

Р
П
И

Año IV

Núm. 9

Ateneea

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

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION



SUMARIO: Prof. Dr. Alejandro Lipschütz:
La autonomía del corazón □ Julio Heise González:
Jorge Simmel y su filosofía cultural □ Ricardo E. Lat-
cham: *Los indios Chiquillanes* □ M. P.-S.: *Un nuevo*
gran poeta de Colombia: Rafael Maya □ Fernando García Ol-
dini: *De Bach al Expresionismo* □ Hombres, ideas y
libros: Enrique Molina: *El Centenario de Berthelot* □
Marcelle Auclair: *Un novelista italiano: Italo Svevo* □
EX - LIBRIS □ GLOSARIO DE REVISTAS

Universidad de Concepción. Chile

Precio: \$ 2.00 ~ Novbre. 30 de 1927

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 IV

NOVIEMBRE 30 DE 1927

NÚM. 9

Prof. Dr. Alejandro Lipschütz

La autonomía del corazón

II

El sistema específico del corazón.—Su anatomía y fisiología.—El problema de los «hormones» cardíacos.

EN la primera conferencia llegamos a la conclusión de que los impulsos responsables de las contracciones autónomas del corazón se originan, no en los ganglios, sino fuera de ellos, y que no son las fibras nerviosas las que conducen los impulsos. Llegamos también a la conclusión de que la autonomía en el corazón está, por decirlo así, muy graduada, y que ciertas partes del corazón juegan un papel más preponderante que otras en los fenómenos de la autonomía y dictan el paso a éstas.

Al último momento corresponde gran importancia en la teoría de la autonomía del corazón. Se pregunta si estas diferencias funcionales entre el seno venoso y la punta, para tomar los extremos funcionales, tienen como base diferencias estructu-

rales en el miocardio mismo. En otras palabras, la pregunta es ésta: ¿el estímulo autónomo se produce y es conducido, además, por tejidos especiales, diferentes de las otras fibras musculares del corazón?

En la base del estudio de este problema de localización debe estar la investigación anatómica dirigida por la fisiología experimental. ¿Qué sabemos de un sistema específico en el corazón?

Si aceptamos que el estímulo autóctono responsable de las contracciones rítmicas y autónomas del corazón se origina fuera de los ganglios, y también que se conduce fuera de las vías nerviosas, debemos suponer que todo el corazón representa una unidad muscular. Hace 35 años había unanimidad para estimar que, en los mamíferos, las aurículas y los ventrículos están completamente separados por el anillo fibroso. El primero que se opuso a esta concepción fué el inglés *Kent*, en 1892, demostrando que, en el ratón, en el cuy, en el conejo, gato, perro y mono, hay fibras musculares que unen las aurículas a los ventrículos. *Kent* insistió también sobre ciertas diferencias estructurales que, en el mono, existen entre las fibras aludidas y las fibras del miocardio. Un año después, *His*, el joven, publicó su trabajo sobre el mismo problema y dió una descripción muy exacta de la disposición de las fibras respectivas en los mamíferos. Aunque, dice *Tigerstedt*, el interés para el problema del origen de los estímulos responsables de la autonomía del corazón y de la conducción, era, en estos tiempos, muy grande, pasaron, después de *Kent* e *His*, otros diez años antes que diferentes investigadores se ocuparon de las conexiones musculares entre las aurículas y los ventrículos.

En realidad, el descubrimiento del fascículo aurículo-ventricular, del llamado fascículo de *His*, era un momento trascendental en nuestros conocimientos sobre el problema de la autonomía del corazón. No quedaba otro obstáculo anatómico para la teoría miógena.

Ya *Gaskell* insistía en que hay en la rana una conexión muscular entre las aurículas y el ventrículo, encontrando fibras circulares en la región aurículo-ventricular. *Kästh*, *Mackenzie*, *His*,

Kent y recientemente *v. Skramlik*, definitivamente establecieron que las aurículas y el ventrículo, en la rana, se unen por medio de una formación muscular, que es el llamado «embudo aurículo-ventricular».

Muchísimos son los experimentos que demuestran con toda seguridad que en el embudo aurículo-ventricular, sólo fibras musculares forman el camino que establece la comunicación funcional entre las aurículas y los ventrículos; los hemos mencionado en la conferencia anterior. Se hicieron también muchos estudios para localizar experimentalmente las fibras especiales del embudo que sirven a la conducción. Experimentos parecidos se han hecho en la región aurículo-ventricular también en el conejo. Ya *Tigerstedt*, en 1884, conoció el hecho de que una lesión aun parcial en la región aurículo-ventricular puede causar el bloqueo cardíaco. ¡Pero era en el tiempo anterior a *Kent* e *His*, y no había todavía lugar para estos hallazgos en el conjunto científico! Después de *His*, muchos autores hicieron experimentos especiales para localizar las fibras de conducción. Fueron especialmente demostrativos los experimentos que *Erlanger* y sus alumnos, en los Estados Unidos, hicieron en el perro. Comprimiendo el fascículo de *His*, se produce inmediatamente el bloqueo cardíaco como después de una compresión total. Si el animal queda vivo, se revela que el bloqueo es definitivo, sin recuperación del ritmo normal (en un experimento, *Erlanger* observó un animal durante 9 meses). Se han hecho experimentos de compresión localizada también en el corazón aislado de diferentes mamíferos, siempre con el mismo resultado de provocar el bloqueo. Observaciones anatómicas en enfermos con un pulso extremadamente lento, confirmaron estas observaciones experimentales: se encuentran en estos casos lesiones patológicas en el fascículo de *His*.

En la primera conferencia hemos visto que, si se excluyen los nervios, la recuperación de las contracciones ventriculares por la segunda ligadura de *Stannius* puede explicarse solamente por una estimulación de un centro miógeno aurículo-ventricular. Agreguemos que hoy día hay plena evidencia experimental de

que en el embudo aurículo-ventricular se localiza un centro de autonomía. Basta estimular, en el corazón detenido, la región aurículo-ventricular para lograr la recuperación del ritmo autónomo. *Munk*, que descubrió este fenómeno, creía que se trataba de una estimulación de los ganglios respectivos. Pero *Gaskell* y especialmente *Ewald*, estimulando la región aurículo-ventricular con la punta de una aguja, demostraron que el fenómeno de *Munk* se produce sin que se toquen los ganglios. Finalmente, *Gaskell* y *Bond* han visto directamente las contracciones del fascículo en el corazón abierto de la rana; y v. *Skramlik* alcanzó también hace poco a registrar gráficamente las contracciones autónomas del embudo aislado y las ha observado aún en pequeños trocitos del embudo aurículo ventricular.

Después de todos estos experimentos, es claro que el fascículo de *His* o el embudo aurículo-ventricular representa una parte del miocardio que se caracteriza por su papel de camino de los impulsos que llegan al ventrículo, desde arriba, y que en caso de excluirse los impulsos de arriba, sirve como centro autónomo. Necesariamente se presenta aquí como pregunta si el fascículo de *His* tiene relaciones anatómicas con las partes de arriba y las de abajo. La cuestión es si el fascículo de *His* forma parte de un sistema más grande, de un sistema específico, que regule la autonomía del corazón. Uds. conocen la contestación que debe darse a esta pregunta; y si yo la pongo aquí, lo hago para insistir sobre el desarrollo lógico del gran problema que tratamos. Uds. saben que diez años después del descubrimiento de *His*, el patólogo alemán *Aschoff*, trabajando con su alumno japonés *Tawara*, descubrió las continuaciones del fascículo de *His*: el nódulo ventricular que más arriba se continúa en el nódulo auricular. En la pared auricular, las fibras del nódulo auricular se pierden en el miocardio. El fascículo de *His*, lo sabemos hoy día, se continúa abajo en sus ramas, derecha e izquierda, que por su parte se ramifican en todo el lado correspondiente del miocardio, para terminar en las fibras de *Purkinje*, que difieren de las fibras regulares; se encuentran bajo el endocardio y entran en los músculos papilares.

Ya un año después de la publicación de *Tawara*, el anatomista inglés *Keith*, junto con *Flack*, descubrió el nódulo sinusal que se encuentra en la pared de la aurícula derecha, muy cerca de la vena cava superior. Las ramificaciones del nódulo sinusal, como las del nódulo auricular, se pierden en la pared muscular. Probablemente no hay, de esta manera, unión anatómica directa entre el nódulo de *Keith-Flack* y el sistema de *Tawara-His*.

La estructura histológica del sistema aludido es también de gran interés. Aquí las fibras, como en las fibras de *Purkinje*, se caracterizan por su riqueza en sarcoplasma, esto es, escasez de diferenciación fibrilar. Falta también frecuentemente la estriación transversal; los núcleos son más grandes y menos coloreados que en las fibras del miocardio en general. Las fibras del sistema específico contienen mayor cantidad de glicógeno que las fibras regulares.

Desde *Gaskell*, la escasez de diferenciación fibrilar y los otros caracteres mencionados, se consideraron como características sobresalientes de las células musculares embrionales. Se presentaría aquí el hecho interesantísimo de que una parte del corazón conserva los caracteres citológicos embrionales, que aseguran los estímulos autóctonos en el corazón y su conducción de una parte del miocardio a la otra. Pero hace algunos años, *Mönckeberg* insistió en que esta identificación de las células del sistema específico con células embrionales, es errónea, no encontrándose en el desarrollo embrional de las fibras musculares ordinarias cuadros como los de las fibras del sistema específico.

Se han hecho diferentes estudios experimentales sobre las fibras de *Purkinje* aisladas, especialmente por *Erlanger*, en 1912, por *Pick*, en Austria, e *Ishihara*, en Japón en 1924. *Ishihara* y *Nomur* aislaron del corazón del perro trozos de miocardio con fibras específicas en suero fisiológico de *Locke*, estableciendo que el miocardio continúa contrayéndose. Agregando pilocarpina, que estimula las terminaciones del vago, cesan las contracciones del miocardio, mientras que continúan contrayéndose visiblemente las fibras específicas. Agregando atropina, que

paraliza las terminaciones del vago, el miocardio recupera las contracciones con el mismo ritmo que las fibras específicas. Fibras específicas aisladas revelan, en el suero fisiológico, contracciones rítmicas durante diez horas; al contrario, fibras ordinarias del miocardio, aisladas, se detienen algunos segundos después de colocarse en el suero. *Pick* e *Ishihara* han constatado que los diferentes cardiotónicos (por ejemplo, la estrofantina) actúan sobre las fibras específicas aisladas lo mismo que sobre el corazón total, aumentando la fuerza y la frecuencia de las contracciones. En estos experimentos hechos en el corazón del conejo, del perro y del gato, se reveló también la gran resistencia de las fibras específicas. El ácido cianhídrico no inhibe las contracciones de las fibras específicas aisladas del corazón del animal o del corazón humano. La falta de oxígeno tampoco perjudica las contracciones de las fibras específicas, de una preparación consistente de fibras de *Durkinje* y del músculo papilar; al contrario, el músculo papilar de la misma preparación, disminuye sus contracciones. Agregando simultáneamente insulina y glucosa, aumenta la fuerza y la frecuencia de las contracciones del músculo papilar, sin que se influyan las contracciones de las fibras específicas aisladas. Ya *Erlanger* constató que en una preparación de fibras específicas y regulares, que no revelan más contracciones espontáneas, la estimulación eléctrica vuelve a provocarlas; un estímulo débil que no actúa todavía, al aplicarse directamente a la fibra regular, se revela como activo cuando se aplica a la fibra específica. Todas estas nuevas observaciones experimentales son una brillante demostración de las diferencias funcionales profundas que existen entre las fibras específicas y las fibras regulares.

Pick llega a la conclusión de que las fibras del sistema son las más resistentes de todo el corazón; son el verdadero «últimum moriens». Y tal vez, dice *Pick*, son las fibras del sistema el último moriens, no solamente del corazón, sino que el «últimum moriens» de todo el organismo.

Nos hemos ocupado hasta aquí de las partes inferiores del sistema específico. Trataremos ahora del nódulo sinusal.

Si constatamos en la primera conferencia que el seno venoso, en la rana, y la parte correspondiente a la aurícula derecha, en los mamíferos, juegan un rol preponderante, fijando el seno, por decirlo así, el ritmo de todo el corazón, hoy día podemos decir con toda seguridad que es el *nódulo sinusal* el responsable.

Después que *Keith* y *Flack* descubrieron el nódulo sinusal, diferentes autores han hecho el experimento de separación, destrucción o grave lesión de este nódulo, constatando trastornos en el ritmo del corazón. Sería imposible tratar aquí todos estos interesantísimos experimentos. Los experimentos más decisivos fueron los de *Eyster* y *Meek*, que en 1922 hicieron la ablación del nódulo sinusal en perros, por un método aséptico. *Rijlant* ha observado perros hasta 18 meses después de la ablación del nódulo sinusal. La frecuencia disminuía, debido a impulsos que se originan en el nódulo auricular o ventricular, es definitiva y nunca más vuelve la frecuencia sinusal. Últimamente, *Rijlant* ha extendido sus experimentos a otras especies, a la cabra, la oveja, el gato y el conejo. En todas las especies, el éxito es siempre el mismo. Tomemos por ejemplo un experimento en una cabra. Antes de la operación, la frecuencia era de 205 a 210 por minuto. Se hizo la ablación total del nódulo sinusal y la frecuencia bajó hasta 120 y algunos días después aún hasta 72 por minuto. Otro experimento en un conejo: la frecuencia, antes de la operación, era de 320 a 350 por minuto, y después de la ablación total del nódulo sinusal, se estableció una frecuencia de 120 a 225.

Otro punto de gran importancia es la constatación de que la ablación *parcial* del nódulo sinusal no produce necesariamente un cambio en la frecuencia del corazón. Hay ciertos trastornos característicos, en la ablación parcial, pudiendo producirse aún un bloqueo incompleto, con disociación entre las partes sinusal y ventricular. Pero la frecuencia del ventrículo puede quedar sin cambio, indicando esto que los impulsos que se originan en el resto del nódulo sinusal tienen la frecuencia normal y llegan a los ventrículos. Recordemos aquí los hallazgos de v. *Skram-*

lik, sobre las contracciones espontáneas de pequeños fragmentos del seno venoso de la rana, que continúan después de la separación de la pared, contrayéndose con la frecuencia original. Se revela en los experimentos con ablación parcial del nódulo sinusal en perros, o sea, este mismo fenómeno en vivo.

De gran interés son también los nuevos experimentos de *Rothberger* y *Scherf*, que ligaron en el perro la arteria del nódulo sinusal, produciéndose diferentes trastornos del ritmo que son temporales o constantes, según el caso.

Hemos dicho ya que la observación histológica no revela fibras específicas entre el nódulo sinusal y el nódulo auricular. Los impulsos del uno al otro evidentemente se conducen por fibras regulares. Encontramos una demostración experimental en este sentido en experimentos recientes de *Mahaim* y *Scherf*, que constataron que en el corazón del perro transfundido con Ringer, se necesita seccionar todas las fibras musculares que unen en nódulo auricular con el nódulo sinusal, para que se establezca el ritmo aurículo-ventricular.

Hemos dejado hasta aquí sin atención un punto en verdad muy importante, cuando se trata de localizar el origen y la conducción de los impulsos autónomos del corazón. Hablamos siempre del sistema muscular específico, sin tomar en consideración que hay células ganglionares y fibras nerviosas que se encuentran también en este sistema, como en el caso del miocardio en general; lo que distingue el sistema específico del miocardio son solamente los caracteres citológicos relatados y la limitación del sistema por tejido conjuntivo. Y podría hacerse la objeción, de que no quede excluida la participación de las formaciones nerviosas del sistema específico mismo, en el origen y conducción de los impulsos autónomos. Hay evidencia suficiente sobre que esta objeción no es justificada. Recordemos los hallazgos de *Haberlandt*, de *Asher*, de *Frey*, discutidos en la primera conferencia, referentes a que la exclusión de formaciones nerviosas por intervenciones químicas u otras, no perjudica al ritmo cardíaco. Parece también inverosímil que una lesión tan profunda como la ablación parcial del nódulo si-

nusal deje intacta la conducción de los impulsos sinusales, si hubiese fibras nerviosas en el camino normal para los impulsos autónomos. Ahora bien, si la falta de trastornos después de la ablación parcial no corresponde a la concepción de que fibras nerviosas conduzcan los impulsos autónomos en el corazón, tampoco corresponde esta falta de trastornos a la concepción de que lo sean por fibras musculares especiales las que unirían el nódulo sinusal con las otras partes del corazón. Y recordemos aquí que hasta hoy día no se han encontrado fibras musculares específicas entre el nódulo sinusal y el nódulo auricular, perdiéndose las ramificaciones del uno y del otro en la pared miocárdica. Todo esto indica que el mecanismo por el cual el nódulo sinusal realiza su obra de regulación del ritmo cardíaco, debe ser diferente de lo que se pensaba hasta ahora. Se abre aquí el gran problema de la regulación del ritmo cardíaco por *sustancias* específicas, que se originan y actúan en el corazón mismo como estimulantes.

La idea de sustancias estimulantes que se originan en el corazón y que determinan el ritmo autónomo, no es absolutamente nueva. Se encuentra ya en los trabajos de diferentes autores anteriores, como *Engelmann, Asher, Rothberger, Ganter, Straub, Mönckeberg*. Pero el estudio experimental de este problema comenzó sólo últimamente. *Demoor*, en Bruselas, y *Haberlandt*, en Innsbrück, hicieron sobre el corazón hallazgos interesantísimos. *Demoor* constató que los extractos acuosos de la aurícula derecha del perro provocan un aumento de la frecuencia y de la intensidad de las contracciones del ventrículo derecho. Otros experimentos de *Demoor* revelaron que los extractos de la parte en donde se encuentra el nódulo sinusal son especialmente activos. *Haberlandt* hizo sus experimentos en el corazón de la rana. Puso el seno venoso con las venas cavas en suero de Ringer, en donde continúan contrayéndose. Si este suero, después de un cierto tiempo, se introduce en el corazón aislado de la rana, aumenta la frecuencia y la intensidad de las contracciones. *Haberlandt* se sirvió también, en algunos de sus experimentos, de corazones ya aislados desde 2 a 3 1/2 días que

se habían detenido; éstos pueden recuperar sus contracciones en el suero en el cual se habían contraído los senos aislados. Todos estos experimentos hacen creer que el seno venoso produce una sustancia que sirve como estimulante para las fibras del miocardio. Debe tratarse de sustancias específicas; muchos experimentos de control revelaron que los productos generales del metabolismo, como el anhídrido carbónico, el ácido láctico o iones de hidrógeno en general, no producen el efecto señalado; tampoco lo provocan los cambios en la concentración de diferentes iones. No produce ningún efecto característico el suero de Ringer, en el cual se contraía la *punta* del corazón bajo la influencia de estimulaciones eléctricas rítmicas. Últimamente, *Haberlandt* constató que la sustancia específica se produce también en el embudo aurículo-ventricular de la rana, donde se encuentran los centros secundarios de la autonomía del corazón. *Demoor* y *Rijlant* demostraron que la sustancia específica puede extraerse también de la aurícula derecha del corazón del homiotermio, por alcohol absoluto; *Haberlandt* confirmó este hecho para la rana, y agregó que la sustancia es dializable. Evidentemente, no se trata de una albúmina. Tampoco se trata de una sustancia grasa o de un lipoide, puesto que no es, según *Haberlandt*, soluble en éter. Igual que los hormones, es termo estable, y no pierde el suero su actividad por la ebullición. Es una sustancia que revela las facultades típicas de la adrenalina; pero *Haberlandt* demostró que la sustancia respectiva no es idéntica a la adrenalina, pues no tiene la capacidad de producir la vasoconstricción característica de la adrenalina.

Tenemos hoy día, gracias al trabajo infatigable de los investigadores, muchas indicaciones en favor de que las sustancias específicas del corazón se producen en el sistema específico. *Demoor* y *Rijlant* prepararon extractos acuosos o alcohólicos del nódulo sinusal aislado de la pared, y obtuvieron con esos extractos los mismos efectos que con los extractos de la pared de la aurícula derecha. Constataron también que los extractos sinusales de la oveja, del ternero, de la cabra o del caballo, estimulan las constracciones rítmicas de la aurícula izquierda

aislada del gato o del conejo. Con los extractos de una especie *diferente* se obtuvo una acción idéntica, en cuanto a su precisión, con líquidos preparados del nódulo sinusal de la *misma* especie. Estos hallazgos presentan en nuestro conjunto un gran interés, pues es un carácter muy vulgar de los hormones el ser específicos en el sentido del órgano de que provienen, y de ser inespecíficos en el sentido de la especie animal. Están en acuerdo con las observaciones de *Demoor* y de *Rijlant*, las que se hicieron por *Kemal-Djénab* y *Mouchet*, en Constantinopla. Ellos constataron la acción estimulante de extractos acuosos y alcohólicos del fascículo de *His* del ternero, sobre el corazón del perro en vivo.

