

MANUEL ROJAS

DE LA POESIA

a la

REVOLUCION



ediciones ercilla

Con este libro, Manuel Rojas entrega al público una producción que viene a completar su anterior labor de creador literario. Primero, poeta; cuentista luego, novelista en seguida, faltaba en su alma un matiz que lo representara como hombre de pensamiento. **De la Poesía a la Revolución** es ese matiz.

Es este un libro en que el espíritu del autor de **Lanchas en la bahía** y de **La ciudad de los Césares**, novela esta última editada en las prensas de la EDITORIAL ERCILLA, muestra sus principales preocupaciones: la creación literaria desde el punto de vista humano, y el destino del hombre como ser social. Y expuesto todo con aquella independencia—independencia activa, no inerte—tan difícil de encontrar en estos tiempos de general y casi indispensable gregarismo.

Una clara línea humana se diluye a través de este libro, una línea que va desde las oscuras complejidades de la creación artística hasta aquellas otras, no menos oscuras y complejas, de la creación social. Obras del hombre ambas, encuentran en estas páginas una de sus más aproximadas expresiones.

Colección Contemporáneos

DE LA POESIA A LA REVOLUCION

OBRAS DEL AUTOR

Hombres del Sur, cuentos.

Tonada del transeunte, poesías.

El delincuente, cuentos.

Lanchas en la bahía, novela.

Travesía, cuentos.

La ciudad de los Césares, novela.

MANUEL ROJAS

DE LA POESIA
A LA REVOLUCION



EDICIONES ERCILLA

SANTIAGO DE CHILE

1938

Es Propiedad
Registro N.º 5884

COPYRIGHT by
Ed. Ercilla, S. A., 1938

PRINTED IN CHILE

Prensas de la Editorial Ercilla, S. A.

*A Raúl Silva Castro, en
cuya compañía y bajo cuyo
estímulo escribí muchas de
estas páginas, en recuerdo
de pasados días.*

Alonso

DIVAGACIONES ALREDEDOR DE LA
POESIA

I.—LA POESIA

Buscar en los libros una definición exacta de la poesía, es tarea larga y seguramente inútil. Y al decir poesía digo poesía en su esencia, en su pristinidad. No hablo de la obra poética, sino del impulso que la crea y del origen de ese impulso. Para definir o explicar la poesía a que me refiero y que es la única que puede interesarnos, no existe frase ni pensamiento decisivo alguno. No cabría tampoco, en una ni en otro, definición suficiente. Los poetas, los sabios, los filósofos, los críticos, han escrito muchas páginas sobre el tema, sin lograr ponerse de acuerdo. Los poetas lo ignoran tanto como cualquiera y a veces más que cualquiera. Si preguntamos a un poeta amigo nuestro: ¿qué es la poesía?, no sabrá qué responder o responderá vaguedades; confundirá la poesía con el arte poético o con la obra poética; pretenderá tratar de explicarnos en qué actitud intelectual o fisiológica se encontraba cuando se le ocurrió escribir tal o cual poema; e incluso amenazará con recitarnos a Bécquer. Con todo esto no sacaremos nada en limpio. El instante en que el poeta siente el deseo o la necesidad de escribir un poema y el instante en que el poema surge, son posteriores a la aparición de la poesía en él. Esto último es lo que nos preocupa.

Casi se puede afirmar que la poesía está fuera del conocimiento inmediato y por encima de la inteligencia y de la voluntad del hombre, dentro del cual obra algunas veces como el viento en la flauta, llenándolo de su flúido sin que lo advierta, hasta que colmándolo, provoca la obra poética. No queremos decir con esto que la poesía sea algo sobrenatural, no; sólo queremos decir lo que hemos dicho: que es inaprehensible por la inteligencia inmediata, e independiente, en cierto modo, de la voluntad. No viene desde fuera del hombre ni de ninguna parte negada a la investigación del hombre; se crea en él, pero sin que sepa ni sienta cómo. Si no fuera así, no se comprendería cómo, después de tantos esfuerzos hechos por poetas y no poetas, no se haya llegado a un conocimiento claro de su personalidad, que parece andar de puntillas dentro del hombre. Schiller decía:

Tout d'abord mon ame est remplie par une sorte de *disposition musicale*: l'idée poétique ne vient qu'ensuite.

Disposición musical... La idea poética no aparece sino después... ¿Cuándo nace esa disposición musical? ¿Cómo nace y por qué? ¿Cómo se desarrolla hasta aparecer? Esto es la poesía en su esencia: desde que se forma hasta que nace; lo que sigue es cosa diversa.

Novalis decía:

Tout oeuvre d'art véritable est un symbole mystérieux qui a plusieurs significations, et est, en un certain sens, *insondable*.

Observemos que el romántico alemán habla de la obra de arte o del poema, o sea, del precipitado de la "disposition musicale" de Schiller. Encuentra que tiene

un sentido insondable. ¿Qué habría dicho al hablar de lo que hace surgir los poemas, de la poesía? Porque el poema, aunque en él resplandezca la poesía, no es la poesía misma, sino el espejo en que se refleja su imagen clara u oscura. El poema es a la poesía lo que el fruto al árbol. Y el fruto no es el árbol ni mucho menos las raíces. ¿Dónde reside el árbol? Indudablemente, en la inteligencia, que es la razonadora. Pero, ¿y las raíces? Ahí termina el conocimiento y principia lo desconocido, lo inefable. Claro es que reside también en el hombre, pero en el hombre ignorado por sí mismo. Esa es la cuestión, cuestión que día a día parece pertenecer más al campo de la psicofisiología que al de la filosofía o al de la crítica literaria.

Cuando Carlyle intentaba definir la poesía como "una acción simultánea del silencio y de la palabra", andaba lejos de la poesía y sólo hablaba de la obra poética. La poesía no es acción en el sentido corriente de la palabra, puesto que acción es el ejercicio de una potencia. La poesía, hasta el momento en que surge en el hombre, es una potencia sin ejercicio: es una vibración abstracta, sin sentido, pura, que puede morir si no encuentra terreno propicio para su desarrollo y prosperar si las condiciones les son favorables.

Lo que comúnmente llamamos "inspiración", no es sino lo que los psicólogos llaman, en general, síntesis o percepción, o sea, el resultado de un juego sutilísimo, casi inaprehensible, que ocurre en la conciencia entre las sensaciones percibidas por el hombre.

Podríamos atrevernos a trazar el siguiente esquema: el poeta recibe las sensaciones y las absorbe sin diferenciarlas. Pero éstas, desde el momento en que hay un cerebro en función, no permanecen inactivas.

sino que, convertidas en imágenes, trabajan, se mezclan, se cruzan, juegan y buscan sus relaciones afines, hasta encontrar el equilibrio. Algo empieza entonces a vibrar: es la poesía, el impulso de que hablamos. La vibración crece hasta resonar en la inteligencia y desde este instante empieza lo que se podría llamar la acción externa de la poesía, o sea, la acción del hombre, que se apodera de ella, la desarrolla según sus capacidades y le da la forma que puede, naciendo así el poema o el verso.

Aceptando esta generación de la poesía, podemos dividir el estado poético en tres partes:

- 1.^a Sensación.
- 2.^a Elaboración.
- 3.^a Percepción y expresión.

Examinemos estas tres partes:

1.^a *Sensación*. No hay sensaciones poéticas especiales. Cualquier sensación puede servir a la poesía. Pero, además de las sensaciones más o menos controlables, comunes, existen las que se producen en el poeta sin causa exterior aparente. A éstas debe la poesía sus más altas creaciones. Son sensaciones que aparecen de modo espontáneo y sin relación visible con el mundo circundante, con la razón, con el cuerpo o con los sentidos, y que se manifiestan como simples juegos de colores, de luces, de sonidos, de imágenes verbales sin significación. Son las sensaciones elaboradas por la actividad creadora.

¿A qué sensación o sensaciones se podrían atribuir estos versos de Góngora?:

No son todos ruiseñores
los que cantan entre flores,
sino campanitas de plata
que tocan al alba;
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.
No todas las voces ledas
son de sirenas con plumas,
cuyas humildes espumas
son las verdes alamedas,
si suspendido te quedas
a los süaves clamores.

¿Y estos otros, de Neruda?:

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

Estos poemas son puramente música y ritmo, unidos a una expresión casi objetiva (deshumanizada) de la naturaleza y de las sensaciones: creación espontánea de la imaginación creadora, que no debe su origen a ninguna sensación exterior particular o que la debe a muchas sensaciones fragmentarias, elaboradas,

primero, por la imaginación reproductora, cogidas luego por la creadora y vertidas al fin a la conciencia por medio de imágenes y frases musicales. En cierto modo, se puede considerar esos poemas como obras independientes de las sensaciones puras. Y al decir en "cierto modo" quiero decir que, aunque su origen íntimo sea debido a sensaciones recibidas, la elaboración ha librado al poema de su influencia o representación directa, presentándolo como creación pura. Sabemos que en toda invención científica y en toda creación artística, han contribuído infinitos valores recogidos o agregados de aquí o allá, pero eso no es obstáculo para que sean consideradas como invenciones o creaciones. El hombre no puede sacar sus obras de la nada.

De muchos poemas se puede decir: "fueron escritos a raíz de tal o cual sensación". Pero de otros no se puede decir nada semejante.

2.^a *Elaboración.* No queremos hablar aquí sino de lo que concierne a nuestro tema. ¿Por qué en el poeta la elaboración de las sensaciones tiene una forma especial? Porque el poeta se ha creado por la costumbre, por el ejercicio, quizás por la voluntad o porque posee una predisposición congénita, un ambiente espiritual particular, un molde o un órgano cerebral donde toman la forma que el poeta desea que tomen. Igual cosa sucede con un músico, un pintor, un escultor, o con un hombre de ciencia. Además, la imaginación toma parte directa en ese trabajo: elimina lo inútil, selecciona lo útil y presenta al hombre lo que el hombre puede utilizar. En sus resultados existen variaciones que dependen más que nada del individuo consciente.

3.^a *Percepción y expresión.* La percepción es la síntesis o el resultado de la combinación de las sensa-

ciones. Pero nosotros no queremos hablar del fenómeno de la percepción en sí, sino de la forma que toma en la conciencia del poeta. Esta forma es la imagen, la imagen auditiva, visual, olfativa, cenestésica, gustativa, etc., reviviscencia de un estado de conciencia refinado ya por la imaginación. Al aparecer en el campo resonador, el poeta las toma y las expresa en palabras. Otras veces las percepciones aparecen como una frase, como un juego de palabras, a veces como una sola palabra: amor, muerte, vida, etc. En algunos casos surgen como una frase puramente musical que, poco a poco, se transforma en frase verbo-musical. Si las percepciones no son elaboradas por el raciocinio, guardan la frescura original que hemos visto en los poemas citados. Pero si el raciocinio se apodera de ellas, pierden su carácter espontáneo y aparece el concepto. El concepto es la síntesis de la percepción, síntesis elaborada por la imaginación representativa: es la reducción de lo múltiple a la unidad.

Pero las percepciones poéticas no aparecen siempre generosamente. En ocasiones hay que excitarlas para que surjan. Los que escriben versos saben que muchas veces, al sentarse a escribir, más por hábito que por deseo, el campo resonador está silencioso. Pero como es necesario escribir, el poeta empieza a buscar dentro de sí alguna imagen, alguna idea, alguna frase que le sirva de punto de partida. Medita, reflexiona, se abstrae, fuma o bebe, imagina un estado de conciencia, recuerda algo que le haya impresionado, una lectura, un paisaje, una mujer, lo que sea. Por fin, algo aparece.

Esta primera divagación me ha llevado más allá de lo que yo buenamente intentaba, y no estoy seguro de haber expuesto mis ideas con la claridad que el tema merece. Pero una divagación es una divagación o no lo es. La mía lo es en el sentido de que, más que una expresión de la verdad, es una tentativa de aproximación. He pretendido hacer una explicación del fenómeno poético. Feliz o desgraciadamente, la mayoría de los poetas no se conforman ni aceptan, con la ambición de aparecer como seres iluminados, explicación alguna de la poesía. Muchos dicen: "La poesía es un don", dando a la palabra *don* un significado místico. Yo creo que el hombre crea su don poético o lo posee por muchas causas que no constituyen un *don* místico: por la estructura especial de ciertos órganos cerebrales, por la delicadeza sensorial, por la predisposición que tiene para sentir de este modo y por, el ejercicio de esa predisposición.

Y ahora dirá alguien:

—Ya que ha intentado dar una explicación científica de la poesía, ¿por qué no nos da también una definición?

¿Para qué? Yo no he querido buscar o crear una definición de la poesía y si empecé hablando de ella fué porque debía empezar de alguna manera, sobre todo tratándose de una divagación. Una explicación me parece más útil que una definición. Además, toda definición es peligrosa. Cierta vez le dije a un escritor:

—Valéry dice que la poesía es una vacilación entre el sentido y el sonido.

Y me respondió:

—De ahí a la locura no hay más que un paso.

Cada época literaria tiene, no diré su definición

de la poesía, sino el sentido de ella y cada poeta de cada una de esas épocas tiene, a su vez, su sentido propio, personalísimo. Sin embargo, en cierta poesía, como en la llamada pura, por ejemplo, que no es una creación de nuestros días sino que aparece más o menos intensamente en cada época literaria, aunque siempre guardando relación con su tiempo, el sentido de ella se continúa sin variantes apreciables.

II.—POESIA Y POEMA. FORMAS DE LA INSPIRACION

En la primera parte intenté diseñar el fenómeno prístino de la poesía, la forma posible del proceso de su creación psicológica. Interesado en dar a mi trabajo la mayor claridad, llegué a atribuir a la poesía una gestación psico-fisiológica automática. Fijé el siguiente cuadro:

1. Sensación.
2. Elaboración de las sensaciones por la imaginación.
3. Percepción y expresión.

Un lector atento y con nociones de lo que se trata, insinuará que en este cuadro faltan algunos conceptos, tales como memoria, atención, deseo, etc. Pero esos conceptos se refieren a la creación literaria, al poema; son los instrumentos, conscientes o inconscientes, que el poeta posee y que le permiten absorber y conservar las sensaciones y utilizarlas después de elaboradas.

En cuanto a la gestación automática de la poesía, no debemos sorprendernos. Es la palabra justa. El automatismo existe desde que existe en el poeta predisposición para determinado juego de ritmos, juego que es excitado por las sensaciones o por el deseo del poeta, y desde que en el cerebro de éste hay órganos especia-

les. Existiendo el órgano, el automatismo está creado, aunque ese automatismo esté expuesto a oscilaciones y variantes de diversa índole, oscilaciones y variantes que, en último término, constituirían una de sus características. Por lo demás, en ese automatismo reside el secreto de la poesía y todo su aparente misterio. Detrás de la palabra automatismo, dura, sugeridora de movimientos mecánicos, sin gracia y sin espacio, está lo inefable, lo desconocido sin palabras, todo lo que algunos autores, como Bremond, por ejemplo, o como Platón, atribuyen a los dioses. Nosotros tampoco lo conocemos, pero preferimos esperar una explicación, o intentarla, antes de buscar en el magicismo o en el misticismo una ayuda para nuestra forzosa ignorancia. Muchas funciones animales, funciones mecánicas, como la secreción de las glándulas, están aún por explicarse. Se conocen sus efectos, como nosotros conocemos los efectos de la poesía, pero se ignoran sus procesos de formación y distribución, así como nosotros ignoramos el origen exacto de la poesía.

Y esto no sucede sólo con la creación poética o artística: sucede en todas las manifestaciones de la obra intelectual. La inteligencia es lo que más se resiste a las investigaciones. Respecto de la poesía podríamos citar aquí numerosos autores que han estudiado la materia y cuyas conclusiones son, con escasas diferencias, semejantes a las nuestras. Porque cuando se intenta estudiar aquello que se relaciona con la poesía, pasa una cosa muy curiosa: los libros que consulta el interesado, siempre que ese interesado — sobre todo si es poeta — haya pensado y reflexionado por sí mismo antes de recurrir a la bibliografía, no le dicen nada substancialmente nuevo. Esto se debe al hecho de que para

hablar sobre el asunto, el único sujeto de observación es el hombre, es decir, el poeta. En un libro de Henri Bremond, *La poésie pure*, las citas de los más heterogéneos autores están unidas por un hilo común y aunque algunos hablen de "subconsciente" y otros de "inconsciente", en el fondo están todos de acuerdo. El desacuerdo empieza cuando se trata dar a la poesía una forma cualquiera, es decir, el desacuerdo está en lo exterior. Igual cosa sucede en un ensayo de Robert de Souza que acompaña al libro de Bremond y en los estudios de Valéry, de Claudel, de Vittoz. El interesado vigilante encuentra allí muy pocas cosas en que no haya pensado.

En general, todos los que han estudiado la materia: los poetas, que se observan a sí mismos; los críticos, que observan a los poetas; los psicólogos, que se observan a sí mismos y a los demás; los hombres de ciencia, que lo estudian todo, no han llegado sino a la siguiente conclusión: aun no sabemos nada... , porque:

Malheureusement l'expérimentation sur l'homme vivant est difficile, il y a donc peu d'espoir que ces conditions nous soient jamais connues avec exactitude dans le détail, et pendant longtemps encore, sans doute, peut-être toujours, les esprits impatientes, avides d'explications physiologiques, devront se contenter d'hypothèses fragiles plus ou moins vagues. (Bourdon, *L'Intelligence*.)

Y esto, que está dicho al hablar de los fenómenos generales de la vida fisiológica y psicológica del cerebro humano, adquiere más vigor al referirlo a la poesía. Fisiológicamente, la explicación es casi imposible. Psicológicamente, no lo es tanto. Desde Sócrates, que aseguraba que "los poetas no son sino intérpretes de los dioses", se ha avanzado bastante y ha sido posible

fijar, con independencia de los dioses, un esquema de la generación de la poesía y del poema. Lo que hay dentro, atrás o alrededor de ese esquema, es lo que ignoramos, lo que suponemos por hipótesis *plus ou moins vagues*.

