

No hay pueblo que, al mismo ritmo de sus luchas públicas, no se encuentre librando una lucha íntima. Esta lucha se encuentra en las costumbres y en la simpleza de la existencia popular. Simpleza que deriva en grandes gestas, como la gesta del salitre en Chile, o del carbón, o del cobre, simpleza en que se recluyen la verdad, la esperanza, los bríos y la bizarría de una nacionalidad.

Comprendamos al pueblo, y habremos comprendido una nacionalidad. Los acontecimientos pasan. El pueblo y su conducta, por muy anónima que ella sea, abren el paso a lo eterno.

Chile se construye sobre el alma misma del pueblo y sus detallamientos más simples, pero más respetables. De aquí nacen sus empresas colectivas, siempre en brega, en medio de una soledad territorial ajena a influencias espirituales.

Y de aquí emana su cultura, sus inquietudes de nacionalidad tierna y soberbia, a la vez, su desprendimiento, su generosidad siempre constatable.

Y para terminar... Teníamos entre manos viejos apuntes que nos habrían servido para dar gran cuerpo temporal a lo dicho... Cuán saludable habría sido hablar, como lo ha hecho Manuel Rojas con sus asombrosos personajes, el consejero sempiterno de Pellín Queltehue, por ejemplo, de Crispulo Pérez, el desvalijador de lanchas, de Punta Arenas, de don Froilán Geldez, el pionero de Futaleufú y de multitud de seres con nombre y sin nombre, de cosas con apelativo y sin apelativo, con quienes hemos contraído amistad profunda a través de nuestros vagabundajes, amistad de manos, de ojos, de miradas, de ternura; amistad toda ella confundida con la verdad asombrosa de nuestra tierra y de nuestras gentes...

Será para otra vez, como nos dijo una muchacha sorprendente de la ciudad de Chile Chico, en los momentos mismos en que subíamos al avión que nos conduciría a Santiago.

ENRIQUE LAFOURCADE

LA DOCTRINA DEL OBJETO ESTETICO

I. La creación artística no es un azar.

LA CREACIÓN, dentro del dominio del arte, no puede ser un simple azar, un acto mágico puro, una promoción nueva, inasible. Debe estar presidida por una voluntad formal, por un cierto oficio y control sobre lo creado.

El artista se propone una finalidad más o menos precisa: "hacer surgir el objeto estético", es decir, transformar su experiencia originaria en una estructura de formas y materias, signos y colores, que tengan un determinado valor estético.

Cuando un escritor dice, en acto soberano de conciencia: "escribiré un cuento", puede perfectamente proponerse, y en el hecho se lo plantea y resuelve, no solamente la trama, el relato, la acción de su historia, con los correspondientes enlaces, su desenlace, su mayor o menor proximidad con lo real o imaginario, no tan sólo estas estructuras expresivas. El escritor debe calcular, medir efectos en el lector. Dirigirlo, en una palabra. Si su cuento ha sido escrito para ser leído, debe tratar al crearlo, de convencer al lector, de aproximarlo, de establecer la coincidencia de vida, de visión humana, entre su lector y él. En otras palabras, el gran escritor, el gran artista, no deja posibilidad de "creación" por parte del lector, del auditor. El que *comunica debe impedir que el comunicado invente nada*.

Es evidente que este control sólo puede establecerse dentro de ciertos e imprecisos límites. En el caso del cuentista, volviendo a nuestro ejemplo, el artista ha de conminar al lector, en su relato, en el desarrollo de su "objeto estético", mediante mandatos tácitos, adecuadamente solapados, a obedecerlo: "¡Aquí, piensa! ¡Allí, ríete! ¡Acá, ten un instante de espléndido deslumbramiento poético! ¡Allá, donde concluye el cuento, sorpréndete!"

Un buen objeto estético, en su plenitud de concepción creadora, ha de contener, de modo necesario, estas órdenes. Es tal objeto bello, justamente, por venir cargado de solicitaciones, electrizado de la experiencia del que lo concibe.

