

BABEL

*Revista de Arte y Crítica
Una visión más elevada
del nuevo mundo*

ENERO - FEBRERO, 1944

SUMARIO:

<i>Gustav Regler</i>	HIJO DE LA TIERRA DE NADIE
<i>Enrique Espinoza</i>	HEINE Y MARX
<i>Luis Franco</i>	BOCACALLE DEL MUNDO
<i>Manuel Rojas</i>	EL CUENTO Y LA NARRACION
<i>F. G. Campoamor</i>	VAMOS A MATAR LA GUERRA
<i>Lain Díez</i>	DEPAUPERACION Y CONCENTRACION DEL CAPITAL
<i>James T. Farrell</i>	LITERATURA E IDEOLOGÍA
<i>Los libros</i>	"COBRE" DE GONZALO DRAGO
<i>Las revistas</i>	"HOJAS ALEMANAS"

Número: 19 *(en Chile)*

AL LECTOR:

UNOS pocos amigos de buena voluntad y espíritu libre han asegurado a esta revista otro año de vida en su nueva etapa, mediante la suscripción extraordinaria de la mitad de su tirada.

Ahora bien, este nuevo año de vida, económicamente asegurado, puede implicar el arraigo definitivo de la misma en Chile, si sus antiguos lectores argentinos y americanos hacen otro tanto a la brevedad posible.

Pero, ¿es preciso insistir en el apoyo efectivo a una pequeña revista internacional como BABEL, hoy que no existe ninguna en nuestro idioma? En verdad, su avance accidentado contra la impetuosa corriente del nacionalismo en boga, debe interesar a toda persona culta como un desafío a las propias limitaciones. Sólo de quien quiera superarlas aguardamos un aporte decidido y oportuno.

Cuanto al precio fijado a la suscripción anual en moneda chilena o su equivalencia, está de acuerdo con el costo elevadísimo de la imprenta entre nosotros.

BABEL

Revista de Arte y Crítica

Precio del número \$ 10 m/ch.
Suscripción a 6 números \$ 50 m/ch.

FUERA DE CHILE:

Precio del número 0,30 o/a.
Suscripción a 6 números 1.50 o/a.

Toda la correspondencia de BABEL debe dirigirse a Av. Bernardo O'Higgins 2555, Stgo.

BABEL

Revista de Arte y Crítica

Director: ENRIQUE ESPINOZA

Comité asesor: MANUEL ROJAS, LUIS FRANCO,

GONZALEZ VERA Y LAÍN DÍEZ

Gerente: MAURICIO AMSTER.

1944

Santiago de Chile

VOLUMEN IV

Gustav Regler

Hijo de la Tierra de Nadie

„ CUALQUIERA QUE

TRATE DE VER LAS COSAS COMO SON SE

HALLARÁ EN UN CIRCULO MUY PEQUEÑO;

PERO SÓLO HACIENDO ESTOS POCOS SU LA-

BOR LAS IDEAS ADECUADAS LLEGARÁN A FOR-

MAR CORRIENTE”.

Matthew Arnold.

¡Qué verano aquel de 1940! De las prisiones de Europa llegamos a la paz de Manhattan. La cosa tenía a ratos algo de obsceno. Uno parecía mendigo que aplasta las narices contra las vidrieras de un restaurante de lujo; el camarero jefe vendría en seguida a echarlo y desde las blancas mesas nadie notaría siquiera su presencia.

En 1938 me pasó algo parecido, pero entonces no había logrado aún permanecer impasible y “justo”. Después de mi convalecencia me pidió el gobierno que fuese a Estados Unidos en jira de propaganda pro España. Cuando fui a visitar por última vez al Primer Ministro, éste, acompañado del Presidente, visitaba por última vez, en la morgue de Barcelona, a los niños destrozados en la noche por las bombas nazis. Algunos días después estuve en alta mar. Se nos invitó a una función de cine. Un noticiario mostraba a Roosevelt con su madre haciendo colecta para combatir la parálisis infantil. En Barcelona llovían las bombas, aquí, en USA, llovían los dólares que debían esparcir la bendición. Durante una noche recorría la cubierta blasfemando.

Pero en 1940 en Manhattan no blasfemé más. Me impuse la obligación de callar y de observar. Eramos como llegados de otra estrella. Se nos miraba con asombro, como se miraba en la Edad Media a los monjes penitentes. Tal vez decían piadosamente que todo eso no podría ocurrir allí. Pero las más veces callaban con tacto como ocurre cuando nos percatamos de que un atacado del baile de San Vito posee piernas. Millones de personas nos demostraban ese tacto. Quemaba como el hielo.

Encontramos a un químico que imitaba perfumes para “aniquilar a París”. No sabía que París había caído el día antes. Su radio estaba en reparación.

Una revista de aquellos días era más o menos así: una muchacha, alegre y consciente de su belleza, pedía al país que la ayudase a encontrar el primer amor de su

juventud. Recibió 157 respuestas y las cartas de los 156 falsos pretendientes se reproducían en una de las primeras páginas de la revista. ¿El problema del mes?

Tres pulgadas más arriba del retrato de la sonriente joven se destacaba la carta acusatoria de una madre cuyo hijo había vuelto a poner los codos sobre la mesa, porque, como lo pudo ver en la misma revista, la señora Vanderbildt hacía lo mismo con los suyos. La revista se esforzaba en demostrar que la señora Vanderbildt tenía motivos especiales para ello.

Un poco más allá una muchacha se mostraba radiante por haberse librado de dolores de cabeza gracias a Stanbeck. Ahora podía disfrutar alegremente de todos los anuncios. Era un fresco manantial. Se podía leer:

Now's the time to get Taylor Auto Alitmeter, for new touring thrills this fall. Era otoño de 1940, como quiero consignar por última vez.

La gente se salvaba en las exposiciones universales y las galerías de arte. Los millonarios comenzaron a coleccionar pinturas modernas. El favorito, gracias a un *on dit*, fué el catalán Dalí, miembro de la Falange, amigo del embajador de Franco, pero aceptado lo mismo por los liberales que por los millonarios. ¿Creyeron realmente fomentar en él al visionario del siglo?

Era muy significativo que los fabricantes de dinero escogiesen precisamente a aquel de los pintores modernos que se las arregló más fácilmente. Dalí comenzó como dinamitero, como protestante contra el llamado "arte puro". Evolucionó hacia un confeccionador de escándalos para los aburridos de los salones. Sus cuadros, sin abrir horizontes, los disimulaban tras de los muebles en las casas de los nuevos ricos donde el pintor buscaba sus triunfos. Pero una butaca encima de un plátano no es ni lejanamente el símbolo de una revolución. Su visión sólo era un cosquilleo para los parásitos cómodamente sentados en ella. ¿Acaso los que viven de la miseria y del desorden quisieron jamás otra cosa? Sus museos podrían haber contenido las imágenes genuinas de la realidad de nuestros días y las grandes visiones del porvenir. Los surrealistas y los grandes solitarios habían abierto los horizontes.

Algunos, como Wolfgang Paalen, tuvieron el coraje de volver a los *paysages totémiques* de su juventud. Un asomo fructífero para nosotros todos que inconscientemente

estamos más cerca de las tribus primitivas de lo que queremos conceder; pero aquellas se libran a diario en el juego y la imaginación.

Otros, como Tanguy, crearon paisajes, que, desde las montañas místicas de Grünewald, jamás se han vuelto a ver. Los horizontes ya no eran límites sino delicados intermediarios. Muñecos de un metal que nunca podría servir a los fines de guerra estaban dispuestos a resucitar a una vida de más sentido que la de toda una generación del homo sapiens con sus carnicerías. Las figuras de Tanguy estaban unidas con hebras. Su sutileza escapó a las tijeras de la trivialidad que osaba llamarse realidad a sí misma. ¿Sospechaban los compradores el cultivado desdén del visionario para el mundo de ellos? ¿Y por eso iban hacia Dalí, el tramoyista de los bastidores de carnaval?

Hubo también un Víctor Brauner, el embrujado, que se trasladó a la cuarta dimensión, como un nadador rendido que, lejos de las costas, opta por el suicidio odioso y deseado a la vez. Brauner tuvo un sorprendente coraje para el miedo. Era el topo del alma partida. El Franz Kafka de los pintores, nunca admitido en el "castillo" que llenaba sus ojos de cien formas. Un confesante tímido y, sin embargo, desvergonzado de su drama íntimo. Tropezando en el vacío entre la conciencia exigente y el subconsciente amenazador. También de él se apartaron los compradores ricos.

Estos prefirieron a Dalí que hizo lo posible para ser fácilmente comprendido a pesar de su bluff. ¡Ay, no me ocuparía tanto tiempo del catalán si su éxito no mostrase tan espantosamente la confusión de los valores de estos días! Igual que los enviados de Praga que, arrojados por la ventana, provocaron la Guerra de los Treinta Años y aterrizaron en blando guano, así irrumpió Dalí poco antes de la Guerra Mundial en el escaparate de unos almacenes neoyorquinos y aterrizó prontamente en el estiércol de un mundo de publicidad que lo arruinó sin remedio y le aseguró su cuenta bancaria. Se convirtió en viajante de sí mismo. A nadie le sirvió el considerar la chamarilería del catalán como un Apocalipsis. Los caballos de sus jinetes celestiales estaban todos paralíticos y fué incomparablemente más conmovedor encontrar en Manhattan a George Grosz, el gran caricaturista, el acusador de la burguesía probablemente más dotado, para ver cómo el genial Dau-

mier moderno pintaba paisajes de montaña desfogándose por algún tiempo en la furia de las tempestades pintadas.

Coetáneos completamente corrientes se construían solos su parapeto contra el mundo en desmoronamiento. Pasó un cometa. ¿Pasó realmente?

Una dama de los alrededores de Nueva York tapizó su vivienda con conchas marinas grandes y pequeñas. Cuando abría las ventanas, los ruidos de la gran ciudad se convertían en música del océano. Ella era exactamente lo contrario de todos aquellos que día tras día se refugiaban en la radio como en una anestesia. La dama de las conchas fué hacia las madres, como hubiera dicho el viejo Goethe, y escuchaba aquel mundo que no tenía necesidad de pregones ni de autopsias: la Naturaleza.

Era la hermana espiritual de mi amigo Gerald, de Easthampton, que todas las mañanas nadaba dos millas en el Atlántico para lavar al Hombre del 1940 y que después juntaba los objetos más raros que las olas arrojaban a la playa. Codiciaba los fragmentos de buques, árboles de transmisión, cabrestantes, astillas de proas. Estudiaba lo que hacía la Naturaleza con los productos de la mano humana. Un día un huracán se desató sobre su pabellón y sobre las tumbas de sus hijos que, prematuramente muertos, yacían en el verde cementerio junto a su aya negra. Aquella noche los cisnes del lago fueron arrojados como blancas hojas desamparadas a varias millas de distancia sobre el Sund.

Al día siguiente el hombre fué de nuevo a la playa y se puso a estudiar el nuevo pecio como quien estudia jero-glíficos escritos por un titán. Mezclada con mucho moho, fina como la arena, se deslizaba entre sus manos la llamada Edad Moderna. No era América donde estuvo el hombre. No hurtaba el cuerpo a su época. Mandaba donativos a Madrid cuando la asediaban los moros. Mandaba donativos a los sindicatos fineses cuando cuatro millones tenían que expiar el hecho de que 160 millones de sus vecinos ya no estaban dirigidos por Lenin. Mandaba donativos a Grecia cuando ésa sufría hambre por su libertad. Pero de la pequeña estafeta de correos volvía a su mar. Amaba su poder y su paciencia, su versatilidad y su rudeza. No era un mar geográfico. Era el mar eterno que respiraba según el pulso de las estrellas y al que todos hemos de volver...

Enrique Espinosa

Heine y Marx

En el centenario de su encuentro en París

Marx mantenía estrechas relaciones con Enrique Heine y contribuyó en parte a que el año 1844 representase un punto de apogeo en la vida del poeta. — Franz Mehring.

A la entrada no más del prólogo al primer tomo del "Salón"— ciclo extraordinario en cuatro volúmenes, conocido entre nosotros por los distintos títulos que lo integran— Heine ilustra en forma inolvidable su profunda experiencia de poeta y de luchador bajo la insignia superpuesta del ángel y el león. El ángel de oro y el león rojo.

Durante la década precedente a su arribo a París, el artífice del "Cancionero" había encarnado uno y otro a lo largo de sus maravillosos "Cuadros de viaje"; pero desde "Lo que pasa en Francia" (*Franzoesische Zustände*) el león se impone a su espíritu de tal modo que, haga lo que haga, el ángel queda eclipsado...

Entonces, ya en la arena de su tiempo —tan parecido al nuestro— Heine afronta otra década exclusivamente polémica en la que ofrece algunas de sus mejores contribuciones al estudio de la realidad social y espiritual de Alemania.

Todo el mundo pensante recibe por agencia de la lengua francesa, que la conduce a los cuatro puntos cardinales, esta grandiosa obra esclarecedora, sin paralelo en la historia de los dos pueblos recelosos, a pesar del romanticismo de Madame de Staël.

Sólo al término de tamaña empresa, que no agota media docena de libros, incluyendo el discutidísimo en memoria de Ludwig Boerne, el autor de "Los dioses en el destierro" vuelve a simbolizar el ángel de oro, después de su encuentro con el joven e imponente Carlos Marx: el futuro león rojo.

A fines de 1843, cuando el bravo ex director de "La Gaceta del Rin" llega, recién casado, a la capital de la Revolución Francesa para ponerse al frente de los "Anales francoalemanes", de Arnold Ruge, apenas había mostrado las uñas bajo su firma en un artículo sobre la libertad de prensa; pero a Heine le basta para darse cuenta de la fuerza de su genio y hacerse su amigo de todos los días como no lo fué nunca de Boerne ni de ningún otro emigrado político.

Más tarde, aludiendo a los "enredosos garabatos" de su propia escritura, le dirá en una carta esta frase que puede aplicarse asimismo a aquella primera impresión: "Nosotros no necesitamos de muchos signos para comprendernos".