* * *

Pero si al hablar de la poesía debemos conformarnos con simples esquemas, no sucede lo mismo si tratamos del poema, que ha sido ya estudiado, analizado y desmenuzado por la observación de pacientes alquimistas. Se sabe cómo nace, cómo se desarrolla si se le abandona a sus propias fuerzas y cómo se le puede desarrollar tratándolo de esta u otra manera. Exteriormente ha sido sujeto a formas literarias y a ritmos musicales matemáticos; interiormente no está sujeto sino a su propio ritmo e impulso.

En el sentido artístico, el poema es el fruto literario de la poesía. En el psicológico, el poema

est l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eue de quelque chose. (P. Claudel.)

Este deseo puede ser consciente o inconsciente. En efecto, el poema no siempre es la obra de la voluntad directa del hombre; en ocasiones aparece sin que el artista lo haya provocado. Podríamos decir que su generación se realiza de dos maneras: provocada y espontáneamente, es decir, la inspiración toma esos dos aspectos.

Veamos el caso primero. Supongamos que el poeta desea, en este momento, reproducir en palabras y en forma poética una sensación, una impresión o una idea.

Entrega cualquiera de ellas a la imaginación, como quien entrega una cifra a una máquina calculadora, y espera. (Napoleón decía: "La inspiración es la solución espontánea de un problema largo tiempo meditado.") Al final de esa espera surge la percepción, resumen del trabajo de la imaginación, que se forma gracias a la excitación que el poeta provoca con su deseo. Aparece una palabra o una serie de palabras, una imagen o una serie de imágenes. Muchas corresponden al motivo dado, y sirven; otras, no. Pero el deseo, que quiere realizar aquel motivo en esta forma y no en la otra, aparta lo útil de lo inútil y continúa excitando a la imaginación, obligándola a trabajar, exigiéndole lo que necesita. Se establece así una corriente directa entre la imaginación y el deseo y poco a poco el poema va surgiendo; las palabras se unen a las palabras, se buscan por su sonido, por su color, por su música, por lo que expresan de sensible o por lo que evocan, concluyendo por formar un ritmo; una imagen sucede a otra y cada una expresa un aspecto diverso del motivo. Pero no todo surge en orden, simétricamente, como se ve después en el poema terminado; en general, llegan mezcladas, en tropel, dispersas, pues la imaginación no tiene método y trabaja por asociación, por reacciones: una palabra provoca otra, una imagen otra, una idea otra, reproduciéndose así hasta el límite. Como fuerza inconsciente que es, sus resúmenes no guardan orden alguno. La imaginación no tiene espíritu crítico, no puede tenerlo, sobre todo tratándose de la creación artística. El deseo del poeta tampoco tiene espíritu crítico; sólo tiene ritmo, música, y mientras más delicados sean éstos, tanto más puras serán sus realizaciones. El espíritu crítico es una virtud de la *raison raisonante* y no toma parte en la creación

del poema, en el caso expuesto, sino en dos ocasiones: cuando entrega a la imaginación el motivo, y, al final, para observar la labor hecha por el deseo y la imaginación.

Paul Claudel, que ha escrito pocas pero muy claras páginas sobre la poesía, dice en una de ellas:

La poésie est l'oeuvre d'une certaine "faculté poétique" qui a des rapports plus directs avec l'imagination et la sensibilité qu'avec la raison raisonante.

En otra:

La poésie est le résultat de la collaboration de l'imagination avec le désir.

En la elaboración del poema provocado trabajan, pues, en primer término, la sensibilidad y la memoria; luego, el deseo; después, la imaginación y, sucesivamente, los juegos musicales y rítmicos del espíritu, el gusto, la atención, todo lo que se puede reunir bajo la denominación común de facultad poética, facultad que de uno a otro poeta tiene gradaciones sensibles.

El segundo aspecto de la inspiración es el más interesante. En su libro *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs* (citado por Robert de Souza), Marcel Jousse dice:

Nous voyons chez les peuples —encore relativement spontanés— les réceptions se transformer instinctivement en gesticulations intensivement imitatives des innombrables actions environnantes. Ces gesticulations, se jouant spontanément dans l'organisme, son naturellement utilisées par l'homme pour rejouer volontairement, sémiologiquement, ses intuitions passés, imitations en miroirs des actions cosmiques au milieu desquelles il est plongé...

Estas palabras pueden explicarnos, si las sabemos aprovechar, la generación espontánea del poema y su

genealogía, el origen de la poesía y el origen de la danza. artes interpretativas, como la música, de un estado de alma provocado por las sensaciones. No tendríamos más que sustituir los gestos por ritmos, los gritos por palabras, las imitaciones y los signos mímicos por imágenes verbales, para dar a esa explosión de sensibilidad el mismo significado que puede tener un poema escrito. La primera expresión humana de una emoción, es el grito o el movimiento; la segunda, la palabra. Este es el recorrido del poema a través de los siglos. Empezó por gesticulaciones, por gritos, por movimientos rítmicos; pero el hombre refinó sus medios de expresión, halló otros más directos, aumentó su sensibilidad y su cultura y su auditorio también la aumentó; cambió el ambiente y fué necesario recurrir a otras formas de significación para expresar lo mismo; sí, lo mismo, porque entre un hombre primitivo inspirado y un poeta actual inspirado, no hay sino una diferencia de tiempo y de calidad: ambos expresan lo que sienten, aunque de distinto modo. El poema, que al principio fué un mimograma, es hoy un caligrama, un logograma. Y si a este caligrama o logograma se le añadieron reglas, que si ayudaron a hacerlo más comprensible y más aprehensible, desvirtuaron en cambio su valor íntimo y profundo de expresión sensible, su gestación y generación son idénticas al mimograma de ayer o de hace siglos. No podrá ser variado, no podrá cambiársele nunca. La poesía de hoy intenta desprender a la obra poética de aquello que se le ha impuesto: métrica, ritmo, rima, volviéndole a dar su vuelo primitivo, solamente regido por sus propias leyes, vuelo que, a pesar de las trabas académicas, aparece, de manera deslumbrante, en todas las épocas de la historia literaria.

III.—EL POEMA. TIEMPO DE GESTACION Y CREACION

En el número 55 de la Revista *Atenea* de la Universidad de Concepción, se publicó una conferencia que R. Meza Fuentes leyó a los estudiantes de Filosofía del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. En esa conferencia, titulada *La creación artística según Paul Valéry*, aparecen citas extractadas de un trabajo del poeta francés y traducidas por el conferenciante. Dichas citas presentan algunas curiosas observaciones sobre la creación poética, y una de las más interesantes, para mí, es aquella que se refiere a lo que yo llamaría tiempo de gestación y creación del poema. Doy esta denominación a ese tiempo que se inicia en el momento en que una sensación o impresión hieren la sensibilidad del artista, despertando en sus células diversas resonancias, y que termina cuando el poeta concluye su labor poética, o aquel que empieza en el punto en que un motivo poético puro, es decir, no provocado por causas exteriores, sino surgido de las sensaciones interiores espirituales, fisiológicas, cenestésicas, de la personalidad intrínseca del hombre, comienza a vibrar en alguna parte — ¿en qué parte: subconsciente o inconsciente? — del hombre, y que fina, como en el caso anterior,

al rematar el poema. Este tiempo de gestación de la obra poética, que es lo que he llamado el fenómeno prístino de la poesía, la poesía misma, aparece muy claramente diferenciado en las observaciones de Valéry.

Copiemos aquella cita, distribuyendo ese tiempo en cuatro periodos:

He aquí un recuerdo; he aquí lo que encuentro en el origen de cierto poema que escribí hace algunos años. Estaba un día obsesionado por un ritmo que se hizo de repente sensible a mi espíritu, después de un tiempo durante el cual no tenía sino una semi-conciencia de esta actividad lateral. Ese ritmo se imponía a mi espíritu como una exigencia. Me parecía que quería tomar cuerpo, llegar a la perfección de su ser.

Dije anteriormente que la poesía obraba, a veces, en el hombre, como el viento en la flauta, llenándolo de su flúido, hasta que, colmándolo, provocaba en él la idea y el estado poético. Esta observación de Valéry confirma mis palabras. Es éste el primer período de la manifestación poética, el primero que el hombre puede percibir, pues hay otro, anterior, que el hombre no percibe. Es aquel sobre el cual no tenemos sino nociones vagas y que suponemos sólo por hipótesis; un período que podríamos llamar cero: el de la elaboración de ese ritmo.

En el caso de Valéry vemos cómo el flúido ha colmado al poeta y cómo exige ser expresado. Esta es la consecuencia de la plenitud de que el artista está invadido. Bajando hacia peldaños inferiores de los fenómenos fisiológicos, vemos que todo órgano en estado de plenitud exige ser librado de aquello que lo llena. Y con esto no pretendo comparar la poesía a ninguna función fisiológica; sólo quiero hacer notar que el automatismo,

aun en funciones muy diferentes, presenta los mismos caracteres mecánicos y que entre un fenómeno fisiológico de orden inferior y uno psicológico de orden superior, no hay sino una diferencia de calidad. El ritmo llena el órgano que lo produce o que lo recibe y exige ser emitido, realizado.

Tenemos, pues, el primer periodo. Veamos el segundo:

Pero no podía precisarse en mi conciencia sino influenciándose o asimilando en alguna forma elementos verbales: sílabas, palabras, y estas sílabas y estas palabras estaban sin duda a punto de formarse, determinadas por su valor y sus atracciones musicales. Eran un estado de esbozo, un estado infantil en que forma y materia se distinguían poco la una de la otra, pues la forma rítmica constituía en ese momento la única condición de admisión o emisión. Tal fué la segunda aproximación. La primera estaba constituida por el ritmo desnudo, la percusión pura y simple.

Esta cita de Valéry constituye un feliz ejemplo de lo que he llamado inspiración espontánea. El proceso está claro y lógico. Hasta ese momento, segundo periodo, el artista no sabe qué dirección lleva ese ritmo y cuál es la representación que llegará a tener. Nace y el poeta no sabe por qué nace; se hace presente en su espíritu, suena, avisando de este modo su presencia, y como el poeta no sabe cómo alimentarlo de modo que llegue a tener envoltura, forma, expresión, o como, por otra parte, el poeta, intencionadamente o temiendo desvirtuar el valor de espontaneidad del ritmo, no quiere agregarle palabras que tal vez no correspondieran a la significación que ese ritmo trae consigo, espera, lo deja. Entonces el ritmo trabaja por sí solo y ensaya reunir sílabas, palabras, escogiendo aquellas que puedan servirle de digno vehículo y que se equilibren entre sí por

su valor y sus atracciones musicales. Procede asimilando elementos que, aunque desemejantes a él, son los únicos que pueden expresarlo. Se ha comparado muchas veces la poesía a la música y la comparación no es del todo inexacta, pues ambas aparecen en el espíritu del hombre en igual forma: por ritmos. Pero la música tiene sobre la poesía una ventaja grande: el medio de expresión. La escala, con sólo constar de siete notas, tiene infinitas variaciones y corresponde, más que la palabra, al espíritu del ritmo. Una palabra tiene siempre un significado definitivo y al usarla sólo se puede representar ese significado; hay que relacionarlas de modo lógico, que una corresponda a la otra, y esa correspondencia se determina y se liga por una serie de signos auxiliares. Usar las palabras nada más que por su sonido, con el deseo de expresar así el ritmo que se siente — cosa que se puede hacer muy bien —, es caer en la oscuridad más profunda. Cierta poesía nueva tiende a ello y ya se ha visto el resultado: los lectores quieren, más que oír el ritmo, comprender las palabras de que el poeta se vale para expresar ese ritmo. No se satisfacen con la música. Están acostumbrados a otra cosa. En esta forma, aquella poesía se acerca a la música. Hay poemas que debieron escribirse con notas, que no se desvirtuían nunca como tales y que tienen más propiedad que las palabras para expresar un ritmo interior.

Pero el ritmo interior del poeta está fatalmente constreñido a servirse de palabras, y las busca, las selecciona como si tuviera espíritu selectivo, cuando en verdad no posee más que sonido; es un sonido que busca otros sonidos para completarse y llegar a ser. No encuentra más que palabras a su alcance y las toma. Lamennais decía:

El lenguaje, medio de expresión de la poesía, no es la poesía misma.

Pero pongamos atención. El verso está por cuajarse:

Sucedió en seguida que, por una especie de despertar de la conciencia o de una extensión brusca de su dominio —extensión cualitativa, bien entendido, crecimiento del número de exigencias independientes—, se produjo una sustitución de sílabas y palabras provisionalmente llamadas y cierto verso inicial se encontró no solamente terminado, sino que me pareció, como el efecto de una necesidad, imposible de modificar.

Valéry habla aquí de conciencia y esto nos sorprende. La palabra conciencia está aquí de más. Conciencia significa conocimiento y el autor de *Varieté* no tuvo conciencia o conocimiento del verso hasta que éste no estuvo formado. No puede el verso ser fruto de ella ni influir en su creación, aunque su dominio se hubiera extendido cualitativa o cuantitativamente. Todo lo que ha sucedido hasta este momento ha sucedido fuera de la conciencia; ésta no ha hecho más que mirar lo que sucedía. Es un espectador que debe, bajo pena de convertir el verso o el poema en una obra didáctica o de otra índole, permanecer inmóvil. El mismo Meza Fuentes dice:

El verso carece de argumento, de significado, de traducción.

Y la conciencia no puede producir nada que no tenga significado, traducción. ¿Por qué entonces conciencia? ¿Por qué no imaginación? Conciencia es una palabra demasiado general. Es lástima que no conozcamos

el poema de que habla Valéry. Su análisis nos hubiera aclarado mucho esta tercera cita.

Pero dejemos a un lado la conciencia y prosigamos. Siguiendo la línea que hemos trazado en estos artículos, sobre las relaciones de la poesía con la imaginación, podemos suponer que al finar el segundo período, aquel en que algunas sílabas y palabras se unían al ritmo, la imaginación relacionadora entró en juego y combinando el ritmo con las sílabas y las palabras y agregando lo que a aquél y a éstas faltaba, produjo un verso perfecto. Es muy posible que la acción que Valéry atribuye a la conciencia no fuera sino un llamado de ésta a la imaginación reproductora, llamado hecho en forma inaprehensible para los sentidos del poeta, el cual, ignorándolo, atribuyó a la primera la obra de la segunda, obra que, por otra parte, Valéry no explica ni puede explicar, ya que al decir:

por una especie de despertar de la conciencia o de una extensión brusca de su dominio,

no dice nada concreto. *Esa extensión brusca* podría ser el llamado, que Valéry ha confundido con una manifestación de la conciencia. Del llamado al verso ha existido tan breve espacio de tiempo, tan simultáneos han sido ambos, que no ha dejado al poeta tiempo alguno para observar de dónde surgía verdaderamente el verso. Puede suceder que Valéry, generalizando, llame conciencia a todas las manifestaciones, voluntarias o espontáneas, de la inteligencia, en cuyo caso el error sería sólo de precisión.

Pero tenemos ya un verso y con él todo el proceso de la inspiración espontánea y casi un ejemplo de

poesía pura, libre, llegada al conocimiento del poeta en forma desconocida y sorpresiva. Decimos *casi un ejemplo de poesía pura*, porque, en primer lugar, no conocemos el verso recién nacido, y en segundo, porque al hablar de poesía pura debe interponerse siempre un *casi*, ya que ella, en su más estricto sentido, existe sólo hasta el momento en que la palabra se incorpora al ritmo; en algunos casos existe más allá, pero siempre que las palabras que se unen al ritmo le añadan sólo lo que al ritmo corresponde; si las palabras quieren usar el ritmo para expresar una realidad cualquiera, la poesía pura desaparece. Debido a esto, dicha poesía no aparece sino en versos aislados, en aquellos que nacieron sin intervención alguna consciente y que se dejaron tales como nacieron: frutos de la inspiración espontánea, de la *felicidad espontánea*, como dice Valéry. Música pura, sin expresión alguna, tanto más pura cuanto menos expresión tiene.

Esos versos puros, como el que acaba de formarse en la cita de Valéry, sirven de base al poema, el cual se construye luego alrededor de él: es la materia prima, el punto de partida, la cifra que se le da a la imaginación reproductora. Viene después el último período:

Pero este verso exigía una continuación musical y *lógica*. El dedo estaba en el engranaje. Por desgracia para el poeta, la gozosa coincidencia no prosigue continuamente y hay necesidad de apelar al trabajo y a los artificios para imitar lo que uno fué hace un instante. La razón de esta intermitencia de la felicidad espontánea es muy sencilla; en el lenguaje el sonido y el sentido no están unidos sino por una convención.

He subrayado la palabra *lógica* para evitar que se le dé una interpretación que aquí no tiene. La palabra

lógica indica ahí que la continuación que exige ese verso debe estar en armonía con él, seguir su cadencia, su tono, el tema que el verso entrega al poeta y a la imaginación, porque ese verso no es sino el motivo poético a desarrollar.

Este motivo poético se desarrolla del modo que ya hemos tratado de describir en artículos anteriores: por el deseo, por la relación, por la meditación, por la insistencia, por lo que se llama trabajo, en fin: escribiendo y recitando una y otra vez el verso, hasta que otro nuevo, esta vez provocado, venga a unirse al primero, y otros a estos dos, hasta terminar el poema, poema cuya gestión y creación ha pasado por los cinco períodos que hemos analizado, o sea:

- 1.º Período cero: elaboración del ritmo.
- 2.º Aparición del ritmo.
- 3.º Manifestaciones autónomas del ritmo.
- 4.º Formación del verso inicial o matriz.
- 5.º Creación del poema.

