

Atenea

Revista publicada por la Universidad de Concepción

COMISIÓN DIRECTORA:

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

Editor y Agente General: CARLOS JORGE NASCIMENTO

AÑO III

OCTUBRE 31 DE 1926

NÚM. 8

Enrique Molina

Calíope o del cultivo de las letras

A mi joven amigo L. B. R.

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

I

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

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

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

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

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

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

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

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

Los términos de crítico y crítica hacen pensar extraviada-

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

• • •

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Son las dos primeras estrofas. Así sigue el poema.

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

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

Ante estos párrafos seamos ingenuos y espontáneos, como

* El Alga del Sudoeste. El Jinete de Jaspe.

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

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

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

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

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

• • •

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V

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

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

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

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

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

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

* «La Deshumanización del Arte».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

• • •

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

• • •

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O le recitan estos otros versos:

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

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

O le leen los siguientes párrafos de manifiestos dadaístas:

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

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

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

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

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

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

• • •

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

** Dos filósofos contemporáneos. Guyau-Bergson.

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

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

VII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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