Los problemas científicos no se plantean arbitrariamente, sino que derivan necesariamente del estado de los conocimientos anteriores. De esta manera se comprende por qué el problema de una sustancia específica que sirva de estímulo de la autonomía del corazón, planteado ya anteriormente por muchos autores, se abordó casi simultáneamente por diferentes experimentadores. El primero es probablemente el checoslovaco *Sumbal*, al cual siguieron *Demoor*, *Haberlandt* y los investigadores de Constantinopla, sin que los unos supieran de los trabajos de los otros.

Si es justa la conclusión de que la influencia del nódulo sinusal se produce por intermedio de una sustancia específica u hormonal, debería ser posible reemplazar el nódulo ablado, por un injerto, por la auto-homeo, o heterotransplantación. Debería ser posible restablecer, por un injerto, el ritmo sinusal en un animal que haya sufrido la ablación del nódulo sinusal y que revelara el ritmo aurículo-ventricular. Experimentos semejantes fueron hechos últimamente por *Rijlant*. Voy a relatar, en algunos ejemplos, el curso de estos experimentos, que son verdaderas causas de orgullo para la experimentación fisiológica.

Tomemos un experimento en la cabra. Se hace la ablación total del nódulo sinusal, que inmediatamente después se injerta en su lugar original. Después de la operación, se establece por algunas horas o más, un ritmo disminuído; pero ya al día si-

guiente de la operación, el tipo sinusal con su frecuencia mayor se restablece de nuevo. Durante cierto tiempo hay oscilaciones en la frecuencia, y temporalmente se produce nuevamente el tipo aurículo-ventricular; pero final y definitivamente, se establece el ritmo sinusal. Es una verdadera recuperación de la función sinusal, después de una autotrasplatación del nódulo respectivo. Experimentos idénticos se han hecho en la oveja, el perro, el gato y el conejo. Se han observado animales operados durante muchos meses, y se ha constatado la conservación del ritmo sinusal. Otro hallazgo de *Rijlant*, es también de gran interés; no es necesario injertar el nódulo en su lugar original: basta la implantación en otro lugar de la pared auricular.

Rijlant hizo también en perros y cabras, la homeotrasplatación. En general, el injerto queda intacto y activo hasta más o menos dos meses; pero en otros casos persiste un tiempo más largo y aún definitivamente. Si en un animal en el cual la acción del nódulo sinusal injertado ha persistido, se hace la ablación del injerto, se establece de nuevo el ritmo ventricular.

Un último paso se dió en este trabajo experimental con la heterotrasplatación, injertando el nódulo sinusal de la cabra a la oveja, de la cabra al perro, y viceversa. Se hicieron nueve experimentos semejantes, con resultados claros y constantes. Después de injertarse el nódulo de la especie extraña, el corazón trabaja durante un cierto tiempo con el ritmo ventricular; pero al cabo de dos a seis días, el nódulo sinusal injertado recupera su función, sea regularmente, sea con intermitencias. El estado funcional del nódulo injertado puede permanecer, según el caso, de 5 a 20 días. Después se establece de nuevo el tipo aurículo-ventricular como en un animal sin nódulo sinusal. No hay nunca una organización del injerto como en la auto u homeotrasplatación; siempre la autopsia revela finalmente en la heterotrasplatación, una cicatriz fibrosa, que reemplaza al injerto.

Los experimentos de trasplatación del nódulo sinusal, confirman brillantemente los hallazgos anteriores de *Demoor*, *Haberlandt* y otros. El conjunto de todas estas observaciones ex-

perimentales deja poca duda de que en el nódulo sinusal, y muy probablemente también en los nódulos auricular y ventricular, se produce una sustancia específica que sirve de estímulo responsable de la autonomía cardíaca.

Por la experimentación, llegamos en la fisiología del corazón, a un concepto que parece englobar los fenómenos de la regulación del ritmo cardíaco en el gran marco de los fenómenos humorales u hormonales. Vamos a tratar este gran problema en la tercera conferencia.

Jorge Simmel y su filosofía cultural

UNO de los filósofos alemanes que mayores influencias han ejercido en la filosofía de nuestros días es Jorge Simmel. Nació este filósofo en Berlín, en 1858 y murió en Strasburgo el año de 1918. Representa en la filosofía alemana la culminación del relativismo. Ejerció una influencia decisiva, muy importante particularmente entre los filósofos de las culturas, que, como Spengler, Frobenius, Keyserling, Lessing, etc., se han inspirado directamente en Simmel, desarrollando y completando los pensamientos de este filósofo.

El pensamiento simmeliano sólo es comprensible teniendo en vista la situación general de la filosofía moderna.

La Filosofía Moderna.

La filosofía moderna atraviesa por una crisis de lo sistemático. Los diferentes dominios de nuestro mundo espiritual han perdido su antigua cohesión; han sido arrancados de esa conexión viviente con el propio yo y sólo existen ahora como formas rígidas. Nosotros no sólo tenemos la sensación sino la convicción de la descomposición espiritual, de la ausencia de una última sujeción central del espíritu. El hombre ya no vive desde un centro, desde ese algo común que aprisiona en una melodía los diferentes tonos y disonancias, y que considera todas las manifestaciones como irradiaciones de un centro único.

El hombre frente al mundo espiritual no está, como antes, en

una actitud de creyente. La aceptación incondicional y respetuosa de un sistema se ha convertido en una fría y creciente crítica. Y esto es incompatible con una construcción espiritual en sí coherente. De ahí el caos; de ahí la disolución de los antiguos sistemas. Se habla en general y al momento se restringe; se afirma y al momento se niega lo afirmado. Esta es la diferencia que existe entre el Dante y Goethe.

El Dante, que—como lo hace notar Simmel—se explica sólo sobre el fondo de una cultura general formada desde el interior, subjetiviza el mundo dado a él objetivamente. Goethe, por el contrario, objetiviza su sujeto. Goethe es el pensador que siente descomponerse esa unidad espiritual sobre cuyo fondo únicamente, podemos explicarnos al Dante. Y es precisamente esto lo que distingue radicalmente nuestra moderna concepción del mundo de todas las anteriores.

La antigua filosofía sistemática, con sus métodos y con su lógica inorgánica, se ha hecho impotente para explicar nuestra existencia moderna, que posee un carácter genuinamente vitalista. Hoy día se hace imposible la abstracción hacia un sistema, porque las relaciones más íntimas y más sutiles de nuestra vida no serían abarcadas por un tal sistema. De ahí que en nuestros días todas las ciencias, tanto las de la naturaleza, como las del espíritu, se han ido relativizando paulatinamente. En los últimos cuarenta años la monografía ha venido a sustituir al manual sistemático; las contemplaciones inmanentes a las trascendentes. Existe una duda, una especie de horror, contra toda determinación, que alcanza su expresión más acabada en el relativismo filosófico.

El Relativismo Simmeliano.

Con Simmel el relativismo alcanza su culminación. Su filosofía es un criticismo relativista.

Buscó y encontró Simmel aquella solución superior de los conflictos filosóficos que concilia en una profunda raíz común dos concepciones antagónicas. En este caso la concepción absoluta y la relativista.

Un sistema que pretenda encerrar la vida en conceptos absolutos le fué en toda su vida extraño: «El sistemático, dice, separa las cosas con agudos límites conceptuales y consigue unidad para ellos, colocando los contenidos conceptuales en un todo simétricamente construido. La naturaleza, para Simmel, no tiene sistema, porque el sistema ve todo lo movable como estacionario, el devenir como algo rígido, la vida que se va formando por sí sola desde el interior, como algo compuesto. La vida no tiene lugar en ningún sistema, no es principio ni fin de nada, sino simplemente proceso.

Vida y Forma.

Este proceso infinito, esta evolución y flujo constante, para no quedar como un simple devenir debe adoptar formas como la manera necesaria de exteriorizarse. Pero estas formas de la vida no son su sistema; sino simplemente el fenómeno de la vida, que se desliza, que corre incesantemente, reemplazando continuamente las antiguas formas por otras nuevas.

Por eso la vida es siempre algo más que la simple vida. Tiene la constante tendencia de sobrepasarse, de salirse de sí misma, de llegar a ser «Más Vida» (Mehr Leben, como dice Simmel); así en la esfera espiritual tiene la tendencia a producir, a crear algo que es «Más que Vida», que es *Forma*. Esta tendencia hace posible que de la vida broten creaciones artísticas, religiosas, técnicas, etc., que por su conformación, son algo distinto de la vida, siguen una lógica propia, no determinada por la vida.

Y como la vida en su tendencia de llegar a ser «Más Vida» produce de sí creaciones que, ciertamente, brotan de la vida, pero que tienen su sentido en algo distinto, en la forma, y como tales no siguen las leyes de la vida, se produce una oposición entre el proceso y la forma, entre la vida y la forma. Tan pronto llegan las formas espirituales a independizarse del proceso vital, agotan sus posibilidades y se convierten en un mundo objetivo rígido, con una lógica distinta a la lógica orgánica de la vida.

Aquí está el destino trágico de los procesos vitales humanos que llevan consigo su propia negación, su propia ruina. La vida trasciende de sí, crea formas, que en su desarrollo siguen una lógica distinta de la lógica orgánica de aquélla y que—como veremos más adelante—en los grados superiores de una cultura llegan a dominar al hombre.

La personalidad.

El flujo constante, el eterno devenir de la vida, se quiebra, se rompe así en las formas creadas por ella misma, en las cuales alcanza su sentido visible, pero en cuyo dualismo no se agota propiamente su esencia fundamental. Detrás de esta dualidad de continuidad y forma que sólo se deja determinar por sus recíprocas relaciones, debe existir un concepto absoluto de la vida, un concepto más amplio, que a su vez encierre este contraste, esta dualidad.

La trascendencia de la vida (que se realiza en la personalidad), ese continuo salirse de sí misma, de superarse, de llegar a ser «más vida», es para Simmel esta determinación absoluta. Aquí vemos el esfuerzo de Simmel para conciliar la concepción absoluta con la relativista. Vemos aquí el esfuerzo del filósofo para salir del puro relativismo; haciendo volver la trascendencia, originariamente desmentida y su desplazamiento por la inmanencia, como una inmanencia de la trascendencia.

De esta condición última se sigue que cada forma del acontecer halla precisamente en la vida su rasgo esencial. Y como la vida existe sólo en su totalidad (como proceso) y las formas diferenciadas no se pueden extraer de esta totalidad, debe necesariamente ser la coherencia unitaria de esa totalidad—que se realiza en la personalidad—la raíz profunda de todo lo que existe en el exterior al parecer separado de la vida. Este es el papel que representa la personalidad, uno de los capítulos más interesantes de la filosofía simmeliana. En la personalidad se realiza la coherencia unitaria de esa totalidad que es la vida. Esto lo demuestra Simmel con numerosos ejemplos. Nosotros nos referiremos aquí al fenómeno del amor y al de la muerte.

El Amor.

Simmel es entre los filósofos modernos el único que ha tratado el problema del amor separándolo del viejo ideal clásico de belleza, íntimamente relacionado con el amor, desde los tiempos de Platón. Para Simmel el amor no es algo divisible, separable, sino «una función de la totalidad indiferenciada de la vida», que no dice relación con éste o con aquel aspecto del hombre sino que se refiere a todo el hombre: a la personalidad. Y no se agota en el amor entre el hombre y la mujer, sino que se manifiesta también en el amor de Dios, de la patria y hasta de cosas no vividas, de ideales.

El amor es una función de la vida y como tal queda ligado necesariamente en sus exteriorizaciones, a la forma real de la vida: a la personalidad. No tiene el amor un carácter específico. Con esto queda claramente formulada la contradicción interior con el eros platónico. Platón, imbuído con la idea griega de la existencia, entiende el fenómeno del amor como algo impersonal. «Platón—dice Simmel—ama lo general, nosotros, al individuo como tal». El amor como función de la vida sólo puede presentárenos a través de la individualidad y tiene su parte en el destino trágico de todas las exteriorizaciones personales. Por lo tanto, lo que el amor nos revela en última instancia es, pues, la coherencia del hombre que hace que la vida—encarnada en la personalidad—exista sólo en su totalidad.

La Muerte.

Con el fenómeno de la muerte pasa otro tanto. La muerte es, para Simmel, algo inmanente, es, como el amor, una función de la personalidad, de la vida. No es un ente misterioso, extraño al hombre, que esté fuera de él o sobre él y que en cualquier momento puede terminar con su vida.

La muerte no es algo exterior sino que es de antemano un «character indelēbilis» de la vida. Es como una realidad interior siempre presente colocada en nuestra vida y que le da una forma y una coloración a todas sus exteriorizaciones. La muerte

como función de la vida queda ligada, pues, en sus exteriorizaciones, a la personalidad.*

La Cultura Simmeliana.

La vida en sí no tiene un fin no tiene una medida de valores fuera de ella misma.

Tampoco la forma tiene un fin, un objeto al cual aspira, ni se desarrolla según leyes universales. Por lo tanto el arte puro, la religión pura, no encierran para nosotros, ninguna representación determinada. El arte en general no se puede definir. «Existe siempre sólo un arte históricamente determinado por su técnica, sus posibilidades de expresión, sus características de estilo, etc.»

Por eso resulta para Simmel la historia universal algo monstruoso, una verdadera quimera. Sólo pueden existir exposiciones monográficas. Un hecho que poco antes de la muerte de Simmel, desarrolló Spengler en la «Decadencia de Occidente».

Simmel habla en sus «Problemas de la Filosofía de la Historia» de las leyes del desarrollo de todo gran grupo, en los estadios de juventud, madurez y vejez, diciendo que nosotros «rehusamos ver en esta sucesión o serie las fuerzas impulsivas, que nos aclararían los hechos particulares así reunidos». Pero el carácter cuidadosamente relativista de su pensamiento histórico lo hizo retroceder frente a la absolutización desconsiderada, con las últimas consecuencias naturalistas, a que llega Spengler; y que, a juicio de Simmel, violentan el proceso de la vida.

También su criticismo relativista impide a Simmel llevar hasta sus últimas consecuencias el pensamiento del acaecer individual sin fin, que es desarrollado más tarde por Spengler y por Teodoro Lessing en la «Historia como fuente de sentido para lo sin sentido» (*Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen-Lessing*) y «La historia como poesía» (Spengler).

* En los héroes shakespereanos y en los cuadros de Rembrandt ve Simmel exteriorizada la inmanencia de la muerte, mejor que en ninguno de los pintores italianos y en la mayoría de los escritores, en los cuales la muerte da «la impresión de una puñalada».

Toda nuestra vida histórica, tiene sin duda alguna una estructura fisiognómica unitaria que se desarrolla en el proceso cultural.

Simmel traslada el desarrollo trágico del proceso vital humano, al proceso cultural. Cultura es, para Simmel, la salida del círculo cerrado del yo; es la relación, es el ponerse en contacto con el mundo, con los objetos; es el realizarse, el completarse en ellos, «Sich-an-ihnen-Er-füllen».

«El hombre dice, Simmel, (véase «Nietzsche y Schopenhauer»), es el ser indirecto y éste tanto más cuanto más cultivado esté. El animal y el hombre incultivado alcanzan a aquello que su voluntad se propone, apoderándose de ello de un modo directo o empleando tan sólo un número escaso de medios sencillos. La multiplicidad y complicación crecientes que la elevación de la vida trae consigo, no permite esta trinidad de la serie: deseo—medio—fin, sino que transforma al miembro intermedio en pluralidad, en la que el medio propiamente eficaz resulta producida por otro medio y éste, por otro a su vez, hasta que aparece aquella complicación incalculable, aquel encadenamiento de la actividad práctica en que vive el hombre de culturas maduras. La técnica, es decir, la suma de los medios que para la existencia cultivada son precisos, se convierte en el propio contenido de los esfuerzos y valoraciones, hasta que el hombre se encuentra rodeado por todas partes de empresas e instituciones que corren en todo sentido, y a todas las cuales les faltan los fines definitivos que les dan valor».

De manera que llegando la cultura a cierto grado de madurez pierde el hombre su dependencia originaria con el mundo exterior, queda, podríamos decir, aislado.

En un principio, el sujeto estrechamente unido con el objeto de su mundo no percibe la oposición entre el yo y el mundo exterior, entre la vida y la forma; pero, en grados superiores empieza esta dualidad, esta oposición a desarrollarse, a polarizarse. Un progresivo proceso diferenciador lleva la unidad originaria a una variedad siempre más multiforme. Es este proceso diferenciador, que tiene sus raíces en la tendencia de la forma a independizarse, determina el conflicto interior trágico de la

cultura. Es éste el sino trágico de la cultura. Las formas como elementos positivos de la vida y teniendo su origen en ella, siguen, sin embargo, en su desarrollo, una lógica propia, independiente y casi siempre contraria al desarrollo personal del alma humana. Esto trae como consecuencia la valorización de los medios como fines últimos, convirtiéndose el hombre en mero portador, o más propiamente, en víctima de la violencia, con la cual domina esta lógica el desarrollo cultural. Este proceso cultural trágico se observa claramente en la economía.

Las necesidades elementales, el hambre por ejemplo, han hecho surgir determinadas formas para su satisfacción. En un principio, se satisfacen estas necesidades de un modo directo: empleando un número escaso de medios. o, como dice Simmel; «las formas creadas por la vida para satisfacer las necesidades, se encuentran unidas en principio, con las necesidades, en corta serie causal».

Avanzando la cultura, la economía se transforma en un verdadero mundo aparte, independiente. Se transforma en un proceso de formas (siempre creadas por la vida) que se van desarrollando según leyes objetivamente técnicas e independientes de la vida, de la voluntad del hombre; el cual sólo es el portador de este proceso. La violenta lógica del desarrollo económico y en general de todas las formas, no pregunta por la voluntad del sujeto, ni por el sentido ni las necesidades de su vida. Sin preocuparse de todo esto, la economía sigue su camino violentamente, tal como si los hombres existieran por ella y no ella por la voluntad de los hombres. «De todos los mundos, dice Simmel, cuyas formas han sido producidas en y por el desarrollo vital y que después han encontrado su centro en sí mismo y a su vez dominan la vida, no hay ninguno que, como la economía, se haya puesto frente al sentido de la vida, por su pura lógica objetiva, con una objetividad tan desconsiderada y con una violencia verdaderamente demoníaca».

Pero este es, ya lo vimos, el desarrollo trágico de la vida y con ello también de la cultura: las fuerzas destructoras de su esencia, surgen precisamente de su misma esencia. La cultura,

debido a la emancipación del espíritu objetivizado, trae consigo, en su formación, trágicamente determinado su fin.

De esta concepción cultural deriva Simmel importantísimas consecuencias prácticas, que se traducen en lo que él llama «la actitud personal hacia la vida». El conocimiento formal (las ideas para Simmel, no son, valen tan sólo); el intelectualismo ya no basta al hombre: el desea precisamente salir de esta prisión, y llegar a una actitud enteramente espiritual frente a todo lo existente: frente a la vida. Esta actitud consiste, para Simmel, en percibir, en coger las cosas de una manera funcional y operar con ellas interiormente salvando las oposiciones y los contrastes entre la vida y la forma, entre el hombre y la realidad. Es esto lo que Keyserling (desarrollándolo) llamó más tarde la «*Sinnerfassung*», esto es, la aprehensión del sentido de la vida, en relación con la cultura. De manera que la actitud de Simmel frente a la vida, está lejos de poseer un tinte ideológico. No se trata de una doctrina. Es una actitud, es una relación interior que el hombre debe establecer entre él y su mundo exterior. El hombre debe realizar esa unidad de que carece la cultura salvando las oposiciones entre el hombre y la realidad. Y a esta actitud es imposible aplicar el antiguo material ético.

Ricardo E. Latcham.

Los indios Chiquillanes

LOS historiadores de Chile del siglo XVIII hablan de una nación de indios que habitaba la Cordillera de los Andes entre Santiago y Chillán, a la cual dan el nombre de *Chiquillanes*. Sin embargo, estos indios no figuran en la verdadera historia del país, y los detalles que han traslucido respecto de ellos son escasos y vagos. Antes de los mediados del siglo en referencia, no figura su nombre en ninguna parte, ni en las crónicas ni en los documentos, y contar desde principios del siglo XIX no lo volvemos a encontrar.

¿Quiénes eran estos indios? ¿De dónde vinieron y qué se hicieron?

Ningún etnólogo moderno se ha preocupado de ellos y etnográficamente no son conocidos, aunque no hay duda que existieron. En el presente artículo trataremos de decifrar la incógnita que los rodea, para descubrir, si es posible, su origen.

Antes de todo, veremos qué es lo que nos cuentan de ellos los historiadores del siglo XVIII, los únicos, como hemos dicho, que los mencionan por este nombre.

Las primeras noticias que conocemos, es un breve párrafo que da Amat y Juinent en su *Derrotero* * escrito en 1760 y publicado en 1770 a 74. Tomás Falkner, escribiendo sobre los

* Historia geográfica e hidrográfica con Derrotero general del Reino de Chile, etc., por don Manuel de Amat y Juinent. (1770-1774). Publicada en la Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomos XLIX a LV, 1926 y 1927.

indios de las Pampas y de la Patagonia, en 1774, no los menciona; pero el mapa de Cano y Olmedilla, publicado en 1775, los coloca en la parte oriental de la Cordillera, entre los volcanes Maipo y Peteroa, es decir, entre los grados 34 y 35½.