IV.—POEMA Y CULTURA

A la edad de treinta y cinco años, Federico Schiller escribía a Goethe:

No espere de mi gran riqueza de material de ideas; esa la encontraré yo en usted. Lo que necesito y por lo que me afano, es por hacer mucho de poco, y si alguna vez llegara usted a conocer mi pobreza en todo lo que se llama *conocimientos adquiridos*, quizás encontraría usted, que, en muchos casos, puedo haberlo conseguido. Como el círculo de mis ideas es limitado, puedo recorrerle más rápida y frecuentemente y se me hace posible administrar mejor mi pequeño capital y producir una variedad de forma, variedad de que carece el fondo; usted se esfuerza por simplificar su gran mundo de ideas; yo, en cambio, busco variedad para lo poco que poseo; usted tiene, para regirle, un reino de pensamientos; yo tan sólo cuento con una familia algo numerosa que de buena gana aumentaría hasta constituir un mundo, aunque no pudiera ser muy grande.

Schiller murió a los cuarenta y seis años, y a pesar de esa pobreza de conocimientos adquiridos, pobreza que confiesa y de la que se lamenta, su obra tiene gran valor ideológico; escribió interesantes ensayos de estética y de filosofía. Sus ideas sobre la educación estética del hombre tienen aún hoy glosadores. (Véase Rudolf Lehman: *Schiller y el concepto de la educación*

estética.) Si se le compara con Goethe, seguramente su caudal de conocimientos llega a la modestia; pero si se le compara con otros poetas, con algunos poetas chilenos, por ejemplo, esa modestia adquiere relieves de opulencia. Porque lo que a Schiller mortificaba, lo que le hacía decir al final de esa carta a Goethe:

difícilmente tendré tiempo de llevar a cabo una grande y total revolución a mi espíritu,

parece no inquietar a otros; muchos sonrien cuando oyen hablar de cultura. Tienen de sí mismos y de los demás poetas un concepto metafísico, místico. Para ellos el poeta es un individuo iluminado, excepcional, poseedor de facultades extraordinarias (facultades únicamente poéticas, en la mayoría de los casos), a quien la cultura no agregará nada como poeta. Es así cómo en el escenario de la poesía chilena vemos a hombres que durante muchos años vienen repitiendo la misma canción. Nada cambia en su obra y el primer verso que escribieron es igual al último que han escrito. Son las mismas imágenes, unas veces puestas así y otras puestas asá. Las mismas metáforas, en ocasiones colocadas a la inversa, para hacerlas aparecer como recientes, o descompuestas en cierta forma, para darles aspecto de poesía nueva. Los temas son idénticos y varían rotativamente; dan vueltas como sobre un círculo; desaparecen y vuelven a salir después de un intervalo discreto, el suficiente para que el lector los olvide un poco. Recuerdan esos escasos comparsas de compañías pobres, que entran al escenario por una puerta, salen por otra y dando vuelta por detrás de los decorados, salen de nuevo por la puerta anterior. Proceden como dice Schiller:

y se me hace posible administrar mejor mi pequeño capital y producir una variedad de forma, variedad de que carece el fondo;

sólo que el *pequeño capital* de Schiller era un poco mayor que el de los poetas a que me refiero. Nunca una idea nueva, un aspecto nuevo, una manera desusada de sentir o de expresar. Y aquellos que, al sospechar que el sistema de poemas sin mayúsculas y de frases más o menos sin sentido, les daba oportunidad de presentar una variación de forma que tal vez lograría engañar al lector, adoptaron el método, resultaron peor que antes. El oído educado del amorador de versos los reconoce de lejos; sabe ya sus palabras a la amada y su pena ante las golondrinas que se van, pena de que no se consolarán hasta que un poeta original descubra otra.

Aun aquellos que llegan a la vida literaria con una forma nueva de la poesía, y a veces, cosa inusitada, con un concepto nuevo, al cabo de poco tiempo se hallan agotados. Las fórmulas que traen, generalmente adquiridas en obras poéticas ajenas, se terminan pronto. Un poeta francés puede dar a uno chileno el sentido de la forma o la forma misma, pero no le dará el fondo, pues esto es intransmisible. Y si el poeta, por otros medios que no sean meramente poéticos o literarios, no busca un contenido nuevo para esa forma recién hallada, el resultado será que su poesía presentará un insostenible carácter de hibridez o de imitación, imitación puramente formal, donde el contenido presenta una calidad muy inferior a la forma.

Pero, en lugar de recurrir a fuentes que puedan proporcionarle ideas o sensaciones nuevas, de un orden más alto que las que puede proporcionar la simple literatura, ¿qué hace el poeta chileno, en general? Recurre a la novela de aventuras o de viajes, a Morand o a Cen-

drars, a Conrad o a Mac Orlan, de donde extrae motivos viejísimos, que vacía en su molde joven, creyendo que la novedad de la poesía está sólo en la forma. Pero no es así. ¿De qué serviría la supuesta renovación de los valores poéticos, si al final salimos cantando, en versos más o menos confusos, lo mismo que cantábamos antes? Se dirá: los motivos poéticos no pueden renovarse, están agotados y no es posible pedir a nuestros poetas que creen otros. Pero es precisamente lo que debe exigírseles, no que creen motivos poéticos exclusivamente subjetivos o sentimentales, sino que los creen de otro orden, menos subjetivos y menos sentimentales. Aquellos motivos están en trance de abandono y es necesario descubrir otros. A una nueva forma debe corresponder un nuevo contenido y ese nuevo contenido no puede crearse, actualmente, sino por medio de la cultura no literaria.

La poesía de hoy se caracteriza por el deseo de expresar desnudamente las reacciones cerebrales puras que en el poeta provocan las sensaciones de todo género. Esas reacciones serán tanto más ricas, tanto más agudas, tanto más originales, y su percepción será tanto más fácil, cuanto más cultivado esté el espíritu del poeta. Nada puede surgir de nosotros si no le damos a la imaginación elementos con que pueda trabajar. Para que un horno de fundición produzca algo, aunque sólo sea un tejo, es necesario alimentarlo antes. Medios de alimentación hay muchos y yo no pienso recetar aquí un régimen dietético cultural. Cada uno debe buscarlo, siguiendo el ritmo de su sensibilidad o de su predisposición poética.

Existe en el poeta una estructura mental y espiritual que lo predispone a la creación de obras poéticas; pero

esa predisposición es tanto más reducida en sus manifestaciones y en sus obras, cuanto menos el poeta haga por aumentar y enriquecer, en el sentido de su especialidad, los elementos con que trabaja esa predisposición.

No es que el poeta deba ser — y esto sería contraproducente para su obra — más sabio que Lepe, un erudito, no; sino que debe ampliar su reducido medio espiritual con una cultura dirigida a robustecer su materia prima poética. Los motivos puramente sentimentales han sido casi rechazados de la poesía; muchos pertenecen ya a la subliteratura y ni aun presentándolos en forma nueva pueden tener valor. Y rechazados esos motivos, ¿cuáles quedan? Los intelectuales, los psicológicos, los cerebrales puros, que no se pueden crear o expresar sólo porque se experimentan. Es preciso tener cierta fineza de espíritu y cierta complejidad intelectual, que no puede dar sino la cultura, para cogerlos y relacionarlos de modo que tengan verdadero interés.

El poeta expresa, por medio de la imaginación creadora y en la forma que acostumbra o que se ha creado, lo que toma de fuera y lo que siente en sí mismo. Jean Epstein dice:

Que se muestre a los poetas los datos de los grandes problemas actuales de medicina, biología, física y aun de astronomía: harán metáforas.

Harán metáforas, reducirán a poesía lo que se les muestre o lo que vean; pero esas metáforas tendrán la fuerza y la novedad de la materia de que han surgido o que las han provocado. Pero si en lugar de problemas científicos o de otro orden se les muestran marineros y acordeones, nos devolverán metáforas llenas de marine-

ros y acordeones, de los cuales, preciso es confesarlo, algunos poetas nos tienen hasta la coronilla.

Para el poeta, más que para nadie, el mundo de la cultura y del conocimiento científico ofrece riquísimos y útiles filones. Si un filósofo lee una obra de filosofía, el producto de esa lectura será un acrecentamiento de sus ideas respecto al tema de que el libro trata; cuando quiera expresar el resultado de esa lectura, lo expresará en ideas y no podrá salirse del marco que la lógica le impone. Igual cosa sucederá con un físico, con un matemático, con un biólogo. Cada uno de estos hombres hablará siempre el lenguaje que hablan los físicos, los matemáticos o los biólogos que los inspiran. Pero el poeta no, y ahí está su ventaja. Si un poeta lee, por ejemplo, *La génesis de los continentes y de los océanos*, de Wegener, nadie le exigirá después que hable como geólogo. ¿Por qué? El no lo es y la geología no le interesa sino como materia que puede utilizar para ampliar su imagen del mundo físico, imagen o concepto que él no devolverá en carácter de geólogo sino en el de poeta. Toma de los libros lo que en cuanto a poeta le interesa; lo demás es indiferente para él y como no es sabio, ni erudito, ni hombre de ciencia, sino únicamente poeta, es decir, el niño mimado de la inteligencia y de las ideas, que puede hacer con ellas el uso que quiera, siempre que con ese uso provoque en el que lo lea un placer intelectual o espiritual, nadie vendrá a pedirle cuentas. Ese es el valor que la cultura tiene para el poeta: el agrandamiento de su mundo interior y la utilidad poética que de ella saca.

V.—LA POESIA DE HOY

Cada escuela literaria nueva surge por un deseo de originalidad. Cuando una escuela agota los materiales que constituyeron su riqueza y su aporte a la literatura, materiales de que se extrajeron infinitos matices, casi tantos como escritores los explotaron, se insinúa, en los escritores que vienen, el deseo de diferenciación. No nos asemejemos a los anteriores; contemos lo *nuestro* y a *nuestro modo*, dicen. Eso *nuestro* y a *nuestro modo* no es sino la exteriorización del deseo de originalidad. Pero ¿qué dirección tomará esa originalidad? ¿Qué formas llegará a tener? ¿Qué reglas constituirán su estética? Estimo que hay, en este sentido, dos órdenes de estéticas: la intuitiva y la sistemática, es decir, la que crea la obra y la que la explica. Siguiendo una ley psicológica aceptada, de que el acto es anterior al razonamiento, la nueva obra surge primero que la estética de la misma, es decir, que la estética sistematizada. Pero ha habido primero, en el escritor, junto con su visión de la nueva forma, o inmediatamente después, una intuición de las leyes que podrían regular su belleza. Sin esto la obra no sería creada, ya que nada puede crearse sin tener un punto de apoyo, una base, aunque ese punto de apoyo sea, como en este caso, únicamente intuitivo, no

creado ni alimentado por la lógica, sino por la capacidad que el creador tiene de imaginarse el conjunto de la obra que va a emprender y de las reglas que la equilibrarán, dándole la estructura deseada o preferida. Esas reglas que el autor ha — diremos — solamente sospechado o entrevisto, son explicadas después por otras personas, o por él mismo, surgiendo así la estética sistemática.

Podríamos decir, si se da por aceptado este proceso, que una escuela literaria nueva recorre cuatro estadios: el deseo, la intuición, la obra y la estética. Con esto tenemos una escuela literaria. Pero

la impresión de belleza producida por un conjunto de caracteres, patrimonio de una escuela literaria, disminuye de intensidad a medida del número de veces que, valiéndose de ellos, se ha querido provocarla. Pronto dejará de producirse y un poco más tarde será reemplazada por una sensación desagradable de impaciencia. Así pasaron el romanticismo, la escuela parnasiana, el simbolismo. Así es como la metáfora se vuelve clisé. Es la extinción de la impresión de belleza que se ha querido reproducir en demasía en las mismas condiciones. (J. Epstein.)

Así nacen y mueren las escuelas literarias. Así ha nacido la poesía de hoy. Así morirá.

* * *

Algunos amigos me han dicho: "Escriba usted sobre la nueva poesía. No la entendemos. Es preciso que alguien nos la explique..."

¿Será necesario que diga a esos amigos que yo tampoco *comprendo* la mejor — sino la mayor — parte de la poesía de hoy? Claro está que al decir esto me refiero a la poesía de hoy en cuanto a obra, no en cuan-

to a doctrina. La doctrina de la nueva poesía es lo más comprensible y hasta ahora lo más valioso de ella. Cada uno de los libros que explican su estética constituye un verdadero tratado de psicología poética. Leyéndolos, el lector se da cuenta de lo que se pretende; advierte lo que se quiere; pero si deja a un lado el libro teorizante y coge uno de cierta poesía nueva, entonces ya no entiende nada. ¿Por qué sucede esto? Porque el lector ha pasado de la prosa al verso, de la razón a la poesía, que si bien tienen un mismo medio de expresión — la palabra — expresan con ella, en cambio, estados intelectuales diversos. En el paso de una a la otra, el lector olvida cambiar su actitud intelectual. Esto en algunos casos. En otros, el lector, aunque lo quiera, no puede cambiar. Sólo tiene el sentido de la prosa, del razonamiento. Le falta el sentido de la poesía, así como a otros les falta el de la música o el de las matemáticas. Esta falla, de la que la poesía no tiene culpa, esta ausencia del sentido poético, provoca en él, fatalmente, lo que él llama incomprensión y, en seguida, la irritación contra la cosa que se resiste a ser comprendida. (¡Cómo va a ser poesía una cosa que no se entiende!) Esa resistencia no existe sino como suposición, como falsa suposición, en el individuo falto de sentido poético... Pero no hablamos de éste ni para este individuo. Hablamos para aquél que teniendo sentido poético, lo tiene poco cultivado o defectuoso.

A este individuo debemos decirle que en esto de entender o comprender la poesía nueva hay un hecho muy sencillo, el siguiente: la parte más valiosa de la nueva poesía no tiene nada que sea necesario comprender para llegar a sentirla. Es más, el deseo de comprenderla mata la posibilidad de sentirla. Siendo una poesía para la in-

teligencia, no es una poesía de la inteligencia, tomando esta palabra en su significado de razonamiento. Me explico: digo que es una poesía para la inteligencia, no porque deba comprenderse, sino porque no podrá sentirla más que una inteligencia cultivada poéticamente, cosa que, por lo demás, ha sucedido siempre en la alta poesía, y digo que no es una poesía de la inteligencia (razonadora) por lo siguiente: la poesía nueva no expresa las reflexiones o las ideas que una sensación produce en el poeta, sino las asociaciones rítmicas, los juegos de imágenes, los reflejos y las combinaciones de color y de sonido que esa sensación despierta en ellos; o sea, los fenómenos cerebrales suscitados por esa sensación, no salen de su campo propio, no se relacionan con la razón razonante. El poeta impide que esto suceda y lo impide porque para él — poeta — no es lo interesante la razón sino aquellos juegos rítmicos, aquel vuelo de imágenes, aquellos reflejos y combinaciones de color y de sonido, cuya expresión verbal, condicionada por su capacidad poética, puede dar una impresión de lo que él siente y cómo lo siente, en lo cual reside su sentido y su concepto de la belleza poética.

Al decir que no es una poesía de la inteligencia, no he querido significar que sea ajena a ella, no; sería tan absurdo como decir que una hija no es hija de su madre. La poesía a que me refiero, más que ninguna otra, es un producto de la inteligencia, aunque no sea inteligible. Eminentemente intelectual, mejor dicho, eminentemente cerebral, la poesía moderna, por reacción y como renovación, no es inteligible. No lo es porque es eminentemente emotiva y porque lo emotivo es anterior al razonamiento. Ahí está el nudo. Es una poesía no

inteligible, pero no ininteligente ni anti-intelectual. No lo puede ser.

No se trata de no querer comprender, sino previamente de sentir; captar el sentimiento más abajo aún de la espiga, la sensación en el preciso instante que penetra en la caja de resonancia de la inteligencia; cogerla fresca, viva, ágil, inusada, desprovista de estilización intelectual. Sustraer por un momento, el tiempo necesario para anotarla, una emoción cualquiera al dominio de la parte más razonadora, más abstracta, más perfecta, si se quiere, de la inteligencia. (J. Epstein. *La poesía de hoy.*)

Eso es todo. En algunos poemas nuevos el lector debe recurrir a su inteligencia razonadora para llegar a sentir. El poeta se lo exige:

Cuando Cendrars escribe: "Tengo bombillas eléctricas en la punta de mis nervios", es preciso imaginar que los faros de un automóvil estaban delante de la máquina como los pómulos en un rostro bajo los ojos; que esos faros son eléctricos; que el hombre del volante dirige la máquina, con la que está ligado, gracias a las palancas y a las manivelas; que nada da mejor impresión de nerviosidad que un motor trepidante; que el chofer, habituado a su máquina, conoce todos los ruidos familiares, en los que sabe distinguir, aún en marcha, la menor falla; que casi se confunde con ella como con una demasiado cariñosa compañera; y que él puede sentir prolongados los nervios directores de sus músculos, los cuales mueven las palancas, por estas mismas palancas y los cables que gobiernan el motor. Bastan estas pequeñas glosas que no exigen más de una fracción de segundo para formularse en un cerebro sano y ágil, para que en seguida la frase de Cendrars sea de clara interpretación. Claro que la glosa puede no seguir exactamente el pensamiento del autor; pero este posible error en nada altera el procedimiento de comprensión que, por lo demás, puede no estar al alcance de todos los bolsillos. (*Ibidem.*)

Pero esta forma de la nueva poesía no es lo mejor de ella. No creo que perdure. Exigiéndole al lector

un esfuerzo razonador para comprenderla, y en seguida, sentirla, la poesía desciende un poco a la condición de adivinanza o de charada.

