto por las mujeres se pierde. Las civilizaciones antiguas, que llegaron a un grado que nosotros no alcanzamos en el culto por la belleza, tuvieron, asimismo, el de la mujer y honraron tanto el uno como el otro. La literatura y las bellas artes, Homero y Fidias, lo demuestran. La sabiduría antigua quiere que el amor se acerque a la mujer como a una divinidad. Cuando Ulises encuentra a la bella Nausicaa se llena de un sentimiento de respetuoso pudor que teme ofenderla mostrándose. Semi oculto en los rosales de la ribera, la habla desde lejos en un lenguaje que parece litúrgico: «¿Eres diosa o mortal?... Nada he visto más admirable. Estoy deslumbrado. Me parece ver todavía el delicioso tallo de palmera que miré en Delos, cerca de la casa de Apolo, y que había brotado de repente del fondo de la tierra. Porque admirando ese tallo, me sentí fascinado por su encanto, y jamás la tierra ha creado un árbol tan admirable. El deslumbramiento que me causa tu presencia no es menos grande. Sólo el temor me impide afrontarlo para abrazar tus rodillas.»

La belleza que inspira este santo respeto es sagrada para los hombres. Por su naturaleza divina, ella tiene derecho a toda su indulgencia. Los viejos de Pérgamo perdonaban a Helena las desgracias de su patria y la muerte de sus hijos. El único que osó murmurar enfermó de tartamudez, por ese sacrilegio contra la belleza.

—Ella no es culpable—decía el viejo Priamo—; ¡son los dioses los que lo ordenan!

No haremos más citas del interesante libro de Marta Borély. Ellas bastan para comprender su tendencia y su substancia.

CARLOS ACUÑA.

Tirano Banderas y Los de abajo, dos novelas sobre la revolución mejicana

A Sí como el bolcheviquismo, período de gestación y de convulsiones trágicas, transformó la sociabilidad rusa y, lógicamente, dió a sus artistas una nueva modalidad y un nuevo objetivo estético, así las revoluciones de Méjico han muerto la tradición clásica y un nuevo arte ha surgido de este torbellino de sangre y de pasiones políticas. Ivanov, Fedin, Babel, los escritores de la revolución rusa, son breves y sintéticos. En sus libros entrecortados, fulgurantes, parecen reflejarse los rápidos trastornos que, diariamente, sufrían los hogares y las aglomeraciones humanas.

En los escritores de Méjico, por el fenómeno de imitación tan común en la América del Sur, el trastorno es menos visible, pero no por eso deja de notarse claramente. Este deseo de renovación se advierte, sobre todo, en la poesía. Creacionismo, futurismo, postumismo, retuercen y dislocan los nervios de un millar de poetas modernistas.

En la novela, la evolución es más lenta y, por lo mismo, de mayor consistencia estética.

Dos novelas han llegado hasta nosotros cuyo tema es la revolución y cuyos personajes son revolucionarios.

Tirano Banderas, del novelista español Valle Inclán, que vivió algunos años en Méjico, y *Los de abajo*, del escritor Mariano Azuela, médico mejicano que tomó parte activa en la revolución de 1910.

Ambas novelas se completan y, hasta cierto punto, la segunda

es una continuación de la primera. Esta coincidencia es muy explicable.

Valle Inclán vivió, sobre todo, en la ciudad. *Tirano Bandejas* pinta las algaradas en las calles, los choques sangrientos entre los *pelaos* y los *gachupines* (españoles) que defendían sus tiendas y agencias. El campo, en la novela del escritor español, figura incidentalmente. Aparece lejano, inabordable, como una visión de cordilleras nevadas, en un cielo incendiado.

Azuela, en cambio, huye de la ciudad para incorporarse, como médico, en la partida de Domingo Macías, un rancharo, enemigo del Gobierno. Los revolucionarios recorren los campos, los poblachos y apartadas provincias. Méjico, el gobierno, el tirano mismo, aparecen envueltos en brumas. No se ven.

Como es natural, el libro de Azuela es más auténtico, más mejicano que el de Valle Inclán, cuyo papel es sólo el del novelista, profundamente interesado en el fenómeno.

Vamos a analizar ambas novelas.

El crítico español Ricardo Baeza celebra con entusiasmo el rejuvenecimiento de Valle Inclán. Yo diría, más bien, la maduración del novelista.