II. *¿Qué es el objeto estético?*

Evidentemente, cierto *resultado* visible, audible, abierto a los sentidos, a la percepción en todas sus manifestaciones, al que se llega *por gradual y progresivo ensayo de materiales de expresión*.

Se destierra, así, de modo total, la creación transida, el acto de concebimiento espectacular, instantáneo, el dictado celeste, los relámpagos elíseos, el encandilamiento divino. A menudo suele oírse de un escritor decir que su obra no le pertenece, que llegó de algún lugar remoto, de golpe, foránea, y que no tuvo otra alternativa que escribirla. De algún lugar remoto, ¿de dónde? ¿Y por qué, precisamente a él, a un escritor? ¿Por qué un gran poema no llega "de ese remoto depósito celeste" al espíritu de un dentista, y sí, precisamente, al de un poeta?

Pensemos en Rainer María Rilke y sus últimas Elegías de Duino. El aseguró que la conciencia estuvo ajena, que advinieron hechas, de modo secreto, como por donaire.

Sin embargo, si revisamos la obra del poeta, advertiremos como característica permanente su propósito de estilo, su angustia formal, su voluntad sostenida de *crear* dentro de ciertas leyes. Sin duda el artista no fabrica un "objeto estético" del mismo modo que un zapatero un par de zapatos. Accedo a creer que intervienen en su concebimiento, imponderables de muchos órdenes. Cualquier zapatero, que sepa su oficio, puede hacer un par de zapatos. No cualquier escritor, que sepa su oficio, puede producir un cuento-objeto estético, es decir, una obra bella. ¿Dónde reside la diferencia?

Podría estar en cierta capacidad de interpretación y recreamiento, que el artista tiene, de las leyes, de la legislación del fenómeno estético. No las acata de modo total. Las redescubre, las modifica. Dentro de una estructura cerrada —pienso en órdenes como sustantivos, adjetivos, verbos, metáforas, convenciones formales, tipográficas series de sonidos, secciones, áureas, perspectivas, trabajo de materia, jerarquía cromática, etc.— él logra una capacidad de rebeldía, de revuelta, que constituye lo insólito de su comunicación, ¿por qué un buen gramático no es capaz de hacer el mejor poema posible? Porque falta en él, acaso, la fuerza, la potencia, de una o más experiencias originarias, de enfrentamientos insólitos con la realidad profunda del mundo y el hombre —se ha dicho que la mirada del artista, sus sentidos, su conciencia, tienen un trágico y tenso signo, excitadas al límite— que lo incitan, dentro del orden, a la libertad.

III. *Objeto estético, expresión de singularidad.*

La fabricación "industrial" de objetos estéticos tiene obstáculos insuperables. Veámoslos:

Este "resultado" que alcanza el artista, corresponde, en su instancia generatriz más honda, a una o varias experiencias de naturaleza intransferible, que logran su representación en la obra de arte. De allí que el artista nos esté entregando, junto con su creación, cierta mirada particular del mundo y del hombre, una calidad de perspectiva, de valoración, que no es la usual. Una voluntad de formas nuevas.

La aparición de este concepto "forma", nos sitúa, de inmediato, en la órbita justa por la cual se mueve, de modo perfecto, la obra de arte. Puesto

que ella no es, bien vista, sino eso, cierta estructura de formas, anejas a expresiones.

Herbert Read define el arte como “un ensayo creador de formas agradables”. Añade, luego, que los elementos de forma son universales mientras que los elementos de expresión son temporales.

La expresión, lo que en verdad deseó decir el artista, es algo perfectamente oscuro, vago. Acaso no hay tal expresión. Quizá si el problema de las irradiaciones del objeto estético sea mucho más simple, una pura sociedad de elementos formales regidas por una implacable lucidez en la elección y selección de los materiales expresivos.