Por lo demás, en esta pretensión de querer comprender la poesía de hoy, hay una aberración. La verdadera poesía jamás ha tenido un lenguaje comprensible para la razón; no ha sido la comprensibilidad su mayor valor. La cuarta égloga de Virgilio no se ha comprendido nunca (aun se la comentá), lo que no ha sido obstáculo para que los catadores de versos la hayan encontrado hermosa. Gerardo de Nerval decía:

Mis sonetos no son mucho más oscuros que la metafísica de Hegel, y perderían todo su encanto al ser explicados, si ello fuera posible.

Una poesía gusta o no gusta. Si no gusta y se quiere llegar a gustarla por medio del análisis de lo que expresa, el resultado será peor, ya que no hay verdadera poesía que resista una prueba semejante. Si un poema la resiste, es porque en él no hay poesía. Habrá ingenio, sentimentalismo, historia, educación, higiene, moral, lo que se quiera, pero no poesía.

En sa qualité d'animal raisonnable, le poète observe d'ordinaire les règles communes de la raison, comme celles de la grammaire; non en sa qualité de poète. Reduire la poésie aux démarches de la connaissance rationnelle, du discours, c'est aller contre la nature même, c'est vouloir un cercle carré. (H. Bremond. *La poésie pure.*)

Quitemos a la poesía todas las *règles communes de la raison* y tendremos la poesía nueva; en ella no hay nada que se relacione de modo directo o inmediato

con la *connaissance rationnelle*. ¡Pero esta es la locura!, exclamarán algunos espíritus timoratos. Pero ¿qué importaría que lo fuera, siendo hermosa? Lo importante es esto último. La emoción estética, como toda emoción, no es un acto del razonamiento. ¿Por qué querer, entonces, que la poesía sea comprensible — si nunca lo ha sido—, exigiendo esta cualidad como elemento indispensable para sentir su belleza? ¿A qué se debe la emoción estética que despierta en los hombres la Gioconda de Leonardo? ¿Es un producto de la razón, de la comprensión? No, puesto que jamás se había pensado en ella y en ella no hay nada que sea necesario explicar o comprender. Si se exigiera de un hombre que explicara los motivos que han influido en su emoción, no sabría qué decir. Un esteta tal vez lo diría. Pero eso no tiene importancia; lo que quiero hacer notar es que no fué necesaria la explicación para sentir la emoción. Lo mismo sucede en poesía, en toda la poesía, la de ayer y la de hoy. Aquel a quien no le gusta o no la siente, no intente comprenderla; perderá su tiempo. Y aquel que gustándola intente también comprenderla, creyendo así llegar a gustarla más, perderá, además del tiempo, la sensación de belleza que le había dado. Así está planteada la cuestión. “La explicación del teorema de Pitágoras — me dice un amigo — produjo en mí una especie de deslumbramiento.” Lo creo. La razón tiene también sus goces, pero no olvidemos dar a la geometría lo que es de la geometría y a la poesía lo que es de la poesía.

VI.—LA POESIA DE HOY. SUS FORMAS

En la poesía nueva se distinguen hasta ahora y principalmente, tres formas: el poema de sensaciones asociadas, el poema deshumanizante y el poema que intenta valorizarse por la música que resulta de la aproximación de las palabras que, a falta de relaciones lógicas, las tienen de color y de sonido. Esta última forma es la más noble y la más difícil: es, en realidad, la poesía pura. Continúa, en su parte esencial, la tradición de la más alta poesía de todos los tiempos. Como formas inferiores podemos citar la de los caligramas y aquella tan socorrida por algunos poetas: la poesía a base de metáforas, especie de greguerías en verso. Por ejemplo:

la pluma corre sobre los renglones
como los trenes hacia la frontera

al salir del túnel el tren
desata un acordeón aporreado

alguien le dió cuerda al río
para que caminara más rápido

(Pérez Santana y Reyes Messa: 12 *poemas en un sobre.*)

Como ejemplo del poema de sensaciones asociadas citemos uno de Cendrars:

...Deshoja la rosa de los vientos
He aquí que zumban las tempestades desencadenadas
Los trenes ruedan en torbellinos sobre sus redes
embrolladas
Emboques diabólicos
Hay trenes que no se encuentran jamás
Otros se pierden en el camino
Los jefes de estación juegan al ajedrez
Al chaquete
Al billar
Carambolas
Parábolas
La vía férrea es una nueva geometría
Siracusa
Arquímedes
Y los soldados que lo degollaron
Y las galeras
Y los bajeles
Y las máquinas prodigiosas que él inventó
Y todas las matanzas
La historia antigua
La historia moderna
Los torbellinos
Los naufragios
Aun el del Titanic que leí en el diario
Tantas imágenes asociativas que yo no puedo desplegar en
[mis versos
Porque soy todavía un mal poeta
Porque el universo me desborda
Porque he descuidado asegurarme contra los accidentes fe-
[rroviarios
Porque no sé ir hasta el fin
Y tengo miedo.

¿Qué proceso psicológico ha generado este poema?
Uno desarrollado fuera (o lejos) de la razón.

Puede dividirse el pensamiento —división bastante arbitraria, por cierto— en dos capas: pensamiento-frase y pensamiento-asociación. Me explico. El pensamiento-frase es el pensamiento de las reflexiones voluntarias, el pensamiento racional, lógico, del que nos valemos, por ejemplo, para discutir el valor de una teoría científica, las probabilidades de éxito de un proyecto. Se le ha llamado forma del pensamiento superior; pero superior no significa nada. El pensamiento-asociación está a un nivel más profundo de la conciencia. Para trasladarlo hasta la palabra o la escritura requiérense esfuerzos considerables. Su carácter propio, en efecto, es de expresarse con dificultad; por lo común no consiste en frases sino en imágenes realmente visuales. A veces surgen palabras cuya significación puede ser reducida extrañamente a su sola sonoridad, a una inexplicable asociación de colores. Pensar en Rimbaud es todo uno con esto. Aquí nada tiene que hacer la lógica gramatical. El enlace de las ideas, si a esto puede llamarse ideas, se efectúa según asociaciones parciales y absolutamente ilógicas. La memoria es el único guía atento, ya al sonido y al color, ya a la anécdota del recuerdo. El verdadero fondo de todo pensamiento es el pensamiento-asociación. A éste se superpone el pensamiento-frase, que es una transformación incognoscible del pensamiento-asociación adaptable a la vida externa. Pero el verdadero "yo" pensante piensa por asociaciones que, por lo demás, no siempre ni frecuentemente llegan a la conciencia. El pensamiento-asociación forma parte del sueño, del embotamiento cerebral, de esos estados en que se responde: "En nada", cuando algún inoportuno pregunta: "¿En qué piensa usted?" (J. Epstein. *La poesía de hoy.*)

Una asociación de imágenes, de recuerdos, de ideas sueltas, forman el poema de Cendrars. En algunos versos se ve claramente el curso del pensamiento; en otros, el autor recurre a la greguería en verso. No es un poema puro en su forma. Pero, en general, y apartándonos del modelo, podemos decir que esos poemas se hacen partiendo de una idea, de un sentimiento, de una emoción, de una imagen, de un recuerdo, de un movimiento, fenómenos que despiertan en el cere-

bro del poeta otros, semejantes o distintos, que se van relacionando y seleccionando por el sonido, por el color, por el ritmo, y que, refiriéndose algunas veces al motivo de que partieron, no tienen entre sí orden lógico o de tiempo; es decir, cada uno de ellos, aunque provocado por la misma causa, posee un valor propio, una representación diversa de aquel motivo. En ocasiones, el circuito se interrumpe (tal vez por agotamiento del interés despertado por el agente provocador); pero como el cerebro jamás detiene su trabajo, surge inmediatamente otro motivo y la cadena se reanuda. Entre un motivo y otro no hay en ocasiones relación de ninguna especie. En otras la hay. Pero en general el poema presenta siempre fraccionamientos, aunque, según mi criterio, el ideal sería que no los hubiera.

El lector dirá ahora: "Comprendo perfectamente el modo cómo se hace un poema así; pero ¿en qué consiste su belleza?" La belleza de un poema así construido resulta de varias causas, entre otras: de la frescura y gracia de las imágenes halladas, de los juegos de color, de sonido o rítmicos que haya entre sus palabras o frases, del contraste entre un recuerdo y otro. "Pero — volverá a decir el lector—; estos son casi los mismos motivos que nos hacían sentir la belleza en los poemas no nuevos." Y el lector tendrá casi razón. La diferencia consiste en que la poesía no nueva se escribía de manera más o menos comprensible, se recurría — aunque esto pueda parecer paradójal — a las vías inteligibles para llegar a hacer sentir lo ininteligible, lo inefable. En esto se iba pareciendo ya a la prosa: tenía que explicar mucho para poder, al fin, significar algo. El poeta nuevo prescinde de las explicaciones, de los len-

tos procesos demostrativos, de las guías; ha rechazado aquello que era como un parche en el cuerpo de la poesía y no expresa sino lo esencial, es decir, el producto cerebral prístino, no mezclado ni con la razón ni con el sentimiento. Los pintores usan una palabra muy feliz para indicar esto. Lllaman "redondeado" a un cuadro compuesto con elementos extraños al oficio mismo de la pintura, elementos intelectuales, sentimentales, literarios, etc., puestos para hacer el cuadro más asequible al mal gusto del público y favorecer así su venta o su éxito. Quitándole a un cuadro redondeado todo aquello que lo redondea, queda el esqueleto, lo esencial. Lo que queda es la pintura. Si no queda nada, es que no había nada.

El carácter general de la invención contemporánea está en la transposición de la emoción artística del plano sentimental al plano cerebral. (Canudo.)

En esta transposición, en este salto de lo sentimental a lo cerebral, el lector, con escaso o mal desarrollado sentido poético, no poeta o poeta ya mineralizado, se ha quedado atrás. Es falta de gimnasia.

Debo decir que el poema de Cendrars no me parece un excelente modelo. Es un poema combinado, donde se encuentran reunidas las dos formas de que venimos hablando y donde la tercera, la más importante, falta. A mi juicio es un error presentar en un mismo poema varios estilos o formas poéticas. Esto desconcierta al lector e impide al poeta crear una obra de arte lisa, de una pieza y con un material idéntico.

La segunda forma a que me he referido, el poema deshumanizante, es un poema cuya belleza resulta del placer intelectual que sus imágenes y metáforas provocan debido a la transposición de los elementos reales, y del descubrimiento y creación de relaciones entre dos cosas que, lógicamente, no las tienen. Cuando Pablo de Rokha dice:

entusiasmo de tomates,

no significa con ello, aparentemente, nada, puesto que no hay relación directa entre el entusiasmo y los tomates; pero la frase, a pesar de esto, despierta en el lector una sensación de forma y de color, que se convierte en seguida en una imagen visual y luego en una percepción intelectual. ¿Por qué? Porque si bien es cierto que entre el entusiasmo y los tomates no hay relación directa, la hay en cambio, indirecta. Veamos. Comúnmente las palabras, y no sólo las palabras, sino que también las letras, sugieren imágenes visuales. Pues bien: la palabra entusiasmo evoca el color rojo o rosa subido. Si a esta palabra, que sugiere tal color, sigue la palabra tomates, que además de evocar el color que los tomates poseen, insinúa una imagen lineal, de forma, el lector verá mentalmente unos grandes tomates, rojos hasta la exageración, hasta el entusiasmo. ¿Por qué son tan grandes y tan rojos? Porque tienen entusiasmo o porque el entusiasmo es como los tomates (respecto al color). Hay ahí una concreción de dos imágenes que se combinan, para producir una percepción doble. Esta combinación, ilógica, pero perfecta desde el punto de vista poético, provoca en el lector, que ha comprendido, una sonrisa. Eso es suficiente. No es necesario, por otra parte, que

el lector haga las deducciones que yo he hecho. Si su cerebro ha salido del estado paleolítico medio de la humanidad, o si no padece de Daltonismo, no necesitará hacer ninguna. La percepción y la sonrisa aparecerán inmediatamente después de leído el verso.

* * *

Creo que con el verso que acabo de citar y analizar, el lector tendrá una impresión más o menos aproximada de esta segunda forma poética. Con este pequeño ejemplo podrá guiarse a través de los diversos caracteres que presenta este método poético. Digo diversos porque, como se comprenderá, no todos los versos hechos según este modo son idénticos. Hay otros que describen la naturaleza o exponen las sensaciones del poeta en forma aparentemente arbitraria, desfigurándola, deshumanizándola. Todo arte es antifotográfico y la poesía, como arte que es, debe serlo también, so pena de dejar de ser arte. Pero si bien en esta deshumanización la lógica y la razón salen perdiendo, la inteligencia, en cambio, gana, pues con ello se la muestra en un terreno desconocido, donde las sensaciones, las imágenes, las emociones, los ritmos, conservan su desnudez y su pureza primaria, relacionándose, no por lo que llegarán a significar exteriormente, sino por las afinidades que en su desnudez y pureza poseen. Como dice Epstein, l. c.:

...podemos ver claramente la diferencia que separa a los autores modernos de Mallarmé; a éste jamás se le ocurrió la idea de que fuera posible prescindir de la inteligencia en provecho de esa misma inteligencia para suministrarle un alimento nuevo y realmente fresco.

Esta es la principal adquisición de la nueva poesía.

VII.—FORMAS DE LA POESIA NUEVA. ULTIMAS CONSIDERACIONES

Terminan aquí estas divagaciones. A empezarlas me animó únicamente el deseo de exteriorizar las pocas ideas que sobre el tema tengo, tema que me interesa de manera profunda y que en Chile no ha tenido hasta ahora exégeta alguno digno de consideración. No he pretendido hacer con ello cátedra ni muchísimo menos; tampoco he querido colocar jalones que guíen el camino de ajenas plantas. No han sido esas mis intenciones y no lo han sido porque, por una parte, no creo haber dicho todo lo que quería decir; algo se ha quedado dentro de los límites de lo inefable, algo que tal vez era lo más importante o lo único que tenía que decir; y, por otra, porque el concepto de la poesía es personalísimo en cada poeta. Esto impide, por lo menos a mí me lo impide, hacer cátedra.

* * *

Dije en el anterior artículo que en la poesía nueva se distinguían, hasta ahora, tres formas. Analicé ya las dos primeras; he dejado para este último artículo la que considero más interesante. Pero antes de hablar

de ella debo advertir que esas tres formas o modos de construir no están substancialmente definidos ni reconocidos como oficiales en la nueva poesía. Más aun: los poetas nuevos son los más desconcertados con las dificultades que presenta la expresión formal de la nueva poesía. Cada uno va por donde materialmente puede, enredándose o confundiéndose aquí y allá, contribuyendo con ello a hacer más grande el caos, más aparente que real, que existe en la materia. Esto se debe a que la nueva poesía, o más exactamente, el sentido de la nueva poesía, por lo menos en lo que se refiere a la mayoría de los poetas, es un proceso en formación; está en su época de ensayo, de tanteo; evoluciona, en busca de sus moldes precisos, y nadie sabe dónde se detendrá. Así lo estimo yo y lo estimo así porque no he encontrado todavía un producto definitivo, completo, sin vacilaciones, que pueda hacerme pensar que la nueva poesía ha logrado, por fin, cuajar un fruto específico. Sus frutos están aún verdes.

Sin embargo, la lectura atenta de algunos poemas me ha permitido verificar diferencias formales de algún relieve que me han llevado a separar las tres formas de que he hablado, formas que en principio podrían tildarse de arbitrarias o antojadizas, pero que presentan ya una cristalización, no muy pura todavía, pero innegable, evidenciada entre los sedimentos que empiezan a constituir el estrato de la nueva poesía. Quizás no sean estas formas las únicas que existen y tal vez no sean las que van a perdurar; pero por el momento no distingo otras.

He dicho ya que en la nueva poesía existe el poema que intenta valorizarse por la música que resulta de la aproximación de las palabras que, a falta de relaciones lógicas, las tiene de color y de sonido. Esta última forma es la más noble y la más difícil: es, en realidad, la poesía pura. Continúa en su parte esencial la tradición de la más alta poesía de todos los tiempos.

Con esto está dicho todo. Es la poesía a que aspira la totalidad de los que escriben versos y a la que muy pocos (felices) llegan a dar forma, tan pocos que pueden contarse con los dedos los versos que en cada época literaria merecen el honor de ser clasificados dentro de ella. En Francia es famoso el verso de Racine:

la fille de Minos et de Pasiphaé.

Al hablar de este verso y de uno de Musset:

la blanche Oloossone et la blanche Camire,

dice Marcel Proust:

les beaux vers étaient d'autant plus beaux qu'ils ne signifiaient rien du tout. (*Du côté de chez Swann*, p. 87.)

Para los que hablamos una lengua natal que no es la del autor de *Fedra*, ese verso no representa gran cosa como sonoridad ni como color. Podríamos encontrar en los poetas españoles, y aún entre los chilenos, entre los primeros con preferencia en Garcilaso y Góngora, versos superiores. Pero en esto sucede lo siguiente: la poesía que no es de concepto, sino de ritmo puro, pierde su total valor al ser traducida; le han sido cambiadas las palabras y el sonido de esas palabras, con lo cual ha

perdido las bases que le servían para equilibrarse y danzar. Un hombre de otra lengua, especialmente de una superior en musicalidad a la francesa, a no ser que esté profundamente penetrado de los escasos valores fonéticos de la última, encontrará del todo pobre ese verso inmortal. Y es que al leerlo lo lee como español, o como inglés, por ejemplo, buscando en él no una sonoridad francesa, sino una española o inglesa. Inconscientemente compara y mentalmente traduce:

la hija de Minos y de Pasifae,

verso que en castellano no llama la atención de nadie.