Valle Inclán se caracterizaba, hasta hace poco, por la brevedad de sus relatos, sean cuentos, novelas o comedias bárbaras, según su calificativo. Estas novelas, digámoslo con menos eufemismos que el Sr. Baeza, eran muy interesantes, pero excesivamente estilizadas. No había en ellas realidad, ni menos una filosofía de la realidad. Ni siquiera podría llamárselas novelas sino poemas, escritos en una lengua musical, con un sabor ligeramente anticuado. El oro puro de un vocablo, tal vez desarraigado de la planta gallega con refinada intuición de lingüista, era a modo de broche de sus períodos acompasados y arcaizantes.

La obra de Valle Inclán parecía ya hecha, pues no pueden tomarse en cuenta los ensayos teatrales y novelas cortas publicadas posteriormente. El deseo de hacer prosa moderna, elíptica, para no disgustar a los vanguardistas con quienes con-

servó muy buenas relaciones, lo había hecho perder su cualidad primordial: la euritmia de su prosa netamente castellana.

Tirano Banderas nada tiene de estilizado ni de arcaizante. Es un fresco de colores vivos, por donde pasa, como un rayo del trópico, la bandera roja de la revolución. Estamos muy lejos del satanismo de las *Sonatas* o de la fuerza primitiva de las *Comedias bárbaras*.

Valle Inclán se acerca, en este libro sobre América, a los realistas. Objetiva es la anotación del medio ambiente de la República de Santa Fe de Tierra Firme (Méjico) y objetivos son los trazos rápidos con que se yerguen y actúan y viven los innumerables personajes que pueblan las páginas de su libro.

Y se comprende el milagro. El espíritu de síntesis, en primer término, ejercitado en veinte novelas, el acopio de observaciones directas, recogidas por Valle Inclán durante su estada en América, en contacto con el alma popular, la imparcialidad del que es espectador de un suceso y, sobre todo, la pupila intra-cerebral del novelista recogiendo todos los matices que pudieran servirle para levantar su edificio artístico.

La figura central de la novela es el general Santos Banderas, a quien sus adeptos llaman el glorioso pacificador de Zarmalpoa. Valle-Inclán lo retrata físicamente en dos frases:

Hablaba meciendo la cabeza de perganino. Su mirada, un misterio, tras las verdosas antifarras.

No se advierte ensañamiento alguno en la caracterización del soldadote aventurero, en cuyo cerebro simplista se ha arraigado, como un cactus en la arena, la idea del orden interior, de la disciplina total de la república.

A pesar de su raigambre azteca, no tiene fe en su raza. El indio, para él, es refractario a toda disciplina, a todo esfuerzo organizado y productivo, y para reducirlo a la paz, no hay otro medio que el terror. Sólo con el látigo enarbolado (y esto quiere decir fusilamientos, cárceles y destierro) puede dejar e

fusil aventurero y volver a la vida normal en campos y ciudades.

Frente a él, y admirado por él, la figura de don Roque Cepeda, el *ameritado*, según su expresión, tiene un poderoso relieve de rectitud y alteza moral.

Un periodista mejicano asegura, en una nota preliminar a la edición española de «Los de abajo» *que es la única novela, fruto de la revolución mejicana*.

Seguramente G. Ortega no conoce a *Tirano Banderas* o finge no conocerlo. Como realización artística, la novela de Valle Inclán está muy por encima de *Los de abajo*, que no es una novela, en el sentido estricto de la palabra, sino el diario de un testigo ocular de las andanzas de un guerrillero, llamado Demetrio Macías.

Hay en el libro de Azuela mayor acopio de observaciones directas y la terminología típica es más rica y, lógicamente, mucho más auténtica.

Demetrio Macías representa al guerrillero afortunado y desdenoso. Lleva en su sangre y en los rasgos afilados y cobrizos de su cara la terquedad melancólica del indio serrano. A poco que se piense en él, su figura se agranda y toma las proporciones del símbolo. Se piensa en Villa, en Obregón, en Zapata, el reivindicador agrícola. Y se piensa en los demás países de América, en la historia de cada uno de los cuales algún guerrillero popular evocará la figura de Macías.

Estos soldados luchaban por instinto. Luchaban por la guerra misma. Muy obscuramente vislumbraban, los más inteligentes, que la revolución traería tranquilidad para el cultivo de las tierras abandonadas y una resistencia organizada a la avidez económica de las potencias europeas.

El autor de *Los de abajo* es un médico y maestro de provincia que, después del asesinato del Presidente Madero, se unió a las partidas de guerrilleros formadas en los campos e hizo, de este modo, toda la campaña de la sierra.

Su libro es un documento admirable del carácter de estas guerrillas y de estos guerrilleros. Rancheros en rebelión y pre-

sidarios prófugos, indios hambrientos o *curros* (caballeros) escapados de la ciudad. Mezclados los que luchaban por un ideal definido o los que iban a la guerra para enriquecerse con las joyas y riquezas que los asaltos les brindaban. Todos, en tumulto, morían con heroísmo o cobardemente violaban mujeres y asesinaban ancianos.