En seguida, el Fray Antonio Sors, quien escribió antes del año 1780, los nombra de la manera que sigue: «es preciso saber que los indios que viven en las cordilleras que miran a la capital de Santiago y tienen su comunicación por Cachapoal, se llaman *Chiquillanes*, y los que viven al otro lado de la Cordillera de Chillán, se llaman Puelches, aunque todos verdaderamente son Pehuenches*.

Algunos años más tarde, el Abate Molina y Gómez de Vidaurre los describen brevemente, sin dar ninguna noticia respecto de su origen, aunque el primero los considera afines a los Patagones. El Padre Ramírez los menciona de paso, diciendo: «el pretendido *butalmapu* de los Pehuénches, o *piremapu*, constaba de los *aillarehues* de quilolco, Rucalhue, Callaqui y Lolco y en el vivían antiguamente los *Chiquillanes*»**.

Lo que dice Amat y Juinent es lo siguiente: «Se advierte que por el desembocadero de Tinguiririca, Teno, el Huayco y Lontué tienen salida y entrada los indios *Chiquillanes* que habitan entre las cordilleras. Son estos indios salvajes y bárbaros, sin trato con los españoles, sino a ciertos tiempos en que los fronterizos comercian la sal que cuaja en abundancia y muy sabrosa en las grandes lagunas que tienen los valles que cierran las cordilleras. Aliméntanse estos indios de toda especie de carnes sin reservar los caballos y yeguas, y transitan de una a otra parte de la cordillera mudando las folderías en que viven según les parece conveniente para sus contratos y robos».

«Valles del Diamante son grandes entre las cordilleras de la parte del este y pasan por ellos hermosos ríos. Son habitados de Indios *Chiquillanes* mezclados con otros»***.

* Historia del Reino de Chile, situado en la América Meridional, por el Fray Antonio Sors. Publicada en la Rev. Chil. de Hist. y Geog. Tomos XXXVIII y siguientes. 1921 y 1922.

** Crónicas sacro-imperial de Chile, por el P. Francisco Ramírez, citado por don José Toribio Medina en su «Aborígenes de Chile».

*** Derrotero. Tomo LI y T. LIII.

Gómez de Vidaurre escribe: «Los montañeses son los *Chiquillanes*, los *Pehuenches* y los *Puelches*: habitan los valles de la cordillera bajo chozas de cuero de guanaco que mudan cuando les parece de un sitio a otro y se alimentan de carne de animales silvestres y presentemente de preferencia de carne de caballos.

«Los *Chiquillanes* se extienden en la parte más oriental de esta montaña desde el 34° hasta el 34½°. Esta tribu, la más bárbara de todas las chilenas, va cuasi desnuda; *su lengua es un idioma muy corrupto y gutural*. No se cuida de la agricultura ni procura hacer provisión de nada para la casa. Viven de raíces y de la caza» *.

Molina es un poco más noticioso, aunque son pocos los datos nuevos que agrega. Dice: «La parte más desierta de esta cordillera es la situada entre los grados 24 y 33 de latitud, porque lo demás hasta tocar en el grado 45, está poblado de pueblos Chilenos llamados *Chiquillanes*, *Pehuenches*, *Puelches* y *Huilliches*, los cuales, como manifestaremos en su lugar, son los célebres *Patagones* que han dado materia para que se discorra tanto en Europa» **.

Al hablar de la fundación de San Bartolomé de Gamboa (Chillán) dice que después de la muerte del Gobernador Quiroga y nombrado sucesor Martín Ruiz de Gamboa: «este empleó los tres años que duró su gobierno en oponerse por una parte a *Payneñamcu*, y por otra, a las irrupciones de los *Pehuenches* y de los *Chiquillanes*, quienes solicitados por los *araucanos* habían principiado a molestar las Colonias Españolas».

«Los *Chiquillanes*, que algunos tienen falsamente por un aduar de los *Pehuenches*, habitan al N. E. de éstos, sobre las faldas orientales de los Andes. Estos son los más bárbaros, y por consecuencia los menos numerosos de todos los Chilenos, pues es cosa cierta que el estado de la vida selvática es tanto menos

* Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile, por Felipe Gómez de Vidaurre. Libro VI.

** Compendio de la Historia de Chile. Lib. I, Cap. 1, p. 9. Ed. Arquellada. Madrid, 1788.

propicio a la población, cuanto más rústico. Andan casi desnudos o se cubren con pieles de huanaco. Se ha observado que todos los Chilenos habitantes en los valles orientales de la cordillera, no sólo de esta, sino también de las tribus Pehuenches, de los Puelches y de los Güilliches, son más rubios que los demás sus compatriotas situados al poniente de aquella montaña. Todos estos Montañeses orientales se visten de pieles, se pintan la cara, viven por lo común de la caza, y llevan una vida vagabunda. Estos son, como hemos dicho otra vez, aquellos renombrados *Patagones* que se dexan ver hacia el Estrecho Magallánico, ya como gigantes enormes, ya como hombres de estatura un poco superior a la común. Pero lo cierto es que ellos son, generalmente hablando, de alta estatura y de notable robustez.*

Estas son prácticamenie todas las noticias respecto de estos indios que consignan los cronistas al referirse directamente a los indios *Chiquillanes*. Algunos datos aislados se pueden recoger de los documentos del siglo XVIII—cartas de misioneros, informes de las autoridades, etc.—los que reunidos nos proporcionan agunos nuevos detalles.

Así, aprendemos que eran nómades, cazadores de huanacos y avestruces, que eran de alta estatura, cuerpos delgados y enjutos, grandes corredores y de color oscuro. Solían reunirse en los llanos de Talcarehue, cerca de San Fernando, durante los meses de Diciembre o Enero de cada año, donde se establecía una feria en que cambiaban sus productos con los españoles. Comerciabán ciertas especies, como cestería, pieles y cueros adobados de huanaco y avestruz, plumas y plumeros, sal, charqui de huanaco, raíces y plantas medicinales de la cordillera y piedras bezares. Recibían en cambio, trigo, tejidos de lana, vinos y objetos de fabricación europea. En dos o tres ocasiones hubo ordenanzas del Cabildo de Santiago, a cuya jurisdicción todavía pertenecía, reglamentando este comercio y prohibiendo la venta de licores y vinos a estos indios, como también a los Pehuen-

* Compendio de la Historia de Chile. Lib. IV, Cap. 3, pp. 226-7.

ches que igualmente frecuentaban dichas ferias, y hubo inspectores y tropa de línea para guardar el orden y para impedir el tráfico de armas. Durante el tiempo que duraban las ferias había una tregua a las hostilidades mutuas, que por otra parte raras veces pasaban de robos y saqueos de las estancias aisladas y el rapto de las mujeres y niños de los indios de paz. Sus armas favoritas eran el arco y las flechas y, como todos los indios de las pampas, las bolas. No habitaban los valles en este lado de la cordillera, pero, como hemos dicho, hacían incursiones ocasionales en el territorio chileno y después de aterrorizar alguna comarca por algunos días, volvían a sus tierras con el botín recogido, por pasos conocidos sólo por ellos.

Vemos que algunos de los escritores declaran que los *Chiquillanes* no eran sino tribus de Pehuenches y que Molina lo niega. Aquella idea se originó con el Padre Falkner, cuya denominación de los indios chilenos era aceptada por la mayoría de los historiadores de su época, como el Padre Sors, Pérez García y otros, aunque Gómez Vidaurre se adhiere a la opinión de Molina.

Falkner llama *Moluches* a todos los indios chilenos, incluso los de ambos lados de la cordillera, y los divide en tres secciones; *Picunches* (gente del norte), entre Coquimbo y el grado 35; *Pehuenches*, entre este último grado, y Valdivia, y *Huilliches* o *Moluches Meridionales*, entre Valdivia y el Estrecho de Magallanes.

De los *Picunches* dice: «los de esta banda (oriental) alcanzan hasta más abajo de Mendoza y son llamados por los de la otra banda *Puelches* (orientales) y por los del sur *Picunches* (septentrionales)».

Los límites de la provincia de Mendoza, como también los de Cuyo, llegaban por el sur, hasta el río Diamante. A los que habitaban al sur de este río los llamaban *Pehuenches*.

Esta denominación fué adoptada por otros historiadores, especialmente por Pérez García, quien llama *Pehuenches* a todos los indios entre el Cachapoal y el Golfo de Reloncaví, a uno y otro lado de los Andes.

Empero, Falkner, a diferencia de los que le copiaron, sólo dió una interpretación geográfica a sus denominaciones y no discutía la propiedad étnica de su distribución. Llamaba *Pehuenches* a todos los indios que habitaban la región donde crecía el pino chileno (*araucaria imbricata*), desde el norte de Chillán hasta Villarrica e incluía las provincias costinas porque en la cordillera de Nahuelbuta crecía el mismo árbol. Los demás escritores y en especial Pérez García, dieron un significado étnico al término *Pehuenche* y en esto consiste el error de sus divisiones, error que por el motivo indicado, no se puede achacar a Falkner.

Aclarado este punto, veamos lo que dicen los pocos escritores modernos que se han preocupado de los *Chiquillanes*. Ramón Briceño, en su *Repertorio de Antigüedades Chilenas*, dice: «*Chiquillanes*: los indios que habitan las faldas orientales de la cordillera, gobernados por cinco caciques o jefes de tribu».

Francisco Solano Asta Buruaga en su *Diccionario Geográfico de Chile*, bajo la voz *Chiquillanes*, dice: «Parcialidades de indios que a la entrada de los españoles en Chile ocupaban la parte llana del departamento de Chillán hasta las faldas de los Andes. Después se confundieron con los *Pehuenches* de la sección oriental. De su denominación, que equivale a gente enojadiza, procede la de Chillán».

Estos datos del geógrafo, son a todas luces erróneos. Como hemos dicho, ningún historiador de la Conquista menciona dichos indios, y aun los que los nombran en el siglo XVIII nada dicen de que ocupaban los llanos de Chillán, los cuales, como sabemos por otras fuentes, estaban habitados por indios agricultores de otra índole. También la supuesta derivación es completamente sin fundamento. Chillán se deriva de *chilla*, una especie de zorro pequeño, que todavía abunda en la comarca. El Padre Rosales, al hablar del origen de dicho nombre, dice que la ciudad fué fundada por Martín Ruiz de Gamboa en 1580; «y llegando a un valle que se llamaba Chillán o por un río de ese nombre o porque el valle y el río le tomaron de un animalejo que allí se halla que se llama *chilla*, fundó la ciudad

de Chillán, a quien puso su nombre, llamándola San Bartolomé de Gamboa. Fué importante su población por el amparo de los indios de aquellos valles y para llabe del enemigo, especialmente de los *pegüenches* y *serranos* de la cordillera que por allí tenían la puerta abierta para infestar la tierra.

Estas son en resumen las noticias directas más importantes que hemos podido reunir en que se refieren a estos indios por su nombre de *Chiquillanes*, porque los demás autores no hacen más que reproducir estos mismos datos. Muy pocas en verdad y ningunas antes del siglo XVIII, aunque Molina dice que a la fundación de Chillán, solían hacer sus irrupciones juntos con Pehuenches.

¿Quiénes eran estos indígenas que aparecen tan repentinamente en las descripciones de los indios chilenos de aquella época? ¿Existen otras noticias anteriores que nos permiten formar alguna idea respecto de su origen?

Sabemos por los escasos detalles reproducidos, que la región que ocupaban a mediados del siglo XVIII eran los valles orientales de la cordillera, desde los nacimientos del río Diamante hasta la altura de el volcán Peteroa; que eran nómades cazadores y que en sus correrías frecuentaban las pampas. Sabemos también, por lo que nos dice Gómez de Vidaurre, que su idioma no era el araucano.

En 1551, Francisco de Villagra, quien venía por el lado oriente de la cordillera, con socorros para Pedro de Valdivia, se vió obligado a invernar en el valle de Guantata, donde después se fundó la ciudad de Mendoza. Durante los meses de su estadía en ese lugar, mandó una expedición a explorar el territorio hacia el sur. Los expedicionarios llegaron hasta el río Diamante y se noticiaron de los indios del distrito.

Algunos años después, en 1563, Juan Jofré, al refundar la ciudad de Mendoza, también exploró la misma región y la encontró bastante poblada. Ni el uno ni el otro dejó, sin embargo, alguna descripción de estos indios ni los menciona por sus nombres.

El Padre Diego de Torres y el Padre Alonso Ovalle, el uno

a principios y el otro a mediados del siglo XVII, hicieron una breve descripción de los indios de Cuyo, sin mencionar a los *Chiquillanes* o hablar de los habitantes del sur del Diamante.

No obstante, es conveniente ver lo que dice el Padre Ovalle de los indios de la parte meridional de la provincia de Mendoza, quienes eran, en su mayor parte, nómades y recorrían los llanos hasta el río Desaguadero en las fronteras de San Luis, hasta las lagunas de Guanacache por el norte.

«Los indios de las provincias de Cuyo, aunque por la vecindad y frecuente comunicación con los de Chile, se les parecen en muchas cosas, en otras no, porque, lo primero, no son tan blancos, antes son de color tostado. Lo segundo, no son tan limpios y aseados, ni cuidan tanto de hacer casas en que vivir y las que hacen son unas chozas muy miserables y los que viven en las lagunas hacen unos socabones en la arena, donde se entran como fieras. Lo tercero, no son tan curiosos y aplicados en labrar la tierra y así no tienen la abundancia y regalo que los chilenos. Lo cuarto, no son tan soldados ni se ejercitan en las armas ni tienen aquel valor y ánimo guerrero que hemos dicho de los de Chile. También se diferencian en la lengua que hablan, de manera que no sé que tengan ni una palabra que sea común a unos y otros; cada país habla la suya.

«Para contrapeso de estas ventajas que los indios de Chile hacen a los de Cuyo, se la hacen éstos a aquellos, lo primero, en la altura de los cuerpos, porque los de Cuyo son de ordinario como varales, aunque no son tan robustos como los de Chile, porque son muy delgados y enjutos y crían muy poca carne. También se aventajan en algunas cosas de manos que piden prolijidad y flema, como es hacer cestas y canastillos de varios modos y figuras, todo de paja, pero tejido tan fuerte y apretado, que aunque las llene de agua no se sale, y así hacen de esta materia los vasos y tazas en que beben, y como no se quiebran aunque caigan en el suelo, duran mucho, y son de estima, particularmente las curiosidades que de este género hacen para varios usos, tejidos de diversos colores.

«También hacen muy blandos y suaves pellones de varios animales, que cazan en el campo, que son muy calientes y regalados en el invierno. Cazan también las avestruces, de cuyas plumas tejen los plumeros de que se visten en sus fiestas, y sirven para muchos buenos efectos. También hacen plumajes de varios pájaros, y cazan los guanacos y venados, y así son los dueños de las piedras bezares que venden a los españoles. Generalmente son más belludos y bárbaros que los de Chile... Son casi todos bien tallados y dispuestos, galanes de cuerpo, bien agestados, de buenos ingenios y habilidades, las mujeres son delgadas y muy altas, y en nación alguna las he visto jamás que lo sean tanto; píntanse las caras de un color verde inseparable de su tez, por estar penetrado en ella: lo ordinario es pintarse sólo las narices, algunas pintan también la barba y los labios, otras toda la cara; visten decentemente, así mujeres como hombres, y aquéllas dejan crecer el cabello cuanto pueden, y éstos sólo hasta el cuello: lo demás como los de Chile.

«Son muy sueltos y ligeros y así grandes tragadores de lenguas... cargadas las mujeres con sus hijos en las cunas, las cuales asidas a un ancho cajón que atraviesan por la frente, las dejan caer por las espaldas. Al cazar los venados se les acercan y van en su seguimiento a pie, a un medio trote, llevándolos siempre a la vista, sin dejarles parar ni comer, hasta que dentro de uno o dos días se vienen a cansar y rendir de manera que con facilidad llegan y los cogen y vuelven cargados con la presa a su casa... son también grandes cazadores de arco y flecha, en que son muy diestros» *.

Unos pocos años después de publicar su libro el Padre Ovalle, escribió el suyo el Padre Rosales. Su descripción de estos mismos indios confirma y complementa las noticias que acabamos de copiar. Dice:

«Vístense todos generalmente de pieles y se pintan el rostro y el cuerpo con varios colores, amarillos, azules, negros y colorados. No siembran por ser la tierra muy estéril y las sales

* Histórica relación del Reino de Chile. Lib. III, Cap. VII.

tan fervientes y de arenales, y sólo se sustentan de la caza de avestruces, liebres, venados, guanacos, quirquinchos y viscachas.

«Cazan con arco y flechas, y las flechas son de una bara y el arco del alto de un hombre, en que son muy diestros y de un flechazo pasan un toro de parte a parte, ayúdanse de perros para atajar la caza y también de unas bolas de piedras, atadas con nervios, que arrojadas con grande fuerza y cogiendo vuelo con la una, manejan un toro y un caballo cuando va más veloz en su carrera. Sus casas son portátiles, de pellejos de baca y de guanacos cosidos unos con otros, y en faltando la caza en esta tierra cargan las casas, arrollando los pellexos y se pasan a la otra, donde vuelven a armar su ranchería. Son todos estos indios tímidos, pusilánimes y nada belicosos, y en todo diferentes a los de Chile.

«En muriendo un indio se junta toda la gente a enterrarle y todos aunque no sean parientes, se han de estar llorando veinticuatro horas y repelándose los cabellos. Y al cabo del año le hazen las honras volviéndose a juntar todos y para esto le desentierran, que por ser los lugares de los entierros muy húmedos se conservan con su carne. Y uno que tiene officio de ciruxano o anatomista le va cortando toda la carne, dejándole los huesos limpios, que seca al sol y luego los va pintando de colorado, amarillo y otros colores y la carne la entierra y si algún perro acierta a llegar y coger algún pedacillo le ha de matar, y si no le tienen los parientes por enemigo, porque echó la carne de su pariente a los perros y le procuran quitar la vida con veneno. Los huesos ya pintados los ponen en una bolsa de pellexo de varios colores y lo cubren con la mejor ropa que tienen, y el Padre o el pariente más cercano trae para las honras el mejor caballo que tiene y le mata y reparte entre todos, dando a cada uno de los que le ayudan a llorar un pedazo, y el llanto es de todos con grande amargura y voces, repelándose la cabeza y pintándose de negro y colorado las caras. Y acabadas las honras ponen los huesos en unas alforjas muy pintadas y sobre un caballo los llevan a que descanzen de los trabajos de la vida en una casa que para esto les ha-

zen junto a las suyas, y siempre que se mudan ha de ser la primera casa que se arma la de los huesos del difunto. Para el día de las honras echan el sermón al indio más viejo y más elocuente, el cual habla altamente de la brevedad de la vida, de la certidumbre de la muerte y consuela a los vivos con razones eficaces».*

Por estas descripciones, queda de manifiesto que los indios que ocupaban la provincia de Mendoza en los siglos XVI y XVII en nada se asemejaban a los indios de Chile, ni en su cultura, ni en sus costumbres, ni en su lengua, ni en su aspecto físico. El Padre Falkner comenzó a recorrer las Pampas en el cuarto decenio del siglo XVIII. Rosales escribió en 1674. No creemos que en los cincuenta o sesenta años que median entre las dos fechas haya cambiado radicalmente la población de la región. Estimamos que el Padre Falkner nunca visitó esta provincia, y dejándose engañar por la costumbre de incluir los indios de Cuyo entre los indios chilenos, como efectivamente lo eran en aquel entonces, cuando Cuyo formaba una parte de la Gobernación de Chile, ha supuesto que todos formaban una sola raza. Otros escritores le han seguido, sin investigar la verdad de la declaración del padre jesuita.

Cierto es que cuando escribió Falkner, se había modificado grandemente la distribución de los indios de la pampa y que los Araucanos desde principios del siglo habían reemplazado en gran parte las naciones anteriores; pero no tenemos noticias incontestables de que habían ocupado las tierras cordilleranas al norte del Diamante, y sabemos que durante todo el siglo XVIII los *Chiquillanes* ocupaban la región que hemos asignado a ellos.

Comparando los pocos detalles que hemos podido reunir respecto de estos indios, con las descripciones de los Padres Ovalle y Rosales, no parece haber duda de que los indios que ellos pintan eran de la misma estirpe que nuestros *Chiquillanes*. En ambos casos eran altos, delgados y enjutos. Eran grandes corredores, nómades que vivían de la caza, habitando toldos de

* *Historia General del Reyno de Chile*. Tomo II, pp. 97-98.

cueros de guanaco. Ambos eran eximios fabricantes de cestería y obras de plumas, y el territorio de ambos se extendía hasta el río Diamante, los unos por el norte y los otros por el sur.