Por su parte, Marx, recordando los geniales atisbos del poeta en el estudio de la filosofía alemana y el socialismo francés, no puede menos que rodearlo de un afecto respetuoso y duradero, a pesar de todos sus desvíos posteriores.

Contrariamente a Engels y Lassalle —que pronto le seguirían en esto como en todo— Marx estuvo desde un principio a favor de Heine contra las intrigas pequeño-burguesas de Boerne. Al parecer, tenía proyectado un artículo sobre aquel conflicto apasionante, que por una u otra causa no llegó a escribir. Pero, a través de su mejor biógrafo, conocemos lo que al respecto pensaba Marx. A saber: "que el trato necio dado a la obra de Heine sobre Boerne por los asnos cristiano-germanos no tenía precedentes en ninguna otra época de la literatura alemana, con haber abundado en todas aquella fauna".

Esta excepcional actitud debió compensarle a Heine hartas mezquindades de los filisteos de izquierda y de derecha, mostrándole al mismo tiempo cuán distinto era Marx de cualquier reformador romántico.

(No hay que olvidar que Heine le llevaba veinte años, más de la mitad pasados en Francia, junto a los apóstoles del socialismo intelectual).

Sin embargo, al año siguiente, a medida que Marx iba orientándose hacia la meta de su vida, Heine incorpora definitivamente, bajo su influencia, el tema político a su poesía. El "Cuento de invierno", la sátira más importante que sale de su pluma data de enero de 1844, al regreso de un rápido viaje al Rin.

"¡Oh amigos! he de componeros un canto nuevo, un canto mejor; queremos fundar en la tierra el reino de los cielos".

Cierto que antes había ensayado un tono parecido en "Atta Troll" y que al principio de su carrera compuso la tragedia en verso "William Ratcliff", que precede un lustro a su directo conocimiento de Inglaterra y que por tanto resulta profética. Con todo, es a partir de las famosas loas al rey Luis I de Baviera que publica en los "Anales francoalemanes" de Marx y Ruge, que Heine asume como poeta idéntica significación social que como prosista.

Así, justamente a dos décadas o poco menos del "Cancionero", aparecen sus "Nuevas Poesías" (*Neue Gedichte*) que recogen aquel mismo año una secuela ocasional, periódicamente insertada en el "Vorwaerts", donde también había salido el célebre canto a los tejedores de Silesia.

Marx tenía en mucho estos versos circunstanciales de Heine y a menudo ayudábale a pulirlos, discutiendo sin prisa una simple rima, porque, como en su propio trabajo, no se cansaba de pedir para cada idea una forma inalterable.

¡Qué cuadro para un artista visionario como Diego Rivera este coloquio histórico de Heine y Marx en torno a las cinco estrofas inmortales que forman el canto de los tejedores de Silesia!

Desgraciadamente, dicha inteligencia entre uno y otro soñador de un mundo menos lúgubre, no sobrepasa el año 1844. Pronto Marx es conminado a salir de Francia en virtud de una orden policial que alcanza a todos los colaboradores del "Vorwaerts" y sólo Heine se salva de la expulsión gracias a su inmenso prestigio europeo.

No volverían a encontrarse nunca el poeta y el revolucionario. Pero mediante algunos amigos como Engels y Lassalle, Marx seguiría siempre informado acerca del "buen Heine", sin alejarlo de su afecto ni siquiera cuando en su *tumba de lana* éste olvide "intencionalmente" que la intervención del maestro en su favor, a fines de 1843, no podía referirse a un hecho que vino a descubrirse a principios de 1848. Vale decir, la pensión que le pasaba el gobierno de Luis Felipe a Heine lo mismo que al español Martínez de la Rosa.

En efecto, Marx no era un pedante y al saber que Guillermo Liebknecht, a su paso por París, no quiso entrevistar por tal motivo al poeta, hubo de considerarlo un filisteo incurable, poseído de la manía moralizante, que se había castigado a sí mismo al privarse de la conversación de uno de los hombres más lúcidos de su tiempo.

A juicio de Mehring, "Marx guardó siempre una viva simpatía por el gremio de los poetas y una gran indulgencia para sus pequeñas debilidades". ¿No había intentado en su adolescencia emularlos para *la muchacha más linda de Tréveris?*

Desde su temprana madurez trabaja en "El Capital", con criterio artístico, aduciendo además de las cifras de los economistas, la visión confirmatoria de los grandes escritores. Dante, Shakespeare, Cervantes, entre los antiguos. Goethe, Shelley, Balzac, entre los contemporáneos. Y a tal punto es sensible al estilo, que no deja de apreciarlo hasta en los elocuentes manifiestos del "pobre" Manuel José Quintana, secretario de la Junta española de la Independencia.

En el caso de Heine, como en el de ningún otro poeta ligado a su juventud —Herwegh, Freiligrath, Jorge Weerth—Marx estuvo ejemplarmente comprensivo. De ahí que su amistad con Heine se hiciera clásica en el socialismo internacional y más de uno de sus grandes continuadores tratara de imitarlo, uniendo el arte a la revolución. Pues, como queda insinuado en estas páginas, el ángel de oro adquiere nuevo brillo a la sombra del león rojo.

Luis Franco

Bocacalle del Mundo

COMIENZO

Con el arpegio de sus climas,
con el sombrío, sombrío pensamiento de sus selvas,
con su ancha risa de aguas,
aquí está la tierra nuestra.

Cogidas, cogidas
de las manos de las olas,
las islas del centro
rondan la ronda catonga.

El Trópico está contento
en su imperio tenebroso,
en su luminoso imperio.
Sus fortalezas de bosques,
y sus ríos mensajeros
Más allá va la llanura,
llano de llanos de llanos tan de par en par abierto
que no tiene más recodo
que el cielo.

*Orinocos de cacao,
Amazonas de café,
Platas de leche y de trigo,
Ya sé.*

Al occidente la tierra
ocupó un día sus manos
en construir con granito
su sueño más alto.
Y todavía un país de cerros aleonados,
en acecho,
país vestido de ovejas, donde un día para siempre,
entró de pastor el viento,
y otro vestido de nieve.

B A B E L

Palabra más creadora que un fiat es ésta: América.
 Qué tiendas de novedades manantiales se inauguran.
 Paraísos de sabores,
 cataratas silenciosas de perfumes se derrumban.
 Ocultando están las ramas
 del cocotero los techos
 de las ciudades más altas.

La tierra es negra, el sol, rojo,
 y el sol negro bajo el bosque.
 La tierra es negra, el sol, rojo.
 Tierra roja, oh, bajo el hombre.

Las sendas de las maniguas
 como las olas, las olas, se pierden en los arcanos.
 Desmelenado, desnudo, el viento es aún, sin duda,
 o charrúa o araucano.
 Las llamas del altiplano van cargadas con los sueños,
 ay, difuntos, de los incas,
 pero a un horizonte inédito
 sus largos cuellos estiran.

*Caña de cañaverál,
 los dioses yertos se van.*

Quieren vestir a la luna, luna desnuda, los plátanos,
 y las palmeras esperan que ella a peinarlas se baje.
 Pero la luna se baja
 puramente, puramente a arrullar a los caimanes.

Sorteando cumbres o ríos,
 o aún náufrago en la breña,
 con su carne primitiva
 de vegetal o de piedra,
 —soledad de piedra y bosque sigue gimiendo en su canto—
 el indio en su angustia aguarda,
 en su alma trunca, el injerto que la fructifique en lo alto.

*No volveremos atrás.
 Los negros dioses se van.*

[12]

B A B E L

En lo hondo de las maracas, saltos de agua están cayendo,
 Profundos cuerpos de noche
 constelados de deseos.
 Llora aún el África inmensa
 en el canto de los negros.
 (Ya los veremos treparse por una canción de guerra).
 La canción con sus caderas de guitarras y de lunas,
 oscila de más en más.
 Las caderas de las negras oscilan de norte a sur
 como un clima de verdad.
 Monorritmo de tambor
 más entrañable que el mar.

*Mango, caimito, ananás.
 Los negros dioses se van.*

Un llanto, llanto de siglos, moja que moja y socava
 ya los cimientos del mundo.
 Las largas voces de hambre estremecen ya las piedras
 Los largos ojos del hambre atraviesan ya los muros.
 Y esto que no es para duelo:
 el corazón de las hambres
 ya enseña su canto al fierro.

Tierra nueva, tierra nueva que ha de echarnos por delante
 —como al indio y como al negro que en nosotros se agazapan—
 hasta la mañana grande
 cuya alba ya por sí misma
 será una canción de ataque.
 Contra la resignación fetiche de ojos de perro,
 contra esa hija de la muerte
 que congela risa y sueños,
 se alza la única reclusa que no empalidece, la sangre,
 y el que mira al otro lado
 del horizonte y la sombra,
 el rojo canto del gallo.

*Negreros de antes y de hoy:
 con muertos de hambre engordáis,
 mas vuestros dioses se van.*

[13]

¿Nos quedaremos aquí, pastoreando sueños falsos?
 Quedaron miles de rostros
 ya detrás de nuestros pasos.
 Con esa amistad que media entre los pájaros indios
 y los árboles venidos del otro lado del mar,
 todas las sangres se juntan aquí bajo la esperanza,
 la roja que los conduce, absoluto capitán.
 La voluntad de alcanzar la ardua dimensión del hombre
 después de sufrida espera, se nos sube, finalmente,
 alta como la vergüenza,

de lo más hondo a las frentes.

Con los envenenadores de fuentes ya no habrá paces,
 ay, con todos los verdugos
 de lo que vendrá o que nace.
 Ojos que siempre traicionan,
 los que miran a la zaga,
 sus sueños derramaremos como aguas estancadas.
 Que habrá que echar a la huesa
 las pupilas del cansancio
 y rescatar al enojo pudriéndose ya en la espera.
 (Sabemos a la rutina capaz de herrumbrar el rayo).
 Nuestro canto va subiendo por las escalas del día
 buscando una ciencia armada y con hondura de música
 y tan lavada de sombras y de miedos como el alba...
 El pájaro más insomne quiere servirnos de brújula.

*Los negros dioses
 se irán por fin.
 A trescientos NO
 contestaremos SI.*

El cuento y la narración

En el lenguaje hablado, y aun en el lenguaje escrito, cuento es todo aquello que se puede contar verbalmente y todo aquello que se puede contar por escrito. De este modo, la denominación de cuento abarca una larga lista de producciones literarias y no literarias. Cuentos serían, si aceptáramos esa común denominación, las narraciones, los relatos, las fábulas (en prosa o en verso), las historietas, las anécdotas y, finalmente, los chascarrillos. Pero, a pesar del lenguaje hablado y muy a pesar del lenguaje escrito, ha sido y es necesario reaccionar en contra de esa denominación tan común como arbitraria. La especialización de los géneros literarios, el crecimiento de unos y la dignificación de otros, ha exigido y exige determinar qué es cuento, qué es narración, qué es relato y qué es todo lo que hasta hace poco tiempo se ha conocido con el nombre general de cuento.

Por nuestra parte, y en el presente caso, no nos ocuparemos sino de los géneros que motivan esta disquisición, o sea, de la narración y del cuento.

El cuento es, según mi opinión, y espero que según la de muchas personas, un género literario definido, es decir, un género que posee procedimientos, valores y dimensión propios, dimensión, valores y procedimientos que no pueden ser eludidos sin desvirtuar el género. El cuento es una obra literaria en que se presenta, se desarrolla y soluciona — por medio de infinitos procedimientos — un asunto o tema que requiere presentación, desarrollo y solución, características que, según todos sabemos, no todos los asuntos o temas tienen. Superficialmente, puede ser comparado a una operación aritmética, a una división, por ejemplo, o a un problema de división que se resuelve ante nuestros ojos. Tiene, como la división, factores que deben producir un resultado. Pero la comparación, como he dicho, es meramente superficial. En tanto que en la división se opera siempre de un modo rígido, inscribiendo o conociendo primero los factores y sacando de ellos después un

inflexible e inmutable producto, en el cuento se puede operar de infinitas maneras, presentando, por ejemplo, primero el cuociente, después el divisor y finalmente el dividendo, o vice-versa, sin que el lector sepa, al principio, cuál es uno y cuál es otro y sin que el cuociente sea o deba ser, como en la división, uno solo, inflexible e inmutable. Cuando se habla de una operación aritmética se dice que en ella el orden de los factores no altera el producto; en el cuento, por lo contrario, a pesar de la semejanza que por encima tiene con una operación aritmética, nada es seguro, ni los factores, ni el orden ni el producto. No se trata ya de números; se trata de seres humanos. El autor puede descomponer caprichosamente los factores y colocarlos en el orden que se le ocurra, y nadie, al empezar a leer un cuento, podrá saber en qué forma reaccionarán sobre sí mismos o entre sí ni cuál será el resultado.

La forma de presentar y realizar la operación, el procedimiento, depende nada más que del escritor, de su temperamento, de su estructura mental, de su ritmo personal; en una palabra, y como en todas las obras de creación, de todas aquellas categorías espirituales que componen su facultad creadora. Pero ese procedimiento exige, además de las condiciones naturales que el escritor posee, algo que no forma parte de esas condiciones sino externamente, vale decir, algo que opera desde afuera y en forma consciente. En buen romance: exige un truco, una trampa. Todo verdadero cuento contiene una fórmula que está destinada a sorprender al lector y esa fórmula consiste en presentarle los hechos de manera que al final resulte lo que él menos se espera. Un modelo de cuento podría ser uno de Kipling, conocido con el título de "La oveja negra". En él se trata de un niño que es presentado como indolente, descuidado y malo. En tanto que sus hermanos se portan de modo correcto, comen bien en la mesa y se conducen en todas partes como caballeritos, él, la oveja negra, es sucio, desarreglado y torpe; en la mesa da vuelta las copas y se vierte la comida sobre las ropas o la derrama sobre el mantel; si camina o corre por las habitaciones de su casa o las aulas del colegio, rompe los jarrones, derriba las sillas o quiebra los vidrios. Los padres se desesperan y se preguntan por qué ese niño tiene una índole tan perversa. Se le reprende, se le castiga, pero sin ningún resultado. El niño continúa su misma conducta. Y un día, por una circunstancia que no

recuerdo, pero que da lo mismo, pues puede servir cualquiera, los padres descubren a qué se debe el proceder del niño: el pobrecillo es miope, casi ciego.