A pesar de su extensa labor literaria (Azuela ha publicado varios libros sobre la vida campesina y la vida política de Méjico) no era conocido en América.

Los de abajo, publicada en España, en la Editorial Biblos, ha hecho fijarse la atención de los críticos en él. La novela está bien construída y, más que todo, admirablemente escrita. Su estilo es de gran vigor pictórico y de intensa dramaticidad.

Recuerda, y la coincidencia es curiosa, la manera de Valle Inclán por la sintética sobriedad de los cuadros y por el rápido desenvolvimiento de la sencillísima trama.

MARIANO LATORRE.

EX - LIBRIS

ROMANCERO DEL DESTIERRO por *Miguel de Unamuno*.—
Editorial Alfa. Buenos Aires, 1928.

Don Miguel de Unamuno que, después de su confinamiento a la Isla de Fuerteventura, se ha negado sistemáticamente a entregar a las imprentas españolas su nueva producción literaria, publica ahora en una editorial argentina este bello volumen, en el que sabe concretar en una nota sobria y ruda las íntimas palpitations de su espíritu y su vigorosa campaña viril en defensa de la ciudadanía española.

Antes había publicado en Francia su «De Fuerte Ventura a París», sonetos con glosas del autor, verdaderas gotas de vitriolo dejadas caer implacablemente sobre la dictadura de Primo de Rivera. En una traducción francesa de Jean Cassou se publicó a continuación «L'Agonie du Christianisme», obra que aun no ha aparecido en castellano. Finalmente, la misma Editorial Alfa de Buenos Aires ha dado a luz «Cómo se hace una novela», obra de la que nos ocuparemos en su oportunidad.

En este nuevo volumen lírico exalta y perfecciona el tono que ya nos era familiar en «Poesías», «Rosario de sonetos líricos», «El Cristo de Velásquez» y «Teresa». Logra plenamente aquella noble serenidad de la forma que echaba menos Ortega y Gasset en uno de sus primeros libros de crítica. Llega, en veces, a la máxima sencillez, comparable sólo a los refranes de los juegos infantiles con que la tradición arrulla el alma innumerable de las generaciones.

Oigámosle:

2 X 2 son 4
 2 X 3 son 6;
 ¡ay, qué corta vida
 la que nos hacéis!

3 X 3 son 9
 2 X 5 10;
 ¿volverá la rueda
 que fué la niñez?

6 X 5 18
 10 X 10 100.
 ¡Dios, no dura nada
 nuestro pobre bien!

∞ y O;
 ¡la fuente y la mar!
 cantemos la tabla
 de multiplicar!

Todo en el libro respira este aire de serenidad y nobleza. Hasta sus trenos tremebundos se han purificado y embellecido. Don Miguel—que, enemigo de la moda, no presume de moderno—junta la recia sabiduría antigua con su inquietud dinámica de siempre, que lo mantiene por sobre las arbitrarias clasificaciones de escuelas y capillas, «muy antiguo y muy moderno», rudo varón civil, grave poeta de la eternidad.—M.

EPIGRAMAS AMERICANOS, por *Enrique Díez-Canedo*.—Espasa.—Calpe. Madrid, 1928.

Díez-Canedo tiene una doble personalidad: es, a la vez, crítico y creador. Como crítico se le conoce seguramente más que como creador. Sus libros y artículos sobre las obras de sus contemporáneos, sus comentarios, singularmente agudos, a la poesía de Gabriela Mistral, sus conferencias del año pasado en nuestra Universidad, han divulgado su fama de comentarista con vistas a la historia de la literatura. Sin embargo, es también un vigoroso poeta.

Si no bastara para probarlo su breve libro *Algunos versos*, publicado hace varios años, podrían estos *Epigramas americanos* persuadirnos de que nos hallamos frente a un poeta de verdadera enjundia. Como epigramáticos, sus versos son breves y sencillos y esconden siempre un pensamiento gentil y a veces cáustico. Oíd unos dedicados a nuestras mujeres:

Ahumada-Huérfanos-Estado
(Santiago de Chile)

Aquí cambia en mujer toda su nieve
la cordillera inmaculada;
cada rostro es un cielo breve
y un relámpago azul cada mirada.

Y esta visión integral del país, acertada como pocas en su rotunda brevedad:

Te arrulla el mar, te velan las montañas,
te arde la frente y por los pies firifas:
con sus pródidas manos infinitas
Dios está removiendo tus entrañas.

S.