De todos modos, este verso, que deja mudos de emoción a los franceses y que a nosotros nos parece casi átono, nos sirve como ejemplo de lo que se llama poesía pura, es decir, ritmo puro, música pura. En la poesía chilena de estos últimos tiempos, desde Mondaca y Jara hasta hoy, y especialmente en la de Pablo Neruda y en la de Pablo de Rokha, un lector atento y de buen gusto encontrará magníficos versos, dignos de figurar en una antología de poesía pura. Recuerdo algunos de *Escritura de Raimundo Contreras*, de ese último poeta:

entusiasmo de tomates
colocados encima del cielo resplandeciente
la sociedad blanca del río que lame noches verdes
érguida de pescados infantiles

Pero sucede en la poesía pura una cosa muy singular: no aparece, por lo menos no ha aparecido hasta este instante, sino en versos aislados, versos que vienen a ser en el poema como la flor o el fruto. No he leído

jamás una composición poética cuyos versos fueran todos de esa calidad; en los estudios sobre la materia no he encontrado más que citas de un solo verso. Esto pudiera hacer pensar que la poesía pura está constituida sólo por el motivo del poema, y que no es sino la cifra alrededor de la cual se desenvuelven operaciones que le prestan ambiente, graduando el sonido y la expresión hasta llegar al climax que representa el verso fundamental. Pero esto, que indudablemente sucede en algunos poemas, sería caprichoso fijarlo como norma general.

Lo innegable es que la poesía pura es un hallazgo que no acaece comúnmente, que a veces se da sólo una vez en la vida de grandes poetas y tres o cuatro en cada época literaria. Sin embargo, ninguna poesía como la nueva, completamente apartada de trabas, puede darnos —podría darnos— una posibilidad mayor de poesía pura, mejor dicho, de versos puros. Y digo versos puros porque, insistiendo en lo ya dicho, me parece imposible que se pueda construir un poema puro desde su primero hasta su último verso. Sería algo de tal modo denso, que impediría penetrarlo, o de tal forma liviano, que no dejaría en nosotros emoción ni huella alguna. Sería la perfección que se anhela pero que no llega y que si llega parece extraña a nuestros mismos deseos o excesiva para nuestra capacidad de comprensión y de goce.

* * *

En Chile la poesía nueva tiene sus más altos cultores en los dos poetas que he nombrado. Sus tentativas no han sido hasta ahora superadas. Algunos poetas

sudamericanos, brasileños, argentinos, mexicanos, especialmente, han logrado crear, usando la nueva técnica y aplicando su talento poético a la expresión de las circunstancias físicas y humanas de sus respectivos países, hermosas poesías, de alto carácter y originalidad. Hay muchos caminos que seguir y lo peor es irse por uno solo, pues si los recursos del poeta no son extraordinarios, se corre el riesgo de caer en una repetición fatal.

Hay mucha gente que cree que ser poeta nuevo es cosa fácil, que cualquiera lo puede ser si coloca unas tras otras todas las palabras que se le vayan ocurriendo; es *canción de receta*, dicen los poetas anquilosados. No hay duda de que muchos que se llaman poetas nuevos y que de tales no tienen sino lo que ellos mismos se atribuyen, proceden de la manera que pretenden los enemigos de la nueva poesía; pero esto no debe preocuparnos. Dejemos lo mediocre y lo nulo a un lado e invitemos cordialmente a los que aquello afirman, a que escriban una buena poesía nueva, cuyos valores ignoran casi tanto como los valores antiguos.

La mejor demostración de que la poesía nueva es una poesía no asequible a cualquiera, la constituye el hecho de que entre los treinta o cuarenta poetas que la cultivan en Chile, sólo tres o cuatro han logrado destacar valores positivos. De los demás, unos andan a salto de mata, sin saber hacia dónde dirigir sus pasos ni qué galimatías crear para aparecer originales; otros trabajan sin mayores resultados, pero honradamente, y el resto espera, pasa, como los jugadores que no quieren arriesgar su dinero a una carta cuyas posibilidades son oscuras.

ACERCA DE LA LITERATURA CHILENA

En conferencia leída en una reunión del Grupo Índice, y titulada *Paradoja sobre las clases sociales en la literatura*, Raúl Silva Castro dijo:

La literatura chilena es una literatura de la cual están ausentes todos los grandes problemas de la vida y todas las inquietudes de la inteligencia.

Tal era su afirmación.

¿Por qué están ausentes de la literatura chilena todos los grandes problemas de la vida y todas las inquietudes de la inteligencia? Después de una disquisición de carácter socio-psicológico, donde estudia someramente la formación, la vida y las costumbres de la clase media, el autor de la *Paradoja* responde:

Una luz especial ilumina el proceso de nuestra literatura cuando se observa que ella está entregada, con leves excepciones, a hombres mesócratas. En la expresión escrita deben reflejarse los asuntos y las costumbres sociales. Una clase social deprimida y siempre temerosa de caer en lo arbitrario no puede crear un arte grande.

Es decir, que el origen mesocrático de la mayoría de los escritores chilenos tendría la culpa de que los grandes problemas de la vida y las inquietudes de la inteligencia estén ausentes de la literatura de este país.

Tal es el hecho que el autor de la *Paradoja* indica y tal la explicación que de él nos da. Yo no quiero discutir la existencia del fenómeno, o sea, la ausencia de problemas de toda índole en la literatura chilena. Reconozco que así es y todos tendrán que reconocerlo. Lo que quiero discutir es el porqué. Opino que la explicación es insuficiente.

Me ocuparé primero de la cultura del escritor chileno. Al hablar del escritor chileno me refiero al escritor de este momento, al de hoy, entre los cuales tengo el no sé qué de contarme. La mediana y a veces mediocre cultura del escritor chileno es una de las causas que provoca aquella ausencia que lamentamos. Si leemos *El mundo de William Clissold*, de Wells, en el que el escritor inglés estudia el problema de la personalidad y del destino, o el prólogo de *Volviendo a Matusalén*, de Shaw, en el cual este autor pretende explicar algunos problemas biológicos y morales, llama la atención la agilidad y desenvoltura con que ambos tratan las ideas pertinentes a esos temas. En el prólogo de *Volviendo a Matusalén* se encuentran subtítulos como éstos: "El ocaso del darwinismo". "El advenimiento del neodarwinismo". "Inadaptación política del ser humano". "El advenimiento del neolamarckismo". "Darwin y Carlos Marx", etc. No copio otros para no ser tedioso, pero advierto que todos tienen el mismo o mayor interés substancial. Cada uno de estos subtítulos contiene una glosa sobre la materia que indican, y aunque la glosa no es muy extensa, se echa de ver que Shaw habla de cada tema con profundo dominio. Y no podría ser de otra manera. Recordemos quién es Shaw, la situación que ocupa en la literatura inglesa, los rivales que tiene, entre los cuales se cuenta Chesterton, y veremos que no

puede, hablar a vuelo de pájaro. Es posible que esté errado en sus apreciaciones, pero no es posible que esté indocumentado o no preparado. No se puede hablar de la oposición que existe entre las doctrinas de Darwin y de Lamarck, ni de la influencia de Samuel Butler en cierta rama del problema biológico-moral, sin conocer a fondo las obras y las ideas de estos sabios. Shaw no puede sacar sus conocimientos de la Enciclopedia Británica ni de cualquier manual de divulgación de esos problemas. En cuanto lo hiciera, su posición literaria e intelectual sufriría rudo golpe. Diez o veinte hombres de ciencia, escritores o pensadores, se le echarían encima y lo harían cisco. En Inglaterra y en casi todos los países de Europa la lucha por las ideas es el pan de cada momento, pan del que desgraciadamente carecemos en el valle que riegan el Maipo y el Mapocho, donde no discutimos las ideas sino cuando hiernen nuestra personalidad social o nuestros intereses económicos.

Ahora, sentado esto último, miremos a nuestro alrededor o más allá y preguntémosnos: ¿cuál es el escritor chileno que puede, en este mismo instante, hablar o escribir sobre los problemas que Shaw trata en *Volviendo a Matusalén* y Wells en *El mundo de William Clissold* y hacerlo con la seguridad con que esos escritores lo hacen? O ¿cuál es el escritor que puede hablar a fondo de cualquiera de los problemas que exigen no sólo experiencia propia o intuición, sino también conocimiento, cultura, crítica, razonamiento? (Pregunto cuál es el escritor y no cuál es el hombre.) Puede que alguien pregunte: ¿de qué le servirá a un novelista tener una cultura biológica, una cultura filosófica, una cultura psicológica o una cultura especial cualquiera que no sea cultura literaria? Pero entonces se podría preguntar:

¿de qué le sirvió a Shaw tener conocimiento de las ideas de la herencia, de la biología, de la sociología? Le sirvió para escribir *Volviendo a Matusalén*. Shaw no hubiera podido escribir esa obra sin tener la cultura de que da muestras en el prólogo del libro. Esa cultura le sugirió ese libro, porque la cultura sirve al escritor, al artista, al creador, no como un simple almacenamiento de conocimientos —lo cual lo convertiría en erudito, cosa de la que debe escapar como un creyente escapa del diablo— sino como sugeridora e iluminadora de sus creaciones, en las que infunde ese soplo de universalidad que vemos en los libros de Wells, de Shaw, de Chesterton, de Gide y de otros escritores europeos.

Esa cultura es la que no tiene el escritor chileno. La que tiene, en la mayoría de los casos, es cultura literaria, cultura que no sirve absolutamente para nada cuando se trata de crear obras con un contenido humano y científico. Si la tuviera, se vería en sus obras. Si la tiene, no se le conoce.

Ahora bien: ¿qué puede hacer un escritor que carece de una cultura que le permita abordar temas de alta significación intelectual? No puede, sin caer en el ridículo, trabajar una obra que tenga como tema principal un problema que requiere conocimientos anteriores para ser tratado. Y ante esta dificultad, que no es insuperable, sino perfectamente franqueable, el escritor chileno se dedica a lo que le rodea, a lo que menos preparación y esfuerzo intelectual le cuesta, a lo que no le exige sino cierta preparación literaria, espíritu de observación, retentiva y habilidad; a la descripción de lo objetivo, que en ocasiones llega a ser superficial a fuerza de ser objetivo: el campo, las montañas, el mar y los hombres de Chile.

¿A qué se debe esta insuficiencia cultural de los escritores chilenos, entre los cuales me cuentan? Considero que se debe generalmente a un error de método. Si se pregunta a los escritores qué es lo que leen, responderán: una novela, un libro de viajes, uno de cuentos o uno de crítica literaria, es decir, literatura. Difícilmente habrá uno que lea alguna de esas pesadas obras que tratan problemas generales de la humanidad. ¿Por qué no las leen? Repito: es sólo un error de método intelectual, una falta de previsión, a no ser que sea —y el caso se da— indiferencia por las ideas. Algunos de ellos dicen: "El campo chileno no está agotado para la literatura. ¿Por qué abandonarlo y recurrir a temas que podemos tratar una vez que agotemos el del campo?" Sí, es posible que el campo, que el roto, que el campesino, que la montaña y que el paisaje no estén agotados. ¿Pero se ha pensado en el lector? Citemos algunos escritores actuales y veamos sobre qué escriben o sobre qué han escrito: Mariano Latorre, costumbres campesinas; Marta Brunet, lo mismo; Luis Durand, ídem; Santiván, actualmente costumbres campesinas; Maluenda, *Escenas de la vida campesina*; Manuel Rojas, rotos y campesinos; Januario Espinosa, costumbres campesinas y de la clase media provinciana; Joaquín Edwards Bello, *El roto*; Eduardo Barrios, *Un perdido*, tipos y costumbres de Chile. No los he nombrado a todos, pero los demás, con la excepción de algunos que se dedican a describir tipos extranjeros o internacionales, con la intención de escapar al lugar común de la literatura nacional, pero en realidad cayendo en un lugar común internacional, con algunas excepciones, digo, excepciones de número y no de calidad, siguen la senda del roto y del campesino. Después de leída esta lista, ¿no resultan de-

masiados rotos y demasiados campesinos para un público tan escaso como el que poseemos los escritores chilenos? ¿No es cierto que se echa de menos algo que salga del campo, de las montañas y de la vida exterior de los hombres que viven en ese campo y en esas montañas, algo que no sea sólo un recuerdo de lo que se ha visto o vivido o imaginado alrededor de esos temas? Si recordamos que todos los escritores de Chile tenemos más o menos los mismos lectores y si recordamos que todos les damos la misma literatura, tendremos, además de compasión hacia ellos, una idea clara de la situación. No se puede escribir durante veinticinco o más años una literatura así, semejante en el fondo y con escasas variaciones en la forma, literatura que no ha logrado todavía cristalizar una obra maestra, sin fatigar a una o dos generaciones de lectores.

Pero no debemos desesperar. Creo que si algunos escritores que se inician no se entregan a una sabiduría sin transcendencia humana o a una cultura unilateral, especialmente literaria, si aprovechan el ejemplo de los escritores europeos, para quienes el escribir no es sólo una forma de narrar sucesos vistos o vividos, sino también una forma de manifestar las ideas y los sentimientos, los problemas y las inquietudes del mundo; si saben utilizar en sus obras la cultura que poseen o la que adquirirán, transformándola y adaptándola en beneficio de la creación literaria, creo, repito, que sacarán a la literatura chilena de la uniformidad en que yace desde hace tantos años. (1)

Con esta esperanza y con este buen deseo —que espero me será agradecido— termino esta primera parte

(1) En 1938 aquella esperanza se ha perdido.

de mi trabajo. En ella me he referido exclusivamente a los problemas que exigen, para ser explotados en la literatura, una cultura especial preliminar, es decir, a los problemas de carácter científico con transcendencia humana. En la segunda me ocuparé de aquellos que pueden ser tratados sin más acopio que la intuición o la experiencia personal, entre ellos el problema sexual y la inquietud metafísica, problemas e inquietudes contingentes en la personalidad intrínseca del hombre.

* * *

En una parte de la *Paradoja* Raúl Silva Castro dice:

Se me dirá, seguramente, que para llevar a la literatura ese género de preocupaciones, es necesario que el escritor habite un pueblo en el cual existan en mayor o menor grado tales inquietudes. La objeción es insuficiente. El escritor es el producto de una minoría, y la minoría desde la cual él se lanza a explorar el mundo de las formas, que sigue su carrera y corona sus triunfos, es siempre una minoría para la que la inteligencia existe y los problemas espirituales tienen realidad y a veces urgencia.

Hasta aquí el párrafo (más adelante asegura que "esa minoría se da en Chile"). Considera él insuficiente la objeción que podría hacérsele. Reconozcamos que lo es, pero veamos si la réplica a la objeción no lo es también. A mi entender, la objeción y la réplica pasan muy superficialmente sobre un elemento esencial: la personalidad del escritor. El escritor no es sólo el producto de una minoría, aunque también esto puede ser discutible, sino que es también, y más que nada, el producto de sí mismo, el producto de su personalidad, de su personalidad moral, biológica, fisiológica, cultural, de su

personalidad entera, en fin. En esa personalidad, en su creación y formación, no ha tomado parte sino en una mínima proporción —algunas veces sólo en sentido social— esa supuesta minoría desde la que el escritor se lanza a explorar el mundo de las formas. Opino que no es bastante que un escritor habite un pueblo en el cual existan en mayor o menor grado inquietudes de esta o aquella índole; es necesario también que las sienta en sí mismo. (Repito que únicamente hablo aquí de los problemas e inquietudes que pueden ser tratados con sólo tener la intuición o la experiencia personal de ellos. Ya he hablado de los otros.) Parecerá exagerado lo que he dicho, pero no lo es. Veámoslo. Tomemos un ejemplo: Pedro Prado. Según el autor de la *Paradoja*, el poeta de *Flores de Cardo* constituye una excepción en la literatura chilena de hoy. En esta afirmación hay, en primer lugar, un error y hay un error porque Pedro Prado es sólo un poeta, nada más que un poeta, hasta cuando habla de arquitectura y hasta cuando hace pintura. Y siéndolo, como indudablemente lo es, hasta en *Alsino*, que aparentemente es una novela, pero que en realidad es sólo un poema novelado, no se le puede considerar como una excepción. No lo puede ser porque aquí no tratamos de los poetas ni creo que Raúl Silva Castro los incluyera en su *Paradoja*; en ella no aparece nada que se refiera a la poesía. Los poetas tienen su mundillo aparte del nuestro, novelistas o cuentistas, ensayistas o lo que sea, es decir, individuos que pudieran tratar en sus obras, de una manera amplia y directa, no poética, por imágenes o metáforas, los problemas y las inquietudes del género humano. Aquí hablamos de los hombres que caminan, no de los que bailan, como habría dicho Paul Valéry. Si fuéramos a exceptuar de la

literatura que nos interesa a todos los poetas que han expresado en sus obras inquietudes de cualquier índole, tendríamos que nombrarlos a todos o casi todos.

Pero, aparte de esto, supongamos que Pedro Prado pudiese constituir excepción entre los novelistas o cuentistas chilenos; aceptemos esta suposición como un hecho cierto y veamos cuál es el fondo de sus obras y cuáles los problemas o inquietudes que ha glosado. La obra de Prado se caracteriza por una suerte de vacilación intelectual, de vuelo abstracto, por una inestabilidad material e intelectual cuya expresión más exacta y hermosa la ha dado el poeta en *Los pájaros errantes*. Podríamos decir que Pedro Prado es uno de estos pájaros errantes, pájaro sin alas que intentó tenerlas en *Alsino*, con el resultado que conocemos y que se debe tal vez al concepto espiritual de sí mismo y del hombre en general. Tal se me aparece a mí Prado cuando pienso en él e intento representarme su fisonomía mental y su actitud literaria. ¿A qué se debe la actitud y el carácter literario de este hombre? En vano buscaríamos en Chile una minoría desde la cual hubiera podido surgir. Su origen debemos buscarlo en él mismo, en sus lecturas filosóficas, en su temperamento inquieto, en su costumbre de deambular por los campos, en sus largos monólogos interiores, en su vida casi solitaria, en su afán de buscar y desentrañar los problemas que siente en sí mismo y que han surgido en él, no por la influencia de una minoría cualquiera, sino gracias a lo que acabo de indicar. Y siendo Prado como es, lo lógico es que en sus obras se reproduzca él mismo, exprese lo que siente, lo que anhela, lo que le interesa como hombre. Es posible que haya en Chile personas que sientan más o menos lo mismo que Pedro Prado, pero el

sentimiento y la preocupación de esos hombres habrían quedado sin expresar si él no los sintiera a su vez. Una vez expresado eso por el autor de *La casa abandonada*, la minoría reconoce en él a su hombre, a su profeta o poeta; es decir, Pedro Prado agrupó esa minoría en torno a su obra, la creó, podría decir; no fué el producto de ella.