El truco es evidente: primero sentimos la antipatía que puede producir semejante carácter y la compasión que inspiran unos padres tan desgraciados, y después, sin esperar, el dolor de una verdad terrible. La reacción es intensa y el cuento nos parece magnífico, como en realidad lo es. Pero el truco no es ni ha sido nunca artístico; es algo mecánico, más que mecánico, artificioso, y de ahí que el cuento, considerado específicamente y en comparación con los otros géneros literarios, resulte un género inferior, inferior a la novela, por supuesto, e inferior también a la narración.

La mayor o menor finura que se use en el procedimiento, la mayor o menor inteligencia con que se organice el truco, se preparen los elementos fundamentales y se presente el final, unido todo al mayor o menor talento literario del autor, harán mayor o menor la eficacia emotiva del cuento.

Respecto a su dimensión no hay mucho que decir. Cuando alguien, refiriéndose a un trabajo literario, dice: es un cuento largo o una novela corta, no dice nada exacto. Un cuento, por muy largo que sea, no podrá ser jamás una novela, así como una novela, por corta que sea, no será jamás un cuento. Ambos géneros tienen procedimientos diversos, diversos valores y diversa finalidad. El cuento, por lo demás, no puede ser nunca extenso; la extensión le hace perder calidad y eficacia.

Históricamente, el cuento es un género nuevo, novísimo, imposible de encontrar en los clásicos de ningún país. Los textos de consulta citan algunos autores de obras que llevan por título el de "Cuento" o "Cuentos", pero, en realidad, en esas obras no se trata del cuento tal como debemos estimarlo, sino de otras producciones, literarias o no, tales como narraciones, fábulas, anécdotas, chascarrillos, historietas, etcétera. La palabra "Cuento" o "Cuentos" se encuentra, por otra parte, en el título de algunas obras famosas de la literatura universal, pero en estas obras, menos que en las anteriores, se encuentra nada que tenga que ver con el cuento. Entre ellas se pueden citar "Cuento de Invierno", comedia de Shakespeare; otra de igual título, del gran poeta Heine, en que se narran las

impresiones de un viaje a través de Alemania; otra del escritor inglés Swift, "Cuento del tonel", que no es más que una sátira alegórica; una de Alfredo de Musset, "Cuentos de España y de Italia", que constituye el primer tomo de poesías publicado por este poeta, y para terminar, "Cuentos", de Hoffmann, que no son más que narraciones fantásticas.

Entre las obras en que tal vez podrían encontrarse algunos rasgos del verdadero cuento, pero, claro está, sin las características literarias del género, pueden citarse, en la antigüedad, la titulada "Cuentos milesianos", colección de cuentos, narraciones y relatos de aventuras a menudo licenciosas, muy en boga allá por el siglo dos antes de Jesucristo. (Supongo que me perdonarán este arrebato de erudición, que he pedido prestado a la última edición del Gran Larousse). En la Edad Media encontramos a Bocacio, con su "Decamerón", colección de narraciones sin duda tan licenciosas o más que las de los "Cuentos milesianos". Después de Bocacio transcurren algunos siglos sin presuntos cuentistas. En el siglo diecinueve, en cambio, florecen en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, los genios de tres grandes escritores, Balzac, Dickens y Poe, quienes publicaron obras con el título de cuentos: "Cuentos droláticos", Balzac; "Cuentos" y "Nuevos cuentos extraordinarios", Poe, y "Cuentos de Navidad", Dickens; pero ni los de Balzac ni los de Poe son verdaderos cuentos. Los de Dickens, en cambio, especialmente el titulado "El grillo del hogar", tan famoso, contienen, en su estructura, en su procedimiento y en su finalidad, finas raíces del verdadero cuento contemporáneo.

Después aparecen en Francia dos escritores que cultivan un género que llamaban cuento pero que en realidad sólo eran narraciones: Gustavo Flaubert y Alfonso Daudet, el primero con sus inmortales "Tres cuentos", en que están incluidos "Un corazón simple", "La leyenda de San Julián el Hospitalario" y "Herodías", y el segundo con sus "Cuentos del Lunes".

El primero y verdadero gran cuentista que aparece en la historia de la literatura es Maupassant, escritor de genio múltiple, que podía hacer, con la misma admirable maestría, tanto un cuento como una narración.

Fuera de las obras y autores que aquí he citado, difícilmente se podrían hallar otras y otros de igual ca-

lidad. He omitido a La Fontaine, Perrault, los hermanos Grimm, Andersen y otros, por considerar que son exclusivamente fabulistas o narradores de historias extraordinarias.

El cuento, sin embargo, no es un género a que un escritor se dedique especialmente. Escriben cuentos los novelistas, los narradores y hasta los poetas. Entre los escritores que en América del Sur han cultivado con más éxito el género, puede citarse a Horacio Quiroga, cuyo genio, como el de Maupassant o como el de Kipling, le permitió hacer, con la misma desenvoltura y eficacia que esos dos maestros, tanto un cuento como una narración, con la diferencia de que en Quiroga, tal vez por el ambiente y por los extraordinarios personajes que trataba, ambos géneros se confundían íntimamente, lo cual, en buenas cuentas, es una cualidad de primer orden. Estados Unidos ha producido, por su parte, un escritor especializado en el género y dedicado exclusivamente a él. Nos referimos a O. Henry, conocido entre nosotros por la traducción de su libro "Picaresca sentimental" y por algunos cuentos que se publican a veces en diarios y revistas. La lectura de las producciones de este escritor puede darnos, más que otras, la noción mecánica de lo que es un cuento. Desgraciadamente, el genio de O. Henry es esencialmente humorístico, roza apenas lo sentimental y no llega jamás a lo dramático, terreno en el cual el cuento ha alcanzado sus más altas realizaciones.

*

Para terminar este breve ensayo sobre el cuento cabría considerar las razones del por qué este género es nuevo en literatura, estudiando para el caso los factores que impedían su advenimiento a ella y, al mismo tiempo, los que lo facilitaron; pero un estudio de esta clase nos haría salir del terreno literario y entrar a otro, extraño y más lato. Creo, sin embargo, que la aparición del cuento como género literario se debe al mayor desarrollo de la vida social y al progreso de las artes tipográficas, factores que trajeron por consecuencia una mayor difusión de la palabra impresa y nuevas exigencias en cuanto al material de lectura que se utilizaba en los diarios y revistas.

*

En cuanto a la narración debemos decir que su carácter puede ser fácilmente advertido si recurrimos a un ejemplo vulgar pero útil: supongamos que en la calle o en cualquiera otra parte nos encontramos con un amigo. Conversando, conversando, llega el momento en que nos acordamos de que nuestro amigo ha hecho un viaje de exploración a los hielos continentales del sur de Chile. Le decimos que nos cuente cómo le fué por allá, y el amigo, dejando de lado el asunto sobre el cual charlamos en ese instante, nos cuenta lo que deseamos oírle contar: en qué forma llegó al Aysen; cómo debió atravesar, en su viaje a caballo hasta las márgenes del Lago Buenos Aires, veintiséis veces un mismo río; cómo se trasladó, desde el Lago Buenos Aires y por las orillas del río Leones, hasta el pie de la cadena de montañas que forman el límite Este de los hielos continentales; cómo allí debió sufrir hambres, frío, dolor, angustia; cómo se perdió en las selvas; cómo naufragó cierto día mientras pretendía atravesar un lago en una balsa construída por él y sus amigos; cómo ha visto leones y huemules, etcétera, etcétera. Oyéndolo, no es un cuento el que oímos: es un relato. Si nuestro amigo escribiera sus aventuras sin poner en lo que escribe ninguna pretensión literaria, lo escrito sería siempre un relato; si lo hiciera con ánimo literario, sería una narración. Puede suceder que nuestro amigo esté mintiendo, que no haya ido jamás en busca de un paso que le permitiera atravesar los hielos continentales desde el oriente hacia el poniente, que no haya visto leones más que en el zoológico y huemules sólo en el escudo de la república. Puede suceder también que su aventura, su experiencia, cierta o fingida, sea otra muy diversa, ocurrida a otra persona y desarrollada en cualquiera otra parte. El caso será el mismo, es decir, se tratará de un relato que podrá llegar a ser una narración. Pero en ningún caso será un cuento ni podrá llegar a serlo.

No deberemos sacar de este ejemplo falsas deducciones, como la de creer, por ejemplo, que todas las narraciones deben ser semejantes o parecidas a las que pudo contarnos nuestro amigo y que siempre deba tratarse en ellas de algo que una persona ha vivido, ha oído contar o ha compuesto con elementos de la misma índole. "El libro de las selvas vírgenes", de Kipling, no ha sido vivido por nadie. Eso no es obstáculo para que sea una de las

más preciosas colecciones de narraciones que el hombre ha compuesto.

De todo esto se desprende que la narración es un género literario de composición simple, sin trucos, constituido por elementos también simples y cuyo mayor o menor valor reside en la mayor o menor destreza con que sean aprovechados y en la mayor o menor fuerza con que se expresen los matices dramáticos o sentimentales que poseen. El narrador, como el cuentista, como el novelista, sabe, por intuición y por costumbre del oficio, cuáles son los detalles que deben destacarse, cuáles los matices que darán a su labor el color o los colores necesarios y cuál, antes que nada, el orden que deberán llevar y el espacio que deberán ocupar.

Para terminar este breve estudio del cuento y de la narración, agregaremos que en tanto que el cuento, como ya lo dijimos, por muy largo que sea, no será jamás una novela, la base de ésta, que no podrá estar nunca constituida por un conjunto de cuentos, es la narración. La novela, en efecto, es un conjunto de narraciones que giran alrededor de un tema central, tema que describen, exponen o estudian, acercándose poco a poco a su núcleo y, finalmente, penetrándolo.

Vamos a matar la guerra

1

Bloqueada por la cordillera, la aldeíta de Rigov era lo que hace veinte años. Del Armisticio acá, nada cambió la vida primaria de aquellas gentes presas en un aro de montañas. Sus resonancias, sus figuras, sus tonos rurales, no trascendían más allá de aquel cajón que la geografía cuadró con un tabique de alturas, imponentes y silenciosas. Ni de afuera llegaba contacto alguno. Sólo en los momentos de calamidad y de crisis, la civilización recordaba a Rigov. El mensaje, tardío y extraño, llegó a ser un signo de fatalidad. Y la sencillez de los pastores, las cosechas, la música espontánea y rústica, resumían el único recodo de ánimo. Lo demás no era mucha aspiración: seguir el paso de los días, tachar años, hasta que el cuerpo y el espíritu se rindieran a la fisiología. Bajo los techos ondulantes, de tejas esclavas, festonadas con verdes que sembró la humedad, cada casa era un vivero de angustias. Todos habían visto crucificarse en la guerra los retoños de la común esperanza. La primavera de 1914 fué la última primavera de Rigov.

2

Mara vió crecer a su hijo como se siente crecer un dolor.

—Yo hubiera elegido algo distinto. Si la naturaleza dejara a un lado su mando absoluto, Cristóbal sería un niño sin madurez, un caso eternamente infantil. Pero la naturaleza me aplasta...

La última frase se le quedó sonando en los oídos. En aquella buhardilla cerrada que guardaba calor y secretos, retumbaba su voz por los cuatro costados. Eran palabras verdaderas las de aquella mujer, contándose en alta voz sus cosas más hondas. Con todo, Mara quiso arrepentirse. Se atormentó como una epiléptica. Quiso vencer el eco. Gritaba en la alcoba:

—Yo lo llevé y nutrí en las entrañas vivas. Yo lo sufrí en un parto de peligro. Yo mojé sus labios pálidos con la leche de mis pechos. No debo ceder puesto alguno.

Se irguió oyéndose su protesta fuerte, su derecho de matriz. Nadie refutaba. Nadie oía. Todo era ella, el eje de su tragedia, juez y parte. Mara volvió a darse expansión cuando aun la cara parecía un fresco capullo de sangre. Con el legítimo egoísmo de la maternidad, que prodiga y quiere sin sombras, articuló su pensamiento:

—Cristóbal se me ha ido... Pobre Cristóbal, que no sabe, que no debía... Por eso me duele verlo crecer. Y ya se me huye al lomo de la montaña, cual esta brisa loca.

Apagó su tono como una lámpara de gas que se traga la noche. Había hecho un esfuerzo sublime.

Y era así. La adolescencia había entrado en las venas del hijo con el impulso sincrónico y lozano de sus fuerzas vírgenes. La órbita de Cristóbal se desbordó nerviosamente: de la casa a la calle, a las huertas, al campo libre, a la cordillera. Pero Mara se resignó. Cristóbal no había cambiado su destino. No. Por el contrario, sabía ya que era un huérfano. Su padre, sin cruz ni cementerio, andaba disuelto en jugo de carne y hueso por algún lado que nadie recuerda. Pero su caso era el de todos, la marca unánime. Y en el común denominador de la muerte, los vecinos de Rigov consolaban su pena con la ajena. Y todos llegaron a ser una, cerrada, comunal. El poco poblado que dejaron en pie las bombas, se iba jurando, en el recuento de las fechas, amor de familia.

—Cristóbal debe jugar y cantar. ¿Por qué no ha de visitar la montaña, que también me lo amamantó con su vegetación y su clima? Además, yo juro que es la estampa de su padre.

El otro dolor de la ausencia terrible, se fué adormeciendo en el tiempo y en la juventud plena del hijo.

La montaña seguía custodiando con su robusta copiosidad. Era para los de Rigov algo así como un dios que se toca. De abuelos a nietos siempre pasaron, adulterados por la imaginación, cuentos sabrosos de prima noche, todos sacados del cuerpo mineral de la montaña.