GLOSARIO DE REVISTAS

Edwin Arlington Robinson, un gran poeta norteamer- icano

En el número de la *Revue Bleue* correspondiente a Junio del presente año, publica Jules Bois un estudio sobre Edwin Arlington Robinson, a quien llama «el poeta americano (léase norteamericano) de la conciencia».

Empieza el crítico francés con una breve introducción a la vida intelectual norteamericana, y dice: «A su cabeza, muy arraigado en su país y sobre el litoral del Atlántico, donde vive, vemos a un Edwin Arlington Robinson, el más silencioso, el más discreto, el más reticente de los hombres o, cuando se ofrece, un charlador espiritual y jugoso, sin ningún rigor puritano, animado de un espíritu dionisiaco».

Cuenta el crítico su conocimiento y amistad con el poeta: «Yo he tenido durante veranos enteros el privilegio de pasar con él en Mac Dowel Colony —New Hampshire—, cerca de

la encantadora aldea de Peterborough, donde compone sus libros. Trabaja cerca de diez horas diarias en un *bungalow* campestre cuya ventana mira hacia la montaña Monaduck, musa austera que fué de Emerson, el poeta filósofo. Esta maravillosa colonia de retiro activo destinada a los «artistas creadores» está dirigida por una mujer admirable: la viuda de Mac Dowell, el Debussy norteamericano, que la fundó. Mañana y tarde, comíamos juntos Robinson y yo en el amable comedor del *Colony Hall*, que reunía a todos los huéspedes en las horas de colación. Así comenzó nuestra amistad. A menudo el poeta me leía lo que recién había escrito y así penetraba yo, galo, en el laberinto de este espíritu anglosajón».

Tras breves rasgos sobre el carácter del poeta, Jules Bois traza las líneas generales de su vida y obra: «Este meditador no vive en una torre de marfil estéril. Las cuestiones sociales y políticas, los enigmas de la

psicología moderna, los vastos horizontes de la ciencia, los múltiples matices de la cultura mundial, nada le es indiferente. En todas las cosas, su juicio es seguro; sus observaciones, llenas de una profunda originalidad.

Intentando una valorización de la actual literatura norteamericana, el crítico agrega: «He dicho, y no me desdigo, que Robinson es el más grande de los poetas norteamericanos. Charles Cestre declara que es «el maestro actual de la poesía de lengua inglesa». Su manera de ser, tan característica de su tiempo, aun cuando resucite para nosotros las hazañas y los personajes del ciclo legendario del Rey Arturo; su estilo, que no es sino suyo; su lirismo, que nunca es ficticio; su comprensión de los eternos dramas interiores, que lo arranca de lo efímero, aun cuando trata temas anecdóticos; el cuidado que pone en no repetirse jamás y en renovarse incesantemente, todo esto lo coloca en la línea de los más ilustres precursores ingleses y norteamericanos que, no obstante, él no imita».

Cita Jules Bois esos nombres ilustres: «Fuera de Longfellow, Norte América había producido ya dos genios únicos: uno, Edgardo Poe, que no tuvo igual antes de Baudelaire, y Walt Whitman, el profeta de la fraternidad universal, el sul-

tán del verso libre, que no ha encontrado émulo de su talla. La patria de estos gigantes líricos posee ahora el más intenso de los poetas y, ya que es nuestro siglo el de la psicología, el más psicólogo y el más humano de ellos, Roosevelt, le tendió su mano gloriosa y le señaló a la posteridad».

Señala Jules Bois en la obra de su poeta «una poesía poco difundida aun pero cuya alba se anuncia al otro lado del Atlántico: la poesía de la conciencia y de sus repliegues que, a veces, parecen abismos».

Inicia el crítico el análisis de las obras de Robinson con su «poema típico misteriosamente titulado *The Man who dies twice* (el hombre que murió dos veces)». Dice Bois: «Dos veces, es demasiado. Sin embargo, San Pablo ha declarado que él moría todos los días, *quotidie morior*».

Fernando Nash, el héroe de esta obra de Robinson, «no es solamente un pretexto para psico-analizar el desastre que amenaza al genio; allí se puede encontrar una lección para todos los artistas. Nacido músico de recia envergadura, Fernando acaba por tocar en la calle el tambor del Ejército de Salvación. Dilapidador de su genio, encarna el infortunio de aquellos que no han sabido armonizar los dones del cielo con la vida de la tierra. Como Esaú, han vendido su primo-

genitura por un plato de lentejas».