De ahí que yo diga que no es bastante, para llevar a la literatura ese género de preocupaciones, que el escritor habite un pueblo en el cual existan en mayor o menor grado tales inquietudes, sino que es necesario también que el escritor las sienta en sí mismo. Pueden existir a su alrededor miles de inquietudes, pero todas quedarán inéditas en la literatura si no tienen también origen o eco en la personalidad del escritor. Este sólo hablará de lo que le preocupa como hombre.

Además de las inquietudes que Pedro Prado ha expresado en su obra, existen en Chile otras, por ejemplo, la inquietud sexual. Pedro Prado no se ha ocupado de ella, y no se ha ocupado porque no le interesa de cerca ni de lejos. Recuerdo que un día nos encontramos. Yo llevaba un libro de Porché titulado: *El amor que no osa decir su nombre*. Lo tomó, leyó el título y quedó pensativo un instante, como sorprendido por el título o como si pensara en lo que significaba. Al caer en ello me miró con más sorpresa aun y de un modo especial y me dijo:

—¿Usted lee esto?

—Sí —le respondí.

—Me sorprende que a usted le interesen esas cosas. A mí no me han interesado nunca.

No le interesaba ni por curiosidad, mucho menos personalmente, y no interesándole de ningún modo, el

problema sexual queda forzosamente exceptuado de su obra. Se dirá que a un solo escritor no le pueden interesar todos los problemas y que uno hablará de éste y otro de aquél. Precisamente, pero siempre le interesarán los que tengan— en este terreno— relación personal con él.

Si extendemos la mirada más allá de nuestro país o si examinamos algunos de los nombres citados en la *Paradoja*, veremos que el caso de Pedro Prado se repite. Elijamos a André Gide, a Miguel de Unamuno y a Dostoiewski.

En el caso de André Gide no tendremos mucho que hablar. Dice Raúl Silva Castro que "Gide ha creado una obra en que los problemas de la personalidad ocupan un sitio dominante". Si recordamos la personalidad de Gide, nos daremos cuenta inmediatamente de que es en ella donde está el origen de su obra. No quiero decir con esto ni suponer que toda ella gire alrededor de lo mismo; no; pero lo principal, aquello en que Gide se destaca y por lo que es generalmente conocido, sí. El resto, en que Gide estudia o expone problemas que no tienen relación directa con el sexual, se debe a su cultura. En 1891, hablando de uno de los primeros libros de Gide, Gourmont decía:

En cuanto al presente libro, es ingenioso y original, *erudito* y delicado, revelador de una bella inteligencia; se me antoja como la condensación de *toda una juventud de estudio*, de ensueño y de sentimiento, de una juventud concentrada y perezosa...

Gide nació en 1869 y estas palabras fueron escritas en 1891, es decir, cuando el autor de *Corydon* sólo tenía 22 años de edad. ¡Veintidós años! Y ya se le decía que su libro era *erudito*, la condensación de *toda una*

juventud de estudio. ¿Qué escritor chileno ha merecido nunca a esa edad palabras semejantes? Vemos, pues, que gracias a su propia personalidad y a su cultura, Gide ha podido realizar su obra, obra que habría realizado en cualquier pueblo europeo, aun en uno en que no hubieran existido las inquietudes que sentía. Las sentía en sí mismo y eso era suficiente. Pero hasta en eso la suerte le fué propicia: André Gide nació en París.

Si de André Gide pasamos a Unamuno, el caso se repite. Es su personalidad la que influye en su obra y la crea, prescindiendo casi en absoluto de la realidad circundante. Dice Raúl Silva Castro:

Llamo general al sentimiento o a la idea que alberga indistintamente el hombre de cualquier tierra y de cualquier tiempo, por ejemplo, el sentimiento de la inquietud metafísica. Esta inquietud la expone detenidamente Unamuno, en *El sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*.

En ese libro Unamuno habla de lo que personalmente le interesa: el destino del hombre y su inmortalidad, la inquietud metafísica, en fin. En don Miguel de Unamuno esa inquietud metafísica llega a lo patológico. Citaré unas palabras de José María Salaverría, que explican de una manera cierta, aunque un poco humorística, esta actitud de don Miguel:

El tono unamunescos quiere decir exaltación entre pueril e infernal de la personalidad, con exhibición de ésta a un grado de impudor sencillamente obsceno. Y después, como ampliación o consecuencia de lo anterior, un anhelo angustioso, patético, mezcla de lamento y de apóstrofe, del ser mortal y pasajero que se rebela a morir, no sólo como literatura, sino como carne. Luzbel y Narciso en una pieza. Tanto, que uno de los motivos que más lo sujetan a Unamuno al cristianismo es la categórica seguridad con que el cristianismo mantiene el dogma de la resurrección. Resucitar

con sus barbas y todo y vivir así eternamente en cualquier sitio del cielo o del infierno, tal es el sueño preferente de Unamuno.

Vemos, entonces, que también en don Miguel de Unamuno existe personalmente el problema que explota en literatura; no le ha venido de fuera. Su obra, especialmente el libro a que nos hemos referido, es el producto de sí mismo; tal vez en ella hayan influido sus lecturas filosóficas, pero esas lecturas filosóficas hubieran existido sólo como simple afán de conocimiento, sin buscar en ellas una continuidad a sus propias inquietudes, si éstas no hubieran existido primero en su alma. Toda personalidad busca en otras sus semejantes y se confunde con aquellas que lo son, acrecentando así la suya propia.

Si de estos dos escritores pasamos a Dostoiewski, citado también por R. Silva Castro como modelo, el caso, aunque más complejo, es el mismo. Al lado de la personalidad de Gide, y de Unamuno, la de Fedor Dostoiewski destaca como una cúpula entre dos entecas torrecillas. Es la más tremenda personalidad humana que haya aparecido nunca en la literatura mundial. En un paralelo entre Tolstoi y Dostoiewski, Alejandro Brückner, en su *Historia de la literatura rusa*, dice:

Tolstoi es aristócrata, enamorado de la naturaleza, hijo predilecto de la felicidad, colmado de todos los honores y satisfacciones. Dostoiewski es plebeyo, hijo de la ciudad, perseguido por la policía, la censura y las deudas, presidiario y extrañado por la vida misma. Tolstoi es racialmente sano, león de nombre y de naturaleza, un roble firmemente arraigado en la tierra, con ramas nudosas que trepan hacia el cielo, plétorico de fuerza, de vida y de salud; Dostoiewski un haz de nervios, que se contrae dolorosamente al más leve soplo, visitado cada mes o cada semana por

la "santa enfermedad" (epilepsia), clavada en su cerebro. Tolstoi orienta su vida hacia lo más adecuado, cuida de su hogar con los medios más abundantes, mantiénese en un estado de envidiable lozanía hasta los años de Matusalén; Dostoiewski hace siempre, contra viento y marea, lo que había de dañarle, tropieza con todas las trabas, no conoce medida alguna en el amor o el odio apasionado. Tolstoi es solamente épico, se detiene con apacible calma en las cosas mezquinas y grandiosas; en lo episódico de toda especie, aunque también compuso dramas; Dostoiewski es sólo dramático, aunque nunca compuso una escena; aquél relata siempre en forma clara e inteligible, éste dialoga, siempre confuso, con oscuras alusiones. Tolstoi escribe el libro del hombre sano; Dostoiewski el del hombre enfermo. Tolstoi transparenta la carne —de ella sólo es clarividente—, Dostoiewski, el espíritu; aquél es nuncio de la más alegre afirmación vital, éste encarna todos los problemas grávidos. Tolstoi es irreligioso, ajeno a todo misticismo, racionalista a ultranza, rayano en una extrema tosquedad; Dostoiewski busca a Dios y es místico.

Si a este retrato de Brückner agregamos que Dostoiewski nació en Rusia, país espiritualmente atravesado y saturado de infinitas inquietudes, azotado por el más delirante misticismo, consumido desde siglos por el hambre y la miseria y donde se han mezclado al cuerpo original varios pueblos que trajeron multitud de preocupaciones religiosas, mágicas o satánicas, tendremos una explicación exacta de su obra, cuya base está, sin embargo, en su personalidad. ¿Por qué Tolstoi, también ruso, no tiene semejanza con él? Porque tenía una personalidad distinta, como lo acabamos de ver.

¿Hay entonces, o no, una profunda preponderancia de la personalidad en la obra literaria? Casi es una pregunta ridícula. No es suficiente, entonces, para que tales preocupaciones sean llevadas a la literatura, que el escritor habite un pueblo donde existan en mayor o me-

nor grado. Bastará que el escritor las sienta en sí mismo.

* * *

Pero traslademos a Gide, a Unamuno y a Dostoiewski a Chile. Hagamos nacer en Santiago a los tres. Es otro el ambiente, otra la gente, otras las costumbres; todo es distinto, principalmente la mentalidad y la educación de sus habitantes. Supongamos que Gide fuera, como la mayoría de los escritores de Chile, hijo de una familia pobre o acomodada, es decir, no rica. (La familia de Gide pertenece a la clase media francesa.) Pues bien: Gide nace en Santiago el año 1869 y empieza, como empezó en Francia, por estudiar ciencias. La familia habría dicho: "Muy bien; puede ser profesor o sabio", aunque lo de sabio no le suene bien. Al abandonar Gide sus estudios de ciencias y dedicarse a estudiar música, la opinión de su familia no sería tan buena, pero, en fin: "puede tocar en algún teatro o ser profesor." Pero cuando el joven Gide, fatigado de estudiar música, decide entregarse a las letras, la sorpresa de la familia, si no el escándalo, no habría tenido límites. El padre diríale: "Hombre, Andresito: a mí no me parece mal la literatura. Yo he leído *El Quijote* y me ha hecho la mar de gracia; pero piensa que en Chile no es carrera ser escritor. Puedes dedicarte a ella, pero aprende primero un oficio o una profesión que te permita vivir. Y no te enfades. El deber de un padre es velar por el porvenir de sus hijos."

Pero nuestro joven Gide, desoyendo los consejos del padre, se dedica sólo a la literatura, publicando en Santiago, en 1891, un libro anónimo titulado *Los cua-*

ernos de *André Walter*. Es mal año para la literatura. Estamos en plena revolución. André Gide obsequia el libro a los escritores santiaguinos y pone algunos ejemplares a la venta. Vende, supongamos, ochenta. (En 1857 Vicuña Mackenna vendió 30 ejemplares de *El ostracismo de los Carrera*.) ¿Por qué tan poco? Porque el mercado no da para más y porque debido al ambiente, a la calidad de la cultura que posee el Gide santiaguino, calidad muchas veces inferior a la que recibió en Francia y debido también al ningún estímulo espiritual que le ofrecía la literatura anterior de su país, el libro del André Gide nacido en Chile no es tan bueno como el del nacido en París. El joven escritor se desconcierta un poco, pero insiste. En 1891 publicó el verdadero Gide tres libros: dos ediciones de *Los cuadernos de André Walter* y una de *El tratado de Narciso*. En Chile hubiera publicado su segundo libro al año siguiente o dos años después, corriendo con él la misma suerte que con el anterior. (1) Si el caso se hubiera repetido tres o cuatro veces, ¿qué habría hecho el joven escritor santiaguino André Gide? Habría llegado un instante en que su familia le negara auxilio para sí y para publicar sus obras; buscaría entonces un empleo y lo encontraría, perdiendo con ello una parte estimable de su libertad. Además, al aparecer su primera obra tratando

(1) No hay ningún antecedente que nos permita suponer lo contrario. Don Diego Barros Arana, que publicó dos mil ejemplares de la *Historia General de Chile*, sólo vendió trescientos. En 1929, don José Toribio Medina publicó quinientos ejemplares de las *Cartas de Pedro de Valdivia*; no vendió ninguno. En 1900, Sotomayor Valdés regaló al Ministerio de Hacienda la edición íntegra de la *Historia del Gobierno de Prieto*. No había logrado vender ningún ejemplar. Estos datos, junto con los referentes a las obras literarias, deberán tomarse en cuenta cuando se escriba la historia de la cultura chilena.

problemas sexuales, su situación se tornaría angustiosa; perdería su empleo y tal vez la estimación de sus amigos y de su familia, definitivamente. ¿Qué haría en tal trance? Renunciar a la literatura o dedicarse sólo a describir el campo chileno, con lo cual uno de los problemas de la humanidad, el problema sexual, estaría en la literatura chilena en el estado en que está: inédito, intacto.

Tal habría sido el proceso literario del André Gide nacido en Chile el año 1869. En Francia ha sido distinto: hay ambiente para todas las ideas, hay cultura y tolerancia y miles de personas compran los libros de Gide y, de cerca o de lejos, lo alientan y defienden. Puede allá un escritor tratar los problemas que le interesan personalmente y que interesan también a muchos hombres, sin temer la miseria o el aislamiento. En Chile, no; y ahí tenemos explicado el porqué en Chile no ha sido tocado el problema sexual, a pesar de que existe.

El caso del Miguel de Unamuno nacido en Santiago sería diverso. Su preocupación no tiene un origen biológico, sino sentimental. Nacido en Chile, ese sentimiento no se hubiera dado en él con la fuerza que se dió; se habría dado en pequeña cantidad y sin transcendencia intelectual alguna. El hombre de estas tierras es de lo menos metafísico que hay. Descendiente, por una parte, de españoles sin preocupaciones espirituales, pues eran católicos a machamartillo, y por otra, de indios sin imaginación que no opusieron a los conquistadores ninguna religión, el hombre de Chile, representando a unos y a otros, sólo cree o no cree. En cualquiera de estos casos su actitud no influye grandemente

en su mentalidad, es decir, no constituye un problema o una inquietud primordial. Si llega a constituir la, la expresión de ella quedará encerrada en él mismo, pues el ambiente ametafísico de Chile, por medio de la indiferencia o de la ironía, le impone silencio. Si agregamos que en Chile no ha habido lucha religiosa, nos explicaremos la ausencia del problema o de la inquietud metafísica en su literatura.

No ha habido en Chile grandes figuras de místicos; el misticismo, tal como se ha dado en España, no tiene tradición en nuestro país y aquellos que son o han sido dominados por él no han hecho o no hacen sino rezar y darse golpes en el pecho, sin pensar en momento alguno en manifestar por escrito sus pensamientos y divagaciones. Y es que no sólo somos gente ametafísica, sino también antimetafísica.

Tenemos, pues, en este segundo caso, explicada la ausencia de la inquietud metafísica en la literatura chilena. No existiendo en los escritores, tampoco puede existir en la literatura.

Si de Gide y Unamuno pasamos a Dostoiewski, el caso se repite. Falto de la inquietud religiosa del pueblo ruso, no habría sido un hombre místico que buscaba a Dios, según dice Brückner. No habría producido, entonces, la mayor parte de *Los hermanos Karamazov*. No existiendo en Chile el nihilismo, no habría brotado de su pluma *Los endemoniados*, como no hubiera surgido *La casa de los muertos* y, en general, la mayoría de sus obras. Hubiera llevado a ellas sus problemas e inquietudes personales, sí, pero infinitamente más superficiales que las que tuvo por haber nacido en Rusia.

He querido demostrar en este trabajo que no era el origen mesocrático de los escritores chilenos la causa de que en nuestra literatura no aparecieran tales o cuales problemas; que algunos no han sido tratados porque la cultura de los escritores no lo ha permitido; que otros, como el sexual, no ha sido posible tratarlos a causa principalmente de la falta de cultura de los habitantes y de la indiferencia que aquí existe por la literatura, lo que habría colocado al escritor en el disparadero de morirse de hambre o dejar de escribir; y que otros, finalmente, por causa racial, no tienen eco ni origen en los escritores nacionales. Todo esto he querido demostrar y no sé si lo he hecho con la eficiencia que deseaba. Por lo demás, nadie ha dicho la última palabra sobre la literatura chilena; al contrario, estamos empezando a hablar de ella.

1930.

LA NOVELA, EL AUTOR, EL PERSONAJE Y EL LECTOR

Durante muchas generaciones de escritores, la novela ha sido, y seguirá siéndolo, la forma literaria más adecuada para la representación, examen y descripción de la vida humana en general. Ninguna otra forma ofrece al creador literario las posibilidades dimensionales, en toda dirección, que la novela posee. No hay tema ni técnica que la novela rechace, estilo o estructura que no admita. Su amplitud casi ilimitada ha permitido a novelistas como Balzac, como Dickens, como Baroja o como Zola, describir familias enteras, épocas íntegras y capas sociales completas, sin llegar, sin embargo, a agotar el material. La novela lo acepta todo. En ella cabe todo un pueblo y puede bastarle un solo individuo. No tiene nada propio ni exige nada. Todo depende del creador.