3

Un noble superviviente — sesenta años en el espejo de la cara — era Guillermo Milnoff. Semi-paralítico, un arco humano, él no pudo ir porque la salud le negó su incorporación. Marcharon por el ojo del desfiladero los

hombres de Rigov bajo el temblor de los tambores y la agitación de las banderas. Milnoff quedó como una excepción.

El viejo quiso ser algo más que un ciudadano al margen. Quiso enseñar a los nuevos, lo poco que aprendió en los libros, lo más que ganó en los afanes de la vida. Y fué desde el año 18 el maestro de la aldea, la columna de aliento para los que venían detrás, el pan de cada día...

Cristóbal, y tantos, llenaron con sus maldades y con sus lecciones la historia del aula de Milnoff. Y de allí salieron con la elemental sabiduría del mundo, y la menor, — aunque esforzada —, sabiduría de letras y números. Mas aún: lo que en ellos era látigo cotidiano, la interrogación bárbara de sus mocedades, el vacío insatisfecho, lo supieron en la escolita de Rigov. Eso sí contaba claro su maestro. Era su decepción y condena.

Cristóbal pregonaba enérgicamente:

—Hasta hace poco nos preguntábamos: ¿Por qué somos huérfanos? ¿Qué derecho el de la bandera o el de la patria, para hurtarles a nuestros padres el aliento, y pudrirlos sobre los campos de Europa? Ya nosotros sabemos contestar: ¡Las banderas! ¡Las patrias! ¡Qué par de mentiras para llevar a la guerra!

Cuando Cristóbal tuvo una oportunidad de sudar su oprobio, no la desperdició. Mas de una vez escandalizaba en grupos. Ahora su madre repetía con orgullosa entonación las parrafadas del hijo. Y Cristóbal, indomable:

—Mi padre murió engañado. Ya sabemos por qué matamos y nos matan. La boca de ese viejo Milnoff es bendita. Ya sabemos: la sed insatisfecha de los que mandan por el poder de los cañones o por el poder del dinero, de los que mandan de espaldas a los pueblos. Son los armamentistas, los banqueros, los traficantes, los dictadores... Ellos nos deben a nuestros padres!

4

Llamaron otra vez desde las capitales. La movilización de tropas fué un silbido de sirena trágico clavado en la ciénaga del continente. Y en el vallecito de Rigov entró como un redoble de martirio, como un rayo de locura.

Un día que no se apuntó, sobre las canas de las madres viudas corrió un aire estremecido. Ya el 1914 andaba lejos... ahora había que dar más, darlo todo, hasta el fruto, hasta el hijo. Las banderas y las patrias, en una

burla increíble, pasaban un telón de olvido sobre los millones de muertos que aún se quemaban al sol sobre la tierra de Europa. Cristóbal y los suyos, despiertos y enérgicos, olorosos a piel de montaña, iban a marchar. Estaban en edad de servicio. ¡Las reservas sobre las armas!

5

Mañana aquella de cielo de azogue, cerrada en el abrazo — nunca tan apretado — de la cordillera. Rigov, dormido en sus ruinas que nadie tocó, que cuidaba como una insignia de sacrificio, monumento a los que de allí salieron otra mañana ya distanciada por los odios nuevos.

Mara tenía su hijo junto al seno ruin que lo alimentó. Aquello — se decía ella — era mentira. Aquello era un delirio renovado. Aquello era un tormento de su enfermedad, de sus nervios: quiebra de fe, grieta de la energía. Era mucho sufrir un cuarto de siglo... Con desespero de loca, lloraba, gesticulaba, tomando la cara de Cristóbal entre sus manos secas.

—¡Mírame, hijo! ¡Mírame bien! ¡Ven, déjame besar esa cara, la de tu padre!

Pero todo el cuadro que tenía presente, intensamente vivido, la alucinaba. Calló, torció la cabeza a un lado y otro, como una veleta bajo tormenta. Pestañeaba nerviosamente. Un estallido histérico la puso a hablar otra vez.

—¡Pero, no, tú tienes que volver! ¡Tú tienes que volver...!

Por el camino único que saben los hijos de Rigov, Cristóbal y todos salieron a otro paronama. Las patrias y las banderas — el oro descompuesto de unos cuantos — llamaban a filas. ¡A salvar la tierra del tacón invasor!

6

Amigos. O mejor, hermanos: Tengo que decirles...

Una pose de hombre experimentado, que nada se avenía con su edad, iluminaba su silueta de adolescente. Era todo un hombre hecho, en estado de equilibrio. Su porvenir estaba jugado, y lo esperaba con una frialdad ciega. La normal rebeldía de su juventud, golpe a golpe clavada en su corazón blando de niño, vivía agazapada, poseída de su misión. Contra la fatalidad todos los complots estaban de más. Y la fatalidad quería todo aquello. Tam-

bién la fatalidad, con su ciega precisión aritmética, nos traería, — ¡no importa cuándo! — el baño para siempre de ese lucero ya costoso que los siglos quisieron llamar la libertad.

Cristóbal, tras una pausa conmovedora, volvió al profundo saludo:

¡Hermanos!, y con voz pareja, la vista en la lejanía, continuó:

— Los que cruzaron la cordillera, nunca han vuelto. Nosotros no hemos de ser excepción. No queremos serla. Cuando el hijo del valle trepa la montaña, lleva una estrella por delante. Nosotros ya tenemos la montaña bajo los pies. Nosotros tenemos una estrella. Algo nos trajo aquí.

Vamos a morir, y eso, como consecuencia biológica, no nos eriza. Nos eriza, nos rebela, morir inútilmente como nuestros padres. Es tremendo morir maldiciendo la guerra, quemados anónimamente por una civilización que maldicimos también. Pero, ¡oidlo, compañeros! la historia vive de su sangre, y las armas que han puesto en nuestras manos que sólo saben acariciar la tierra, nos servirán para cuajar aquella esperanza que tantas veces hemos soñado. Vamos al picadero, pero, en el traspies del disturbio hemos de poner en alto la rebelión de las conciencias. Hermanos de toda mi vida: hasta aquí nos trajo algo. Adiós a Rigov. Todo queda ya a las espaldas. Grandes somos si sobre nosotros, hechos carne para auras, amanece otra humanidad, sin patrias ni banderas, bajo la única tutela de un nuevo hombre, fraternal y amoroso.

7

Las montañas de Rigov seguían, día y noche, vigilando los cuatro frentes. Erguidas cuidaban el rumor campesino. Y toda la cordillera lucía una cartulina vertical, perfilada en violeta, como un zócalo del cielo. Montañas de siempre, salvajes, sanas y firmes como las entidades de la naturaleza, donde quiebran los huracanes sus vientos de furia y la nieve retoca los fillos inmensos.

En las tardes turbias del invierno, Rigov seguía mirando a la montaña. Mara, demente, escualida, toda ojos, creía que de ella vendría al cabo, el grito de la paz. Mientras llegaba, todas las mañanas, la gran familia de Rigov decía que al pie de la cordillera estaba latente el canto con que ellos se despidieron: "Vamos a matar la guerra".

Depauperación y concentración del capital

1.— De vez en cuando aparecen economistas que se esfuerzan por demostrar que las previsiones de Marx sobre el porvenir del capitalismo no corresponden a la evolución que se observaría en la sociedad capitalista contemporánea.

Las críticas de fondo no se refieren a los detalles operatorios del proceso mismo de esta evolución sino a las leyes fundamentales que la rigen. Dos de estas leyes, la depauperación progresiva y la concentración del capital, han sido el blanco de renovados ataques desde que Marx las formuló. Tanto especialistas como diletantes se afanan por impugnarlas y las "refutaciones" se acumulan con la regularidad de un fenómeno periódico. Esta sola circunstancia revela una dependencia funcional fácil de desentrañar, tarea que constituiría una aplicación interesante del materialismo histórico.

Mas no interesa por ahora la filiación social de las apreciaciones subjetivas sino establecer un criterio interpretativo de las estadísticas. Descartadas las que están desprovistas de significación, se utilizarán las que realmente esclarecen el debate.

Las notas que siguen son meras glosas a la introducción de Trotsky a la última de sus obras sistemáticas, EL PENSAMIENTO VIVO DE MARX (1), en que el Maestro resume y resuelve la controversia, con ese afán de información exacta y de equilibrio literario que distinguen su obra entera.

2.— Se ha pretendido invalidar la ley de la depauperación progresiva mediante una relación estadística indirecta, falsa por lo demás, si consideramos los cesantes, en virtud de la cual se comprueba una participación creciente del obrero en la riqueza que produce (2). De esta relación se infiere que la plusvalía ha disminuído desde principios del siglo pasado y que, en consecuencia, hay un reparto más equitativo de la riqueza.

En realidad, los autores que así razonan cometen el error de confundir la plusvalía parcial, que se apropia el capitalista en el proceso de producción, con la plusvalía total que resulta del conjunto del proceso de producción y circulación. El capitalista no extrae plusvalía únicamente del proceso propiamente tal de producción sino también de rentas diferenciales que se originan en el mecanismo de la circulación y en el de la propiedad urbana y rural.

Entre estas rentas diferenciales mencionaremos las que provienen de la inflación monetaria, de la especulación en sus diversos modos y grados y de la plusvalía de la propiedad, especialmente en los sectores urbanos y suburbanos en que se aglomera la población de los grandes centros industriales.

Una demostración convincente de la existencia y magnitud de algunas rentas diferenciales podrá hallarse en el Cuadro 1, que se refiere a los Estados Unidos (3). Para el año 1929 los lucros financieros y especulativos alcanzaron el 19% de la plusvalía total, según puede verificarse mediante un cálculo sencillísimo. En verdad, este guarismo queda muy por debajo de las cifras reales, pues la ocultación de ganancias se practica en grande escala y se ha sistematizado ya en obras de contabilidad que enseñan este novísimo arte de "partida doble".

3.— Marx había señalado esta diversificación de la plusvalía. Ya en el Libro I del Capital nos promete que demostrará "después en el Libro Tercero de esta obra que la misma plusvalía específica puede expresarse en los lucros específicos más diversos y que diversas plusvalías específicas pueden expresarse, bajo circunstancias determinadas, en el mismo lucro específico". (4).

Efectivamente, en el Libro III, capítulo III, considera otros factores que influyen sobre las magnitudes del capital constante, del capital variable y de la plusvalía. Enumera en primer término el *valor de la moneda* y la *rotación*, término éste con que designa la velocidad de circulación del capital variable. (5). En el volumen anterior había expresado la plusvalía anual en función de la plusvalía específica simple y de la rotación. (6).

Finalmente, en el capítulo XV del Libro III establece la fórmula que relaciona la plusvalía con el lucro industrial, el interés del capital y la renta de la tierra. Esta fórmula interesante es:

$$\frac{pl}{C} = \frac{p}{C} + \frac{i}{C} + \frac{r}{C}$$

Un análisis de esta fórmula demuestra que "las variaciones recíprocas de *p*, *i* y *r* expresan simplemente que *pl* se reparte de diversas maneras entre el lucro, el interés y la renta" (7).

Vemos que Marx tenía ideas muy definidas y bastante precisas tocante a la influencia de la circulación monetaria y de la propiedad raíz sobre la plusvalía. Había previsto que la explotación — empleo el término en sentido científico sin alcance moral — se trasladaría parcialmente del campo de la producción al de la circulación y de la renta rural y urbana (*Grundrente, rente foncière*).

CUADRO I. — RENTA NACIONAL, SUELDOS Y SALARIOS, Y DIVIDENDOS, INTERESES Y LUCROS, 1923-29. (MILLONES DE DOLARES).

Años	Renta Nacional		Sueldos y Salarios		Dividendos e Intereses		Lucros no-Financieros		Lucros Financieros		Lucros Especiales	
	Volumen	Indice	Volumen	Indice	Volumen	Indice	Volumen	Indice	Volumen	Indice	Volumen	Indice
1923	\$ 69,553	110.0	\$ 39,271	100.0	\$ 6,577	100.0	\$ 6,484	100.0	\$ 900	100.0	\$ 1,172	100.0
1924	" 71,437	102.7	" 40,615	103.4	" 6,869	104.4	" 4,580	70.7	" 1,049	116.6	" 1,513	129.1
1925	" 78,850	113.4	" 42,985	109.4	" 7,631	116.0	" 6,821	105.2	" 1,592	176.9	" 2,932	250.2
1926	" 79,555	114.5	" 45,197	115.1	" 8,428	128.1	" 6,946	107.1	" 1,498	166.4	" 2,378	202.9
1927	" 77,003	110.7	" 45,520	115.9	" 9,141	139.0	" 6,113	94.3	" 1,739	193.2	" 2,894	246.8
1928	" 84,486	121.5	" 46,433	118.2	" 9,739	148.1	" 7,170	110.6	" 2,263	251.4	" 4,807	410.1
1929	" 86,624	124.6	" 48,913	124.5	" 10,688	162.5	" 7,916	122.1	" 2,545	282.8	" 4,684	399.7

FUENTE Y METODOS DE COMPUTO.

La renta nacional es la renta de producción efectiva tal como se estima en la Institución Brookings, — "La Capacidad de consumo de América", p. 152. — a la que se agregan en la última columna los lucros especulativos. Los sueldos y salarios se toman del estudio Brookings, p. 155; previa deducción de los emolumentos de los altos funcionarios de las Sociedades Anónimas; todos los demás guarismos, incluso los lucros especulativos, se computan con ayuda de las estadísticas de la renta los años respectivos de la Oficina de Renta Interna del Ministerio de Hacienda.

Los lucros de las Sociedades Anónimas son los lucros netos y descontados los impuestos correspondientes a su declaración de renta neta menos la renta de títulos del Gobierno libre de impuestos y dividendos de acciones intercorporativas en el caso de Sociedades Anónimas no-financieras, pero inclusive estos dividendos en el caso de Sociedades Anónimas financieras.