Fernando Nash es para Jules Bois «una figura más en la colección de aguas fuertes del poeta que forman los personajes de su *Tilbury Town*». «Esta ciudad robinsoniana — agrega — no está ubicada geográficamente en ninguna parte, ni más ni menos que «Camelot», la capital mítica del Rey Arturo o *Town Down the River*, la aldea de los artistas. Observación hecha ya por un joven poeta de Nueva York, espíritu curioso y penetrante, Herbert S. Gorman, autor de «La Barcarola de James Smith». Pero aunque *Tilbury Town* o *Camelot* no tengan existencia más que en la imaginación de E. A. Robinson, sus habitantes—reyes, aventureros, locos, bohemios, magos, coquetas—encuentran sus semejantes en la vida y, como el resto de los humanos, han marchado de la cuna a la tumba».

«No obstante—agrega el crítico completando la silueta de su autor—, E. A. Robinson no se ha limitado a esta galería de retratos maléficos y extraños. Ha evocado al dios Dionysos «nacido en la llama de una madre ardiente», lo super-consciente humano que destruye las escorias y alumbra los nobles entusiasmos. Ha abordado con un éxito por lo menos igual el estudio de estas individualidades que, habiendo seguido al

fin a su guía interior, han vencido al destino y han dejado en nuestro recuerdo una huella imborrable. Fuera de Lancelot, el melancólico y misterioso héroe que, después de su ruptura con Guinevère, tiene, como Galaad y Parsifal, la revelación largo tiempo esperada de esta Luz Espiritual—de la que la ambición y el amor lo habían alejado—E. A. Robinson nos ha hecho oír en *The Three Taverns* la voz de San Pablo, eficaz todavía a través de los siglos. Resucita también a Lázaro y nos convida, en la compañía de *Ben Jonson*, a conversar con «el hombre de Stratford-on-Avon» y creemos, en efecto, escuchar el batir de alas de la fantasía feérica de Shakespeare. John Brown, Lincoln, Aarón Burr, Alexandre Hamilton, Napoleón y Rembrandt son los fantasmas, históricos y no ya legendarios, a los que este mago del verbo da una nueva vida, real y familiar. Se siente que él ha meditado sobre las obras y las acciones de estas sombras majestuosas, cuyo reflejo vierte todavía claridad sobre nuestras almas y que los minutos cotidianos obscurecen y enferman. Esto no quiere decir que E. A. Robinson sea libresco. Ama la historia del pasado y las obras que lo relatan, pero el tema que obsesiona a este observador sintético de los acontecimientos y de los hombres es,

quiéralo o no, el problema de la vida interior que remueve los corazones y modifica constantemente la faz del mundo».

Al intentar una genealogía literaria de su autor, Jules Bois anota dos nombres: Browning y Emerson. Observa: «Es con el autor de «Paracelso» con quien E. A. Robinson ha sido comparado más a menudo. Pero Browning es más tumultuoso y correntoso. Abundancia que se aproxima a la prolijidad. Su émulo norteamericano tiene, por el contrario, una contención, una manera a veces tan elíptica de expresarse, que es necesario repasarlo dos veces para penetrar en sus arcanos. Esta es la única crítica seria que yo me atreveré a dirigirle». Y haciendo el paralelo con Emerson: «Sea lo que sea —y no estoy solo en esta opinión—, el maestro con quien E. A. Robinson tiene más contacto—no por su técnica, que lo acerca aparentemente a Browning, sino por la intención y por el espíritu, es un norteamericano de la época trascendentalista: Emerson. Emerson fué un gran poeta; se le ha olvidado muy pronto. El único volumen de versos que nos ha dejado condensa métricamente la esencia de los «Ensayos» que hicieron más tarde su reputación mundial. Que nadie se admire demasiado de este paralelismo entre las dos estrellas de la Nueva Inglaterra.

Ambos pertenecen a un mismo cielo interior aunque tengan una posición y un brillo distintos. La mayor, si es posible expresarse así tratándose de estrellas, es la precursora de la otra. Y uno de sus rayos nos permite calcular exactamente el parhelio de la otra. En términos más obvios, el hombre de Concord nos ayuda a comprender mejor al solitario de Peterborouh, tan mezclado sin embargo a nuestra vida moderna y a sus realidades más complejas».

Culmina el estudio de Bois con su interpretación de Dionysos en la obra de Robinson: «La cordura, unida al amor de la belleza, ha inspirado *Dionysus in doubt* y *Dionysus ana Demos* que, en la obra de este continuador de Emerson, tiene un lugar aparte.