Pero hay otra razón todavía para creer que todos estos indios formaban parte de una sola nación. En 1607 el Padre Luis de Valdivia publicó en Lima dos *Doctrinas, Confesionarios, Artes y Vocabularios*, de las lenguas *Alentiac* y *Milcayac* habladas respectivamente en las provincias de San Juan y Mendoza. Algunos ejemplares del primero se salvaron y por la reimpresión facsímile hecha en Sevilla por don José Toribio Medina se ha podido estudiar dicha lengua. Por mucho tiempo no se tenía noticias del Arte correspondiente a la lengua *Milcayac* y se llegó hasta creer que no se había dado a la imprenta. Sin embargo, un día se encontraron algunos fragmentos de dicha *Doctrina*, los que también han sido reproducidos por el mismo bibliófilo, de manera que sabemos que fué publicada, y que la lengua existía. Pues con toda probabilidad, era esta la lengua hablada por los indios *Chiquillanes* y congéneres del sur de Mendoza, idioma que llama Gómez de Vidaurre corrupto y gutural.

Por el vocabulario de *Alentiac* sabemos que en dicha lengua, la voz gente se traducía por *ac* o *yac*. No sabemos la voz correspondiente en *Milcayac*, pero creemos que puede ser *llame* o *yame* y por el siguiente motivo: el Padre Rosales, al describir los indios del sur de la provincia de Mendoza, colindantes con el río Diamante y otro río cordillerano de la misma zona que llama río Turbio, nombra las diferentes tribus que habitaban el distrito. Dice: «perceveran hasta oy aunque no en tanto número en el río Turbio abajo y todos hablan diferente lenguas y por lo general la de los Puelches y son las naciones siguientes: *Puelches, Morco-yames, Siqui-llames, Ultuc-llames, Mentu-yames, Tunu-yames, Chomes, Oto-yames, Cuc-yames, Voycos, Zoqui-llames*, y otros que dexo por no cansar con nombres tan extremos».

Todos estos indios eran los más próximos a los *chi-*

quillanes, a quienes igualaban en su aspecto físico, en su cultura y en sus costumbres, de manera que es difícil no considerarlos de la misma nación. Con seguridad el verdadero nombre de estos indios era *chiqui-llames* y no *chiquillanes*. El cambio de la *m* por *n* era muy común entre los españoles, quienes modificaban los nombres indígenas constantemente, voluntaria o involuntariamente, como Inga por Inca, caví por cahuin, longo por lonco, etc. etc. y es esto seguramente lo que ha pasado en la transcripción de este nombre, así como vemos a Rosales decir indiferentemente *llames* o *yames*.

Los *chiquillanes* o *chiqui-llames* serían entonces la rama meridional de aquella nación que a la entrada de los españoles en la provincia de Cuyo a mediados del siglo XVI, ocupaba toda la región sub-andina de la República Argentina, desde el río de Mendoza por el norte hasta el grado $35\frac{1}{2}$ por el sur, donde limitaba con los pehuenches. Su lengua sería con toda probabilidad el *Milcayac* del Padre Valdivia, que se hablaba al sur de Mendoza.

Es muy posible que la nación que ha figurado en la historia con el nombre de *Pehuenches* sea una extensión del mismo pueblo, aunque, según las descripciones de ellos correspondientes al siglo XVIII, parecen haberse modificado considerablemente, acercándose más al tipo de los araucanos y hablando la lengua de estos últimos. Sin embargo, las primeras noticias que tenemos de los *Pehuenches* son muy diversas de la de los siglos posteriores.

Fueron descubiertos y descritos por primera vez, por Pedro de Leiva en 1563 y en aquellos tiempos habitaban al oriente de la cordillera de los Andes, en las faldas y en los valles que daban a las grandes llanuras de las pampas. Esta descripción ha sido conservada por Mariño de Lobera, quien da una breve relación de la expedición de aquel capitán, la que reproducimos en seguida. El gobernador Francisco de Villagra, teniendo noticias que los indios de Angol estaban inquietos y que estaban esperando un momento favorable para sublevarse, reunió un pequeño ejército en ese distrito; «Viendo el gobernador lo que

se tramaba trató de formar ejército nombrando para ello oficiales de guerra, entre los cuales salió por su lugar-teniente el capitán Pedro de Leiva natural de la Rioja con cuarenta hombres de a caballo, entre los cuales iba Joan de Losada, y Quiroga y Julio (Juan) Morán. Pero como los indios rebelados aun no habían acometido declaradamente, parecióle a Villagra que se podía emplear por entonces aquella gente en ir descubriendo nuevas tierras, y así les envió con ese intento. Habiendo pues caminado veinte leguas hacia la parte de la sierra vinieron a subir a lo más alto de la cordillera nevada de donde descubrieron unas llanadas muy extensas que van a dar a la mar del norte, de suerte que mirando al sur vían a la mano derecha las tierras y las costas del mar llamado del sur, y a la mano izquierda vían los confines de la mar del norte. Y para ver todo esto más de cerca se fueron bajando hacia la mar del norte por la tierra llana; *donde hallaron muchas poblaciones de indios de diferentes talles y aspecto de los demás de Chile, porque todos sin excepción son delgados y sueltos; aunque no menos bien dispuestos y hermosos por tener los ojos grandes y rasgados y los cuerpos muy bien hechos y altos.* El mantenimiento de esta gente casi de ordinario es *piñones* sacados de unas piñas de diferente hechura y calidad, así ellas como sus árboles..... Y es tan grande el número que hay de estos árboles en todos aquellos sotos y bosques que bastan a dar suficiente provisión a toda aquella gente, que es innumerable, tanto que ellos hacen el pan, el vino y los guisados. Y por ser la principal cosecha a cierto tiempo del año, tienen silos hechos debajo de la tierra, donde guardan los piñones.....

«Esta tierra corrieron los españoles algún trecho y aunque había en ella algunos prenuncios de oro les pareció dejarlo por entonces por estar muy lejos de los demás españoles, teniendo en medio la gran cordillera nevada. Y así dieron la vuelta a la ciudad de los infantes donde el gobernador estaba aguardando el suceso de su viaje».

Los cuerpos altos y delgados alejan estos indios de los indios chilenos y les acercan a los *Chiquillanes* y *Huarpes*. Los

mismos expedicionarios declaran que eran de aspecto de los de Chile.

Estos indios que desde entonces se han llamado *Pehuenches* por habitar entre los *pehuenes* o pinares, solían hacer incursiones por los boquetes de la Cordillera, entre Chillán y Antuco para asaltar y llevar el ganado y robar las mujeres y niños de los indios chilenos. Tan frecuentes llegaron a ser estas incursiones durante los primeros años de la ocupación española, que en 1565 se fundó, cerca de la actual ciudad de Chillán, un fuerte que se llamó San Ildelfonso, el que fué asaltado y quemado por los indios pocos años después. Siguieron los asaltos y en 1580. Martín Ruiz de Gamboa fundó en el mismo lugar la ciudad de San Bartolomé de Gamboa (Chillán), y dió una gran batida a los *Pehuenches*, persiguiéndolos hasta el otro lado de los Andes. Sin embargo, esto sirvió solamente de escarmiento por un corto tiempo, porque hallamos que en 1584 habían vuelto a aterrorizar la vecindad.

En aquella época los *Pehuenches* no habitaban en este lado de la Cordillera, pero a comienzo del siglo XVII unas tribus de ellos ocuparon los valles interandinos, del curso superior del Bío-Bío y desde entonces siguieron en posesión de estos y otros valles de la entre-cordillera, extendiéndose poco a poco más al sur hasta Villarrica. No obstante, la mayor parte de ellos continuaban en las faldas orientales de los Andes, y llevaban sus correrías por las Pampas.

Olaverria, hablando de ellos en 1594, los llama *Puelches* porque habitaban al lado oriente de la Cordillera y todavía no habían ocupado los valles entre las cordilleras. Jerónimo Pietas dice que era notable la agilidad y ligereza que tenían en sus personas, pero es Molina quien nos demuestra que su cultura era igual a la de los *Chiquillanes* y *Huarpes*: Dice: «A pesar de su genio inquieto y vagabundo, son los más laboriosos y más comerciantes de todos los salvajes. En sus toldos jamás están ociosos. Las mujeres fabrican mantas de varios colores. Los hombres se aplican ya a *texer bellísimos cestos y hacer bellas obras de madera, de plumas o de pieles, que son muy busca-*

das de sus vecinos. Todos los años entran en las confinantes provincias españolas, donde tienen una especie de feria que suele durar 15 o 20 días; *conducen sal fósil, yeso, brea, cobertores de camas, ponchos, pieles, lana, tienda de cuero perfectamente entretexidas, canastos, vasijas de madera, plumas y huevos de aves truz, caballos, novillos, etc.*

Así es que los Pehuenches primitivos, tanto en su aspecto físico como en sus costumbres nómadas, y en sus industrias, de cestería, plumería y curtiduría, se asemejaban más a la nación que incluía a los *Chiquillanes* y los *Huarpes* que a los Araucanos u otros indios chilenos.

Cierto es que en el tiempo de Molina, hablaban la lengua araucana, a lo menos las tribus que ocupaban la región interandina, y se parecían más a los indios de esta banda. Esta modificación es, sin embargo, de fácil explicación. Debe recordarse que desde la Conquista y tal vez antes, se acostumbraban a maloquear los indios chilenos y robarles sus mujeres e hijos, los cuales se criaban en los hogares Pehuenches y al crecer se incorporaban en las tribus de ellos. En algunas generaciones la mezcla sería completa y como los niños aprenden la lengua de las madres y la mayoría de estas eran de estirpe chilena, es natural que tanto la lengua como el tipo físico se modificara.

Muchos de los historiadores de Chile consideraban que los *Chiquillanes* eran emparentados con los *Pehuenches* y aun que lo niega Molina, porque en su tiempo hablaban otra lengua y tenían aspectos diferentes, es más que probable que tuvieran razón.

Buscando las afinidades más al norte, encontramos en la provincia de la Rioja, habitando la sierra y los llanos de esa region, un pueblo llamado *Juries* o *Suris* cuyo nombre significaba avestruces, que en cuanto a su físico eran casi idénticos con las tribus que hemos descrito. No podemos formar ninguna conclusión respecto de las relaciones que pueden haber existido entre dicho pueblo y sus congéneres de más al sur, pero es un punto digno de estudio.

Entre tanto se puede decir que, en el tiempo de la conquista

española, existía al oriente de los Andes, ocupando los valles cordilleranos y los llanos a sus pies, entre los grados 30 y 38, un gran pueblo, distinto de los indios chilenos y diferente también de las naciones de las pampas de más al éste. Este pueblo incluía a los *Huarpes* de Mendoza, los *Chiquillanes* y al parecer los *Pehuenches*. Posiblemente los *Juries* de más al norte eran otra rama de este mismo pueblo, aunque por el momento, nada se puede asegurar al respecto.

Un nuevo gran poeta de Colombia: Rafael Maya

Florece actualmente en esa tierra de escritores y humanistas que es Colombia, una nueva generación literaria que promete como ninguna otra generación prometiera desde la muerte de José Asunción Silva y la iniciación de Guillermo Valencia. Se denomina ésta generación la de 1925 porque en dicho año publicó Rafael Maya su «Vida en la sombra» y se dió a conocer ese muchacho curioso y errante que intercepta todas las extrañas T. S. H. del arte moderno, que se llama Jorge Zalamea. (El pequeño Zalamea que ya hizo su jira augural por tierras de México).

Casi ninguno de estos muchachos llega a los 25 años y traen a la literatura colombiana, con ese equilibrio que parece característico de un país donde se hacen tan apretados estudios clásicos como Colombia, valores de renovación. (Colombia no puede dejar de hablar en buen castellano y las reminiscencias clásicas ¡Oh el Latín y el Griego que se enseñan en el centenario Colegio del Rosario y en los institutos provinciales de Pamplona, Medellín o Bucaramanga, se mezclan a las truculencias y arlequinadas de Dadá!).

En la poesía, la voz de Rafael Maya, es entre todas las voces nuevas la que parece más clara y segura. Se le ha comparado con Paul Claudel por su diáfano helenismo, por el valor elemental que sabe darle a las palabras y por el soplo sostenido

de su inspiración. Como Paul Claudel, Maya está enamorado de los elementos y hasta los sucesos íntimos se aparecen a su poesía como sucesos cómicos. Tiende al adjetivo sustantivado, homérico.

Ya ésta frescura elemental se revelaba en su primer libro «La vida en la sombra», en medio de las inevitables descripciones y madrigalerías de todos los que comienzan. Pero algunos poemas de ese libro primerizo como: «Vera», «La muerte de Adonis», «Vida nueva», «El mundo flor», «Los desterrados» y ese espléndido canto «A los poetas primitivos», pueden ya quedar entre lo mejor de la poesía colombiana de todos los tiempos.

Posteriormente Maya se ha hecho más expresivo. Y su nueva manera culmina en este poema «Domus Aurea» que publica hoy «Atenea» y que un diario de Colombia, «El Expectador» de Bogotá, comentaba en página editorial como un suceso público.

Maya es de Popayán, la ciudad de Guillermo Valencia. Y frente a la poesía cristiana y gótica, trabajada en buril del autor de «Amarkos», Maya así se define:

—Rapsodia del ciego—
yo fui nauta griego.
Coronaba de rosas la prora
y el mástil erguía
entre la alegría
de los marineros bañados de aurora.

Mis ojos han visto
la tierra de Cristo.
Un vergel con sus anchos nopales,
la Virgen morena
que el cántaro llena
y el niño que agita los ramos pascuales.

.....
.....

Y ya cuando llega
la tórrida siega
cantarás las liturgias prediales:
la floral canasta,
y el buey, que en el asta
lleva una guirnalda de ramas cereales.

DOMUS AUREA

Como las casas de Israel
levantadas en troncos de palmera,
y en cuyos patios blanqueaban
los sepulcros de los patriarcas,
así te alzas, casa de mis abuelos,
sostenida en columnas de roble
y cruzada por vigas de pino.
La tierra en que te asientas
es buena, está abonada
con huesos heroicos,
y la riegan arroyos perpetuos.
Tierra para el pan,
tierra para el humo,
tierra para los bueyes,
donde se fabrican los hornos de arcilla,
donde se queman las maderas olorosas,
donde se labran los arados resonantes.
Así te alzas, casa de mis abuelos.
Eres fuerte
como las tablas de cedro
con que fueron vestidas tus puertas.
Eres buena
como las piedras redondas
que descansan en la tarde del sábado.
Eres justa
como tus aguas nativas
que se reparten en vertientes iguales.

Y eres ancha
como tus campos que transforman
en impalpables ondas de aire puro
el temblor de la hierba amarilla.
Así te alzas, casa de mis abuelos.

Una faja de piedra
te ciñe, y apareces
como un hombre que envuelve sus riñones
en la piel de las cabras montaraces.
Espesas higueras
que dejan filtrar el humo de los fogones
te rodean meciendo
sus follajes oscuros
donde resuena la lluvia de verano
como en las tiendas de cuero
improvisadas por una tribu bárbara.
En tus patios se escucha
por las mañanas el ruido de la cadena
arrancada a los brazos serviles
para subir el agua del pozo
que se condensa en neblina irisada
entre las hojas del brocal de ladrillo.
Rústicas vides,
enjoyadas de zarcillos húmedos,
trepan por tu techo hospitalario
vistiéndote de guirnaldas flotantes
como a la nave destinada
para celebrar las fiestas del vino.
Tus portales se abren
para que circulen las corriente aéreas
que transforman la luz y conducen,
como velas dormidas a lo largo del mástil,
las vagas formas del silencio.
Bajo tus aleros ahumados,
o al pie de tus escaños de piedra

se guarecen inocentes colonias
de abejas que distribuyen sus labores
entre el follaje matinal de los sauces
para volver, en la tarde,
como un pueblo que celebra con pífanos
su regreso a la patria,
hasta los huecos abrigados
donde la amargura de la tierra
y el dolor del canto errante
y el peso de las alas abrumadas de polvo
se convierten en el grumo diáfano
labrado en la sombra para contener
la infinita dulzura de la luz creadora.
Así te alzas, casa de mis abuelos.

Anchos ríos
que ciñen islas verdes
en cuyos árboles se posan
aves desterradas de lánguidos climas
conducen a tus puertas
la riqueza de regiones extrañas,
al balanceo de las barcas
que zozobran con la abundancia de frutos
como continentes ahogados
bajo el peso de un otoño excesivo.
Innumerables caminos,
labrados por la pesuña de las bestias,
parten desde tus murallas
como mensajeros de boca de oro
que celebran tu fuego
siempre encendido entre las piedras
del hogar; la bondad de tu vino
que se enfría debajo de los árboles
en el cántaro que se ofrece al cielo
como el vaso litúrgico
que contiene la sangre de un santo;

la pureza de tus aguas
que describen, sobre el césped inculto,
curvas ágiles como el salto de un galgo;
la paz de tus graneros
grávidos como el vientre
de una mujer que en las noches de estío
mulle el lecho con solo su cabellera;
tus viejas panoplias
hechas con las astas salvadas
en las hecatombes de bueyes,
y de donde cuelgan las armas
que dirimen contiendas forales
y despejan de alondras el cielo.
Así pregonan los caminos
tu vida fecunda,
tu próspera hacienda,
tu sencillez desnuda
olorosa a las hierbas saludables
que arraigan en el umbral de tus puertas.
Así cantan tu vida,
fuerte y alegre
como un casco de acero
donde se mece una pluma lánguida,
o como tus arados
en cuya reja amanecen los pájaros,
o como la frente de tus hombres
que, al salir de la noche,
se cubre de gloria como el cielo del alba.
Pero, muy adentro
en la cámara de robusto artesonado,
junto al lecho de pabellones oscuros,
sobre el estrado donde arden los braseros,
frente a las imágenes piadosas,
o en medio de los espejos antiguos
reparte su ademán sapiente
la flor de tu sangre,

la entraña de tu pueblo,
la palma de tu raza,
la raíz de tu tierra:
Eso eres, oh madre, bajo la toca humilde
que te circunda de días.
Eres hermosa como un templo
edificado sobre una colina.
Las siete virtudes te coronan
como torres que defienden una ciudadela.
Tu corazón es equilibrio de fuerzas
como una cúpula.
La edad no ha llegado a tus sienes
y eres como una piedra
gastada por el sol únicamente en la base.
Tu delantal alegre
renueva sus flores dentro del agua
de modo que siempre vas envuelta
en un ligero verano.
Animas las cosas
como el mismo grito de júbilo
con que nos diste la vida.
La buena alegría
te ciñe de una zona dorada
como si estuviese detrás un ángel
inflamando la atmósfera con su vuelo.
Y pisas la tierra
con el pie de los árboles.
Por eso te sostienen los muertos
y por eso, ya vuelvas la frente
al lado de la noche,
o al lado del día,
te levantas como la columna firme
labrada en oro de la raza
y en bronce de la tierra.

RAFAEL MAYA.

Fernando García Oldini

De Bach al Expresionismo

BACH

Elementos de juicio.

QUIEN no ha escuchado alguna vez en los conciertos, a la terminación de un trozo musical muy antiguo o muy moderno, la siguiente exclamación lanzada en un tono algo desesperado: «¿Pero qué quiere decir esto?».

Tales palabras no son de hoy; se han pronunciado muchas veces desde el día en que los instrumentos, que al principio se limitaban a duplicar modestamente el canto, fueron tomando importancia y adquiriendo independencia, hasta librarse totalmente del tutelaje de la voz.

Se comprende que esta música primeriza se resintiera de su herencia dramática, tuviera intenciones literarias y fuese explicable por medio de textos religiosos o profanos. Pero hoy, después de una tan vasta y compleja evolución, no es cuerdo ni eficaz buscar en palabras más o menos hondas el sentido de la música pura.

No cabe duda que la música tiene un significado, pero de naturaleza substancialmente musical. «Es—como escribía Hanslich—un lenguaje que entendemos y hablamos; mas, que es imposible traducir».

Ahora bien, este idioma, que ni la palabra ni el pensamiento

alcanzan a transcribir, no ha sido siempre el mismo. Ha variado con los hombres, y ha dicho, con elementos diferentes—cada vez más ricos—cosas nuevas o aspectos nuevos de las cosas. De ahí que, como afirma Mariano Antonio Barrenechea, la única teoría del arte sea su historia razonada.

Para aproximarnos a la comprensión de un autor o de una obra, nos será preciso conocer su época, el medio en que vivió, sus características psicológicas, y el concepto que tuvo de la música y de su poder expresivo.

Además, deberemos recordar que el arte musical, como toda manifestación de vida, está sujeto, en lo que respecta a la forma, a dos principios fundamentales: la *imitación*, que conserva la unidad, y la *diferenciación*, originadora de la variedad.

El medio y la herencia.

Con tales elementos como base, podremos estudiar la obra de Bach e intentar responder a quienes preguntan por el significado de su arte.

En primer lugar, deberemos observar que en la primera mitad del siglo XVIII la música no descende hasta la masa, ignora al pueblo. Constituye un privilegio de la élite, vive como enclaustrada: florece en la calma austera de una iglesia, en la severidad de una escuela, en el esplendor de una corte.