Un cuadro de Piero della Francesca, el Niño Jesús de Desiderio da Settignano, un preludio del Clavecín Bien Temperado, un Cuarteto de Beethoven, tienen su perennidad estética en la *calidad de su ordenamiento formal*.

¿De qué naturaleza es este ordenamiento? ¿A qué leyes corresponde?

Hay, sin duda, en todo orden de formas, una estricta determinación histórica. Las formas tienen vida histórica —dice Henry Focillon—, van en gradual enriquecimiento, desde la abstracción más pura hasta el delirante barroco. El artista es, en primer término, ser histórico, sujeto, quiéralo o no, a su circunstancia temporal y cultural. Operará dentro de esta situación vital en que vive. Su ordenamiento tomará las estructuras que la tradición le entrega, naturalmente, a la vez que procurará instaurar nuevas formas, fundar otras leyes. Si su experiencia es viva e insólita —como debe serla la de todo creador— buscará una forma que equivalga en *novedad*, en *distinción*, a esa experiencia. Conformará su testimonio.

De allí que, aun cuando se sepa cabalmente cómo se puede hacer una obra de arte, su promoción, con toda la voluntariedad que ella supone e implica, dependa, en un grado que procuraremos precisar más adelante, de capacidades singulares para ver, para sentir, para entender, para experimentar de nuevo, mundo y hombre.

IV. *El artista, un vidente.*

Rimbaud pedía al creador que se hiciera vidente. La idea de una intervención sobrenatural en la explicación primera de la creación estética ha sido saboreada por numerosos artistas. En la imposibilidad de “explicar” sus procesos de engendramiento, saltan por estos atajos. Hablan de “emoción”, cuando deberían decir “idea”. De “sentimiento”, en lugar de “concepto”. De “factores imponderables”, en vez de “valores”. El mundo de la

magia es inasible, carece de entrada y salida. Gran tentación para “explicar sin explicar”.

“La emoción —dice Spinoza (Ética, V parte, proposición III), deja de serlo tan pronto nos formamos de ella una idea clara y precisa”. El *arte emocionado* debe transformarse en *arte eidético*, en intimidad con la conciencia, en cordial comercio con las más potentes capacidades de intelección de la creatura humana.

Hacerse vidente, para el artista, es justamente eso: purificar su inteligencia, sus instrumentales discriminatorios, sus poderes de elección. Ve y pre-vee, quién “conoce” la realidad, más que en términos de intuiciones, pre-sentimientos y nebulosas experiencias, en tanto categorías, conceptos, ideas, formas de conciencia inequívocas.

Oigamos a Vicente Huidobro cuando afirma: “el azar es bueno cuando los dados marcan cinco ases o por lo menos cuatro reinas. Fuera de este caso, debe ser excluido”.

“Nada de poemas tirados a la suerte; sobre la mesa del poeta no hay ningún tapete verde”. Más adelante, agrega: “El poeta no debe ser un instrumento de la naturaleza, sino que debe hacer de la naturaleza su instrumento” (Manifestes).

Indudablemente, Huidobro y su “creacionismo” se planteó y realizó con cierta felicidad, la doctrina del “objeto estético”, llegando a algunas sutiles formulaciones. Para él la poesía debía ser creada, parte a parte, pieza por pieza. Recordemos su ejemplificación sobre el artista, creador absoluto. Aquello del anciano aymará que dice: “El poeta es un Dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover”.