El dios desterrado, que es por sobre todo el dios inflamado por el éxtasis y la inspiración, critica las costumbres de su tiempo. Satiriza sus virtudes puramente exteriores, máscara de la mediocridad recelosa; vilipendia el desprecio con que se pretende aplastar a los que quieren ser ellos mismos (ah! la explotación de los débiles por los poderosos); la injusticia; el «humbung» que quiere ocupar el primer puesto; la uniformidad y la «standarización» que invaden la sociedad; la creciente multitud de leyes que, a menudo, no son

sino trabas a la mejor expansión del individuo. Dionysos, el dios libre y liberador, estigmatiza a Demos como al peor de los tiranos».

Termina Bois: «Cuando las inteligencias lúcidas como ésta que hace hablar a Dionysos sean más numerosas y escuchadas, el Nuevo Mundo—esperemos que el Antiguo también—llegará a equilibrar en la vida práctica las dos fuerzas difíciles de conciliar, es decir, una alta moralidad de un lado y, de otro, la sana libertad del espíritu y el corazón. Para la elaboración de este evangelio social tengamos fe en la América de Lincoln, de Roosevelt, de Emerson y de los discípulos que, como E. A. Robinson, han llegado, a su vez, a ser maestros».

Tales son las líneas generales del interesante estudio que Jules Bois dedica al gran poeta norteamericano.—M.

Ojeada al teatro

contemporáneo

Un crítico y tratadista francés de mucho prestigio, M. Fortunat Strowski, es autor de un ensayo sobre el teatro europeo contemporáneo de que han dado cuenta algunas publicaciones extranjeras recientemente. De este trabajo de M. Strowski entresacamos algunas observaciones que nos parecen las más representativas.

«El teatro actual, el joven teatro desdeñado por las personas demasiado austeras e incomprendido por la gente poco informada, encierra tanta substancia y tanta psicología como el teatro de Augier y de Dumas. Esta substancia es la única que conviene al «hombre moderno», la única que responde a su avidez por conocerse y comprenderse.

En una comedia reciente, Jules Romains ponía en evidencia las desventuras del «hombre moderno» en pugna con la tiranía del mundo actual; el hombre moderno, que se ha revelado a partir del mes de Agosto de 1914, es un producto enigmático e inquietante que no ha tenido ni su Montaigne, ni su San Francisco de Sales, ni su Pascal ni su La Rochefoucauld. Tales moralistas no surgen todos los días. Por otro lado, la preocupación de observar y de pintar la naturaleza humana, ha pasado de los emoralistas a los novelistas, y de éstos, a partir de Balzac y Stendhal, a los dramaturgos. La novela, que, después de la guerra a tentado sustituir a los moralistas, no ha logrado revelarnos el secreto del hombre. La mayoría de los novelistas no ha podido desentenderse del carácter confidencial que, desde hace veinte años, caracteriza sus obras. Se sirven de su arte exclusivamente para ellos: no consideran más que el «yo».

El teatro, por el contrario, conserva su objetividad y está en condiciones de poder reflejar, en su generalidad, los casos complicados de la psiquis moderna. Contribuye a que su éxito sea más completo la técnica nueva que pone a su disposición recursos infinitos que le permiten analizar los más sutiles sentimientos y, asimismo, representar acciones importantes y movimientos colosales.

La decoración moderna se basa en leyes filosóficas. Así, para representar la constancia de una idea o de una preocupación, los dramaturgos cambian sin cesar las decoraciones; para representar, en cambio, la condición inestable y mutable de los pobres seres humanos, dejan la decoración inmóvil e igual. Lenormand, en su obra *Mixture*, multiplica las mutaciones y transporta al público a los más lejanos lugares, mientras que M. Gantillon, en *Maya*, mantiene constantemente la misma decoración.

Finalmente, los actores han modificado también su arte. Antes era la palabra, y sólo la palabra lo que valía: el triunfo estaba en la tirada literaria; ahora recurren a otra elocuencia, la «elocuencia del silencio», al decir de un mundano del siglo XVIII, o mejor aun, la elocuencia de la acción. No quiere decir esto que los actores se hayan convertido en

mimos; la mímica es el lenguaje de los gestos en sustitución del lenguaje corriente de las palabras».

En seguida, M. Strowski procede al examen de algunas piezas escritas en los últimos diez años, y después de aludir de paso a obras de Curel, fallecido hace poco, de Lenormand y de Pellerin, se ocupa de Pirandello, el más interesante artista de las nuevas modalidades.