Los lucros especulativos son ganancias monetarias efectuadas que las personas declaran para los fines de impuesto a la renta, o provenientes de la venta de bienes raíces, de acciones y títulos, y ganancias de capital resultantes de la liquidación de créditos poseídos por más de dos años; todos estos lucros son inferiores a los reales (are underreported) en un 65%, según cálculos estimativos de Maurice Leven.

4.— Las consideraciones anteriores permiten comprender porqué una disminución de la plusvalía industrial no trae forzosamente aparejada un reparto más equitativo de la riqueza ni atenúa los contrastes sociales. Por el contrario, demuestra que el asalariado no sólo tiene que luchar ahora como antiguamente contra el empresario industrial, el clásico "patrón", sino también contra las oligarquías bancarias y financieras y contra los detentadores de la propiedad. Estas clases no sólo obtienen rentas indirectas del proceso de producción a expensas del empresario industrial y del asalariado, en retribución de los capitales que anticipan y de las propiedades que enajenan o alquilan: las obtienen, además, directamente, por sí mismas o a través del Estado que controlan, mediante manipulaciones del sistema monetario, el empleo de los fondos de ahorro y previsión, el alquiler de las viviendas, los impuestos indirectos, los aranceles protectores. Este conjunto de condiciones tiende a compensar los aumentos de salario y constituye un complejo de factores antagónicos a una mayor participación de los asalariados en el reparto de la riqueza.

En qué forma se distribuye el producto del trabajo colectivo entre los diversos participantes en el proceso creador y en la plusvalía total, no es asunto que pueda esclarecerse mediante una simple relación entre dos de las magnitudes que concurren en la determinación del fenómeno. Trátase aquí de una multideterminación y no de una determinación simple. Pretender, como lo hace Nicolai, deducir de un simple cotejo de la curva de salarios con la curva del valor de la producción neta una conclusión negativa respecto a la depauperación, es razonar como aquel señor que, al examinar las estadísticas de incendios y comprobar que a los siniestros de efectos más desastrosos concurría el mayor número de bombas, deducía la inutilidad de los cuerpos de bomberos y pedía se suprimieran. Ni uno ni otro de estos aficionados sospecha al parecer la existencia de la teoría de la correlación.

5.— En realidad, dada la complejidad del fenómeno, es preferible recurrir a las estadísticas directas que permiten analizar las curvas de repartimiento (') y deducir de este análisis la separación entre ricos y pobres. Con el fin de apreciar el grado de semejante desequilibrio conviene utilizar como instrumento analítico el concepto de "discracia" social, neologismo feliz creado por el médico suizo Th. Christen para designar la desigual distribución de la renta o de la riqueza nacional. (8). Este concepto se expresa en lenguaje matemático por la fórmula:

$$D = \frac{\frac{1}{N} \approx v^2}{\left(\frac{1}{N} \approx v\right)^2} - 1$$

(') Véase el número 14 de BABEL, páginas 95-104.

en que D es la "discracia" social, n el número de habitantes y v las rentas o fortunas individuales, según el caso.

Algunos ejemplos ilustrarán la aplicación de este concepto y comprobarán su utilidad en la solución del problema que nos preocupa.

Un caso límite lo constituye el comunismo teórico ideal, el régimen del igualitarismo ascético. Cada habitante posee exactamente lo mismo que otro habitante cualquiera; luego, todas las magnitudes v son iguales, y se obtiene como resultado del cálculo $D=0$, o sea, en el Estado comunista perfecto la discracia social es igual a cero.

El otro caso límite teórico es la concentración de toda la fortuna en una sola mano. En este caso la fórmula 2) arroja el resultado siguiente: $D=n-1$. Para una población de 10.000.000 de habitantes, por ejemplo, la discracia social valdría 9.999.999.

Entre estos límites existen todos los casos intermedios imaginables. Consideraremos algunos más para ilustrar la forma en que varía la discracia social y comprobar que a una mayor desigualdad corresponde una mayor discracia.

Supongamos que la mitad de los habitantes de un país posee el 90% de la fortuna total, mientras que la otra mitad de los habitantes se reparte equitativamente el saldo de la fortuna, el 10%. El cálculo arroja una discracia igual a 0,64.

Si suponemos un reparto como en el ejemplo anterior, pero con el 90% de la fortuna total acaparada por el 25% de los habitantes en vez del 50%, resulta una discracia igual a 2.253, y ésta sube a 8 si el 90% de la fortuna total está concentrada en el 10% de los habitantes en vez del 25%.

Consideremos un pequeño sector de una población en que por un millonario hay 10 personas que poseen 100.000 unidades monetarias, 100 que poseen 10.000, 1.000 que poseen 1.000, y 1.000 también que poseen 100 de estas unidades. La fortuna total de 4.100.000 unidades monetarias está distribuida conforme al esquema indicado entre 2.111 habitantes. La fórmula 2) nos da para este caso $D=139$.

Estos ejemplos demuestran cuán flexible y preciso es el criterio que nos suministra la discracia social, de acuerdo con la definición expresada matemáticamente por la fórmula 2), para apreciar el grado de separación entre ricos y pobres.

6.— Finalmente, apliquemos este criterio a un caso concreto y elijámoslo en tal forma que este solo ejemplo decida en uno o en otro sentido lo que hay de verdad o falsedad en la depauperación progresiva.

Consideremos la evolución del capitalismo en Alemania durante los dieciocho años anteriores a la primera guerra mundial, o sea, desde 1896 a 1913 inclusive. Este período presenta un interés particular, pues en él se

incubaron las ilusiones democráticas de los social-demócratas rezagados como Werner Sombart y de Nicolai.

Según el primero, "el capitalismo seguirá transformándose internamente en la misma dirección en que ya empezó a transformarse en la época de su apogeo: a medida que envejece ganará en serenidad, en sosiego y se hará más razonable". (9). Y Nicolai, acaso sin advertirlo, agrega el siguiente comentario: "...y así, el capital se ha democratizado, en todo caso está más igualado que antes", (10) lo que debe interpretarse en el sentido de que el capital se reparte con más equidad que antes.

Como el espectáculo de la agonía capitalista del último cuarto de siglo no justifica semejantes pronósticos, los críticos de Marx deglosan este último período, que se caracteriza por las violentas alternativas de crisis económicas y de breves intervalos de aparente estabilidad, con su séquito de creciente cesantía crónica, de preparativos bélicos y de guerras imperialistas destructivas. Estos son meros accidentes que deben atribuirse a causas extrañas a la evolución capitalista, como, por ejemplo, el nacionalismo agresivo o la megalomanía de algún dictador. Si hacemos abstracción de tales fenómenos heterogéneos — arguyen nuestros sabios — nada puede oponerse a esa ordenada evolución del capitalismo, incompatible no sólo con el devenir según Marx sino con la validez de sus leyes consideradas aisladamente, entre otras, la ley de la depauperación progresiva.

Por esto vuelven sus ojos al período que alimentó aquellas ilusiones democráticas, que coincide con el movimiento revisionista de Bernstein dentro de la socialdemocracia alemana. Esa época, tal como las postrimerías del *Ancien Régime* en Francia, ejerce una seducción fascinadora sobre determinados intelectuales. El monarquista volteriano, escéptico y clasicista, encuentra su contrapartida en el catedrático universitario del primer Reich, para quien el régimen del último de los Hohenzollern era la copia feliz del paraíso... académico. Las añoranzas de ese tiempo pasado que fué mejor, tras-puestas en el subconciente, se racionalizan luego y se transmutan en crítica social.

7.— Pero volvamos a nuestra fórmula 2) y apliquémosla sucesivamente a la distribución de las rentas en 1896 y en 1913, de acuerdo con Christen (11), que parte de los datos consignados por Helfferich en su obra: *La prosperidad nacional de Alemania, 1888-1913 (Deutschlands Volkswohlstand 1888-1913, Berlín, Stilke 1917, 7ª ed., p. 99)*. Para el año 1896 se obtiene una discracia

$$D=9.6$$

y para el año 1913

$$D=12.1$$

En otros términos, durante este intervalo de dieciocho años de tranquila evolución capitalista en Alemania, la separación entre ricos y pobres aumentó en 26%.

Según Christen, si en vez de las rentas se opera con las fortunas, se obtienen valores más altos para *D*, pero el incremento porcentual es aproximadamente el mismo.

Estas investigaciones del sociólogo suizo que, sea dicho de paso, es anti-marxista, destruyen las ilusiones democráticas de Werner Sombart y comparsas, como el análisis implacable de Henry George destruyó las que engendró el maravilloso progreso de los Estados Unidos en los críticos superficiales de fines del siglo pasado, como el breve aunque nutrido y preciso estudio de Trotsky no puede por menos que destruir las que se expresan en esa admiración un tanto periférica y supersticiosa por el capitalismo yanqui del siglo XX.

La ley de la depauperación progresiva sigue en pie a despecho de sus detractores.

BIBLIOGRAFIA

- 1.—*L. Trotsky*: The living thoughts of Karl Marx, New York, Longmans, Green and Co. 1939, Págs. 1 a 43.
- 2.—*Georg F. Nicolai*: Miseria de la dialéctica, Santiago de Chile, Ed. Ercilla 1940, Págs. 271-72.
- 3.—*Lewis Corey*: The costs of depression, en "Marxist Quarterly" Octubre-Diciembre 1937, Pág. 386.
- 4.—*K. Marx*: Das Kapital, Stuttgart, J. H. W. Dietz Nachf. 1921, Tomo I, Pág. 461.
- 5.—*K. Marx*: Le Capital, Paris, Giard & Brière 1901, Libro III. Vol. I, Pág. 27.
- 6.—*K. Marx*: Le Capital, Paris, Giard & Brière 1900, Libro II, Pág. 335.
- 7.—*K. Marx*: Le Capital, Libro III, Vol. I, Págs. 264-65.
- 8.—*Th. Christen*: Das Geldwesen ein dynamisches System, Bern, Verlag des Schweizer Freiland-Freigeld-Bundes 1920, Pág. 71.
- 9.—*L. Trotsky*: obra cit., Pág. 14.
- 10.—*G. F. Nicolai*: obra cit., Pág. 274.
- 11.—*Th. Christen*: obra cit., Págs. 73-74.

Nota. — A los estudiosos que aún albergan ilusiones democráticas sobre el porvenir del capitalismo les recomendamos las siguientes obras, que describen el proceso de la concentración del capital o de la depauperación progresiva y analizan su mecanismo en los Estados Unidos:

- 1.—*Adolf A. Berle, Jr. and Gardiner C. Means*: The Modern Corporation and Private Property, The Macmillan Company, reimpression de 1939.
- 2.—*Leo Huberman*: America, Incorporated (América, Sociedad Anónima), The Viking Press, New-York, 1940, obra de vulgarización, pero con material estadístico fidedigno admirablemente compendiado
- 3.—Las publicaciones de *The Brookings Institution*, Washington, D. C.

James E. Farrell

Literatura e ideología

¿Qué relación hay entre la literatura y la política? ¿Cuál debe ser? Estas interrogantes dieron lugar a la mayor controversia literaria durante más de una década entre nosotros. Hace alrededor de diez años estas interrogantes se planteaban como tema central a propósito de la llamada literatura proletaria, hoy se los plantea en conexión con la democracia y la guerra. En términos generales, el lenguaje que hoy se usa en las discusiones es distinto al de hace diez años; pero tanto los apóstoles de la literatura proletaria como los que ahora exigen una conversión política en nombre de la democracia, defienden esencialmente la misma actitud. En ambas instancias se trata de imponer idéntica legislación crítica y política al escritor.

Los abogados de la literatura proletaria que colaboraban principalmente en la revista *New Masses*, argüían que la literatura era un arma de la lucha de clases. Si el escritor no estaba con ellos se le consideraba un franco defensor del enemigo o un auxiliar del mismo. A veces se decía que la literatura misma estaba en las barricadas. En resumen, de haber tenido éxito tales exigencias la literatura se habría convertido en la criada de la política, en la dócil servidora de una ideología. El escritor, al aceptar este concepto y hacerlo efectivo en la construcción de una novela, tendría primero que mirar hacia la política y luego hacia la vida, deduciendo esta última de los programas políticos. Los teóricos de la literatura proletaria consideraban el tema de la obra como lo más importante y esencial; el cuño total de la novela, su despliegue de caracteres y acontecimientos, su visión interna que nos ayuda a aclarar los misterios del hombre y de su mundo, y el estilo propio, todo esto quedaba relegado a un lugar secundario. Una recreación veraz de los seres humanos y de las relaciones sociales considerábase menos importante que la ideología impuesta en la novela y confirmada abiertamente en el último capítulo. El final debía acentuarse a pesar de la novela misma y de su legítima significación. La mayoría de los grandes escritores de ayer y de hoy fueron atacados con severidad como derrotistas burgueses; y en su lugar novelistas como Jack Conroy, Arnold Armstrong, William Rollins y otros eran ensalzados como herederos de la tradición literaria no sólo de América, sino de todo el mundo.

En este artículo creo innecesario entrar en detalles históricos o discutir tal punto de vista en extenso. Sus mismos abanderados dejaron de lado ya todas sus pretensiones. Olvidaron a la mayor parte de los escritores que

B A B E L

alababan como proletarios y ahora elogian a los mismos escritores que antes atacaban. Por ejemplo, a Thomas Mann. Muchos de los jóvenes escritores que adoptaron este punto de vista sobre la literatura han dejado de escribir. Si un concepto literario no sirve para producir libros es obvio que resulta inadecuado. Sólo es formal y estéril. Si los sostenedores más decididos de un concepto lo abandonan irracionalmente, no me corresponde refutar lo que así refutaron ellos mismos del modo más práctico.

Es irónico observar que algunos de los escritores que a principios de la década del 30 defendían la completa independencia del escritor de la política, están hoy a la vanguardia del novísimo grupo de los legisladores-críticos; pretenden ahora que el artista creador adopte la misma actitud que atacaron en otro tiempo acaloradamente. Los escritores populares cuyos trabajos aparecen impresos en los pulidos magazines y que ganan sumas enormes en Hollywood pertenecen asimismo a esta vanguardia.