Los grandes señores de la época, muy al revés de los potentados actuales, gustaban, protegían y hasta practicaban el arte. Un príncipe o una corte sin orquesta oficial habría sido algo inconcebible.

Dichos señores no eran, de ordinario, ni ceñudos pensadores, ni metafísicos sutiles, ni místicos arrebatados. Tal vez no pasaban de ser varones pulcramente frívolos y superficiales. Ello no impide que poseyeran gustos finos, cultura depurada, y despejada sensibilidad para lo bello.

Para este círculo restringido y refinado de diletantes compone y toca Juan Sebastián Bach.

A fin de explicar lo que Bach dice, se ha pretendido hallar

en su arte descripciones de la naturaleza, explosión de pasiones, sentido dramático. Se ha ido aún más lejos. Urgando en sus obras corales alguien descubrió, o creyó descubrir, una serie completa de fórmulas: fórmula de la alegría, del dolor, del placer, del terror, etc., etc., y la aplicaron a manera de clave para descifrar sus composiciones instrumentales.

Esto es inaceptable. La preocupación de expresar al hombre—complejo de anhelos, de pasiones, de luchas—no aparece jamás en la música de Bach. Posiblemente—como anota Combarieu—«él no habría podido comprender que en la música religiosa el compositor hiciese pesar sobre las cosas del culto la preocupación del yo. Por lo que respecta a la música de cámara le habría parecido absurdo que un artista admitido en un salón aristocrático o en una corte real se dedicara a hablar de sus asuntos privados, a exponer su buena fortuna o sus miserias secretas».

Por lo demás, si Bach hubiera querido hablar de sí le hubiera sido difícil decir algo interesante. Su vida personal carece de relieve y de intensidad. Nada excepcional la diferencia de las demás vidas. Jamás la han sacudido las angustiadas cabalgatas del ansia, ni las trágicas depresiones del pesimismo, ni los desbordes turbulentos de la alegría.

Afortunadamente, no los necesita. Su música se nutre de otras sustancias y—como los astros—traza sus círculos más cerca de la mirada inmóvil de los ángeles que del cambiante corazón de los humanos. Hecha de equilibrio, de exactitud y de claridad, parece destinada a iluminar esa región de nosotros mismos, donde—envuelto en el misterio—se elabora, segundo a segundo, nuestro yo.

Para llevar a término tal obra, Bach dispone «de una maestría prodigiosa, perfecta, tranquila, tan llena de ricos y múltiples recursos, que hacen inútil todo esfuerzo. La realización técnica es en él espontánea como una segunda naturaleza. Habla la lengua musical con tanta facilidad como el idioma familiar.»*

* Combarieu.

Ante todo y sobre todo, es necesario considerar a Bach como un contrapuntista maravilloso, como un mago de los recursos de su arte.

Este arte él lo ha recibido en la sangre (herencia de generaciones y generaciones) y lo ha practicado desde pequeño.

Igual que muchas otras familias alemanas la suya se reunía frecuentemente para cantar a varias voces e improvisar sobre un tema dado. Y el niño que entonces era Bach, no sólo oía sino que mezclaba su voz a las otras voces del concierto. Así, al don ancestral se sumaba la influencia del ambiente. Así, sin pensarlo, como en un juego, su genio en embrión asimilaba todos los recursos de la técnica. Y así, en fin, se preparaba en él el músico puro, cuyo único objeto es producir las combinaciones y los desarrollos perfectos de la obra exclusivamente musical.

Expresión

Para Bach, componer música es casi resolver artísticamente un problema artístico. En ello no entra para nada el «sentimiento» (tal cual lo comprende nuestra época) ni la preocupación de expresar algo determinado*. Su finalidad es distinta, consiste simplemente en crear una obra: bella *en sí*. Es decir, una obra cuya belleza reside en la calidad de sus propios elementos.

Por eso, lo mismo escribe unas «variaciones» de carácter dulce y alegre a un tiempo», destinadas a entretener al conde Raiserling durante sus frecuentes insomnios, que compone la complicada trama armónica de cuatro fugas, nueve cánones y una sonata para flauta, clave y violín, sobre un tema del rey Federico II, o eleva—también sobre la base de un solo tema—la vasta y sabia arquitectura de «El arte de la Fuga»; en total quince fugas y cuatro cánones.

¿Es posible que haya aquí traducción de *estados de alma*?

A Bach le preocupa tan poco lo que sus piezas puedan de-

* Excepción hecha de su música vocal, en la que debía adaptarse a un texto determinado, cosa que, como veremos, no siempre le preocupaba.

cir en lenguaje sentimental, que emplea tema o trozos de sus obras profanas para sus obras religiosas; o —más sencillamente—se limita a cambiarles la letra. De este modo, cierta *cantata* en celebración de un matrimonio principesco es empleada para los servicios del primer Domingo de Adviento, y Dios pasa a ocupar en la *cantata* del segundo día de Pentecostés, el sitio del príncipe Leopoldo de Göthen. Así también, a pesar de ser un convencido y fervoroso protestante, no duda en ofrecer al príncipe de Saxe, de quien solicita cierto favor, una «gran misa católica».

Lo dicho, ¿quiere significar que la música de Bach carece de expresión?

De ningún modo. Pero su expresión, que es como la emanación del alma específica de la música, surge y se mueve en un plano a-romántico, extra-humano. Es, en consecuencia, impersonal. Nace en la música y termina en ella.

Es un error creer que nuestra sensibilidad no reacciona sino ante lo que expone pensamientos o sentimientos; ante lo que—según la expresión corriente—«quiere decir algo». ¿Quién no ha gustado alguna vez de la voluptuosidad que produce la vista de una paleta de pintor? ¿Quién no ha experimentado el estremecimiento que ondula nuestros nervios a la sola contemplación de *la línea* en algunos dibujos? Y sin embargo, ni la policromía de la paleta de pintor, ni la línea del dibujo poseen un sentido reducible a concepto.

Así, aunque en un plano infinitamente más alto y exento de toda sensualidad, la obra de nuestro músico.

Vida y arquitectura.

Se la ha comparado a los templos góticos. «Y en efecto—anota Schweitzer—hay entre ambos una analogía muy pronunciada. Un trozo de Bach no es sino la eclosión de un tema dado, tal como la catedral gótica no es sino el desarrollo de un simple motivo arquitectónico».

Yo aceptaría—aunque con reservas—la comparación, siempre que al concepto arquitectural pudiese asimilarse la idea de vida.

¿Cómo renunciar a esta «idea de vida» cuando se oye una «fuga» donde el motivo, dinámico y fecundo, en un continuo huir de sí va engendrando toda la obra, lo mismo en sus grandes líneas generales que en sus detalles efímeros y minúsculos?

Más aun que cualquier otra forma musical, la «fuga» está sujeta al doble principio de imitación y diferenciación. Una voz expone el tema, que inmediatamente es imitado (podría decirse repetido) por otra voz. Esta imitación recibe el nombre de respuesta. Tema y respuesta van pasando por todas las voces en una a manera de continua persecución. Poco a poco la persecución se torna más y más rápida, hasta dar, al fin, la impresión de que el tema es alcanzado por la respuesta y se funde en ella.

Música pura.

Se ha asignado a las «fugas» y en general a la música instrumental de Bach intenciones místicas que de seguro no fueron las del compositor.

El hecho tiene una fácil explicación. Aparte su afinidad con el estilo gótico, aparte el severo desenvolvimiento de sus contornos exteriores, este arte del que la humanidad está ausente, que no traduce nada concreto, donde en vano buscaríamos una «confesión» del autor, que—en suma—es el arte abstracto por excelencia, al producir emociones y sugerencias inclasificables, nos lleva rectos a la idea de lo absoluto, o sea a la idea de la divinidad, última expresión de lo abstracto.

Hay quienes creen que al considerar así la música de Bach se le niega la emoción. Es que, desgraciadamente, no todo el mundo puede sentir y apreciar ese agudo vértigo luminoso que algunos filósofos han denominado emoción abstracta.

En verdad existen varias calidades emocionales. Alguien ha hablado del espanto religioso que ponen en el alma de quienes son capaces de seguirlas, las elucubraciones de Einstein; Poincaré dijo, en un libro cristalino, la eminente jerarquía de la emoción matemática. Y—entre nosotros—Pedro Prado contaba como en una clase del profesor Obrecht sintió, mientras des-

arrollaba no sé qué teorema, que se le deslizaba por las vértebras el escalofrío de lo infinito.

El temblor que nos sacude oyendo las obras de Bach no es seguramente la emoción matemática. Pero quienes no sean capaces de comprender una, difícilmente llegarán a sentir la otra. Aunque son caminos diferentes, sus líneas marchan paralelas y cercanas. Por cualquiera de ellas se asciende a la región altísima donde la luz de lo eterno anonada y anula los sentidos.

Si algún día el hombre consiguiera salirse de sus limitaciones conceptuales, eliminar toda interpretación romántica, y entrar en esta música desnudo de sus siete velos de sensualidad, ese día el hombre, seguramente conocería a Dios.

BEETHOVEN

El hombre y su influencia.

Cien abismos separan la música de Bach de la música de Beethoven. Para explicárnoslo es necesario antes que nada anotar la diferencia entre temperamento y temperamento, entre vida y vida.

La existencia de Bach, calmada, excenta de sobresaltos, está siempre ausente de la aislada y sobrehumana perfección de su obra.

Beethoven, al revés, es un pasional cuyo ardor se manifiesta en un continuo volver sobre si mismo. Su vida influye y determina su arte. Nadie ha cumplido con más espontánea vehemencia el imperativo nitzchano: «Escribe con sangre». El mismo lo decía: «Es preciso que yo escriba para echar fuera todo lo que tengo en el corazón».

Y lo que el sordo genial tenía en el corazón era un trasunto de la tragedia humana: un infinito de amor y un infinito de dolor.

El lo ama todo con idéntico y descontrolado impulso. En una carta de 1813 se declara dispuesto a hacer, «hasta su último suspiro», todo el bien posible a la humanidad sufriente.

Esto no le basta. Su sed afectiva va más allá aún. Rebalsa la humanidad. «Nadie sobre la tierra—escribe—puede amar el campo como yo. Yo amo a un árbol más que a un hombre».

Conjuntamente a este sentimiento universal y panteístico se encienden en él amores más particulares y más frenéticos.

Beethoven no vivió nunca sin estar poseído de una pasión exasperada. Esta fué una de sus mil fuentes de angustia. A ella hay que agregar su sordera, su pobreza y las bellacadas continuas de un sobrino al que adoraba como si fuera hijo suyo.

Su pobreza toca a veces extremos desesperantes. En ocasiones no puede salir a la calle porque el único par de botines que posee, está hecho pedazos.

Por fin, la sordera lo ensombrece, lo deprime, lo amarga, lo impulsa al suicidio.—«Sólo el arte me ha detenido—escribe en el testamento de Heiligenstand.—Me parece imposible abandonar el mundo antes de haber producido todo aquello para lo que me siento creado».

El ambiente.

La música de este ser huracanado, contradictorio y heroico resume todo el siglo XVIII del mismo modo que Bach condensa la Edad Media y el Renacimiento.

Pero aún aquí debemos anotar una diferencia. Bach es una meta de perfección, un punto de término. Todo un género y toda una técnica agotan en él sus posibilidades. Quien quiera seguir sus huellas no podrá materialmente hacer otra cosa que repetirlo. Beethoven es como una cima de convergencia desde donde se abarca la totalidad de los horizontes. En él se encuentran todos los senderos del pasado. De él parten todos los caminos del porvenir. •

* Esta frase no importa una comparación. Anota un hecho. Bach—coronación magnífica de una época—la cierra y la sella. Queda de él, para todos los siglos, la lección—que los modernos empiezan a aprender—de la perfección: el hielo de la más alta altura que quema más que todos los fuegos de los hombres.—Beethoven, que es el primer romántico, deja necesariamente abiertas las puertas del futuro. Aún, desde cierto punto de vista, insinúa lo que hay después. Es lógico.

Si entre una *fuga* de Bach y un *coral* primitivo hay firmes y visibles similitudes, entre esta misma *fuga* y una obra de Beethoven no existen—salvo excepciones—trazos de afinidad.

Es que (aparte de la anotada diferencia de personalidad) en el período que media entre ambos autores, la vida ha dado vuelcos violentos y producido trastornos fundamentales en los seres y en las cosas. Toda la arquitectura que enmarca la existencia de los hombres ha cambiado. La autoridad de monarcas y príncipes ha ido debilitándose; la sumisión casi religiosa a su poder se ha atenuado, y vacila, cada día más, el reconocimiento de su superioridad y del origen casi divino de sus prerrogativas. Un hombre nuevo ha hecho su aparición dentro del hombre.

La música sigue un proceso paralelo a las conquistas más o menos libertarias de la conciencia humana. Ella también parece intuir que los reyes no son sino hombres, y que todos los hombres tienen derecho a la luz, a la belleza y a la alegría. Por eso resbala, casi imperceptiblemente, hacia el gran aire libre donde las muchedumbres agitan sus pasiones y enarbolan sus ensueños.

Bach, Haynd, Mozart, vivieron al servicio de príncipes o de prelados. Compusieron y tocaron para ellos. Por eso su música, más de una vez en el primero y muy a menudo en los otros dos, es graciosa, frívola y cortesana; coquetea, dibuja elegantes genuflexiones, busca agradar. Parece cuidadosa de cumplir el precepto de Couperin: «El artista deberá mirar a la concurrencia y sonreír».

Beethoven no sirvió a ningún magnate. En su música—aparte algunos trozos de juventud—no hay reverencias ni sonrisas. Late en ella—como encerrado en una malla sonora—el corazón trágico del hombre. Por sus arterias circulan todas las ansias, todos los sueños, todos los derrumbes y todos los triunfos de una humanidad que, bajo la indiferencia del cielo, va arrastrándose en pos de lo desconocido, siempre derrotada por el dolor, siempre renaciente a la esperanza.

Se considere como se considere la música de Beethoven, se la siente saturada de la expectante y alucinada vida de una época

que tuvo por lema estas dos palabras: «Tempestad y violencia». A pesar de la poderosa personalidad del autor, ella no habría sido posible sin la sacudida llena de consecuencias que en la vida del pensamiento y de la sensibilidad representa la obra de Juan Jacobo Rousseau, sin el cambio absoluto de mentalidad que supone la proclamación de los «derechos del hombre», sin ese incendio de idealidad que, por sobre la violencia de la Gran Revolución, aspiró a romper todos los límites y a hermanar en la libertad y en el amor a todos los hombres de la tierra.

El nuevo lenguaje.

Se comprende que tal arte, lleno de preocupaciones nuevas, palpitante y humano, tendiente a traducir todos los estados de alma, voz—la más íntima y más veraz—del dinamismo pasional, no podía expresarse con los mismos medios y en el mismo lenguaje del autor de las *fugas*.

Al nuevo concepto artístico, a la nueva tremolación emocional, corresponden nuevas formas exteriorizadoras. Nada de melodías superpuestas, demasiado justas para poder contener el enloquecido vuelo de la pasión. En su lugar, un solo canto, ancho y libre como el mar o como el viento, capaz de arrastrar en una sola tormenta todos los impulsos en guerra, todos los dolores y todas las delicias, todas las tinieblas y todos los deslumbramientos.

El tema único, que se desenvuelve sobre sí mismo, según el principio de imitación, no habría bastado para contener el alma frenética de Beethoven.

El, que está en lucha consigo mismo, con lo divino y con lo humano; él, de quien es esta frase de super-hombre: «voy a estrangular al Destino»; él, que habrá de morir amenazando al cielo con un gesto supremo de rebelde, no puede menos de llevar a la música su agitación y su combate de todos los instantes.

Aprovechando las innovaciones de Stamitz, de Emmanuel Felipe Bacha, de Haynd, de Mozart, de Ruths; enriqueciéndolas, superándolas, insuflándoles su exasperado dinamismo, hace de a música una especie de organismo vivo y organizado.

Así, opone un motivo a otro motivo, lanza una idea contra otra idea. Al principio de imitación prefiere el principio, no menos vital, de la lucha. Sus temas chocan y batallan; y, o se adaptan fundiéndose en una síntesis suprema, o uno de ellos sucumbe absorbido por el otro.

Expresión.

En esta dialéctica áspera y agresiva Beethoven vuelca todo su ser. Que la arquitectura adoptada corresponda o no a la forma *sonata* es algo que está lejos de preocuparle. Si es necesario la destroza sin vacilar. «No hay regla—escribe—que no pueda ser rota, si así lo exige la belleza».

Lo único que le importa es lo que quiere decir. Para que la expresión no lo traicione, para que sea la traducción exacta de su idea, rebusca, retoca, amplía, modifica y perfecciona hasta lo indecible sus temas.

Jamás desarrolla un motivo, si éste no vierte enteramente su pensamiento. Sólo así se explica esa robusta condensación emocional, esa amplitud expresiva que desconcertaba a Berlioz y lo obligaba a declararse incapaz de analizar la quinta sinfonía.

Beethoven tiene conciencia de que expresa un estado anímico profundo y superior. De ahí que, no obstante haber escrito que su música «viene del corazón y quisiera ir al corazón», afirme que «la música es una revelación más alta que la ciencia y la filosofía», y diga a Goethe que «su más vivo deseo es el de llegar a la inteligencia del auditorio y ser comprendido por él».

De lo anterior se deduce que sería ingenuo no ver en su música sino una especie de diario íntimo.

El dolor y la amargura fueron para Beethoven sílodos acicates que, obligándolo a entrar más y más en sí mismo, lo empujaron hasta ese punto del yo que—según Leibnitz—«es actividad pura».

Un arte que arranca de esas profundidades ha hecho ya el camino de lo particular a lo general. Al traducir al hombre, traduce la vida, y es, como ella, «toda la sombra y toda al luz».

EL ROMANTICISMO

El período conocido en la historia del arte musical con el nombre de «romanticismo» no tiene ni un Bach ni un Beethoven que lo absorba y lo sintetice. Wagner lo deslumbra con su dominadora personalidad de forjador de cataclismos sinfónicos; pero no lo abarca por completo. Junto a sus babilonias orquestales, otras sensibilidades erigen otras arquitecturas: más recogidas, más frágiles, más modestas, pero no menos importantes.

Libertad y dolor.

Una enorme disparidad separa a Wagner de los otros románticos y a éstos entre sí. Y no obstante, tras la divergencia de formas, un nexo inrompible hermana el virtuosismo brillante y algo teatral de la obra pianística de Listz y la angustiada reciedad, casi silenciosa de Schumann; la fresca exuberancia, ingenua y despreocupada, de Schubert y la elegancia melancólica de Chopin. Este nexo está constituido por la revolucionaria necesidad de innovar, de romper con la preceptiva tradicional y crear un arte nuevo, a base de la espontánea revelación del individuo.

La libertad de expresión crea, a su vez, un nuevo y sutil lazo de semejanza.

Al sumirnos en las profundidades de la música romántica, encontramos una nota dominante, siempre dicha en tono distinto, pero siempre temblorosa de idéntica vibración: la voz innumerable del dolor.

Es que tras las apariencias individuales, ¿será la tragedia la sola realidad? Es que al descender los estratos exteriores y llegar a la zona tenebrosa y esencial a donde no alcanzan las mutaciones singularizadoras, habremos de descubrir que la raíz común de la Humanidad es trenzada en angustia?

Es verdad que ignoramos todo lo íntimo de los seres que nos rodean. Es verdad que no osamos mirar demasiado dentro

de nosotros mismos. Mas, si ponemos oído a la voz de quienes tuvieron el amargo valor de ser sinceros; si ponemos oído a la voz de estos músicos románticos que escarbaron sus almas para entregar en cada nota algo de la propia vida, notaremos que sus cantos se hallan torturados de ansias desmesuradas, de invencibles nostalgias, de retorcimientos impotentes, de rebeliones y fracasos.

La vida hecha arte.

Para penetrar hasta la médula del arte romántico es imprescindible conocer algunos rasgos de la vida de sus creadores.

La distancia sólo nos permite ver en Wagner al semi-dios de la armonía, señor y dueño de los elementos, de las tempestades y de las pasiones. Si nos aproximamos un poco veremos que este forjador de mundos polifónicos no es sino un inmenso desgarrado.

Heredero del genio desbordado y epopéyico de Beethoven, siente en carne propia todas las heridas de la humanidad y sueña con el día en que el hombre nuevo destruya el mundo erigido por «el poder corruptor del oro» y edifique sobre sus ruinas la ideal ciudad futura.

Por este hermoso anhelo de juventud, Wagner expone su vida en las barricadas. Después trata de tejer con él la trama del «Siegfredo», único poema optimista de su vida.

Ensueño, ensueño solamente... Poco a poco el pesimismo lo invade, lo vence y lo empuja a exaltar el renunciamiento, a cantar la apoteosis de la muerte y de la nada.

Escuchemos un poco a este gigante desarmado y vencido, que considera el amor como «un suplicio espantoso» y que no concibe «que un hombre verdaderamente feliz pueda tener la idea de hacer arte».