«En un reciente viaje a Nueva York me encontré con uno de los más grandes dramaturgos de nuestros días. Hombre modesto y encantador, a pesar de su celebridad: Luigi Pirandello. Debíamos almorzar en uno de los restaurantes italianos donde escritores y artistas son mejor recibidos que príncipes y millonarios. Una silla desocupada estaba reservada para él. «Es para Averroes», dijo uno de los confertulios. Averroes es, en efecto, el compañero siempre presente en la mente de Pirandello. El averroísmo es la atmósfera de su imaginación y de sus ensoñaciones. Pirandello considera los seres humanos como arenillas que se encuentran momentáneamente y que, al menor incidente, se agitan y se dispersan en torbellinos arremolinados. ¿Qué es, pues, la personalidad, y dónde reside la fuerza que la sostiene? Esta fuerza misteriosa es la idea que nos formamos

de nosotros o que otros nos imponen. Si falta esta idea, no existe la personalidad; si cambia, la personalidad cambia también.

Un burgués exaltado encarna en una farsa el papel de Enrique IV. Como el traje le agrada, lo usa al día siguiente y al otro. La ilusión se impone a sus criados, a los que lo rodean, a él mismo. El buen hombre no sabe ya quién es: ¿un burgués? ¿el rey?, pero como continúa usando corona y cetro, no titubea ya. Matará al que ponga en duda su realeza.

Los temas pirandelianos no han tenido mayormente éxito en Norte América y aun en Italia no gustan tanto como en Francia. Y eso se explica: en Francia, más que en otros países, el problema de la personalidad, tal como lo trata Pirandello, ha adquirido en la vida casi el mismo carácter que en sus obras. Más de un joven y de una joven se han preguntado cuál será su verdadero «yo» y si para ser ellos mismos, para hallar su personalidad, debían amoldar su vida a su espíritu de la preguerra, de la guerra o de la postguerra.

En los personajes del dramaturgo italiano, tan inestables y tan inseguros de sí mismos, suelen producirse las deformaciones más graves: vicios, pasiones, locuras. La sensación

de la inseguridad general y del desorden universal crea las inquietudes y favorece las enfermedades mentales. Quizá se exagere en cuanto a la cantidad y la gravedad de estos casos morbosos, pero existe una gran preocupación al respecto. El freudismo, tan mal acogido antes de la guerra, está actualmente en gran boga.

Los autores dramáticos, dóciles a esta curiosidad pública, nos presentan los accidentes del carácter humano, de acuerdo con esta nueva psicología. Para Freud y sus discípulos, los hombres nacen y se desarrollan en una corriente irresistible de sexualismo. La atracción, el placer, el deseo bajo todas sus formas, tienen por origen y fermento la actividad sexual. Es, en resumen, una nueva forma de la vieja doctrina de los jansenistas sobre la «libido» o concupiscencia de la carne. Por lo general, en el individuo normal, refrenado por la disciplina social y mantenido en equilibrio por una habitual salud física y moral, esta concupiscencia no altera el orden de la razón y de la conducta, sino que se pone al servicio de éstas. Pero si el equilibrio se rompe, si el individuo pierde el dominio sobre sí mismo, suelen producirse esos fenómenos extraños que pueden asumir los más graves caracteres.

A continuación, el autor

examina a los secuaces franceses de Pirandello y hace un análisis singularmente agudo de algunas piezas de Lenormand que reflejan, por una parte, las adquisiciones que para la psi-

cología ha hecho el médico vienés Freud y, por otra, la manera de hacer teatro del formidable dramaturgo italiano.
—S.

ERRATA

Se ha deslizado en la composición de este número una errata importante, que deseamos salvar. En la página 357, líneas 3.^a y 4.^a, se lee la palabra *fantasiosa*. En lugar de ella, debe decir *fantaseadora*. Rogamos tenerlo así presente.

Índice del primer semestre

Marzo, Abril, Mayo, Junio y Julio de 1928

	<u>Pág.</u>
<i>A. A.</i> —El maravilloso viaje de Nils Holgersson.....	340
<i>Acuña</i> (Carlos).—«Paremiología Chilena», por Ramón A. Laval.....	66
<i>Acuña</i> (Carlos).—La decadencia del amor.....	440
<i>Alone</i> .—Un escándalo literario en París. Andrés Maurois, autor de «Ariel», acusado de plagio.....	35
<i>Alone</i> .—Un crítico español: Salvador de Madariaga....	400
<i>Armaza</i> (Juan de).—Nocturno.....	185
<i>Armaza</i> (Juan de).—Leysin (Diario de viaje en Suiza)...	312
<i>Auclair</i> (Marcelle).—Marie Le Franc y su libro «Grand Louis l'Innocent».....	327
<i>Baeza</i> (María).—Tarde de invierno (poesía).....	277
<i>Cabrera Méndez</i> (Rafael).—En torno a la escuela española.....	258
<i>Curtius</i> (E. R.).—André Gide. I.....	373
<i>Délano</i> (Luis Enrique).—Los tres aspectos de Jean Arthur Rimbaud.....	331
<i>Donoso</i> (Ricardo).—Blasco Ibáñez.....	26
<i>Espinosa</i> (Januario).—La colonia tolstoyana.....	166
<i>García Oldini</i> (Fernando).—Hacia la revisión del plan Dawes.....	422
<i>George N.</i> (Carlos).—El libro chileno.....	344
<i>Gigli</i> (Lorenzo).—El premio Nobel a Gracia Deledda...	430
<i>González Vera</i> .—Pablo Schostakovsky.....	302