Un máximo exponente de dicha tendencia es Archibald MacLeish. (Cf. Archibald MacLeish: *Los Irresponsables*). Durante lo más enconado de la amarga controversia polémica concerniente a la literatura proletaria, el señor MacLeish se inclinaba a escribir en defensa de una absoluta libertad para el poeta. En aquellos días su creencia era que el poeta sólo debía cantar. Los críticos proletarios no se conformaban con llamarlo irresponsable; lo tildaban de fascista. Hoy el señor MacLeish devuelve la mano y critica ferrozmente a casi todos los escritores modernos como irresponsables. El mayor cargo que formula es que durante un período de creciente peligro para toda la raza humana, ellos trataron meramente de mirar la vida tal cual es en su verdad y de crear una imagen honesta de la misma. No defendieron una manera de pensar, no defendieron ideas y creencias que debían defenderse. No usaron el arma de la palabra en el asalto de las barricadas ideales. En consecuencia, contribuyeron a la desmoralización de las fuerzas democráticas y esta desmoralización llevó a la democracia a un estado de aflojamiento cuando hubo de afrontar a su siniestro enemigo. De paso, es interesante observar que al único escritor que MacLeish exceptúa de su condenación general es Thomas Mann. Sin embargo, es de recordar que muchos de los escritores implícita o abiertamente atacados por MacLeish tomaron posición frente al fascismo antes de que Thomas Mann lo hiciera contra el régimen hitlerista. Por otra parte, hay en los libros de Thomas Mann una corriente de pesimismo que vuelve un poco ridículas las declaraciones de MacLeish.

Otro que ha tomado ahora una actitud análoga a la de MacLeish es el crítico Van Wyck Brooks. (Cf. *On Contemporary Literature y The Opinions of Oliver Allston*). El señor Brooks cree a los escritores modernos unos cínicos que escriben impulsados por el odio y la muerte. Han perdido — alega — toda idea de grandeza y por cuanto ellos mismos no son grandes hombres son incapaces de escribir grandes obras. Excepciones a este cargo son Robert Frost, Lewis Mumford, Waldo Frank, Ar-

chibald MacLeish y Thomas Mann. De los escritores modernos — y el señor Brooks no hace distinciones entre las distintas tendencias literarias, incluyendo en un mismo saco el realismo y el experimentalismo proveniente de los simbolistas franceses — todos han perdido el contacto con la tierra. Carecen de raíces en su región, en su país y en su suelo. Es interesante observar también aquí al pasar que dicho concepto es en esencia spengleriano. Por tanto, no deja de ser asombroso que Mr. Brooks acuse a los escritores modernos de estar influenciados por Spengler, incluyendo entre éstos al autor del presente artículo, que durante años ha sido antispengleriano. Por lo demás, uno de los escritores europeos apegados al suelo, con raíces en la tierra. Knut Hamsun cuenta entre los primeros hombres de letras, mundialmente famosos, convertido en fascista.

El señor Brooks dice asimismo que los escritores modernos escriben libros desmoralizantes porque no están ligados a la familia y porque se desinteresan de la vida pública. Ninguno de tales puntos logra especificarlos. Deja sin demostrar en concreto el modo cómo un escritor puede superar su arte mudándose al campo y apegándose a la tierra y a su familia (la mayoría de los escritores lo están de corazón y tratan de mantenerla) e intervenir además en la vida pública. Tampoco especifica el modo cómo un escritor debe interesarse y adherirse a la vida pública. ¿Es necesario que intervenga políticamente cuando se trata del presupuesto? ¿Debe presentarse como candidato a los cargos electivos? ¿Debe abandonar la literatura para consagrarse a la teoría política y a la polémica social? ¿Debe hacer discursos para los jefes de su partido? Bromas aparte, algunos de los escritores a quienes Brooks acusa de carecer de interés en la vida pública fueron en algunos aspectos mucho más activos políticamente que su propio acusador. En esencia, Brooks está adoptando hacia la literatura el mismo punto de vista que sus recientes precusores, los apóstoles de la literatura proletaria. Como aquellos, Archibald MacLeish y otros, él trata de legislar sobre la profesión del escritor, lo que éste debe hacer, lo que debe escribir, qué ideología inculcar a través de su obra, qué conclusiones sugerir en una novela y qué pensar.

Los que adoptan esta actitud frente a la literatura no enfocan con claridad sus problemas, el carácter de la profesión, la función y el objeto propios de la literatura. Cuando Carlos Marx era joven y dirigía un diario democrático en el Rin, avanzando hacia el punto de vista que por último adoptó y desarrolló, le puso a un amigo una carta llena de observaciones que hoy constituye una respuesta pertinente y decisiva para quienes pretenden introducir a hurtadillas la política y la ideología en la literatura. En aquel tiempo Marx no se había convertido aún al socialismo. Resistía la presión de sus amigos filosóficos y literarios que adoptaban una actitud frívola frente a cuestiones serias, y por lo mismo rechazaba con buenas razones sus artículos. He aquí lo que decía:

“Les rogué que se dejaran de vagos argumentos, frases altisonantes y narcisismos, dando prueba de mayor precisión, ahondando más en las situaciones concretas y revelando mayor conocimiento de las otras. Les declaré que reputaba inadecuado, más aún inmoral, deslizar de contrabando, por ejemplo, en críticas de teatro, etc., dogmas comunistas y socialistas, es decir, ideologías nuevas; y que me parecía obligado tratar del comunismo muy de otro modo y de una manera fundamental, si se creía necesario hacerlo”.

Hoy, como entonces, los literatos tratan de meter de contrabando la ideología en la literatura. “Contrabando” es aquí una palabra insubstituible. Se pretende hacer pensar, discurrir y educar al pueblo sobre los problemas más serios que afronta el hombre, de una manera indirecta, oblicua, si se quiere y hasta casual. En lugar de discutir cuestiones como socialismo y comunismo, democracia y fascismo, en términos apropiados a estos problemas quieren pasar de contrabando el desarrollo de tales ideas en novelas, poemas, críticas teatrales, reseñaciones bibliográficas, discursos de banquete y obras que se titulan ensayos literarios. No vacilo en caracterizar esta conducta como frívola. La política es una cosa seria. Es la arena donde la lucha por el pan y la mantequilla de los hombres, grupos, naciones y clases sociales, se lleva a cabo. Quien asume una actitud frívola en política es culpable de un grave perjuicio a sus semejantes, sobre todo en tiempo de aguda crisis social. Los problemas de la política, son fundamentalmente concernientes al poder y a la acción. La gente de letras tiene el hábito de girar en la periferia de la política y así no traen a la lucha conocimiento, experiencia práctica, análisis teórico, sino retórica. Y en política la retórica es el único artículo de primera necesidad que no escasea.

Sin embargo, mi objeto no es tratar de la conducta de los literatos en la política, criticarlos *per se*. Sólo quiero sugerir que el requisito de toda acción responsable, en cualquier esfuerzo, es la seriedad junto con las obligaciones y deberes que el esfuerzo impone. Aquí me refiero al esfuerzo de politizar la literatura. El resultado de tal politización de la literatura es la literatura oficial o de estado. El ejemplo extremo de la literatura oficial o de estado en nuestro tiempo es el de los países totalitarios. No necesito comentarlo en este artículo. Sabemos qué significa y adónde conduce y cómo destruye la literatura del modo más brutal y despiadado. Es posible silenciar a los escritores por la fuerza; el poder del estado puede meter a los escritores en la cárcel y tratarlos como a criminales comunes; puede impedir la publicación de sus obras; puede hacerlos ejecutar. Sin embargo, no puede por el terror o el halago, los premios académicos a las honras institucionales, hacerlos escribir buenos libros. Los modernos gobernantes autoritarios no son los primeros en enseñar esta lección elemental. Pero a menudo los hombres de letras dejan de aprenderla. Durante el período del segundo Imperio, hasta el gran crítico Sainte-Beuve estuvo dispuesto a jugar

con la idea de una literatura oficial. El intento de crear una literatura oficial en aquel período fué con todo un fracaso. Los dos más grandes escritores de la época, Flaubert y Baudelaire, (ambos amigos de Sainte-Beuve), comparecieron ante los tribunales, acusados de inmoralidad. La poesía de Baudelaire fué suprimida. Hoy leemos, sin embargo, a Flaubert y a Baudelaire y no a los escritores oficiales de Luis Bonaparte.

Napoleón sigue siendo el más grande de los dictadores modernos. Fino escritor el mismo y hombre que desarrolló su gusto literario en el curso de su vida, trató de imponer un arte y una literatura oficial en Francia cuando era su director. El año 1805 le escribí a Fouché:

"He leído en un periódico que se representará una tragedia sobre Enrique IV. Su época es demasiado reciente como para excitar las pasiones. El teatro debe ahondar más en la antigüedad. ¿Por qué no se comisiona a Raynouard para que escriba una tragedia acerca de la transición del hombre más primitivo al menos primitivo? A un tirano sucedería el salvador de su país. El oratorio "Saul" es precisamente un texto apropiado — un grande hombre sucediendo a un rey degenerado".

El mismo año escribió también: "Tengo la intención de orientar el arte especialmente en la dirección de los asuntos que tiendan a perpetuar la memoria de los sucesos de los últimos quince años". Justificaba todos los gastos basándose en que halagaban la vanidad nacional. Un años después de haber dicho esto se dió cuenta que la ópera oficial sólo degradaba el arte y la literatura y solicitó que se tomaran medidas para contener la degradación motivada por su propia política oficialista y el control de la ópera. Entonces declaró: "La literatura necesita estímulo". Debía hacerse algo "para promover las distintas ramas de la literatura, que durante tanto tiempo ha distinguido a nuestro país". Pero no fué la literatura la que distinguió a Francia en aquel período de *la gloire*. El escritor era conminado a portarse bien y, por lo general, obedecía. El jefe de policía y los ministros le fijaban qué debía escribir y lo premiaban cuando no se apartaba de estas instrucciones. Pero Napoleón mismo — que después de todo era un hombre de gusto — se vió obligado a despreciar a sus propios *litterateurs* oficiales. En el destierro de Santa Elena no los leyó. No hablaba de ellos. Recordaba a Racine y a Homero; pero no a ninguno de los autores que distinguían a su propio período de gobierno. Nosotros tampoco los recordamos. ¿Es necesario una demostración más elocuente del fracaso de una actitud parecida hacia la literatura?

Es un truísmo evidente que la clase de un trabajo literario no se halla en su ideología formal. El detenido examen de unas cuantas obras de arte, probará la validez de este truísmo.

Muchos de nosotros reconocen en Tolstoy un gran escritor, un genio y un pensador de primer orden. ¿Lo reconocemos en virtud de su actitud formal, de la ideología de sus obras principales? En *Ana Karenina*

el carácter de Levin desarrolla en el curso de la novela el concepto de la no resistencia política que fué parte del evangelio tolstoiano. Levin hallaba razones para desinteresarse de los asuntos públicos y estas razones eran las de Tolstoy mismo al formular su doctrina. ¿Acaso por qué no estemos de acuerdo con los puntos de vista de Tolstoy a través del carácter de Levin, dejaremos de reconocer la grandeza de *Ana Karenina*? En *La Guerra y la Paz* Tolstoy presenta un punto de vista histórico tan atomizado que impide distinguir en los sucesos las influencias esenciales y específicas de las incidentales y secundarias. Según tal concepto todo ser humano influye durante cierto período la historia correspondiente. La historia viene a ser el resultado de todas las acciones y de todos los pensamientos de cada ser humano. En cierto sentido esto es correcto. La historia del hombre es todo lo que sucede al hombre ¿Pero podemos comprender y explicar al hombre aplicando en concreto este concepto? Al hacerlo no tenemos medios para evaluar en un estudio histórico los factores esenciales e importantes al mismo tiempo que los secundarios. ¿Desechando esta teoría de la historia en que toda la trama de *La Guerra y la Paz* está entretrejida y que aparece asimismo en forma de ensayo dentro de la novela, anularemos el valor de la misma?

Balzac fué antidemócrata y se inclinaba formalmente por la restauración que siguió a la caída de Bonaparte. El punto de vista formal de Theodore Dreiser acerca del hombre y del universo es un indigesto bodrio de crudo materialismo y ciencia mal comprendida. En consecuencia, ¿deben sus libros desecharse? Los ejemplos al respecto son infinitos. Si adoptamos literalmente este punto de vista en literatura nos vemos obligados a excluir de nuestro aprecio muchas grandes obras del pasado. No podremos gustar del arte y de la literatura que preceden a la democracia porque no son democráticos. Si somos socialistas no podremos apreciar la literatura de la edad moderna. Si exigimos que la literatura refleje de manera obvia, directa y mecánica las luchas principales del período que trata o arranca, ¿qué podemos decir de una novela como *Cumbres Borrascosas*? Esta novela, en mi opinión una de las mejores entre las novelas inglesas, describe caracteres que vivieron durante el período en que Bonaparte gozó del mayor poder. Sin embargo, nada dice sobre el peligro de que el viejo "Boni" invadiera Inglaterra. ¿Está invalidada como novela por eso?

La literatura es una de las artes que recrea el sentido y la conciencia de un período. Nos cuenta lo que ha sucedido al hombre, lo que pudo haberle sucedido, lo que el hombre imagina que pudo sucederle. Nos presenta el medio, las normas del destino, las penas y alegrías, las tribulaciones, los sueños, las fantasías, las aspiraciones, las crueldades, las vergüenzas, de los hombres y mujeres. La vida está llena de misterios y uno de los mayores misterios de la vida es el hombre mismo. La literatura penetra este misterio. Y así como la ciencia permite al hombre comprender la naturaleza, la literatura permite al hombre comprenderse a sí mismo. De igual

modo que la ciencia hace humana la fuerza de la naturaleza en el sentido de que permite la construcción de instrumentos para controlarla, la literatura ayuda al hombre a hacerse humano él mismo. Por su naturaleza la literatura no puede resolver en sí o por sí los problemas sociales y políticos. Cualquier solución que dé a un problema social y político es una solución mental. Estos problemas son problemas de acción. Y cada cual limita los medios que pueden o no ser útiles en su solución. Esto se aplica a la lógica, a las matemáticas, a la física, a la solución de los problemas sociales y políticos y a los problemas que se plantean al artista en su propio trabajo. Es tan absurdo creer que se puede solucionar el problema político y social con un poema como pedirle a un pintor que salve de la muerte a un hombre atacado de apendicitis pintándolo.