«Mis noches—escribe—casi no conocen el sueño. Deshecho y miserable abandono el lecho con la perspectiva de una jornada que no me aportará una sola alegría. La sociedad me tortura, y escapo de ella para caer en la tortura de mí mismo. El cansancio y el desencanto me roen. Esto no puede durar.

Me es imposible soportar por más tiempo esta vida. Antes de continuar así me daré la muerte. Ya no creo en nada. Ya sólo tengo un deseo: dormir, dormir con un sueño tan profundo que todo sentimiento de miseria humana quede abolido en mí.

Es por eso acaso que en la obra de Wagner, la sensibilidad, el pensamiento, las pasiones, la vida entera siguen el despeñadero de la Muerte.

Sin embargo, cuando este desesperado conoce a Berlioz—cuyo genio compara al de Beethoven—siente la sensación de quien se librara de un aplastante fardo aniquilador; comprende que ha encontrado un hombre más desdichado que él.

Hay signos terribles sobre todas las cumbres del período romántico.

Schubert y Bizet como «los amados de los dioses» de que habló el poeta, mueren en plena floración primaveral. Weber y Chopin se duermen cuando aún no maduraban sus vidas, consumidos por la llama blanca de la tuberculosis. El taciturno Schumann lo mismo que Hugo Wolf (a quien sólo conocemos por las generosas páginas que le dedicara el autor de *Juan Cristóbal*) termina su sendero de espinas en el estrangulador desvarío de la locura.

La voz del individuo

Siempre la omnipotencia del Destino implacable. De los oscuros y unánimes abismos se eleva persistentemente el mismo temblor. Pero, al ir ascendiendo por los distintos estadios individuales el impulso inicial se colora de tonalidades diversificadoras, cada vez más acentuadas. Cuando llega a la superficie, en cada individuo canta con acento propio y distinto un distinto y propio dolor.

Es este aspecto singular lo que pretende expresar el romanticismo. Para lograrlo deberá declarar la guerra a todas las formas llamadas «clásicas».

La «sonata» y la «sinfonía» con sus trabazones tonales, sus desarrollos lógicos, sus dimensiones exageradas, no podían convenir a un arte que aspiraba, sobre todo, a la espontaneidad.

Los románticos las reemplazan por el «poema sinfónico», por el «lied», por la «fantasía», y especialmente por el trozo breve, sin denominación de género: especie de rápida impresión de estados anímicos, concisa notación de un momento fugaz.

Tratándose de temperamentos a menudo divergentes, era lógico que cada cual buscara manifestarse de acuerdo consigo mismo y sin preocuparse del camino seguido por los demás. Así, los *lieder* de Schubert, de Schumann y Wolf sólo tendrán de común el carácter de *lieder*. Cada cual tratará el género desde su punto de vista y cada cual dejará en él su sello distintivo. Cristalino y fácil en el primero; apretado, trémulo, con vistas al poema dramático en los otros dos.

Lo mismo sucede con la música de piano.

Dos románticos.

A la inversa de Listz (que—seducido por Paganini y dominado por su propia tendencia al virtuosismo—se pasea, sembrando escabrosidades, por todos los géneros, por todos los estilos y por todas las dificultades), Schumann estrujará su vida sobre el pentagrama. Cada trozo suyo será una gota de sangre destilada del corazón.

Debido a esto, su música, que parece hecha de silencio, es profundamente subjetiva. En ella perduran los minutos mudos y sombríos de un alma que sintió demasiado para poder hablar.

Es de él la siguiente frase: «El amor y la amistad pasan por la tierra con un velo sobre los ojos y los labios sellados. Ningún ser humano puede decir a otro como lo ama. Solamente logra sentir que lo ama».

Y esta otra: «Yo he notado que jamás mi fantasía es tan rica como cuando tengo el alma tensa de deseo. En esos momentos quisiera estallar en música».

Y, como confirmando lo anterior, en una carta a la mujer que después será su esposa: «La semana entera he permanecido sentado al piano; he compuesto, he reído y he llorado todo a la vez».

Esto es su música: la voz, de risas y de lágrimas, del «hom-

bre interior», del hombre que no tiene lenguaje; la emoción de un agudo momento del espíritu apresada íntegra en la malla de unos cuantos compases.

Parecido tronco de interioridad hallamos en la obra de Chopin. Pero, sin el tono religiosamente confidencial, sin esa hondura recia, sin esa penetrante verdad íntima, sin ese olvido del aspecto exterior que hacen de Schumann un autor único.

Hermoso, elegante, mimado, tornadizo, dotado de una sensibilidad hiperestésica, nimbado de melancolía y de presagios por la mano segura de la Muerte, pasa sobre la tierra, sufriendo y haciendo sufrir. Ninguna gran pasión lo posee definitivamente. Como un joven dios, pálido y distante, arrastra tras su volubilidad y su inquietud enfermizas los soñadores y frágiles corazones de las mujeres.

«Chopin—escribe uno de sus compatriotas—hace volver la cabeza a todas las damas y ponerse celosos a todos los maridos».

Detrás de todo, en el fondo de todo, una infantil, infinita y complicada sed de ternura, de una ternura superior a todas las posibilidades humanas.... Y su consecuencia natural: la soledad en compañía, el aislamiento, la asfixia del espíritu.

Esta subterránea complejidad en que predomina la nota enfermiza, es lo que da a la música de Chopin esa fluidez tamizada, esa casi femenina exquisitez, tanto más cautivante cuanto que bordea las fronteras magnéticas del decadentismo.

Sólo por excepción la música chopiniana es plenamente masculina. «Su frase melódica, larga, rica de emoción—ha escrito no recuerdo quien—surge como improvisada y se desenvuelve en una atmósfera armoniosa, que acentúa su ingravido y misterioso encanto».

Nada más opuesto a la ruidosa versión de los concertistas de hoy. Nada, también, más lejano de la sensiblería llorona y deshilachada.

Si una imagen pudiera dar idea de la esencia de esta música, yo la asimilaría a la gracia del Otoño, grácil, melancólica y aristocrática; igualmente distante de la temblona y gemi-

dora caducidad del invierno que del sensual y rutilante bochorno canicular,

DEBUSSY

Él y los otros.

Contemporáneamente a la vida y al triunfo del creador de *Pelleas*, viven y triunfan autores absolutamente diversos de él. Pero ni ellos ni nadie, después de su aparición, pueden hablar el lenguaje musical como lo hablaron antes. Todos, hasta los que se proclaman sus enemigos, directa o indirectamente, le deben algo.

La continuidad en el arte.

Los detractores de la música moderna, y también algunos de sus más fervorosos turiferarios, han sostenido que la obra de Claudio Debussy es un fenómeno aparte, sin relación de ninguna índole con el pasado.

Error. En la historia del arte hay una permanente solución de continuidad. Nada de sucesos inexplicables, nada de apariciones sobrenaturales. En música, igual que en biología, siempre duerme, hundida en el ayer, la raíz vital de hoy.

El debussismo, idéntico en esto a todas las anteriores tendencias artísticas, apareció como una reacción contra la tiranía y las pretenciones absorbentes del pasado.

El romanticismo había aportado al arte la expresión del individuo, la sensibilidad humanizada; había sido revolucionario; había establecido con Goethe, y lo había probado, que «el artista tiene que crear de dentro hacia afuera, pues, haga lo que quiera, sólo logrará dar a luz su propia personalidad».

Impuesto al mundo después de larga y encarnizada lucha, no tardó—cual sucede a todas las teorías triunfantes—en anquilosarse, convirtiéndose en yugo y cadena de toda tentativa remozadora.

Durante medio siglo no se sintió ni se pensó sino a través de Wagner, convertido en el dios de los románticos.

De este absurdo unilateralismo tenía que surgir y surgió la apoteosis de la oquedad, de la hinchazón, de la hipérbole, de la falsificación sentimental. Admirable era el lenguaje wagneriano en Wagner; pero resultaba ridículo que todo el mundo quisiera manifestarse con sus medios formidables.

Lógicamente la reacción buscó, cristalizó y exaltó las virtudes antípodas, la intimidad, la gracia, la medida, el matiz.

Se operaba así, en la música, parecida reversión a la que años antes se verificara en la poesía. Después de Wagner surgía Debussy, tal cual, tras la resonante trompetería de Hugo, se impusieran las desvaídas evocaciones de Verlaine.

Del Oriente a Francia.

Como Verlaine, Debussy revoluciona el fondo y la forma, el sentimiento y la técnica. Su aguda sensibilidad no puede amoldarse a los medios expresivos aceptados, difundidos y consagrados por la tradición. La malla de la orquesta wagneriana repugna a la irisada tremolación de sus ideas, es inapta y grosera para captar los escalofríos de su sensación, las cambiantes y fugitivas actitudes de su espíritu. Por eso, vuelto hacia el Oriente, de donde «han venido todas las grandes revoluciones», busca en él una estética más suelta, más flexible, más plástica.

Y el Oriente—por intermedio de los rusos—le entrega el ejemplo de sus libres y sensuales policromías, de sus sorpresas rítmicas, de sus virginales combinaciones armónicas.

«El principio de la nueva estética—escribe Laloy—reside en que las notas se atraen directamente, sin buscar el apoyo de una escala determinada; que los acordes se atraen sin necesidad de cadencias; que las ideas se atraen sin necesidad de modulaciones; y que todo se encadena sin obedecer a ninguna ley sino, simplemente, a las reglas de la sensación auditiva».

Todos los acordes se consideran consonantes. Ellos formarán la verdadera unidad de la obra, describirán el ambiente, y rodearán las ideas melódicas impidiéndoles luchar unas contra otras.

Dueño de los medios propicios a la traducción de su ensueño, Debussy frecuenta a Mallarmé y los poetas simbolistas, a

Monet y los pintores impresionistas, convive con ellos, se satura de su estética y concluye por aplicar a la música los principios fundamentales del simbolismo y del impresionismo.

Latinidad.

Verlaine, el «padre y maestro mágico» que dijera Darío, le insinúa la ruta:

«Siempre matices; el color nunca» ...

De acuerdo con él, Debussy no aspirará a trazar la trayectoria neta y precisa de un sentimiento o de una pasión. Suggerirá únicamente. Su línea melódica, sinuosa y desdibujada, su armonía tornasolada e inestable, crearán en torno y dentro de nosotros mismos la atmósfera prestigiosa de los encantamientos, dirán la irremplazable palabra que nos sitúe en un estado interior propenso a todas las posibilidades emocionales. La música de este poeta prismático y refinado abarca todos los géneros y todos los ambientes.

Pagana, voluptuosa en la «Siesta de un Fauno», será en «Pelleas y Melizande» severa, hermética, desolada sin alaridos, trágica sin contorsiones. En sus descripciones de la España árabe aparecerá cálida, orgiástica de color y de ritmo. Siempre flexible, se volverá aérea e incendiada en el «cuarteto», panteísta en «Primavera», irradiante en «El mar», litúrgica y envolvente en las evocaciones de la India, maga de todos los recursos en la resurrección de leyendas desvanecidas y misteriosas.

Pero ya reviva los días (azul y blanco) de Grecia, ya reen-carne el alma milenaria del Oriente, ya se sumerja en el mar o en el aire vivo de la campiña, Debussy es siempre un artífice latino, insigne y transparente.

Impresionismo.

El romanticismo describía el paisaje. Debussy busca entregarnos el alma misma de la Naturaleza. Nada hay en su música que se acerque a la transcripción externa, mucho menos a la imitación. Es el temblor interior, es el hormigueamiento divino que, detrás de las formas visibles, da la Vida; es, en las entra-

ñas de la tierra, la palpitación inefable del corazón de Dios.

Tal prodigio de sugerencias no es, ni mucho menos, de una pieza. Hermano de Monet, Debussy comprende profundamente su credo estético.

«Cada momento (escribe Mauclair), el más mínimo, el más rápido, deja un matiz diferenciado. Por consiguiente, deberá expresarse la impresión momentánea de las diversas graduaciones del espectro, tomar la inspiración en cualquier instante, pues todos tienen su particular belleza, todos son un lapso de la *existencia*».

Esto, exactamente, es lo que, en las esferas del sonido, verifica Debussy. Con el incesante fluctuar de los elementos de su música van sucediéndose las incitaciones innumerables.

Cada frase, cada compás, cada acorde, nos envuelve en una renovada atmósfera voluptuosa, nos da un insospechado aspecto de belleza, nos roza los nervios con una inédita delicia.

Como en una diadema—ha escrito alguien—cada piedra, sin dejar de ser un factor en la perfección del conjunto, luce su aislado y singular esplendor, así en este arte, cada acorde—aparte su valor como nota integradora del todo—nos satura de sus individuales efluvios; vuelca en nosotros su iris único. Antes que lo hayamos gustado, otro y otro llegan a precipitar, en un ansia creciente, la deleitosa embriaguez.

Tal es la música debussyana, acaso la más refinada y sensual que haya roto el aire en la tierra de los hombres.

EL EXPRESIONISMO

Hoy como ayer.

Años atrás, la reacción (que había combatido a Wagner) se apoyaba en él para declarar hereje a Debussy. Hoy se cobija en Debussy para atacar al expresionismo.

Y conste que este es, en varios aspectos, una especie de ojo nórdico de la música debussyana.

En efecto, lo más visible del arte expresionista es el horror

a las orgías sinfónicas y a las complicaciones instrumentales, el desprecio por el teatro, por las grandes masas orquestales, por las sonoridades demasiado opulentas, y paralela y consecuentemente, el culto de la simplicidad.

Como se ve, desde los puntos de vista señalados, los músicos alemanes contemporáneos siguen, perfeccionan y exageran las tendencias y orientaciones del autor de «Pelleas».

Idéntico acuerdo existe en lo que se refiere a prescindir de tratados y tradiciones. Oyendo o leyendo las obras del uno, lo mismo que oyendo o leyendo las obras de los otros, escolásticos y románticos deben sentir que el espanto les eriza los cabellos.

Pero... sólo hasta aquí llegan las analogías. Desde este punto las rutas se bifurcan y se distancian.

Ascefismo.

La música de Debussy, francesa hasta la médula, heredera del espíritu lleno de gracia de los clavecinistas franceses, busca ser una permanente fiesta para el oído. Antes que nada quiere llegar a los sentidos y envolverlos en su sabio halago acariciador.

Los alemanes hoy están demasiado dentro de una realidad hecha de limitaciones y de forzada tensión para curarse de la sensualidad y de sus sutiles refinamientos.

El dolor—sumo y perennal maestro—se ha instalado entre ellos y va guiando los pasos adolescentes de su música. Es este mentor adusto y depiariado quien los retrae del panorama de la naturaleza, quien los aleja de aquel saturnal dinamismo que fuera la nota culminante en las bacanales sonoras de Straus, quien los vuelve hacia la noche interior y los torna concentrados, abstractos, metafísicos.

Se opera en los compositores teutones—aunque por razones diferentes—el mismo fenómeno que en los primeros cristianos. Al triunfo del carnal y resplandeciente júbilo pagano oponen la meditación y el análisis; a los laureles gloriosos y a las rosas de púrpura, los calcinados y desnudos caminos del espíritu.

Su arte desdeña terminantemente todo cuanto tienda a agradar, cuanto hable a los nervios, cuanto diga de voluptuosidad. Que sus combinaciones armónicas duelan, que hieran los nervios, que perturben la sensibilidad, es algo que no les preocupa mayormente.

Metafísica.

Arnoldo Schomberg, uno de los expresionistas más audaces y menos accesibles, escribe: «Veamos: ¿qué es lo que llaman agradable concordancia de sonidos? Para mí, nada. Me importa mucho más la verdad».

Es preciso agregar que Schomberg cumple su breve credo tan a conciencia y con tanto desenfado que—anota un crítico— hoy por hoy constituye el espanto de todos aquellos que en la armonía musical buscan el deleite.

La persecución de la verdad, de lo recóndito, de lo incorpóreo como expresión última de la belleza, y la correlativa prescindencia de lo exterior, colocan a los modernos músicos alemanes en permanente estado de guerra con el público.

Elios lo saben y lo saborean... Su desprecio por al auditor burgués no cabe en ninguna medida.

Hojeando sus revistas, no se puede menos de imaginarlos, osados y juveniles, entonando bulliciosamente la marcha de «los compañeros de David contra los filisteos» que finaliza el «Carnaval» de Schumann.

Los novísimos creadores rechazan todo lo que adivinan demasiado humano. «Quieren inmaterializar la música, libertarla—según sus teorizantes—de la cárcel de los sentidos, elevarla sobre lo terreno, espiritualizarla sublimadamente».

Tras esta retórica un poco nebulosa, late, en verdad, un claro y definido anhelo: limpiar la música de los elementos extraños que la adulteran, redimirla de la intromisión de las demás artes, dejarla *música*, exclusivamente música.

Pureza.

Y como en el principio era el ritmo, y como la más adecuada

manifestación del ritmo se halla en la melodía, los expresionistas cultivan apasionadamente el contrapunto, desencadenado de todas las trabas ancestrales, devenido el libre y politonal desenvolvimiento de diferentes melodías simultáneas.

En el movimiento expresionista caben todas las graduaciones y variantes individuales. Así desde Kreuck—que predica la vuelta a Bach—va hasta Paul Hindemich que sale a la calle a apri-sionar la pulsación canalla de la hora danzante.

Entre ambos polos, figuran quienes—como Bela Bartok—han ido a beber en la milenaria vertiente de la canción popular.

El «*lied*» que—según definición conocida—es «la cristalización de las sensaciones percibidas por una raza y conservada en estado latente por cada uno de sus individuos», satisface la devoción melódica del expresionismo y su tendencia impersonal.

Después de desinfectarlo eruditamente, después de alivianarlo de lo pegadizo y agregado, después de condensarlo en lo virtual, en la pura línea primaria, los nuevos músicos elaboran, sobre su base, obras de una simplicidad desconcertante. ingenuas, matinales, aparentemente pueriles.

Nietzsche afirmó un día: «La música debe producir en quien la oye análoga impresión a la que experimentaría asistiendo a la creación del mundo por Dios».

Los expresionistas piden al oyente la misma virginal actitud, y exigen del compositor una correspondiente facultad de *creación*. Ellos no quieren ver, ni sentir, ni reaccionar presionados por la herencia, mutilados por la costumbre. Su aspiración central es la de colocarse en el estado de maravillamiento en que debió estar Adán al salir de las manos de Jehová, y así, en ese estado—traducir su espíritu sin sujetarse a ninguna de las normas impuestas por el pensar y el sentir colectivo.

De ahí la frecuencia con que los nuevos artistas manifiestan el deseo de la infantilidad, la obsesión de ser como los niños.

Frente a ellos.

La crítica oficial y, lo que es más lamentable, los mismos

que ayer fueron sus víctimas, no han podido comprender y niegan el pan y la sal a los innovadores de hoy.

En arte, igual que en toda manifestación humana, siempre ha sido así. Cualquier esfuerzo renovador, cualquiera iniciativa en-
derezada a abrir sendas futuras, está sentenciada a estrellarse
contra las malas supervivencias del pasado.

Hoy—como ayer y como siempre—la confabulación de los
intereses y de la inercia trata de estrangular al porvenir, mi-
diendo con el rasero de la mediocridad la fuerza creadora de
los que ven más, sienten más, comprenden más.

Por fortuna, existen también hoy — como ayer y como
siempre — inadaptados, descontentos y rebeldes que
saben «*vivir su día*, llenar hasta los bordes la
hora caminante, y ser, en el ánfora grácil,
buen vino que rebosa» *.

* Ortega y Gasset.

Hombres, ideas y libros

El Centenario de Berthelot

El Presidente de la Universidad de Concepción, don Enrique Molina, actualmente en Francia, cumpliendo la misión que le fuera encomendada por el Ministerio de Instrucción Pública, concurrió a las festividades del Centenario de Berthelot, como representante del Gobierno de Chile y de la Universidad de Concepción.

Reproducimos a continuación el Informe pasado por el señor Molina a la Universidad para dar cuenta de su representación.

Paris, 31 de Octubre de 1927.

Señor Vice-Presidente:

ME es grato informarlo acerca de la celebración del Centenario de Marcelino Berthelot, a cuyas ceremonias me ha sido dado asistir en calidad de Delegado del Gobierno y de la Universidad de Concepción.

Todos los actos verificados han revestido una solemnidad extraordinaria e imponente. Han constituido una verdadera apotheosis del gran sabio y un homenaje caluroso a la ciencia.

Pueden mirarse también como una tercera parte de la glorificación de que ha venido siendo objeto Berthelot. La primera habría tenido lugar al celebrarse en 1900 por los sabios de Francia y de todo el mundo civilizado el quincuagésimo aniversa-

rio de la publicación de su primera obra científica, y la segunda al tiempo de su fallecimiento.

Por supuesto que Marcelino Berthelot merece todos estos honores. No sólo fué un químico genial sino un grande hombre en el más íntegro sentido del concepto. Fué un estudiante sobresaliente que despertaba admiración tanto por el poder de su inteligencia y su capacidad de trabajo como por la dulzura de su carácter. Hizo los estudios secundarios en el Liceo Enrique IV y adquirió una cultura clásica y literaria de primer orden. La lectura de los autores griegos y latinos en el original llegó a ser uno de sus pasatiempos favoritos.