V. *El artista y la razón pura.*

El mundo del filósofo, el del científico y el del artista, se encuentran más próximos entre sí de lo que comúnmente se piensa. Hay diferencias substanciales en sus procedimientos indagatorios, en sus técnicas, pero todos trabajan con un elemento común, con cierta voluntad de intelección, buscando explicaciones, respuestas, explicaciones y respuestas que deben ser dadas dentro de un orden racional por la inteligencia, por esa compleja y dinámica estructura que permite comprender. Si, por una parte, *Einstein* establecía determinadas leyes del mundo físico, por la otra, su contemporáneo *Valéry* pesquisaba en las arenas movedizas de la experiencia de la muerte, de la divinidad, del tiempo. Fabricaba “objetos estéticos”, des-

tinados a encender las obscuridades, a transformar la norma establecida, a dejar sin vigencia el error. El artista, de modo menos explícito que el científico, busca también una suerte de comprobación, valores que le permitan entender el mundo y situar dentro de éste su experiencia. *Il faut tendre vivre*, exclama el poeta, en la última estrofa de "*Le Cimetière Marin*". Pero vivir en mediodía de intelección, en deslumbramiento frío.

El gran artista llega siempre a una intimidad con verdades fundamentales. *Schopenhauer* afirmó alguna vez que todas las artes aspiraban a la condición de la música. Es decir, al orden racional, a la estructura. Nada más orgánico que la música, un organismo en el cual cada elemento está jerarquizado, ostentando un grado absoluto, una posición inmodificable. La música, pura y simple manifestación del arte racional, abstracta, sin referencias reales, es el más alto ejemplo de este anhelo de verdad que aspira a satisfacer todo objeto estético. Pensemos que aun los grandes desenfrenos, las revoluciones formales dentro del terreno musical, no son sino otros tantos órdenes nuevos. Que el propio dodecafonismo no hizo más que reemplazar la serie de sonidos tradicionales, por series funcionales, creadas por el artista, a las cuales debe obedecer ciegamente. "El arte —dice *Herbert Read*— es un escape del caos. Es un movimiento ordenado de cantidades. Es masa restringida en medidas. Es la indeterminación de la materia buscando el ritmo de la vida".

VI. *La doctrina del objeto estético. La poesía y la literatura.*

Los problemas que debe resolver el músico, problemas formales, tienen equivalencia —salvando la distancia que surge de la diversidad de lenguajes expresivos utilizados por una y otra disciplina— con la problemática literaria y poética.

Y si la música es la más abstracta de las artes, la literatura y la poesía son las más concretas. Sus lenguajes pertenecen al lenguaje común. Su material de trabajo no es serie de signos o formas, o colores, independientes, con autonomía, especializados, destinados a servir fines específicos. El lenguaje literario es la "voz" del hombre enfrentado al acto de existir, de convivir con sus semejantes.

La inmediata limitación que se desprende de esta circunstancia es, por oposición a música, escultura, pintura, que constituyen expresiones amplísimas, internacionales, la sujeción al idioma empleado, cierto confinamiento en su comunicación estética, a la serie de signos y a los significa-

dos concretos que en literatura y poesía se desarrollan. Poesía y literatura, en general, se encuentran en función de la serie expresiva utilizada. Atendida la diversidad de lenguas, de idiomas, el campo de la comunicación de estas disciplinas se encuentra naturalmente limitado.

Más claro. ¿Por qué una poesía no puede traducirse sin perder su potencia expresiva? ¿De qué materia tan frágil está hecho este objeto estético? Pensemos en un poema de Baudelaire, en unos versos a la luna, a los lotos, de *Li-Tai-Po*. Si ellos dicen verdad, esta verdad mal puede ser semántica, mal puede tener como condición, estar condicionada al idioma que utiliza para expresarse.

Sin embargo, el tipo de verdad que entrega la obra artística es de sutil percepción. En el caso de la poesía, intervienen de modo precioso el idioma, los sonidos, las palabras, sus resonancias. Todos estos elementos tan triviales a simple análisis, configuran el fenómeno poético.

El gran poeta encadena las imágenes, los desenfrenos, las torturas de la imaginación. Establece siempre un cuadro de posiciones estratégicas con sus materiales. "La poesía es un desafío a la razón", exclama *Huidobro*, el año 1921, en una conferencia leída en el Ateneo de Madrid. Ya a comienzos del siglo diecinueve *Schleiermacher* afirmaba que "la poesía no busca la verdad, o, más bien dicho, busca una verdad que no tiene nada de común con la verdad objetiva" (*Aestetik*, 55,61).