La literatura refleja en general la vida. Sigue y hasta persigue los acontecimientos. Esto sucede en períodos de aguda crisis social y de convulsiones históricas. ¿Cuál es la gran obra del período napoleónico paralelo al nuestro? Es *Rojo y Negro* de Stendhal. Pero Stendhal no la escribió cuando estaba con el ejército francés en Moscú, sino después de la batalla de Waterloo.

Algunos adversarios del punto de vista que presento aquí, quieren que el escritor sea un profeta. Su obligación es prever lo porvenir y no sólo reflejar lo que ha sucedido, incluyendo lo que ha soñado, imaginado, construido en su cabeza, así como fuera de ella en el hecho actual y objetivo. Examinemos esta pretensión concretamente. ¿Qué es la profecía? Es predicción. Sea que se haga esta profecía o predicción sobre la base de una visión interna o como resultado de una exacta investigación científica no se prueba nada. Sólo significa un cálculo de probabilidades. Precisa la confirmación de los hechos. Ahora bien, yo pregunto, ¿un poema lírico es el modo más adecuado de predecir acontecimientos históricos? ¿Si es así por qué no elegir a los poetas como adalides políticos? Corresponde a la inteligencia más elemental no confundir los problemas. No exigimos a nuestros médicos, dentistas, hombres de ciencia, políticos, ingenieros que confundan los problemas; se lo exigimos únicamente a nuestros poetas y novelistas. (1)

Además los que pretenden oficializar la literatura, los que insisten para que el artista se ponga el uniforme de una ideología, persisten en llamar escépticos y cínicos a los escritores que no aceptan su exigencia.

(1) He discutido aquí la profecía en la literatura como predicción de los acontecimientos. Los que quieren que el artista haga el papel de profeta desde un punto de vista regresivamente cultural, fundan su demanda en el concepto filosófico tradicional de la cognición como único factor en el proceso del conocimiento. Pretenden por tanto que la visión interna y la "intuición" del poeta constituyen una forma del saber superior al del método científico. Quieren poner al poeta en lugar del teorizador y analista político y del científico. Sin embargo, en cierto sentido, el poeta — Shelley, por ejemplo, — hace un papel que puede considerarse análogo al del profeta. Cuando un poeta o un novelista acentúa la necesidad de un cambio en los valores y actitudes requeridos por las necesidades de la evolución social, su papel es entonces más o menos análogo al del profeta. Con todo, para realizar esta misión debe poseer algo más que una sedicente forma superior de conocimiento, considerada como visión poética.

A menudo usan las palabras "escéptico" y "cínico" como sinónimas. Estas palabras no lo son necesariamente. Un escéptico duda. Un cínico carece de fe. Es posible dudar, criticar y tener fe aun. Mas todavía, no hay una oposición obligada entre escepticismo y fe. Sin un escepticismo suficiente para permitirnos criticar la evidencia, tendremos una fe inmotivada. Creeremos entonces en algo sin saber por qué creemos. Por otra parte, decir que un escritor es escéptico o cínico, no constituye por cierto algo válido para la crítica. ¿No hay cinismo y escepticismo en Shakespeare? ¿No hay escepticismo en la Biblia? Tolstoy era más que escéptico acerca del capitalismo moderno y de la eficacia en la acción política. Por lo demás, era un pacifista. Un pacifista es, desde luego, un escéptico de la guerra. Hablando en general a los escritores realistas se les llama escépticos y cínicos. Sin embargo, quienes hacen este cargo a los realistas no examinan lo que el escritor realista tiene que decir. No examinan las condiciones que describe. En muchos casos, el realista describe la injusticia, la miseria, la pobreza espiritual y material. El mundo descrito por los modernos realistas no está libre de las condiciones que producen estos resultados. Nada menos que el Presidente de los Estados Unidos habló de "un tercio de la nación" sumergido en la pobreza, y que sufre todas las enfermedades físicas y mentales que nacen de la pobreza. Pero si el escritor realista trata de las condiciones que existen, si se atreve a crear un cuadro verdadero y revelador de estas condiciones, del destino de los caracteres que son educados y viven en estas condiciones es un escéptico, un cínico. El intento de decir la verdad de un modo preciso, concreto y sin compromiso es desmoralizar. ¿Y qué se propone como alternativa frente a esta literatura? Se aconseja escribir sobre justicia, moral, heroísmo y grandeza en general, esto es en abstracto. Con todos estos argumentos basta. Es molesto verse obligado a contestarlos en detalle.

El que impone uniforme a la literatura, teme a la literatura. El deseo de que la literatura se adapte, nace del temor no de la confianza ni de la fe. La literatura en el mundo moderno no puede lograrse mediante un control oficial. Lo único que se consigue así es silenciar, destruir, aplastar los verdaderos talentos entre nuestros escritores y permitir a los menos serios, a los que carecen de verdadero talento, a los que no tienen nada que decir ponerse a la vanguardia. La idea de que un artista literario de valer es un elemento importante para la desmoralización de una sociedad es absurdo. Ninguna sociedad puede ser desmoralizada por unos cuantos libros. Si una sociedad está desmoralizada, sus razones están fundadas en algo más que la circulación de unos cuantos libros. El espía actual, el saboteador actual, el agente actual de los gobiernos enemigos, etc., no tienen tiempo, ni sensibilidad, ni imaginación, inteligencia, cultura y conocimiento para producir una obra literaria. El que hace un cargo semejante a un artista es porque no se atreve a mirar las cosas frente a frente. Y mirar las cosas frente a frente es lo que debe hacer el escritor serio. En algunos casos estas

condiciones existen en la sociedad; en otros, están en la mente, en las emociones, en los sueños y en la conciencia del artista mismo. En todo arte serio hay verdad, verdad de visión, de observación, verdad acerca de las relaciones sociales del mundo y de la conciencia del hombre. Y la verdad hará libres a los hombres aunque moleste al legislador crítico y al contrabandista ideológico.

Es una ineptitud, un absurdo, una estupidez, argüir que en un mundo destrozado por las mayores convulsiones de la edad moderna, la literatura pueda ocultarse en un invernadero. Yo no lo pido. No estoy porque la literatura exista en una torre de marfil. Lo que yo subrayo es, sin embargo, que la literatura debe resolver sus propios problemas y que no se convierta en la servidora de la política y en el espejo de las ideologías. La justificación de la literatura debe hacerse en términos de la función real que lleva a cabo y no tratando de que intervenga en funciones para las cuales no está preparada. Cuando Ralph Waldo Emerson murió, William James, que sabía a Emerson monista, defendió un concepto de universo pluralista. Emerson no suprimió los hechos para fundar su monismo. Esto nos brinda la fórmula de la tolerancia y de la comprensión tanto en el mundo de las ideas como en el mundo del arte. Si el escritor no ha suprimido los hechos, podemos tratar de comprenderlo. Y si vemos que su trabajo vale, podemos justificarlo a pesar del acuerdo o desacuerdo con sus ideas formales. Y es preciso recordar que en el arte los hechos no son estáticos; los hechos son percepciones, observaciones, visiones, revelaciones de algunos aspectos de aquellos misterios de la vida que nos cercan por todas partes y que aún existen en nuestra conciencia.

Hace casi tres siglos que John Milton escribió *Areopagítica* una de las más elocuentes defensas que se han hecho acerca de la libertad de investigación y de la libertad para el artista. Y Milton escribió: "Es casi matar un hombre, matar un buen libro. El que mata un hombre mata a una criatura razonable... Pero el que destruye un buen libro mata a la razón misma". (Lo que Milton dice está en el espíritu de la elocuente Apología de Sócrates cuando defendía su vida, acusado de desmoralizar a la juventud de Atenas...) La vida sin examen no vale la pena de ser vivida... Y para concluir: la literatura sería es uno de los medios más poderosos que tiene el espíritu humano para examinar la vida. Esta en sí misma es la justificación fundamental de la literatura en cualquier período. Tal es la respuesta que el artista puede proclamar con fiabilidad ante todos los filisteos que temen permitir el examen de la vida.

Los Libros

"Cobre" DE GONZALO DRAGO

Tenemos aquí un libro titulado "Cobre", firmado por el escritor Gonzalo Drago. Es su primer libro. El autor dice que se trata de cuentos, de cuentos mineros, pero el prologuista, Luis Alberto Sánchez, dice que tal vez no se trate de cuentos sino de narraciones. ¿Por qué este tal vez? ¿Qué diferencia hay entre un cuento y una narración? Procuremos identificarla, hablando, a la vez, del libro.

Si nos atenemos a lo dicho sobre el cuento y la narración *, tendremos que reconocer, después de leer el libro, que la duda de Luis Alberto Sánchez, expresada en aquel "tal vez se trate de narraciones", se confirma ampliamente. En efecto, en los diecisiete trabajos de que está compuesto este libro, no encontramos uno solo que pertenezca al género cuento: todos son narraciones.

Y si el lector conociera esos diecisiete trabajos, se convencería no sólo de que son narraciones, sino que, además, en cualquiera forma que se hubieran escrito, no habrían podido ser nada más que narraciones. Hay núcleos humanos de los cuales es tan difícil sacar un cuento, que siempre es algo rápido y espiritual, como difícil es, de un bloque de acero o de una roca fundamental, sacar una sonrisa. Esos núcleos humanos ni siquiera parecen producir lágrimas y el escritor que se acerque a ellos no podrá hacer sino dos cosas: callarse o tirarse a matar contra su dura costra, en busca de su inextricable expresión. Cualquier otra actitud que no sea la de romperse la cabeza y las uñas, será una actitud de diletante: desvirtuará a los personajes y se desvirtuará a sí mismo.

Los hombres y mujeres con que trabaja Gonzalo Drago pertenecen a uno de esos núcleos humanos. Son personajes de tragedia y su ambiente es irrespirable, no sólo porque la mayoría de ellos vive y muere en las galerías de una mina, sino porque también sus almas parecen vivir y morir, como sus pulmones, en una asfixia permanente.

Con esto queda dicho que éste no es un libro bucólico ni idílico. La sensación que causa la lectura de sus páginas es una sensación agobiadora; apenas si hay en él uno que otro agujero por donde se pueda mirar el cielo o penetre alguna ráfaga de aire respirable. Recuerdo que cuando llevé el libro a mi casa, mi hija mayor, que anda siempre curioseando entre mis papeles, lo tomó y leyó algunas páginas. Su impresión fué la siguiente:

* Véase en este mismo número "El cuento y la narración", páginas 15 - 21.

"Papá, este es un libro terrible. En cada historia mueren dos o tres personas". No pudo seguir leyendo; para ella, que apenas tiene trece años, uno o dos muertos por historia era demasiado.

Con esa advertencia sonándose en los oídos, entré a las primeras páginas de "Cobre". Mi chica tenía razón; el libro era trágico y se encontraban en él demasiados muertos. Así se lo hice presente a su autor cuando lo conocí, y el autor, que por cierto sabe muy bien lo que hay en su libro, me dijo que no era posible tomar una mina con ánimo festivo. Le encontré toda la razón; como dije antes, hay temas que se deben tratar como son o dejarlos. Sin embargo, si hay algo difícil en literatura es mantener, desde el principio hasta el fin de una obra, un mismo tono trágico, sin que ese tono fatigüe al lector o, aún fatigándolo, sea de tal modo vigoroso y rico que lo obligue a seguir leyendo. Los escritores que han logrado plenamente cualquiera de esos dos resultados, son escasos y famosos en la literatura universal; entre ellos se cuentan dos nombres que son dos cumbrés: Shakespeare y Dostoiewski.

Por natural reacción la criatura humana tiende a evitar las sensaciones que producen depresión de ánimo, y si en literatura se arriesga a recibirlas y a sufrirlas, exige, en reciprocidad, un fruto que sea digno de su sacrificio. Por mi parte, debo confesar que he leído sólo tres obras cuyo terrible y deprimente tono trágico haya podido soportar sin concluir por sentirme tan desgraciado como sus personajes. Esas tres obras son: "Crimen y Castigo", de Dostoiewski; "El poder de la mentira", de Jean Bojer, y "Santa Miseria", de Sillanpaa. He leído dos veces "Crimen y Castigo" y creo que lo volveré a leer de nuevo, pero difícilmente me dejaré atrapar por los espectros de "Santa Miseria" y por ningún precio aceptaré releer "El poder de la mentira", cuyo ejemplar, terminada su lectura, arrojé por una ventana hacia la calle. No sólo me resultó terriblemente angustioso el espíritu del libro y desoladora la conclusión que parece desprenderse de él, sino que, además, llegué a odiar a su autor, el cual, valiéndose de una treta muy ingeniosa, me obligó a terminar su lectura.