En esta época conoció a Renán en una modesta casa de pensión y trabó con él esa amistad histórica que duró hasta la muerte. La llama de grandes sentimientos caldeaba en un fuego común las almas de estos adolescentes. Discutían diariamente problemas de ciencia, filosofía y literatura y las cuestiones sociales de actualidad. La consagración a la busca de la verdad y al servicio de la patria y de la humanidad se las señalaron ambos como las finalidades supremas de sus vidas.

Como es sabido, detalles relativos a esta delicada amistad se encuentran en los *Recuerdos de Infancia y de Juventud* de Renán y en la *Correspondencia* de ambos hombres ilustres.

La obra científica de Berthelot ha sido prodigiosa. Comprende una treintena de volúmenes y alrededor de mil quinientas memorias publicadas en los principales anuarios y revistas. Al mismo tiempo desempeñaba las cátedras que temprano obtuvo en la Escuela de Farmacia y en el Colegio de Francia.

Le preocuparon en primer lugar los problemas de la síntesis química, llegando a resultados admirables que consignó en su *Química orgánica fundada en la síntesis*, publicada en 1860.

«En sus investigaciones sobre la síntesis, ha dicho Henry Poincaré, Berthelot había tenido sin duda precursores, pero él ha sido el primero que haya emprendido sistemáticamente la construcción de los cuerpos orgánicos partiendo de sus elementos».

Berthelot vino a demostrar que la distinción entre la química

de la naturaleza viva y de la naturaleza mineral no se hallaba fundada en datos reales, o sea, la existencia de la unidad de las leyes de la naturaleza.

De esta manera Berthelot había encontrado uno de los instrumentos más poderosos para llevar a cabo la construcción del gran edificio de la química orgánica.

Sus estudios sobre la síntesis química orientaron a Berthelot hacia la termoquímica y como resultado de sus investigaciones publicó en 1879 su *Ensayo de mecánica química fundado en la termoquímica*. En esta obra llegó, entre otras conclusiones, a las siguientes: que los fenómenos fisico-químicos obedecen a unas mismas leyes, ya sea que se produzcan en el seno de los seres vivos o en la materia bruta; que la vida no consume ninguna energía que le sea propia, y que la acción del ser vivo se reduce a un fenómeno fisico-químico.

Berthelot es un caso de hombre de ciencia animado de amplio espíritu filosófico. A este aspecto de su naturaleza corresponden sus libros intitulados *Ciencia y filosofía*, *Ciencia y moral*, *Ciencia y educación*, *Ciencia y libre pensamiento*. En todo caso su filosofía era la de un hombre de ciencia positivista, lo que no quitaba que tuviera el más tolerante respeto por las ideas y doctrinas diferentes de las suyas.

Su curiosidad infatigable llevó a Berthelot a estudiar los orígenes de la química y a escribir la historia de la alquimia entre los griegos y en la Edad Media, labor estupenda que pudo realizar con brillo gracias en parte a su excelente preparación clásica. Sus obras en este orden de trabajo son:

Los Orígenes de la Alquimia, obra histórica y filosófica;

Colección de los alquimistas griegos, publicación de textos con traducción, precedida de una *Introducción a la química de los antiguos y de la edad media*; y

La Química de la edad media, que precisa por qué medios se han conservado y transmitido los conocimientos químicos de los antiguos.

Nuestro sabio completó su ciclo de estudios históricos con

su libro sobre «*La revolución química Lavoisier*». ¿No es toda ésta una obra que parece sobrehumana?

Sin embargo, este cíclope de la inteligencia, que era a la vez un demócrata convencido, pudo prestar además a su patria grandes servicios de carácter cívico y político. «En un Estado republicano, decía él mismo, el deber del sabio no es otro que el de todos los ciudadanos: debe una parte de su pensamiento y de su acción a la dirección de la cosa pública, debe su esfuerzo personal al progreso de la humanidad. Este deber es más estricto tal vez para el sabio que para cualquier otro ciudadano a causa de su inteligencia y de sus capacidades superiores de que debe cuenta a la patria».

Durante el sitio de París (1870-71), desempeñó Berthelot el cargo de presidente del Comité científico para la defensa de París. En Julio de 1881 entró al Senado en calidad de senador vitalicio. De 1886 a 1887 tuvo a su cargo la cartera de Instrucción Pública y en 1895 la de Relaciones Exteriores.

Berthelot se había consagrado a la ciencia con devoción absoluta. En varias ocasiones le llegaron proposiciones de compañías industriales que le ofrecían pingües ganancias en cambio del monopolio para explotar algunos de sus descubrimientos. Podría haberse hecho millonario; pero esto no se avenía con el concepto que se había formado de su misión y rechazó esas proposiciones, diciendo que él sólo trabajaba para el adelanto de la ciencia y el progreso en general.

Este hombre fué asimismo un modelo en su vida privada. Tuvo por mujer una dama cuyas altas condiciones de inteligencia, de carácter y de serenidad de espíritu se recuerdan con elogio. Su matrimonio fué un caso de amor conyugal excepcional. Después de más de cuarenta años de unión, cuando ella se enfermó de muerte, y viendo su fin próximo, Berthelot dijo a sus hijos: «Siento que no podré sobrevivir a vuestra madre». Y así fué. El mismo día del fallecimiento de su esposa, pocas horas más tarde dejaba de existir el gran sabio a los ochenta años de edad. En reconocimiento de este amor casi romántico, la ley que dispuso la inhumación de los restos de Berthelot en el

Panteón, estableció también que a su lado fuera sepultada la compañera de su vida.

El grande hombre pudo decir con razón en sus últimos días: «He vivido fiel al ensueño de justicia y de verdad que iluminara mi juventud».

Resumiendo la vida de este hombre ha dicho Paul Souday: «Berthelot se me presenta como un doctor Fausto que hubiese sabido recorrer el mundo y conocer todas las formas de la vida sin recurrir a los oficios de Mefistófeles ni renunciar jamás a su laboratorio. Es prodigioso. Tan eminente como químico, despierta mayor admiración aún por su competencia universal, inagotable riqueza moral y su ubicuidad. Admiramos con razón la universalidad de algunos hombres del Renacimiento, de los cuales Leonardo de Vinci es como el tipo representativo; pero necesitaba mucho menos trabajo y el genio le bastaba. Berthelot ha debido inventar para su uso la máquina de multiplicar el tiempo».

* * *

Los diferentes actos del Centenario se verificaron en los lugares más representativos de la vida espiritual y de la historia de Francia, en la Sorbona, en el Colegio de Francia, en el Panteón, en el Teatro de la Ópera, en el Hotel de Ville en Versailles, en Chantilly y en el Palacio del Eliseo.

Fueron los siguientes:

Recepción el domingo 23 de Octubre en la noche por M. Paul Painlevé, Ministro de la Guerra y Presidente del Comité del Centenario, y por las autoridades universitarias de los delegados, que eran alrededor de mil quinientos, y entre los cuales figuraban los Ministros de Relaciones Exteriores de la República Argentina y del Salvador y los de Instrucción Pública de Checoeslovaquia y de la Unión Soviética. Tuvo lugar la recepción en uno de los salones de la Sorbona y no hubo discursos. Buena música. Admiración de los cuadros murales que decoran la galería adyacente del palacio y que representan a Abelardo enseñando en la montaña de Santa Genoveva, a Al-

berto Magno en el claustro donde también enseñara, a San Luis entregando a Roberto de Sorbon la carta orgánica de la institución que pensaba fundar, a Descartes discurrendo con Pascal sobre problemas científicos, y escenas de la vida de Montaigne, Rabelais, Michelet, Renán. Era un ambiente inspirador.

Lunes 24.—En la mañana:

Inauguración en la Facultad de Farmacia de la Exposición de recuerdos de Marcelino Berthelot.

Visita en el Colegio de Francia al que fué su laboratorio. Aquí pudimos admirar la espartana sencillez, casi pobreza de las instalaciones, que, por lo demás, se hallan en actual servicio.

Colocación de una placa conmemorativa en la casa que habitara Berthelot de 1852 a 1861. Casita modesta, casita de sabio pobre, en una calle estrecha.

En la tarde tuvo lugar una magnífica recepción ofrecida por la Municipalidad en los espléndidos salones del Hotel de Ville. Hubo discursos del Prefecto del Sena y de un representante del Senado de Italia. Artistas de la Opera cantaron y ejecutaron bellísimos *ballets*.

En la noche se verificó una sesión solemne en el gran anfiteatro de la Soborna, con asistencia del Presidente de la República, de los Ministros de Estado, del Presidente del Senado, del Vice-Presidente de la Cámara de Diputados, de los miembros del Instituto, de la Academia Francesa, de la Academia de Ciencias, de la Academia de Medicina, de los delegados y de un público numeroso y distinguido que llenaba todos los palcos y galerías. Los académicos, los ministros diplomáticos y los profesores universitarios vestían sus uniformes característicos, lo que unido a las elegantes toilettes de las damas, daba a la imponente reunión un brillo y un colorido extraordinarios.

Hicieron uso de la palabra en esta ocasión los SS. Charles Moureu, miembro del Instituto y profesor en el Colegio de Francia, Alfredo Lacroix, secretario perpetuo de la Academia de Ciencias, Jorge Lecomte, director de la Academia Francesa, Dr. E. Gley, presidente de la Academia de Medicina, Jorge

Wery, presidente de la Academia de Agricultura, M. Hodza, Ministro de Instrucción Pública de Checoeslovaquia y Paul Painlevé, Ministro de la Guerra.

M. Moureu hizo el elogio de la obra científica de Berthelot y manifestó cómo sus geniales síntesis habían producido una revolución en la ciencia. Arruinando definitivamente el prejuicio de la fuerza vital, haciendo saltar la barrera que hasta entonces separaba a la química mineral de la química orgánica, ellas habían abierto a la química horizontes ilimitados.

«Por la gran vía trazada por Berthelot, dijo, se han lanzado a continuación de él los químicos de todos los países. Y gracias, por otra parte, al perfeccionamiento no interrumpido de este admirable instrumento de trabajo, de este guía seguro para la investigación, que es la teoría atómica, la síntesis química no ha cesado desde hace medio siglo, de enriquecer la ciencia y de admirar al mundo por la infinita variedad de sus descubrimientos. La síntesis de los cuerpos azucarados ha seguido a la de los cuerpos grasos y la síntesis de los compuestos orgánicos más difíciles de reproducir, los albuminoides, se encuentra en un estado de adelanto que permite augurar para un porvenir próximo una nueva y definitiva conquista. Por lo demás, llegan a decenas de miles cada año las sustancias nuevas, semejantes o superiores a los productos naturales que saca, por decirlo así, de la nada, para mayor bien de la humanidad: colores de la hulla cuyo brillo es superior al de los colores vegetales o minerales; perfumes idénticos o análogos a los principios odoríferos de la vainilla y del almizcle, a los aromas deliciosos de la violeta y del lirio; y por encima de todo, esta serie sin fin de analgésicos, anestésicos, hipnóticos, antitérmicos, antisépticos, de específicos de toda especie, gloria de la nueva farmacopea, armas cada vez más poderosas contra la enfermedad, el sufrimiento y la muerte».

Martes 25.—En la mañana se verificó la ceremonia anunciada en el Panteón. El gran templo, de severa belleza, tabernáculo de las glorias de la Francia, estaba totalmente lleno en todas sus naves. En el estrado levantado en el centro, bajo la

cúpula inmensa. tomaron colocación M. Raymond Poincaré, Presidente del Consejo, y demás miembros del Ministerio, los miembros del Comité del Centenario y autoridades universitarias.

Delante del estrado se levantaban como principal adorno dos altas columnas doradas en cuyas cimas ardían llamas, dos llamas rituales y simbólicas que realzaban el carácter cívico del acto.

Tras el estrado una magnífica orquesta ejecutó la Marsellesa y piezas de Gounod y Sait-Saens.

En esta ocasión hicieron uso de la palabra M. Poincaré y el señor Gallardo, Ministro de Relaciones Exteriores de la República Argentina.

«Nada se le escapa a la química, dijo el Presidente del Consejo, de lo que nos hace vivir o morir. Ella ha sido ayer la diosa de la guerra; ella será mañana, si lo queremos, la diosa de la paz. Durante varios años de una guerra implacable la química ha debido dedicarse obstinadamente a lúgubres inventos. Le toca ahora arrojar lejos de nosotros estas imágenes fúnebres y sustituir a ellas el cuadro de una humanidad pacífica y laboriosa que busca en la concordia el mejoramiento progresivo de su estado material y moral. En la casa que vamos a levantar en honor y beneficio de la química y bajo los auspicios del del gran nombre que glorificamos en estos días, se encontrarán y aprenderán a conocerse mejor los sabios de todos los países. Encontrarán ahí un hogar en que elaborará la civilización futura y la ciencia ha de unir en un mismo ensueño de paz a la humanidad entera».

A medio día tuvo lugar el gran banquete ofrecido a los delegados en el Palacio de Versailles. Fué un día de llovizna. Esto no impidió a los asistentes admirar los jardines con árboles de follaje artificialmente recortado que evocaban escenas de los siglos XVII y XVIII, los prados y el bosque inmenso con su fuentes enormes y tras ellas las verdes perspectivas de amplias avenidas que parecen interminables y abiertas como para brindar a la vista el descanso de una posible percepción de lo infinito. Los bellísimos juegos de agua que hay a la en-

trada del parque funcionaban y arrojaban al cielo en fantásticos arcos sus chorros de líquido plateado que caía luego desgranado en lluvia de perlas.

El banquete fué servido en la Sala de las Batallas, uno de los testimonios de las glorias guerreras de la Francia. Sus paredes se encuentran totalmente cubiertas de cuadros murales que representan hechos de la historia militar de este país desde Carlomagno hasta Napoleón.

Le tocó ahora hablar al Ministro de Instrucción Pública M. Eduardo Herriot. M. Herriot es un orador de entonación tribúnica. Le he encontrado rasgos dantonianos, Haciendo el elogio de Berthelot, concluyó el Ministro con estas palabras: «Le gustaba llamarse alquimista; escuchaba con gusto el canto de la cigarra y quería mantener intactos los dominios de la ilusión y de la esperanza. El no empobreció la naturaleza. Al contrario, sacando de la nada millares de compuestos, la enriqueció. De toda su obra se desprende una emoción intelectual, si se pueden asociar estos términos, que se deriva mucho menos de la belleza de la forma que de la novedad y de la amplitud de la idea. Con razón habría podido decir de si mismo como de un nuevo alquimista: he creado oro».

En la noche hubo una función de gala en la Opera. Todas las localidades del gran teatro habían sido distribuídas por invitaciones del Comité del Centenario.

Miércoles 26.—En la mañana tuvo lugar una imponente ceremonia con motivo de la colocación de la primera piedra de la Casa de la Química (Maison de la Chimie) que llevará el nombre de Berthelot. Será este un instituto internacional de investigación científica que se levantará con fondos obtenidos por suscripciones de todo el mundo. Más adelante doy una lista de las erogaciones recogidas hasta este momento.

«Esta casa, dijo M. Donat Agache, Presidente de la Sociedad de Química Industrial, va a realizar el ensueño de Berthelot de que todos los químicos del mundo unan sus esfuerzos y trabajen por mejorar las condiciones de existencia de las clases obreras; que la ciencia trate de producir, no explosivos espan.

tosos, sino cuerpos pacíficos que aumenten la facilidad de vida de los hombres y que pongan a la disposición de todos lo que hasta ahora ha estado reservado a los privilegiados de la fortuna».

A nombre de los suscriptores extranjeros habló el Ministro de Venezuela, señor Zumeta.

He aquí la nómina de las erogaciones:

Francia, 8.721,415 francos; Venezuela, 1.000,000; Colombia, 770,000; Checoeslovaquia, 717,200; Estados Unidos, 583,400; República Argentina, 500,000; Bélgica, 406,800; Suecia, 330,000; Polonia, 275,000; Noruega, 262,950; Rumania, 254,000; España, 221,375; Perú, 200,000; China, 165,900; U. R. S. S., 130,000; Suiza, 128,000; Bolivia, 127,500; Países Bajos, 125,000; Hungría, 119,000; Grecia, 112,200; Uruguay, 100,000; Ecuador, 100 mil; Dinamarca, 86,200; Persia, 61,200; Reino Servios, Croatas y Eslovenos, 60,000; Japón, 60,000; Luxemburgo, 60,000; Portugal, 50,000; Siria, 50,000; Finlandia, 32,700; Panamá, 30,600; Egipto, 30,000; Mónaco, 29,000; Canadá, 25,500; Siam, 24,000; Bulgaria, 20,000; Etiopía, 20,000; Guatemala, 20,000; Indias, 10 mil; Letonia, 10,000; Paraguay, 10,000.

Usted ve, señor Vice-Presidente, que en la lista anterior casi no falta país de la tierra. Chile no aparece en ella, aunque entre los figurantes hay una cantidad de naciones cuyos recursos económicos han de ser inferiores a los nuestros, por pobre que sea nuestra situación. Es esta una cosa deplorable que el chileno que está aquí la siente mucho. En nota de esta fecha hago una relación semejante a la presente al señor Ministro de Relaciones Exteriores.

Como Ud. comprenderá, no se trata sólo del pesar de que el nombre de la patria no ocupe un lugar en una lista de mera figuración. Como el motivo es una gran obra científica que se proyecta, ya el hecho rebalsa los límites de una simple vanidad y es sensible que la patria no aparezca colaborando en una empresa civilizadora para la cual casi todas las naciones del mundo han puesto a contribución la generosidad de los Gobiernos y de los particulares.

Pero me parece que todavía puede haber algo más que esto si miramos un poco más lejos.

Antes de muchos años la proyectada Casa de la Química será una realidad. Será probablemente el principal centro del mundo para las investigaciones científicas en su ramo. De ahí partirán nuevas aplicaciones técnicas e industriales. De todas partes vendrán los estudiosos a buscar nuevos conocimientos, inspiraciones y orientaciones que llevar a sus patrias. Los hijos de los países que contribuyeron a levantar esa Casa llegarán a ella como a su hogar. Me imagino, en cambio, que los profesores, estudiantes e industriales chilenos,—si se mantiene la abstención de Chile,—se encontrarán en una situación algo desmedrada para aprovechar sus enseñanzas e instrumentos de trabajo en forma conveniente. Y temo que de aquí no puedan resultar sino desventajas para nuestro progreso científico e industrial.

¿No le parece que sería un simpático gesto de nuestra Universidad que acordara una pequeña suma en favor de la Casa de la Química? No se vaya imaginar que me he olvidado de nuestras circunstancias y de nuestras dificultades. Pero Ud. ha podido ver en la lista anterior que hay suscripciones bastante modestas, de manera que una institución particular como la nuestra no aparecería desmedrada enviando una pequeña suma. No hago otra cosa que insinuar la idea.

A medio día fué ofrecido a los delegados un lunch en Chantilly por el Instituto de Francia. De París a Chantilly hay dos horas en auto por caminos espléndidos orlados de árboles.

Era un día radiante. Bajo el sol y alternando con el verde de los prados los árboles desplegaban en una opulencia otoñal la maraña deslumbrante de sus hojas amarillentas, rojizas, ocres y de oro viejo.

El parque de Chantilly es bellissimo. Al contemplar las explanadas inmensas y las hermosas perspectivas en que se dilatan los jardines y prados pudimos admirar una vez más el gusto y la manera en grande de hacer las cosas, propios del antiguo régimen. Los delegados visitamos también el Museo del Castillo

(Museo Condé) que es uno de los más ricos y mejor tenidos de Francia.

Después del lunch, M. George Lecomte, Presidente del Instituto, ofreció la manifestación y dió la bienvenida a los delegados en un hermoso discurso.

«Vuestra visita a Chantilly, dijo, será para nosotros un precioso recuerdo porque sabemos apreciar el valor y los méritos de cada uno de nuestros huéspedes, la importancia de cada una de las célebres academias y asociaciones, la nobleza científica, literaria y artística de las naciones que representáis con tanta distinción, autoridad y prestigio».

Luego, relacionando la historia del Instituto con la de los príncipes que le habían favorecido y habían vivido en Chantilly, agregó:

«Todo se relaciona en la historia de Francia. Monseñor el Duque de Aumale, que se sentaba en nuestras asambleas y en la Academia Francesa al lado de Marcelino Berthelot, ha relatado magistralmente la historia de los príncipes de Condé. Y Bossuet, cuyo tercer centenario lo ha celebrado solemnemente la Academia Francesa, el último domingo en Meaux, ha trazado en su famosa oración fúnebre del Príncipe de Condé un delicioso retrato de este príncipe que recibía aquí mismo a los escritores, a los sabios y a los artistas».

«Señoras y señores, vuestra imaginación puede, pues, haceros concebir que, más allá de los miembros del Instituto de Francia, más allá del Duque de Aumale, es el Gran Condé mismo quien os recibe, el que, cansado de los laureles conquistados en los campos de batalla, se había refugiado aquí para crear belleza, y que se complacía, nos dice Bossuet, en conducir a sus huéspedes por estas soberbias avenidas y en medio del rumor de juegos de agua que no se callan ni de día ni de noche».