Sin embargo, una revisión cuidadosa de la historia del arte, nos lleva a pensar que el tipo de verdad, que el poder veritativo de la creación estética, es idéntico al de la científica, a la filosófica. Hay que convencerse que las verdades son comunes al hombre, y se irán haciendo cada vez menores, momento a momento más simples y perfectas, en tanto éste purifique la arena de sus clepsidras intelectuales y establezca el imperio de los valores de la razón.

Regresando al poeta, concibe su "objeto estético" al igual que un ajedrecista. La poesía, la gran poesía, es en todo semejante a un juego de ajedrez. El poeta pone sitio a cierta experiencia, a determinada verdad humana, son sus piezas —palabras, sonidos, voces— y basta que una de ellas altere su posición para que el sitio se suspenda, para que esta verdad inmóvil, ofrecida a la intelección, se escape.

Todo gran arte supone algo semejante. Cierta juego, un recreamiento, meditado, racional. La absoluta funcionalidad de los elementos que se utilizan. Su irreversibilidad, su intransferencia.

Frente a la literatura —cuento, novela, prosa en general— la doctrina del

objeto estético parece más confirmada. Cuento y novela suponen una estructura narrativa, cierta gradación en el relato. Este ordenamiento debe hacerse fríamente, pesando, ensayando, en procura de la "utilidad" de determinado elemento o situación, en desmedro de tal otro.

El azar no puede presidir una buena novela. Por razones físicas, las posibilidades de que ésta se le "revele" a un escritor, son aún más escasas. El "Ulises" no podría revelársele a nadie, sin aniquilarlo. Cuando *Joyce* lo "armó", en largas y pacientes jornadas de trabajo, en Pola, en Trieste, pesando, midiendo, cotejando, probando tal o cual efecto, concibiendo su "objeto" para que sirviera a ciertos fines, tenía cabal conciencia de que cumpliría su propósito creador mediante claros procedimientos técnicos, con la intervención de la voluntad de estilo y estructura, para reducir los materiales que le proporcionaba la imaginación y la experiencia, a formas acabadas.

Sin el conocimiento de una técnica expresiva, sin esa canónica formal, el "objeto estético" queda inconcluso, a medio hacer. No alcanza a despegar del suelo. Echa un humo engaño, sin poder ascensional alguno.

VII. Objeto estético y teatro.

Se ha dicho y repetido, con diversos fundamentos, que el teatro es el género expresivo máximo dentro de las disciplinas literarias y artísticas. Desde la tragedia griega, pasando por Wagner, gran impulsador de esta idea, hasta nuestros días, el género teatral ha sido desarrollado en multitud de direcciones, ora con predominio musical, ora con signo poético, tanto psicológico, realista, naturalista, cuanto folklórico, alegórico, policial, plástico, mímico, etc.

Represente o no la suma de distintas disciplinas, la complejidad de su estructura es bastante mayor que la morfología poética, o cuentística. El escritor de teatro ha de considerar muchedumbre de elementos, relaciones, grados y categorías.

En teatro, la necesidad de crear técnicamente se ejemplifica al máximo. La revelación prácticamente no puede actuar. Es aquí en este género donde un artista puede desplegar el máximo de sus potencias. Sus objetos estéticos ha de construirlos, de elaborarlos con todas las cautelas del oficio.

Dijimos —al iniciar estas notas— que es una misión del artista impedir que el que recibe su creación, invente nada. Hablamos de las posibilidades reales de que esto suceda. Nos referimos también a la libertad del espectador.