<i>Hauteceœur</i> (Louis).—Reflexiones sobre el arte decorativo moderno.....	6
<i>Heise González</i> (Julio).—El Símbolo primario en la concepción cultural spengleriana.....	279
<i>Hermil</i> (Juliana).—Meditaciones breves. I.....	317
<i>Hermil</i> (Juliana).—Meditaciones breves. II.....	413
<i>Hübner</i> (Manuel E.).—Tres capítulos de una novela.....	101
<i>Insúa</i> (Alberto).—Un español universal: Blasco Ibáñez...	30
<i>Keller R.</i> (Dr. Carlos).—Causalidad y finalidad.....	232
<i>Labarca H.</i> (A.).—Un novelista pedagogo: H. G. Wells	107
<i>Labarca H.</i> (Amanda).—Indefensa (cuento)	357
<i>Lafuente</i> (Enrique).—Bibliografía del centenario de Goya.	267
<i>Lago</i> (Tomás).—Sombra paralela.....	41
<i>Latorre</i> (Mariano).—Cavinza. I.....	42
<i>Latorre</i> (Mariano).—Cavinza. II.....	129
<i>Latorre</i> (Mariano).—J. O. Curwood, un escritor naturalista.....	320
<i>Latorre</i> (Mariano).— <i>Tirano Banderas y Los de Abajo</i> , dos novelas de la revolución mejicana.....	448
<i>M.</i> —Ex-Libris.....	453
<i>Martí Casanovas.</i> —La figura presidencial de Calles.....	416
<i>Melfi D.</i> (D.).—Las novelas explicadas. (A propósito de «El chileno en Madrid», por J. Edwards Bello)...	170
<i>Melfi</i> (Domingo).—Solveig: El regreso. (Del libro inédito «Solveig».).....	292
<i>Molina</i> (Enrique).—Visita a la escuela de las Rocas.....	241
<i>Monvel</i> (María).—2 poemas.....	219
<i>N. Z. A.</i> —Una galería de escritores franceses contemporáneas. El álbum de Sergio Czeresfkw.....	149
<i>Omega.</i> —Noticiario.....	74
<i>Pinilla</i> (Norberto).—La estética y la historia del Arte en la enseñanza.....	71
<i>Prado</i> (Pedro).—Prosas bíblicas.....	3
<i>Préndez Saldías</i> (Carlos).—Hombre (poesía).....	99
<i>Prévost</i> (Jean).—Movimiento de traducciones en Francia.	248

	<u>Pág.</u>
<i>R.</i> —Ex-Libris.....	174
<i>Rojas</i> (Manuel).—Sueño.....	25
<i>Rojas</i> (Manuel).—«La agonía antillana».....	346
<i>Romero</i> (Alberto).—Por el libro chileno.....	256
<i>S.</i> —Ex-Libris.....	176
<i>S.</i> —La emoción en la vida actual.....	179
<i>S.</i> —Max Jacob y la libertad.....	270
<i>S.</i> —Ex-Libris.....	454
<i>S.</i> —Un muerto ilustre: Sir Edmund Gosse.....	354
<i>S.</i> —Wells cree en el fracaso de la civilización.....	352
<i>Schostakowsky</i> (Paul).—El calvario ruso (Un ensayo de crítica de la revolución rusa),.....	187
<i>Silva Castro</i> (Raúl).—La última novela de Joaquín Edwards Bello.....	89
<i>Silva Castro</i> (Raúl).—Chaplin, genio del cine.....	252
<i>Silva Castro</i> (Raúl).—La señorita Cortés-Monroy, por Januario Espinosa.....	426
<i>Solar Correa</i> (E).—Puerto Varas.....	59
<i>Ulloa</i> (Armando).—Poemas.....	396
<i>Vega</i> (D. de la).—Rincones de Santiago.....	336
<i>Vergara</i> (Marta).—El encanto de la España vieja.....	158
<i>Vicuña Luco</i> (Osvaldo).—Cartas acerca de Marcel Proust.	224
<i>Vidor</i> (Pablo).—El Museo vivo.....	161
[* * *].—Poesía china.....	81
[* * *].—Ex-Libris.....	264

19

MCD 2013