«A la vuelta de estas avenidas, bajo estos grandes árboles resplandecientes en su ropaje autumnal, suspended por un instante vuestras conversaciones, interrogad el misterio de las aguas y de los bosques, y tal vez se os aparecerán las figuras meditativas de La Fontaine, de La Bruyère, de Boileau, y de artistas

y sabios no menos célebres que fueron los familiares de esta mansión».

«He aquí los recuerdos, que por encima de las realidades, nos vienen en este momento en este bello escenario y que el Instituto de Francia tiene el orgullo de ofrecer a sus huéspedes».

Terminaron las fiestas con un broche de una magnificencia digna de ellas, como fué la brillante recepción dada en la noche en el Palacio del Eliseo.

El Presidente de la República, M. Gaston Doumergue, recibía a los invitados en uno de los primeros salones.

En la sala-teatro del Palacio, artistas de la Comedia Francesa representaron un hermoso diálogo de Paul Claudel, intitulado *Sous les remparts d'Athenes*, y escrito especialmente en honor de Berthelot. Artistas de la Opera cantaron en seguida y ejecutaron bellos ballets.

Tales han sido, señor Vice-Presidente, descrita en forma incompleta y pálida, estas fiestas de rasgos y significaciones inolvidables, significaciones que pueden resumirse, me parece, en estos términos:

Los conductores de la nación francesa cuidan de mantener vivo el culto de sus grandes hombres. En años recientes se celebraron los centenarios de Pascal, Pasteur y Renán. En estos mismos días hemos tenido la conmemoración de los centenarios de Bossuet y de Villemain, un acto en honor de Baudelaire y una solemne ceremonia en el Panteón con motivo del vigésimo quinto aniversario del fallecimiento de Emilio Zola. Fuera de la acción de justicia que estos actos entrañan, constituyen poderosos estímulos de cultura cívica y moral.

El centenario de Berthelot ha sido además un testimonio universal de amor a la ciencia y de fe en ella y una afirmación de su carácter internacional por la cooperación y solidaridad que se establece entre los que la cultivan.

Tengo el agrado de suscribirme como afmo. S. y amigo.

ENRIQUE MOLINA.

Al Sr. Vice-Presidente de la Universidad de Concepción.

Un novelista italiano: Italo Svevo

ITALO Svevo era totalmente desconocido en Italia cuando leyó sus obras el famoso novelista irlandés James Joyce y sintió por ellas la admiración más viva. Le escribió a Svevo: éste resultó ser un hombre de edad madura, industrial, director de una de las más importantes firmas mundiales de calafatería y pintura sub-marina; escribe en sus ratos de ocio, y había soportado filosóficamente el fracaso total de sus novelas: *Una vita*, *Senilitá* y *La Coscienza di Zeno*, publicadas respectivamente en 1893, 1898 y 1923. Es triestino, y los italianos le reprochan escribir un italiano incorrecto; pero ¿qué le iba a importar eso a James Joyce? Encontraba allí tipos profundamente humanos, de una humanidad dolorosa y humorística, tal como él mismo los ha creado. Compartió su entusiasmo con Valery Larbaud. Nuestro amigo, el más serviente propagandista de escritores nuevos o extraños que se pueda ver,—él reveló en Francia a Samuel Butler, a Gómez de la Serna, a James Joyce, a Italo Svevo, etc.—puso los libros de Svevo en manos de Benjamín Cremieux, y en Febrero de 1926 se habló por primera vez en Francia de Italo Svevo en *Le Navire d'Argent*. Fué un asombro y un éxito. Inmediatamente, un traductor puso manos a la obra, y acaba de salir en las ediciones de la Nouvelle Revue Française una traducción de una de las mejores novelas de Svevo: *Zeno*.

Y hoy, Svevo es leído y... ¿diremos admirado? por lo menos apasionadamente discutido en Italia. Se le reprocha siempre su lenguaje, pero se admira su extraordinaria sutileza. Se reconoce en él lo que proclamaba ya en 1926 Benjamín Cremieux, quien conoce a fondo la literatura italiana: «Es el pri-

mer novelista de análisis que haya producido Italia contemporánea, y se puede decir que es el único... Tiene además el mérito de haber creado un héroe-tipo, un carácter... Se puede decir de *Zeno* que es una especie de Chaplín burgués triestino. Se ve en él la misma inagotable buena voluntad, la misma aspiración hacia la sabiduría y el heroísmo que en la creación de Chaplín: desarrolla él también ingeniosidad e inteligencia desmesuradas, en vencer los menores obstáculos, y con la misma enternecedora porfía fracasa en cuánto emprende.

El tema de la novela *Zeno* (en italiano, *La coscienza de Zeno*), es el siguiente:

Zeno Cosini, burgués triestino rico y ocioso, enfermo imaginario, el hombre de mejor voluntad y peor fuerza de ejecución que se pueda ver, ha resuelto seguir un tratamiento por medio de la psico-análisis. El médico le exige que recuerde los mejores hechos de su vida pasada, y le pide que los vaya redactando: lo que tiene, pues, en mano el lector son esos cuadernos dedicados al médico. Zeno nos relata la muerte de su padre, y el último gesto del moribundo hacia su hijo: una bofetada... Los esfuerzos que Zeno hace para curarse de su vicio de fumar. Nos relata su matrimonio con la hermana fea y turnia de la hermosa mujer de la cual estaba enamorado... Nos cuenta cómo llegó a enamorarse profundamente de su esposa, a medida que la iba engañando con una pequeña cantatriz... Nos cuenta la historia de su asociación en los negocios de su cuñado, el cual, creyéndose arruinado y siendole naturaleza un farsante, se suicida por equivocación con una dosis de veronal que creía deber producir sólo las apariencias del suicidio... Y nos dice, por fin cómo se rebela contra el freudismo.

Hablábamos de *Zeno* con un médico francés. Nos señalaba la rigurosa exactitud de todo lo que allí se refiere al tratamiento según los métodos de la psico-análisis. Hasta la crítica satírica hecha por el enfermo, su odio al final hacia el doctor, significan que la curación ha sido completa: el médico psiconalista se empeña generalmente en que lo deteste el paciente a quien ha

curado para librarse de los cargoseos de maniáticos del agradecimiento.

Se ha presentado en librería la traducción de *Zeno* bajo una ancha banda que indica: «El Proust Italiano». Tememos que esa clasificación falsee ante los lectores la verdadera personalidad de Italo Svevo. ¿En qué puede Svevo parecerse a Proust? ¿En que ambos hacen algo como un inventario de sus recuerdos? ¿En que hay gente que encuentra que Svevo, como Proust, es lento y difícil de leer? Por la importancia que ambos dan, en los instantes más decisivos de nuestra vida al pequeño detalle que nos influencia y nos hace encaminarnos hacia la derecha en vez de ir hacia la izquierda? Quizás. Pero con estas bases, parecidos literarios pueden encontrarse por docena. Que sirvan, únicamente, para orientar al lector, sin darle valor de etiquetas definitivas. Si en Proust la acumulación de los detalles acaba por formar un amplísimo fresco de costumbres, en la obra de Svevo, aunque el ambiente triestino sea muy sensible en el conjunto del libro, la riqueza del detalle no va más allá de una serie de croquis, pero de una vivacidad y humanidad admirables.

Además, Proust juzga a sus personajes. Mientras que en la obra de Svevo, el artificio cómico permite no volver sobre la emoción sentida por el personaje en el momento de la acción. En fin, ese pequeño juego de las comparaciones literarias permite a veces mirar bajo luz especial ciertos rasgos de una obra que se lee con especial cuidado.

Lo que sorprende en *Zeno*, es la admirable riqueza de invención. Imaginad un hombre con tanta fantasía como Giraudoux, pero humano profundamente. La humanidad de un Stendhal, con la imaginación de un Giraudoux, así, quizás, se podría definir a Svevo más exactamente que con eso de «Un Proust Italiano».

Se pueden hacer largas y variadas reflexiones sobre este libro, tan rica es su sustancia. ¿Nos atrevemos a ser pedante? El tipo de Zeno hace pensar en un individuo que realizara las condiciones del genio según Bergson: el que escapa al mecanismo, e *inventa* su conducta. Zeno es un tipo genial, perdido

en los pequeños detalles de la vida. Eso da a la obra una grandeza melancólica a la cual alcanza difícilmente el humorismo. La ironía impasible de Svevo no es molesta, nunca, precisamente porque se héroe nos da la sensación perfecta del hombre genial, por su originalidad y su clarividencia; ninguna de sus propias debilidades se le escapa, lleva en si uno más grande, que lo mira de reojo, y se sonríe, cuando no regaña...

Podemos, en toda forma, asegurar que *Zeno* es uno de los libros más sustanciosos e importantes publicados en los últimos diez años.

MARCELLE AUCLAIR.

EX-LIBRIS

HUMANISMO Y ESPÍRITU NACIONALISTA, por *Arturo Piga*.—Nascimento, 1927.

El señor Piga ha reunido sus observaciones de viaje por Italia y del estudio detenido de varios aspectos del problema educacional, tanto en Chile como el extranjero, en este volumen que es un índice muy completo de las reformas emprendidas en Italia sobre diversos grados de la instrucción pública.

Hay en el libro del señor Piga gran número de elementos para hacer una excelente obra; pero la excelencia del propósito y la abundancia de la materia no bastan para darnos esa obra. En efecto, seguramente el señor Piga ha escrito estas páginas con suma rapidez, ha improvisado más que organizado tan vasto material.

Pero así y todo, es este un libro de suma utilidad, especialmente en Chile. Respira todo él tan profundo amor por la cultura humanística, por el bello ideal clásico que es el fundamento mismo de la civilización occidental, que su lectura está destinada a hacer mucho bien en momentos de desorientación como los que se viven.

LA EVOLUCIÓN RELIGIOSA DE LA HUMANIDAD, por *Ricardo Kreglinger*.—Edit. Biblos, Madrid, 1927.

No es nueva la investigación científica respecto de la religión, los mitos, las leyendas y las costumbres rituales. Durante mu-

chos lustros, esclarecidos hombres de ciencia y de pensamiento han operado sobre las religiones como sobre organismos vivos, anatomizando, disecando los aspectos culminantes y los detalles más íntimos de tal grupo de fenómenos, equiparados ya a los naturales, merced al progreso de la ciencia.

El libro de Kreglinger que comentamos es un jalón de primer orden en esta índole de estudios. Con sorprendente claridad esboza el autor la evolución de las formas religiosas, desde los orígenes en el tiempo primitivo, hasta el momento presente, que califica de divorcio entre la religión y la civilización.

Dos apéndices, sobre la mentalidad primitiva y sobre la religión y la magia en los pueblos primitivos completan el abundante material de este libro hecho con tan riguroso método, con poder de síntesis tan asombroso, que en sólo doscientas páginas puede decirse que agota una materia como pocas vasta.

LA PRÁCTICA DE LA ESCUELA ACTIVA, por *Adolfo Ferrière*. Traducción extractada con algunos comentarios por *Berta Riquelme S.* y *Virginia Rojas H.*—Santiago, 1927.

No es nuestro propósito analizar esta obra de Ferrière, el pedagogo que actualmente efectúa con sus libros y su ejemplo la renovación de la educación universal. Todo libro de este género y que lleve esa firma será siempre digno de estudio, si no de aplauso.

Lo que debemos elogiar sin reservas es la iniciativa de esta traducción, tan esmerada y tan discreta. Las señoritas Riquelme y Rojas han hecho más que una traducción, una adaptación, y sus comentarios se distinguen por lo atinados y lo justos.

Este breve libro está destinado, como su nombre lo indica, a guiar a los maestros en «la práctica de la escuela activa», es decir, en la realización de los ideales esbozados por Ferrière en sus libros, conferencias y lecciones, como en la realidad mismas de su escuela.

Los maestros chilenos deben, pues, leerlo y meditarlo. Es una lectura de provecho, singularmente para especialistas.

EL IMPERIALISMO MACEDÓNICO Y LA HELENIZACIÓN DE OCCIDENTE (vol. 15), EL GENIO ROMANO EN LA RELIGIÓN, EN EL PENSAMIENTO Y EN EL ARTE (vol. 17) y ROMA Y LA ORGANIZACIÓN DEL DERECHO (vol. 19), por *Pedro Jouguet*, *Alberto Grenier* y *J. Declareuil*, respectivamente. *Editorial Cervantes* (Biblioteca de Síntesis Histórica de la Evolución de la Humanidad, dirigida por Henri Berr), Barcelona, 1927.

Han llegado a nuestras manos los volúmenes indicados de la Biblioteca de Síntesis Histórica de la Evolución de la Humanidad, que tantas otras obras de alto interés lleva publicadas hasta la fecha.

El volumen 15, dedicado a Alejandro Magno de Macedonia, ha sido escrito por el profesor de la Sorbona M. Pedro Jouguet, y traducido al castellano por el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, doctor Faustino de la Vallina. La obra relata la aventura gigantesca de Alejandro, en su empeño de formar un imperio que comprendiera el occidente y el oriente conocidos y de darle la unidad de que carecieron otros más antiguos, como el asirio y el babilónico, y cuya inconsistencia residía en el aspecto meramente político que preocupaba a los reyes, sin procurar la compenetración de los pueblos. Alejandro trajo influencias orientales a Macedonia y Grecia, y salpicó de ciudades macedónicas y griegas el oriente. Pero las oposiciones raciales y de cultura superaron al conquistador; la obra de Alejandro fracasó, sin que por ello esta época sea menos trascendental, desde el momento en que el contacto entre ambas culturas ha influido para siempre en la humanidad. La obra de M. Jouguet estudia magníficamente este momento histórico, y toda ella está pensada desde el alto punto de vista que requiere el tema.

El Prof. Alberto Grenier, de la Universidad de Estrasburgo,

es el autor del volumen 17, dedicado a la religión, al pensamiento y al arte romanos; y el traductor, Dr. Deleito Piñuela, es catedrático de la Universidad de Valencia. No menos de seis volúmenes de la colección están dedicados al desenvolvimiento histórico de los romanos: éste ofrece el interés especial de estudiar los aspectos espirituales de ese pueblo y su arte. Coincide con los últimos descubrimientos arqueológicos e investigaciones recientes de otro orden, al profundizar el estudio de los tres primeros siglos de Roma, dando así una exposición que está de acuerdo con las concepciones más modernas sobre aquel pueblo.

Un hombre que, a más de ser un sabio en jurisprudencia, es un humanista de fuste, el profesor de la Universidad de Toulouse M. Declareuil, estudia a Roma, en el volumen 19, en su aspecto jurídico. La traducción es de don Ramón García Redruello, abogado fiscal de Madrid, y viene precedida de algunas consideraciones de Henri Berr, Director de la Biblioteca, que se pueden sintetizar con el subtítulo del prefacio: Roma organizadora, la invención jurídica. La obra está concebida según el criterio más acertado y ya desde largo tiempo acogido para estas materias, o sea, el que estudia el Derecho romano en su desenvolvimiento histórico. Las materias del texto son técnicas, pero en todo momento se advierte la presencia de un investigador que conoce por entero la vida de Roma. La obra de la costumbre y del pretor se han realizado en forma adecuada al interés especialísimo que tienen estas dos fuentes del Derecho. Siguen al texto una bibliografía copiosa para la consulta y un índice de autores y materias.

ARTE DE AMAR. LOS AMORES, por *Ovidio*. Editorial *Cervantes*. Barcelona, 1927.

Este volumen, traducido del latín por Marco Miranda y Díez de Tejada, pertenece a la Biblioteca que esa Editorial llama «Los principes de la literatura», y lleva el número XII.

El *Arte de amar* del famoso latino describe y ríe de los emperadores y las mujeres; *Los amores* se ocupan más del amor que de sus víctimas. Pero siempre es el Ovidio sutil, picaresco y sensual. Está de más dar referencias: baste recordar que hay una traducción nueva, cuidadosa y de firma responsable, de una obra que no ha envejecido en siglos y que escaseaba en el mercado de papel impreso.

GLOSARIO DE REVISTAS

Maupassant plagiado por d'Annunzio.

La noticia, así enunciada, no deja de ser sensacional. Aparentemente, nada menos parecido al arte de Maupassant que el de d'Annunzio. Frío impersonal, detallista el primero; encendido lírico y por tanto personalísimo el segundo. Sin embargo, d'Annunzio también ha escrito cuentos, y es en esos cuentos donde debe buscarse la huella de Maupassant.

Lucien Duplessy, en un artículo reciente que ha visto la luz en el *Mercur de France*, es el que ha llamado la atención hacia este hecho desconocido hasta ahora.

Duplessy comienza por hacer notar la distancia que separa el arte de ambos escritores, y luego pasa a explicar el fenómeno que denuncia. Establece primeramente la diferencia de edad de los dos escritores, y señala el hecho de que si bien Maupassant comenzó a escribir tarde, su éxito fué inmediato y resonante. En pocos

años era conocido en toda Europa, traducido y comentado en varias lenguas. El primer libro de cuentos de d'Annunzio, publicado a los diecinueve años, «Tierra virgen», salió sólo un año después de «La Maison Tellier», que fué publicada por Maupassant en 1881. Pero en «Tierra virgen» no existe la influencia del escritor normando. Es más visible la de Baudelaire y la de Poe, que no eran desconocidos para el joven escritor italiano.

Ya en «El libro de las vírgenes» (1884) pueden notarse rasgos evidentemente cogidos en Maupassant. Pero esta impresión pasa a certeza en «Son Pantaleone» (1886), y se confirma en libros sucesivos hasta llegar a «Episcopo y Cía.» (1892), la obra maestra de la juventud de d'Annunzio y de la cual dice Duplessy: «Estilo aparte, éste (Maupassant) no la habría desaprobado».

Entrando más hondo en el estudio de su asunto, Duplessy analiza los cuatro cuentos que componen el volumen titulado

«San Pantaleone» y que son «La siesta», «El Mártir», «Turlendana» y «La muerte de Candia». «El primero—dice—, escrito en Septiembre de 1884, se emparenta sin ninguna duda con «El abandonado» (aparecido en el volumen titulado «Yvette»), en el cual ha cogido la trama para tejer allí motivos algo más laboriosos pero análogos».

¿Quién no ha leído el cuento de Maupassant que Duplessy refiere? El análisis comparativo entre ese y el de d'Annunzio no deja ninguna clase de dudas respecto de la imitación. Situaciones, sentimientos, hasta palabras textuales han pasado del cuento de Maupassant al del autor italiano, que no ha descuidado introducir en su relato algunas variantes de detalle que pueden servir para despistar al investigador poco avisado. Lo mismo cabe decir sobre «El mártir», reproducción más o menos libre del cuento de Maupassant titulado «En el mar» y contenido en el volumen «Contes de la becasse» (1883).

En «Turlendana» advierte Duplessy, como hemos indicado, parecido con un cuento de Maupassant titulado «La vuelta». El tema de ambos es muy simple: un marinero que ha sido dado por muerto, por lo que su mujer contrae matrimonio con otro hombre. El interés dramático reside en la vuelta

del que se creía muerto y que sólo estaba ausente, y en la reacción psicológica de los protagonistas de escena tan angustiadora. En este caso, Duplessy, para no dejar a los lectores ninguna duda sobre el procedimiento de D'Annunzio, transcribe a dos columnas los principales fragmentos de ambas obras, y de ese examen surge la evidencia de su afirmación.

D'Annunzio ha espigado en el vasto jardín de Maupassant, y el caso de «Turlendana» no es el único. Duplessy cita en seguida, fiel a su sistema de columna doble, «La muerte de Candia», «El intruso» y otros cuentos más, comparables cada uno de ellos a otros relatos anteriores de Maupassant. La copia no es servil, justo es decirlo. D'Annunzio la ha adaptado a su manera personal de escribir, y en algunos casos ha llegado a enriquecer el tema buscado. Pero ese enriquecimiento no ha sido singularmente valioso. D'Annunzio ha agregado más retórica, fiorituras de estilo, redundancia meridional que es tan propia de su genio literario y que ha sido notada por la crítica con ocasión de todas y cada una de sus obras. El dramatismo peculiar del cuento de Maupassant, ese aspecto incisivo, agudísimo, que el escritor francés supo colocar en cada obra suya, a veces queda ahogado por la su-

perfección retórica de d'Annunzio.

Al final de su artículo, Duplessy quita importancia a la falta cometida por d'Annunzio, y dice: «De tal modo el ilustre italiano se había creído cuentista. Se equivocaba, y lo notó bien pronto. Por esto lo que precede (el análisis detallado de los calcos, que omitimos para no alargar sin medida esta reseña), si disminuye un poco

la idea que pudiéramos haber nos formado del hombre, no debe sustraer nada a nuestra admiración por el artista. El valor literario de «San Pantaleone» —dejemos aparte «El intruso»— no podría balancear el de libros posteriores. El interés de esa recolección es sobre todo histórico. Perdonemos, pues, al joven Gabriel sus pillajes en tierra extraña». —S.

HP

MCD 2013