Un buen objeto estético será tal en cuanto reduzca al mínimo la libertad del espectador. Un pintor ha de calcular los menores efectos; sus llamadas cromáticas, sus incitaciones poéticas, deben subir a un nivel y calidad de comunicaciones tales, que sean signos puros, pintura significada, que impidan a la atenta imaginación y conciencia de quien los contemple, *ninguna otra libertad que la que el creador le otorgue.*

VIII. *Objeto estético y arte social.*

La expresión "arte social" suele producir espanto. Cada día menos. Estamos entendiendo —a través de distintos estudiosos que se han preocupado del problema— el justo alcance del concepto. Decir arte social es como decir lógica social. A nadie se le pasa por la cabeza que la lógica pueda servir a otro fin que el de establecer leyes y convenciones entre los hombres, para pensar, y entenderse. La singularidad del ser no está, por esto, afectada. Su libertad profunda yace intacta, si bien dentro de condiciones que no puede eludir.

La creación artística es, se hace, para los demás. Necesita ser entendida por ellos. Es, fundamentalmente, histórica. Dice *J. P. Sartre*: "Los autores también son históricos, y precisamente por esto algunos de ellos desean escaparse de la historia con un salto a la eternidad". Añade luego: "Escritura y lectura son las dos caras de un mismo hecho de historia, y la libertad a la que el escritor nos invita no es una pura conciencia abstracta de ser libre. Esa libertad no existe, si hablamos con propiedad. Hay que conquistarla en una situación histórica". Concluye expresando: "Así, todas las obras del espíritu contienen en sí mismas la imagen del lector a quien están destinadas".

IX. *Conclusiones.*

Toda esta serie de ideas que he expuesto —muchas de las cuales representan grandes reiteraciones— han de ser desarrolladas urgentemente, cada cierto tiempo. Buena oportunidad la de este "Encuentro de Escritores", para que ellos, a su vez, se encuentren, reconozcan los fundamentos en que están fundadas sus actuaciones: Nuestra literatura y poesía han sido, lamentablemente, expresiones estéticas irresponsables, inorgánicas. La nueva generación de escritores tiene el deber de lanzar un grito de alarma, de advertencia. ¡Hay que terminar con el arte intuitivo, ingenuo, brotado de

no se sabe dónde, para no se sabe quién! ¡Hay que concluir, igualmente, con el arte caótico, con los "objetos estéticos" a medio hacer, con el tartamudeo creador!

En esta época de cohetes, el artista ha de tener viva en su conciencia la plenitud de su misión formal. Armar sus "objetos estéticos", al igual que los científicos arman sus "Sputniks" interplanetarios, para fines semejantes.

Muchos y variados son los intentos que, día a día, se hacen para llegar a la luna.

Científicos y artistas anhelan remontarse en el espacio, están en jadeo, en arrebatado angustioso, por *ver*, por *enterarse*. En este vuelo arriesgan no volver jamás a la tierra.

Este vuelo hacia el entendimiento es el drama más hondo del auténtico creador.

CARLOS LEÓN

CONSIDERACIONES LITERARIAS

EN LA reminiscencia radica, a nuestro juicio, un matiz fundamental de casi toda concepción literaria.

Recordar, como quien conversa a media voz, un tiempo pretérito, pero tan presente, sin embargo, que no se resigna a desaparecer y regresa, pero reducido ya por la función selectiva de la conciencia a sus dimensiones esenciales.

Y los seres, acontecimientos y cosas que habían quedado como una ruina, como un desecho entre los días y los meses remotos se estructuran de nuevo, como los rompecabezas, adquieren una jerarquía y también un sentido.

Pero recordar no basta, es necesario también recrear, narrar, recurrir, en suma, a las palabras que son como una dimensión distinta de cosas y sucesos. Pues si al hombre de acción preocupa la existencia de las cosas y al investigador su esencia, el literato debe buscar además el lenguaje particular de cada uno.

Se trata de encerrar cada ser en un conjunto de palabras articuladas de tal manera que sólo convengan a ese ser, como la letra precisa, única que resuelve la ecuación algebraica, en una unidad perfecta.

Creemos pues, que los objetos, materia de este especial conocimiento, casi mágico, que es el conocimiento literario, tienen una sola y exclusiva ma-