Debido a esto, el muestrario de novelas es fabuloso y fabuloso también el número de novelistas que en todo el mundo y durante siglos han trabajado, por medio de esta forma literaria, en la representación, examen y descripción de la vida humana. Nada ha escapado a los novelistas: las costumbres, los acontecimientos, las revoluciones, el trabajo, la industria, el comercio, la ciencia, las finanzas; todos los pequeños y los grandes he-

chos que ocurren en los pueblos; el dolor, el amor, la muerte, las pasiones, las ideas, todo lo que hace moverse al ser humano, lo que lo hace vivir y lo que lo hace morir; y más aun: la guerra, la peste, los cataclismos, todo ha sido descrito en las novelas; todo ha sido y es material útil para el creador literario, para el novelista.

Pero, como todas las formas literarias, la novela está expuesta a cambios periódicos, regulares o irregulares, pero en todo caso ineludibles. Estos cambios no afectan a lo que la novela es como forma literaria, no; eso no cambiará nunca, pues las formas literarias conocidas no pueden cambiar como tales formas; sólo pueden existir o no existir. Sea de mil páginas o de doscientas; contenga un solo capítulo en total o uno en cada página; sea la historia de un individuo o de una muchedumbre, una novela será siempre una novela. Su concepto es meramente subjetivo y no hay ni puede haber una definición exacta, matemática, de lo que es. No cambia tampoco el material con que se compone y crea: siempre es la vida, los hombres, las mujeres y, en fin, todo lo que se ha enumerado anteriormente y algo o mucho más.

¿Qué es lo que cambia, entonces, en la novela? Si no es la forma ni el material que esta forma contiene lo que se transforma, ¿qué es lo que cambia?

En la novela hay dos valores sujetos permanentemente a cambios. Uno es el valor literario, la realización artística; el otro, mucho más considerable, es la realización psicológica. Llamo realización artística, sin ánimo de dar definiciones, a lo que en la novela es técnica, estilo o composición, y realización psicológica a lo

que es exposición, examen o descripción de los personajes y de la vida, externa o interna, de éstos.

Estos dos valores, en realidad los más densos, son los que cambian y se transforman en la novela. Pero mientras que los cambios, renovaciones o transformaciones que ocurren en la realización artística, no significan, en ningún aspecto, superación de categoría, puesto que una nueva manera de escribir o de hacer una novela no constituye, en sí misma, una manera de hacerla mejor, los que suceden en la realización psicológica sí lo significan y marcan, en la historia filosófica de la literatura, sucesivas e importantísimas etapas de perfección. Esto último es lo que, en este momento, nos interesa.

Claro es que ambos valores no están separados en forma que se pueda indicar con nitidez, en una novela, los límites de dominio o de vigor de cada uno, no; ambos se complementan profundamente y de tal modo, que el examen de una obra de esta índole no puede dar una medida exacta de la extensión que cada uno ocupa. Pero mirada y examinada la totalidad de la obra de una generación de escritores o de una época literaria, los deslindes son ya visibles y se puede determinar, con seguridad, los cambios y renovaciones ocurridos en uno y los adelantos alcanzados en otros.

Pero también, aunque por excepción, se puede hacer igualmente en la obra de algunos escritores, en la de James Joyce y Proust, por ejemplo, y en la de Dostolewski. En el primero se puede apreciar sin esfuerzo alguno, el cambio literario y la adquisición psicológica. El novelista irlandés ha incorporado a la novela nuevas modalidades literarias, modalidades que le sirven, a la vez, para expresar nuevos aspectos psíquicos del personaje. En Dostoiewski el caso es diverso. El poderoso

autor ruso no presenta grandes cambios literarios, más bien dicho, los que presenta parecen no tener importancia. En él todo es adquisición psicológica y la suma de esta adquisición es tan caudalosa que materialmente ahoga a las otras.

b

En una obra de Ribot he encontrado, casualmente, las siguientes palabras:

La vida afectiva puede obrar de tres maneras principales:

1.º Bajo una forma fisiológica traducida directamente por los cambios exteriores e interiores del cuerpo: es la expresión de las emociones.

2.º Como factor del compuesto que se llama una volición, en que los estados afectivos están mezclados con estados intelectuales, percepciones o representaciones, y forman con ellos un todo de que son elemento activo, es decir, el que mueve o detiene.

3.º Como suscitando, agrupando y encadenando series más o menos largas de representaciones, simples o complejas, concretas o abstractas. Esta tercera forma resume, al menos en la mayor parte, lo que la psicología de las facultades señalaba bajo la denominación vaga de "influjo de la sensibilidad sobre la inteligencia".

Hasta aquí Ribot (*La lógica de los sentimientos*).

Ahora bien: el hombre es la medida, el principio y el fin de todas las cosas: en consecuencia, lo es también de la novela, y lo es con tanta mayor razón cuanto que sin el hombre o la mujer, sin el ser humano, digamos, no como autor o como lector —esto es obvio—, sino que como personaje, la novela no podría existir, más bien dicho, no habría existido nunca. Hay actividades artísticas que pueden excluir al hombre como

motivo de sí mismas, por ejemplo, la pintura y la escultura, mucho más la música; y aun en las formas literarias, como en la poesía, el ser humano puede ser evitado. Aunque hechas por un ser humano y para otros seres humanos, el motivo, aunque en último término no sea sino la expresión de cualquier índole de un individuo, puede no ser el hombre o la mujer. En la novela esto es imposible. Nadie puede hacer o escribir una novela de pura poesía, de paisajes o de pensamientos. La narración exige al ser humano; o por lo menos, condiciones humanas.

Este imperativo biológico de la novela le da un valor inestimable como instrumento de exploración y descripción del hombre. Por lo demás, lo que en ella importa y ha importado siempre, lo que importará eternamente, es la conducta del personaje. Los accidentes, los hechos, las tramas, los argumentos, el paisaje, los problemas, todo aquello que en la novela constituye la armazón o el relleno, no son ni han sido nunca más que pretextos para hacerlo moverse y observar sus reacciones.

En este trabajo, la novela, así como algunas ciencias que estudian al hombre, como la anatomía, la fisiología, la psicología, etcétera, ha ido de lo simple a lo complejo. Por capas, por tejidos, histológicamente y desde la periferia al centro, esta forma literaria ha ido examinando y exponiendo al hombre. Cada época literaria, cada generación de escritores, en todas partes, conquista una nueva capa, un nuevo tejido y va descendiendo despacio hacia el oscuro vivir físico y mental del ser humano.

Como instrumento de exploración, la novela ha cumplido ya dos períodos; comienza ahora a internarse

en un tercero. En cada uno de estos períodos el personaje de novela aparece, sucesivamente, como una de las tres maneras de obrar de la vida afectiva que Ribot señala, mejor dicho, en cada período el personaje actúa, respira, vive, se manifiesta, en fin, según una de esas tres maneras. Esto, que puede ser sorprendente, no es, sin embargo, casual, y no es casual porque en la vida, tanto como en la novela, el hombre obra bajo el impulso de sus sentimientos, de su vida afectiva, que es, como dice el psicólogo francés, lo que mueve y lo que detiene. Lo que en verdad sorprende es que, siendo escrita siempre la novela por hombres o mujeres, todos esos hombres y todas esas mujeres que las escribieron y que describieron o crearon personajes, los hayan descrito y creado, uniformemente, dentro de cada período, con las características que tiene cada una de las tres maneras de obrar de la vida afectiva. ¿Por qué ha sucedido esto? ¿Y por qué los cambios no se operan sino al cabo de dos o tres generaciones de escritores, a veces de más? Hay, sin duda, un proceso interno, general, que determina, de modo igual para todos, un nivel difícil de superar. Y esto tanto para la novela como para todas las creaciones del espíritu.

Sin embargo, es preciso reconocer que en cada período, no en todos, pero sí a veces en la plenitud de uno de ellos, surgen creadores que se adelantan a su época al dar a sus personajes un carácter más complejo o más profundo que el común en ella. Estos escritores, así como los que aparecen puros de la influencia anterior y que aportan un considerable caudal de reconocimientos de la vida psíquica del personaje, son los que fijan, como gigantescos hitos, la iniciación de un nuevo estadio

y los deslindes entre cada uno de éstos. Son los que hacen posible la historia filosófica de la literatura.

c

Las tres fases que la novela ha presentado hasta ahora, de acuerdo con lo que acabo de expresar, son, según mi concepto, las siguientes: la afectiva, la afectiva-intelectual y la compuesta por estos dos elementos más la sensibilidad.

En la primera fase el personaje no hace más que actuar y hablar. Se desplaza como un cuerpo sólido, unitario, concreto, y sus acciones, tanto como sus reacciones, son simples: come, ama, duerme, ríe, llora, pelea, vence o muere. Sus estados de ánimo son también simples: está alegre o triste, apacible o colérico. Nada más o muy poco más. Su vida anímica no se revela sino por manifestaciones primarias, aquellas que el creador puede solamente ver desde afuera, pues el creador literario de esa época no interviene aún —quizá no se atrevía a hacerlo o quizá no le daba importancia o quizá no podía o no sabía hacerlo— en los estados intelectuales o sensibles del ente imaginado por él o recogido en las leyendas y fábulas. En general, el personaje sólo parece espirar. No hay en él silencio ni quietud. Se le oye hablar y se le ve moverse. Como no tiene vida interior, no puede callar, y si calla es para accionar. El silencio es en él acción, no pensamiento ni análisis. Abro al azar el segundo tomo de *La Iliada*, edición de la Universidad Nacional de México, y leo, en la página 66, los tres párrafos que siguen:

Así se expresó. Los troyanos sintieron grande e inconsolable pena, porque Sarpedón, aunque forastero, era un baluarte para la ciudad; había llevado a la misma muchos hombres, y en la pelea los superaba a todos. Con grandes bríos dirigiéronse aquéllos contra los Dánaos, y a su frente marchaba Héctor, irritado por la muerte de Sarpedón. Y Patroclo Menetiada, de corazón valiente, animó a los aqueos; y dijo a los Ayaces, que ya de combatir estaban deseosos:

¡Ayaces! Poned empeño en rechazar al enemigo y mostraos tan valientes como habéis sido hasta aquí o más aun. Yace en tierra Sarpedón, el que primero asaltó nuestra muralla. ¡Ah, si apoderándonos del cadáver pudiéramos ultrajarle, quitarle la armadura de los hombros y matar con el cruel bronce a alguno de los compañeros que lo defienden!

En tales términos les habló, aunque ellos ya deseaban derrotar al enemigo. Y troyanos y licios por una parte, y mirmidones y aqueos por otra, cerraron las falanges, vinieron a las manos y empezaron a pelear con horrenda gritería en torno del cadáver. Crujían las armaduras de los guerreros, y Zeus cubrió con una dañosa oscuridad la reñida contienda, para que produjese mayor estrago el combate que por el cuerpo de su hijo se empeñaba.

Así se las gastaban los personajes de esta primera fase de la creación literaria en que intervienen seres humanos. En cuanto a los seres divinos, como Zeus, vemos que no son de ninguna manera inválidos o vacilantes. En el primer párrafo leído hay acción; en el segundo viene un discurso incitando a la pelea, y en el tercero la pelea sucede, más bien dicho, se reanuda, pues *La Iliada* es sólo un largo combate. Esto puede hacer pensar que nuestra cita no es válida, pues, tratándose de una obra que tiene por tema el sitio, asalto y toma de una ciudad, lo natural es que sus páginas estén llenas de descripciones de combates y de arengas guerreras. Muy bien, así es; pero ¿es admisible, hoy día, que un ser humano, aunque sea un guerrero, no tenga otras manifestaciones de su vida afectiva? ¿Y por qué la más consi-

derable obra que la antigüedad legó al mundo es sólo un largo combate?

El personaje sólo calla cuando duerme o cuando pelea, aunque en ocasiones pelea y habla. No tiene voliciones propias y hace lo que el autor quiere, y lo que el autor quiere es que se mueva y vocifere, pues teme que al enmudecer o al inmovilizarse, desaparezca o pierda interés. Sólo le permite dormir, aunque poco. La mayoría de estos personajes son infatigables.

Era la infancia de la creación novelística, así como era la infancia de la anatomía y de la fisiología. No se conocía ni siquiera la circulación de la sangre y los anatomistas no se atrevían aún a abrir un cadáver; suponían únicamente lo que había dentro del cuerpo del hombre. El creador literario procedía del mismo modo: miraba desde afuera y creaba desde afuera, dando a los personajes sólo lo necesario para existir. A este respecto es curioso observar cómo, a medida que las ciencias que estudian al hombre avanzan en el conocimiento de éste, los novelistas, por su parte, penetran más el personaje. Hay, sin duda, una relación entre ambos hechos, aunque con seguridad no una relación directa, es decir, que la creación novelística deba a la ciencia su mayor penetración. Más bien parece un fenómeno común, o sea, que tanto el sabio como el escritor van adquiriendo, independientemente, una mayor capacidad de percepción y de exploración. Pero, por otra parte, es indudable que la lectura de los fisiólogos, de los psicólogos, de los psiquiatras, de los anatomistas y de los biólogos es altamente beneficiosa para el novelista, que con ello adquiere finura intelectual, facilidad para describir estados de ánimo, seguridad para asociar sensaciones o sentimientos y, lo que es importante, vocabu-

lario. Viceversa, la lectura de los novelistas es interesante para los hombres de ciencia, especialmente para los psicólogos y psiquiatras.

d

Al personaje que únicamente actúa y habla, al héroe veloz en la carrera e infatigable en la lucha, a aquel a quien no le está permitido callar o estar inmóvil, sucede otro, que también actúa y habla, pero cuya actuación es más lenta y reducida, y está matizada, a trechos, de espacios de silencio en que la meditación, como un elemento nuevo, aparece en la novela, y cuyo discurso es medurado y, en ocasiones, razonable. Este personaje tiene ya voliciones propias y se resiste a ser tratado de cualquier modo; no es ya un niño; ha salido de la infancia y tiene conciencia de que es un hombre y de que como hombre debe poder expresar lo que en sí trae. Lo que trae, sin embargo, con ser bastante en relación con lo que tenía el de la primera fase, no es todo, pues aun no ha llegado a la plenitud de su vida psíquica. Está sólo a mitad del camino, entre la juventud y la madurez.

Este es el personaje de la segunda fase de la novela: es el personaje de Daudet, de Dickens, de cientos de novelistas de los inmediatos siglos pasados; personaje semisedentario, semirazonable, semisensible, bueno o malo, sin grandes caídas psíquicas ni complejidades profundas, soñadores más que analíticos, obreros que deben ganarse la vida, burgueses que hacen dinero o que lo pierden, artistas que sueñan, enamorados que sufren, toda una muchedumbre que se debate en medio de un mundo de problemas casi exclusivamente intelec-

tuales y sentimentales. A este personaje, como al anterior la aventura, la guerra y el discurso, le arrastra su problema, y este problema es cada día más individual, más íntimo, más reducido a sí mismo. En *La Iliada* todo un pueblo lucha contra otro pueblo. En *Rojo y Negro*, Julián Sorel parece luchar solo contra el mundo y contra sí mismo.

Por otra parte, el personaje se mueve cada día en una área geográfica más reducida; porque a medida que la vida heroica se desvanece, a medida que los dioses son negados u olvidados, a medida que la tierra se puebla y que la civilización industrial progresa, la acción del personaje disminuye en proporción. Las condiciones económicas también influyen en él. Debe alimentarse, y como no es dios ni héroe, debe trabajar, y el trabajo no le permite, salvo excepciones, muy largas ociosidades. Debe también estudiar y hacer muchas cosas que el personaje de la primera fase parecía no tener necesidad de hacer. La vida va recortándole sus posibilidades de desplazamiento y recluyéndolo cada día más en sí mismo. Antes, el héroe se movía en grandes extensiones; la tierra parecía chica para él, y el mar, estrecho. Hoy, la ciudad, asiento normal del personaje moderno, le es ya demasiado grande; un barrio le basta. Tampoco necesita mucho tiempo para expresarse totalmente. En ocasiones, como en el *Ulysses*, de Joyce, un día le es suficiente.

En las novelas o en las creaciones literarias más antiguas que se conocen, y aun en algunas modernas escritas por autores originarios de países de escasa cultura o de ninguna civilización industrial, el personaje realiza, en una o en cien páginas, grandes acciones: toma

por asalto una ciudad, conquista una mujer, recorre cientos de kilómetros, hunde un barco, mata a un hombre o rescata a otro. En Marcel Proust, durante veinte páginas, el personaje no realiza ninguna acción exterior: sólo sueña o piensa delante de una taza de té, y en Lawrence, durante sesenta, sentado en la playa, divaga.

Y en ese soñar, en ese pensar, en ese divagar, la vida mental, la vida vegetativa, la vida fisiológica, la vida consciente, subconsciente o inconsciente, la vida de las percepciones, de las sensaciones y de las representaciones, la vida de la tercera fase, en fin, aparece y muestra matices maravillosos, que no tuvieron nunca los dioses y los héroes.

El novelista ha abandonado aquel camino de sol, de risas, de carreras, de juego y de guerra, propio de la epopeya, y descendido a otro, silencioso, como tapizado, por donde la vida interior transcurre como la sangre, sin ruidos, y donde la raíz del hombre se baña en oscuros líquidos y en extrañas mixturas. Cada día más los hechos exteriores son abandonados y olvidados en la novela; no tienen sino una importancia periférica, social; el hombre no vive en los hechos, mejor dicho, los hechos no son lo más importante de él: lo es lo que está antes o después, lo que los ha determinado o lo que de ellos se deriva. El novelista, así como todos los que estudian y describen al ser humano en un sentido psíquico, y así como aquellos que tienen que juzgarlo alguna vez, como los jueces, se han percatado de que lo importante del hombre es ahora, y lo ha sido siempre, su vida psíquica.