Conociendo ya la índole de la obra de Gonzalo Drago y sabiendo, como sabemos, cuán difícil es sostener un color y un latido sombríos a través de doscientas o trescientas páginas, cabe preguntarse: ¿ha logrado este escritor lo que tantos no han logrado y que tan pocos han conseguido? Nuestra respuesta es: no. Las razones de ese "no" son las siguientes: todo trabajo de creación literaria en prosa o verso exige un mínimo de composición, es decir, exige una disposición adecuada de los elementos fundamentales o secundarios que lo van a formar. Esa disposición puede ser cualquiera, pero debe ser alguna. Tal como en un paisaje, en una composición literaria hay espacio, planos, sombras, luces, aire, masas, elementos que, como he dicho, cada uno podrá colocar donde crea más conveniente, pero que no podrá, a trueque de inutilizar su obra, confundir o amontonar. Una obra de arte, por más clásica o por más moderna que sea en el sentido

filosófico o cronológico, y así como una obra de arte un objeto, un animal, una planta o un ser humano, será bello solamente si en su conjunto hay un equilibrio perfecto entre las líneas o masas que forman su total. Aun el cuadro más cubista o más surrealista, aun el poema más vanguardista, el último, el que se está escribiendo en este momento, deja de buscar ese equilibrio. Rechazará las líneas académicas o las proporciones ya estereotipadas, pero no podrá rechazar las proporciones y las líneas en sí mismas. Cambiará su dirección, las dispondrá al revés, invertirá sus valores, pero así cambiadas, así dispuestas, así invertidas, esas líneas y esas proporciones tendrán un solo y único propósito, logrado o no, un solo y único destino, fracasado o no: producir entre sí un equilibrio, ese equilibrio que es no sólo una ley de la belleza, sino que también una inmutable ley física que rige tanto los movimientos de los astros como los latidos de nuestras venas. Ese equilibrio, resultado de la ordenación adecuada de los elementos, es el que falta en muchas de las composiciones de Gonzalo Drago. No faltan, de ningún modo, los elementos; están allí y son de primer orden, pero dan la impresión de que aún están esperando que se les coloque ordenadamente y se les dé espacio y tiempo, espacio para que puedan ser apreciados y tiempo para apreciarlos.

Espacio y tiempo: he ahí dos condiciones indispensables de la obra literaria.

En las composiciones literarias, sean del género que sean, pero especialmente en las escritas en prosa, el espacio existe tanto como en las obras de carácter plástico, en las de pintura, por ejemplo, pero, dado el carácter de la obra literaria y el carácter de la obra pictórica, se advierte de modo muy diverso. Si nos detenemos delante de un cuadro y tenemos ojos para ver, veremos de un golpe, de un solo golpe, todo el cuadro y todos los elementos de que está compuesto, todo colocado dentro de un espacio dado y ocupando en él, cada una, un trecho determinado, el trecho que necesita para existir. Ese espacio es rígido e inmóvil y como rígido e inmóvil no tiene tiempo o tiene uno solo: el tiempo eterno, el tiempo físico. Todo está detenido ahí, todo está inmóvil y todo, gracias a ello, se ve de una sola mirada.

En la obra literaria, en cambio, el espacio no es rígido e inmóvil, no se puede abarcar de una sola mirada. Es un espacio, digamos, mental, que no está representado de ningún modo concreto y que nosotros no vemos sino que sentimos a medida que avanzamos en la lectura de la obra, a medida que aparecen y desaparecen los personajes, a medida que suceden los hechos y unos y otros reaccionan sobre sí mismos y entre sí. Terminada la lectura de una obra, de una novela, de una narración o de un cuento, podremos, como si miráramos un cuadro, representarnos todo su contenido y ver, siempre mentalmente, el espacio total que encierra o dentro del cual está encerrada, espacio que, mientras leíamos, aparecía ante nosotros sólo a

retazos. Dentro de este espacio total, tal como en un cuadro los elementos de que está compuesto, cada personaje, cada acontecimiento, cada proceso espiritual, moral o físico, ocupa el trecho que le corresponde según su masa o su peso específico y en ese trecho se mueve, crece, se desarrolla o muere, ocupando también para ello toda la cantidad de tiempo necesaria.

Los personajes de Gonzalo Drago, la mayoría por lo menos, carecen del tiempo y del espacio suficiente y, en consecuencia, no dan al lector ni el espacio ni el tiempo que necesita para verlos, conocerlos y apreciarlos. Desaparecen apenas se presentan y los hechos que realizan o aquellos en que se ven envueltos son tan carentes de espacio y de tiempo como ellos mismos. Viven y obran precipitadamente y mueren también, quizá por eso, precipitadamente. ¿Por qué? Si pudiera haber alguna razón humana que explicara este por qué, no habría, en cambio, ninguna razón literaria para explicarlo. Esa precipitación, esa falta de normalidad en la marcha y en la respiración, hace que muchos de sus trabajos no alcancen la realización que los ricos materiales de que están compuestos merecen. Dan la impresión de que, menos que trabajos realizados, son apuntes o bocetos para trabajos a realizar.

Si tomáramos aquí algunas de sus composiciones, analizando la presentación, los movimientos y el fin de sus personajes, así como la presentación, el desarrollo y término de los hechos, podríamos quizá demostrar que hemos estado en la razón al decir todo lo que hemos dicho sobre el libro de Gonzalo Drago; pero no está en nuestro ánimo demostrar que tenemos razón. Por lo demás, ésta no es una crítica literaria; es más bien, o pretende ser, un aporte al estudio de algunos aspectos de un género que los escritores chilenos cultivamos mucho: la narración.

No podría terminar sin reconocer, con justicia y sin ánimo de suavizar lo dicho anteriormente, que si en el libro de Drago la mayoría de las composiciones tienen graves faltas técnicas, debidas sobre todo a la falta de trabajo, ya que, como dije antes, muchas parecen nada más que bocetos o apuntes para composiciones a realizar, hay, en cambio, una que valoriza el libro y sin cuya existencia este libro podría darse casi por no existente. Se titula "Camaradas" y la única objeción que puede hacersele es que no esté mejor acompañada, lo cual, claro está, no es culpa de ella.

Así como en la mayor parte de las otras composiciones los personajes y los hechos parecieron imponerse a Gonzalo Drago, realizándose como se les ocurrió y no como el autor hubiera deseado tal vez que se realizaran, en "Camaradas" se ve una resolución y un aliento seguro, una fuerte y fina muñeca de varón que fué soltando la rienda como debe soltarse, sin precipitaciones, con paciencia, firme y prudentemente.

M. R.

Las Revistas

DEUTSCHE BLAETTER

Después de *Mass und Wert* ("Medidas y Valores"), la revista de Thomas Mann, los emigrados del Tercer Reich no han tenido en su idioma otra de índole similar hasta el florecimiento en Santiago de estas pulcras "Hojas Alemanas", bajo la dirección de Udo Rukser y Albert Theile.

Aun disintiendo del carácter exclusivamente idealista de dichas páginas, no podemos menos que aplaudirlas por el buen gusto literario que revelan de continuo a través de sus doce números publicados.

La evocación de las gigantescas sombras del Iluminismo— germánico por excelencia— conduce poco a poco a los mismos redactores del periódico más allá del lema continental que proclaman: "Por una Alemania europea, contra una Europa alemana".

El gran polígrafo español Marcelino Menéndez y Pelayo— católico a machamartillo— dice a propósito de nuestro enfoque las siguientes palabras que gustosos copiamos en extenso para las "Hojas Alemanas" de su Introducción al estudio de *Las ideas estéticas en España*:

"Este mismo género de *universalidad* que hace inmortales las obras de Goethe y Schiller se encuentra, aunque en menor grado, en casi todos los grandes hombres que produjo en su edad de oro la cultura alemana. Winckelman y Lessing, Herder, Kant, Fichte, los dos Humboldt, no son los clásicos ni los pensadores de una nación particular, sino los educadores, en bien o en mal, del mundo moderno. Todos ellos han dado a sus escritos cierto sabor de humanidad, no circunscrita a los estrechos límites de una región o raza. Nada más opuesto a este espíritu que la ciega, pedantesca y brutal *teutomanía* que hoy impera, y que va haciendo tan odiosa a todo espíritu bien nacido la Alemania moderna como simpática fué la Alemania idealista, optimista y expansiva de los primeros años del siglo. Tan cierto es que el viento de la prosperidad embriaga a las naciones como a los individuos, y que no hay peor ambiente para el genio filosófico que la atmósfera de los cuarteles".

Por su parte, Nietzsche ha escrito más concisamente: "Ser buen alemán es dejar de ser alemán". No queda, en efecto, justo término medio que valga. Basta pensar que la mayoría de los moderados lectores de *Deutsche Blaetter* se halla hoy, merced a circunstancias históricas ineludibles en el campo de los adversarios (no decimos de los enemigos) de su propio país, donde sólo estaban hace un cuarto de siglo dos o tres cabezas claras y que

por lo mismo fueron bárbaramente abatidas. Pero es preciso ahora sacar las últimas consecuencias de tal posición con menos retraso. En esto las "Hojas Alemanas" deben adelantarse por el camino de la realidad, trasponiendo los umbrales de lo espectral... La vieja fórmula, *Right or wrong, my country*, que uno de sus directores ha recordado en inglés, para mayor perfección, no engaña ya más que a los que quieren engañarse. Pero hay otras consignas no menos caducas, que aún aguardan un esclarecimiento inteligente. Al saludar a "Hojas Alemanas" en su primer aniversario, hacemos votos para que lleve a cabo esta labor directa o indirectamente. Y ojalá, si fuera posible, con algo más que un simple resumen español. Porque no abundan tampoco en castellano las revistas como *Deutsche Blaetter*.

E. E.

*

OTRAS PUBLICACIONES RECIBIDAS

- Sus Mejores Cuentos*, por Horacio Quiroga. Edición del Instituto internacional de literatura iberoamericana. Mexico, 1943.
- South American Journey*, by Waldo Frank. Duell, Sloan and Pearce. New York, 1943.
- La organización de la Universidad y la investigación científica*, por el Prof. Dr. Alejandro Lipschütz, Editorial Nascimento, Santiago, Chile, 1943.
- Aguas abajo*, por Marta Brunet. Editorial Cruz del Sur. Santiago, 1943.
- América ante la crisis mundial*. Comisión cubana de cooperación intelectual. La Habana, 1943.
- Espíritu y Técnica en la Universidad*, por Alfredo L. Palacios. La Plata, 1943.
- Partisan Review*, New York, September-October, 1943.
- Judaica*. Número especial en conmemoración del décimo aniversario. Buenos Aires.
- Hispania*, Washington, October 1943.
- Rueca*, Mexico, Primavera, 1943.
- The Fourth International*, New York. August, 1943.
- The New International*, New York, September, 1943.
- Repertorio Americano*, San José de Costa Rica.

Colaboran en este número:

GUSTAV REGLER.—Figura en la lista de proscripción nazi como "enemigo público número 19". Como tal es desposeído de su ciudadanía alemana en 1934. Emigra a Francia. Toma parte en la guerra del pueblo español como comisario político de las Brigadas Internacionales y es gravemente herido. La invasión lo sorprende en París. Huye a México, donde reside actualmente. Ha publicado cinco novelas: "Pasc de los pastores"; "Pan, agua y habas azules"; "El hijo perdido"; "La siembra"; "La gran cruzada". Esta última se ha traducido al inglés con prólogo de Ernest Hemingway. El trabajo con que Gustav Regler inicia su colaboración en BABEL pertenece a su próximo libro de igual título.

LUIS FRANCO.—Poeta y escritor argentino. Entre sus últimos libros figuran: "Biografía de la guerra"; "Walt Whitman" y "El otro Rosas". Gran parte de su producción lírica recogida en media docena de volúmenes, desde "La flauta de caña" hasta "Suma", será pronto completada en una antología bajo el título de "Catamarca en cielo y tierra". Luis Franco ha colaborado en BABEL desde su fundación.

MANUEL ROJAS.—Es autor de "Tonada del transeúnte" (versos); y de "Hombres del Sur"; "Lanchas en la bahía"; "El delincuente"; "Travesía"; "La ciudad de los Césares" (cuentos y novelas), además de un volumen de ensayos bajo el título "De la Poesía a la Revolución". La editorial "Cruz del Sur" ha reunido a principios del año pasado algunas de sus mejores páginas en "El bonete maulino".

FERNANDO G. CAMPOAMOR.—Joven escritor cubano cuya bibliografía se reduce a un solo libro, "Archipiélago", y varios folletos sobre Martí, España y la cultura en general. Es la primera vez que colabora en BABEL. Pilotea en su país la editorial "Proa".

LAIN DIEZ.—Ingeniero chileno. Ha publicado numerosos trabajos de carácter científico. En el número 14 de BABEL, uno titulado: "Renta, Selección, Aptitud". Es autor también de muchas traducciones de los clásicos del marxismo.

JAMES T. FARRELL.—Novelista norteamericano conocido entre nosotros por "El chico Lonigan" y algunos artículos que con su autorización reproducimos en nuestra revista. La Unión Panamericana, que ha difundido en español el ataque de Van Wyck Brooks omitió la réplica que insertamos en este número. Próximamente publicaremos otro ensayo de Farrell.

MAURICIO AMSTER.—Refugiado español a quien la tipografía chilena debe un considerable impulso. Voluntario desde el primer día de la guerra civil en las Milicias Populares, fué posteriormente llamado al Ministerio de Instrucción Pública para dirigir las publicaciones del mismo. Ciento y tantos mil soldados del ejército republicano aprendieron las primeras letras en su "Cartilla Escolar Antifascista". El diseño del presente número de BABEL es obra suya.

Lea en los números anteriores de

BABEL

- Nº 13. CIRO ALEGRIA: *Impresión de Mariategui*
Nº 14. LUIS FRANCO: *Participación argentina*
Nº 15. MANUEL ROJAS: *El último combatiente*
Nº 16. GONZALEZ VERA: *La voz en el desierto*
Nº 17. ENRIQUE ESPINOZA: *El diario, la revista, el libro.*
Nº 18. ERNESTO MONTENEGRO: *Hudson, novelista de la naturaleza*

PEDIDOS A LA

LIBRERIA NASCIMENTO

Ahumada 125, Santiago de Chile.

Los Clásicos

DE LA POLITICA

1. W. G. HAMILTON: *Lógica parlamentaria*
2. FICHTE: *Discursos a la nación alemana*
3. ANTONIO PEREZ: *Norte de Principes*
4. SIEYES: *Qué es el Tercer Estado?*
5. DONOSO CORTEZ: *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo.*
6. KANT: *Principios metafísicos del Derecho*
7. BENJAMIN CONSTANT: *Principios de Política*
8. GRACIAN: *El político. Oráculo manual. El Héroe.*

EDITORIAL AMERICALEE

TUCUMAN 353 BUENOS AIRES