La vida novelesca de la gran acción, pasó. Saludémosla con respeto. Produjo hermosas obras, obras que

siempre, cuando tengamos necesidad de sensaciones de movimiento, volveremos a leer con agrado. Pero no nos despedamos de ella para siempre, pues es muy posible que los brillantes días homéricos retornen. Tal vez cuando el hombre haya desentrañado todos sus misterios y solucionado su espantosa situación actual, vuelva a comer, a reír y a amar como los dioses y los héroes comían, reían y amaban.

e

Entonces el personaje tercero, el de la tercera fase, avanza. Ahí está, casi inmóvil físicamente, sujeto a sí mismo, amarrado a su mundo subjetivo por múltiples, resistentes y finas ligaduras. La aventura exterior, que era el clima propio del personaje de la primera fase, ya no le atrae ni le es posible, y en cuanto al problema, que era el ambiente en que se movía el de la segunda, se ha movido en él en sentido vertical, profundizándose y hundiéndose en las raíces más íntimas de su ser psíquico. Pero ahora el problema no es para él sólo un medio de existencia exterior, sino que es, más que nada y sobre todo, uno de existencia interior, es decir, el problema es ahora el hombre y aquél existe no sólo porque éste lo contiene sino porque, además, lo es.

Por otra parte, la categoría cada vez más sutil del problema y el área de acción social cada vez más reducida en que éste existe y vibra, obliga al personaje a realizar dentro de sí profundas y largas excursiones, verdaderas aventuras psíquicas, durante las cuales el hombre descubre y muestra extraños mundos regidos por fuerzas más extrañas aun, que han existido y exis-

ten cada día más en él, pero de los cuales no tenía, hasta hace poco tiempo, sino llamados y reflejos sin origen aparente y sin dirección determinada.

Dice Lawrence, en *Canguro*:

El hombre es un aventurero del pensamiento. El hombre es más, es un aventurero de la vida. Lo cual significa que es un aventurero del pensamiento, un aventurero de la emoción y un descubridor de sí mismo y del universo exterior... Un descubridor. Se supone que una novela ha de ser un mero historial de aventuras emotivas, tropiezos de los sentimientos. Nosotros insistimos en que una novela es, o debería ser, también una aventura del pensamiento si es que ha de ser algo cabal.

Por pensamiento entiende aquí Lawrence toda la vida psíquica del hombre.

Pero el personaje tercero puede también, además de no tener aventuras, carecer de problemas fundamentales. En este caso vive al día, simplemente, y se siente vivir y se siente pensar, expresándose, vertiéndose y solucionando, así como de lance, sus inquietudes de menor categoría. Pero, sea de un modo o de otro, presente este paisaje o nos muestre aquél, este personaje no es un ser creado; es un ser trasladado. Literariamente, es creado; humanamente, es trasladado. Me explicaré. Para describir a este tercer personaje, para observarlo, el novelista no tiene sino un modelo: el suyo propio, es decir, se describe a sí mismo. Imposible hacerlo de otra manera, pues si bien un creador literario puede encontrar, fuera, un personaje y estudiar su vida, averiguar lo que hizo y lo que dijo, cómo vivió y cómo murió, no puede, en ningún caso, saber lo ocurrido en las profundidades de su conciencia. Y como esto último es lo que interesa en el personaje de la tercera

fase, el novelista no tiene otro recurso que crear lo que ignora y lo que nadie, ni aun el propio ente, si existiera, podría comunicarle. Para esto utiliza su propia conciencia, a la cual da los datos necesarios. Esta es la fórmula. Algo semejante ocurre con los neuróticos de Freud. El enfermo expone su dolencia o su mal, pero como en este caso el conocimiento de la dolencia o del mal no es suficiente, el psicoanalista pide al enfermo que cuente aquello que según su criterio puede tener relación con su neurosis y aun aquéllo que aparentemente parezca no tenerla. El paciente expone entonces este hecho y el otro, extrañado algunas veces de que el médico se interese por detalles que parecen no tener importancia y negándose otras a relatar acontecimientos que, según él, sólo pertenecen a su vida privada. Pero el psicoanalista insiste. Una vez en posesión de todos los datos que ha podido extraer de la vida consciente o subconsciente del enfermo, el médico reconstruye en sí mismo o por sí mismo el proceso mental ocurrido, proceso que el paciente, a pesar de haberlo sufrido, ignora, o por lo menos, no puede relatar, pues un proceso mental no es un algo construido de una pieza y de una vez, sino algo que se va haciendo a retazos, a hebras, sin continuidad periódica fija y sujeto a menudo a amnesias parciales o totales. Del mismo modo trabaja el novelista. Recordemos, por ejemplo, el personaje de *Crimen y Castigo*, de Dostoiewski. Se trata de un joven que comete un crimen, que siente luego remordimientos y que finalmente se entrega a la policía. Este es el esquema del asunto. Ignoro si ese joven criminal existió o no, Pero, dándolo por existente, seguro estoy de que invitado a relatar por escrito su historia, a lo sumo habría llenado cuarenta escuetas carillas. Dostoiewski es-

cribió alrededor de cuatrocientas páginas, y de esas cuatrocientas, por lo menos la mitad están destinadas a describir únicamente los estados de ánimo del personaje. ¿Cómo pudo hacer esto el autor ruso? Sencillamente, sintiendo y viviendo a su criminal. En este sentido, Dostoiéwski es el primero y el más grande de todos los autores de la tercera fase.

Pero hay casos en que el autor no busca afuera al personaje. ¿Para qué, si lo tiene en sí mismo? Ningún personaje del mundo exterior es tan rico como él en vida mental, o por lo menos, ninguno le puede dar una imagen de esa múltiple vida tan completa y claramente como puede dársela él mismo. Y esto es lo que interesa. Porque la vida psíquica de un hombre, la vida de relación psíquica, diremos, moral, espiritual, sexual, etcétera, es de por sí tan maravillosa y tan extraordinariamente densa en calidad humana, que su sola exposición, su sola expresión, basta para dar alta categoría a una novela, aunque en esa novela no ocurra, exteriormente, nada extraordinario. Pero jamás deja de ocurrir algo, pues la vida de relación psíquica de un individuo está conectada siempre a otros individuos o con otros grupos de individuos, con los cuales está en conjunción o en oposición. Por lo demás, es en este último aspecto donde interviene la realización literaria.

f

El gran creador literario contiene en sí un mundo de posibilidades humanas de toda índole. Y no sólo el creador literario lo contiene: lo contenemos todos, así los escritores como los que no lo son; pero sólo a aquéllos les

es dado expresarlo. Un óvulo fecundado posee millones de caracteres físicos y psíquicos en potencia. Uno solo de entre esos millones es el que da al individuo su aspecto físico y su carácter psíquico; pero los millones restantes, todos los que el ser humano ha ido absorbiendo a través de miles de años de una existencia transcurrida en medio de los más heterogéneos ambientes físicos y mentales, no se pierden; existen en él, viven con él y se transmiten a sus descendientes.

El hombre común vive o no vive esos residuos ancestrales. En el primer caso su experiencia es puramente exterior, es decir, lo hace obrar hacia afuera y en la dirección que el residuo posee, sin que haya en él una conciencia de lo que interiormente sucede, mejor dicho, cree que eso es también él o de él. Naturalmente que es también él o de él, pero no en forma consciente, sino subconsciente o inconsciente. En el segundo caso, el hombre ignora siempre lo que hay o puede haber en él. El escritor, por su parte, aunque no los viva, los siente y en determinado momento puede desarrollar en un personaje cualquiera de esas fuerzas o gérmenes. Su hipersensibilidad, fronteriza en la mayoría de los casos a un estado psicopático, le permite auscultar, sentir y hacer vibrar todo ese mundo heredado, que bulle en silencio, amenazante o sereno, y que sólo está retenido en él por un agudo control consciente y por su misma condición de escritor, es decir, porque puede expresarlo.

Esto no tiene en los grandes creadores literarios la misma calidad o sentido y la misma dirección, y unos más que otros poseerán la facultad de expresar éste o aquél estado. Así Dostoiewski, Proust, Lawrence o Joyce, desiguales todos en expresión pero casi semejantes en intensidad.

La mayor o menor finura y seguridad para captar esos matices, esas vibraciones, esas manifestaciones inconscientes, que forman en el ser humano una especie de fauna submarina, fauna de la cual sólo se percibe la parte superior o media, ignorándose la raíz y el sitio en que vegeta, da al escritor una mayor o menor categoría creadora.

Pero el escritor debe proceder, en esta nueva e interesante manera de la creación novelística, de modo que su conciencia no impida la aparición y la libre expresión de esa misteriosa vida, cualquiera que sea la índole de ella. Debe tomarlas y expresarlas tal como aparecen, sin interrumpirlas, sin influenciarlas, sin entorpecerlas por medio del juicio consciente. Lo que realmente vale es lo auténtico, lo genuino. Recordemos aquel capítulo de *Canguro*, en que el personaje de este apodo pide al hombrecillo de barba, a Lovat, que le diga que lo ama. Canguro, con el estómago perforado de un balazo, con sus albañales manando, como él dice, va a morir, morirá dentro de diez horas o de diez minutos. Febril, agónico, con la palidez de la muerte en el rostro y en las manos, ruega a Lovat, y Lovat, que sabe que Canguro va a morir apenas él se aleje, enmudece.

—Adiós, Lovat —dijo Canguro con un susurro, volviendo su rostro hacia Somers y alargando la mano. Richard cogió la feble mano viscosa. No habló. Sus labios estaban firmemente cerrados, su rostro pálido y de aspecto altivo. Miró a los ojos de Canguro inconsciente de lo que veía. Estaba de nuevo aislado en la paciencia.

La aflicción, la tortura, la vergüenza hervían en el fondo de su alma. Pero su pecho, sus hombros y su rostro eran duros como si se hubieran convertido en roca...

—¡Usted me ha matado! ¡Usted me ha matado, Lovat! —mur-

muró Canguro—. Digame adiós. Diga que usted me ama ahora que lo ha hecho y no le odiaré por ello.

La voz era débil y forzada.

—Pero yo no lo he matado a usted, Canguro. Si lo hubiera hecho, no estaría cogiéndole su mano. Lo ha hecho algún malvado, y yo lo siento mucho.

Richard habló con gran dulzura, como una mujer.

—Sí, usted me ha matado —murmuró Canguro con voz ronca.

El rostro de Lovat se tornó más frío, y trató de soltar la mano. Pero el moribundo se la atenzó de pronto firmemente.

—No, no —dijo fieramente—. No me deje ahora. Usted tiene que quedarse conmigo. Poco tiempo me queda, y necesito que usted esté aquí.

Siguió un silencio. El cadáver —pues tal parecía— quedó inmóvil y obstinado. Pero se resistía a la muerte. Y Richard no podía irse, porque lo tenía sujeto. Los viscosos y finos dedos atenzaban su muñeca y no podía desprenderse.

Entonces los oscuros y misteriosos ojos de animal se volvieron de nuevo hacia su rostro.

—Diga que usted me ama, Lovat —dijo con un ronco y penetrante susurro, que parecía más audible que un sonido alto.

El rostro de Lovat se contrajo nuevamente de dolor.

—No sé lo que quiere usted decir —dijo con sus labios.

—Diga que me ama.

El suplicante y penetrante murmullo parecía sonar en el interior del cerebro de Somers. Abrió su boca para decirlo. El sonido "Yo" partió de sus labios. Luego volvió el rostro a un lado, permaneciendo en blanco con la boca abierta.

Los dedos de Canguro oprimían su muñeca; el rostro del cadáver estaba vuelto hacia el suyo. Somers volvió en sí a consecuencia de un convulsivo apretón de los dedos en torno a su muñeca. Miró hacia abajo. Y cuando vió el anhelante, alerta, largo, amarillo, judaico y un tanto vampiresco rostro de Canguro, comprendió que no podía decirlo. No amaba a Canguro.

—No —dijo—. No puedo decirlo.

Algo se opone, en el hombrecillo de la barba, a que pronuncie la palabra o la frase que endulzará la vida y la muerte de Canguro, y esa oposición es tan tenaz y

poderosa que se sobrepone a su propia aflicción, a su tortura y a su vergüenza. Conscientemente comprende tal vez que procede mal en algún sentido; subconscientemente sabe que no puede ni debe ceder.

Imposible sería explicar el porqué de la actitud de este extraordinario personaje. Su raíz es puramente subconsciente y el lector atento la percibe en igual forma. Es algo imposible de expresar. Se ve en el personaje el trabajo de su mundo mental y ese trabajo y ese mundo forman un espectáculo único; todo está descrito con una minuciosidad de sistemática, aunque sin la natural rigidez de ésta, pues si hay algo flexible en el mundo, apreciable para nuestros sentidos por lo menos, es la vida psíquica: está expuesta a miles de imperceptibles vibraciones que se relacionan entre sí hasta formar otras, más perceptibles, que a su vez forman otras, hasta llegar al hecho. ¿Cómo buscar ahí el hilo? Sólo es posible fijar, hasta este momento, dos o tres puntos de referencia. Lo demás es silencio y sombra.

Mirado Lovat desde un punto de vista común, es o puede ser reprochable. Nos parece cruel, sádico, impío; sí, pero, en cambio, ¡qué magnífico personaje! Desde el principio hasta el fin no se encuentra en él una falla, su metal da siempre el mismo sonido y la misma ley rige siempre su conducta. Si Lovat, dejándose llevar por el soplo del dolor y de ternura que surge de aquel hombre agónico, hubiera piadosamente mentido, tal vez ante los ojos de muchos lectores se habría salvado como hombre común; pero para muchos otros lectores habría muerto como personaje. Su tónica habría sido quebrantada. Felizmente un gran creador literario estaba detrás de Lovat y ese creador literario era el mismo

Lovat, pues este personaje no puede ser otro que el propio Lawrence.

Cualidad de estos grandes creadores literarios es crear personajes que respondan siempre a su íntima y orgánica constitución moral, sea esta moral de la índole que sea. Esto es indiferente para el arte. Lo importante es que en ellos no haya una resquebrajadura o una hendidura que puedan dar lugar a renunciados que podrán entusiasmar a los lectores de novelas de aventuras, pero que no corresponden a la ley de la gran creación artística.

g

Mirada desde este tiempo y desde este punto de vista, la novela muestra, en su evolución, las características que presenta el desarrollo orgánico de un ser humano. La infancia es el movimiento y la acción, más movimiento que acción, o, por lo menos, una acción de calidad inferior, no transcendente; la adolescencia y la juventud son todavía la acción, ~~era~~ más calificada, y la reflexión, el juego de los sentimientos y la aparición de la responsabilidad en todo sentido; por fin, la madurez, en que la acción se reduce a lo estrictamente necesario y en que el pensamiento y su juego, en ocasiones aparentemente sin sentido, ocupan casi toda la vida del individuo.

Tal se nos presenta la vida de la novela hasta este momento, vida que por otra parte puede ser comparada también a la vida de la humanidad. Hay una innegable y profunda relación entre la novela, el hombre y la humanidad. Tienen idéntico desarrollo y posible-

mente igual dirección. Al reflejarse en sus obras, el creador literario refleja al hombre, y éste, a su vez, a la humanidad.

h

Hasta aquí la novela, el autor y el personaje; pero al margen o alrededor del autor y del personaje, atraído por la fuerza centrífuga de la creación y por el aliento de humanidad que surge de la obra, ambula otro ser, digno de consideración: el lector. Al hablar de lector no nos referimos a aquel que es incapaz de reconocer la ley que posee un personaje, al que no ha pasado, en su evolución, de la primera o de la segunda fase de la novela, o a aquél otro, ser promiscuo, que lee indistintamente a Proust y a los autores de novelas policiales. No. Me refiero al lector de sangre y de espíritu, a aquél cuya evolución como lector ha estado ajustada a un completo desarrollo psicofisiológico, es decir, que ha seguido en sus lecturas el índice que su cabal mentalidad le ha ido exigiendo.

El mejor lector es, sin duda alguna, el escritor, ya que tiene también, en equivalencias mayores o menores, condiciones creadoras. Pero hay lectores que sin ser escritores poseen un tino y una estimación literarias admirables.

Este último lector y el lector-escritor — de ambos podemos hacer uno solo — son el espejo donde mejor se reflejan los personajes creados por el novelista. A ellos van a dar, en heterogénea e impresionante muchedumbre, los locos, los enamorados, los asesinos, los bo-

rrachos, los burgueses, los soñadores, los revolucionarios, toda la fauna de la creación literaria.

Pero este lector no es sólo un absorbedor de novelas o un muerto archivo de la muchedumbre que sale de ellas; es algo más. Hemos dicho que es un espejo; lo es, pero no sólo un espejo que refleja la imagen mientras la figura permanece frente a él, sino que, más que eso, uno que la guarda, que la valoriza en sus líneas generales y particulares, que aprecia su sonido, su metal, su color, sus matices, que las compara y las combina entre sí y que puede, espontáneamente, crear, sobre esas figuras, otros figuras más.

Este lector tiene memoria.

La memoria es una enemiga terrible de todas las formas del pensamiento escrito, tanto del periodismo como de la alta filosofía. Tiene vida propia, independiente, en parte, de la conciencia, y en parte dependiente de ésta. Es como un órgano, y sufre procesos de vacuidad y de apetencia, de deglución y de plenitud.

Dicen algunos psicólogos que la lectura no es, en la mayoría de los casos, más que una de las formas del recuerdo. El que lee no hace, en esa mayoría de casos, otra cosa que recordar lo que ha leído y conoce o lo que ha construido sobre aquella lectura y aquel conocimiento. Pero, dirá alguien, si uno lee por primera vez a Kant, no podrá recordar nada al leerlo. En efecto. Si uno no es filósofo ni erudito en filosofía, si no conoce los filósofos anteriores a Kant, o si es uno de esos personajes de Flaubert, Bouvard o Pécuchet, que decidieron, a una edad de mineralización muy avanzada y no teniendo nada que hacer, dedicarse a estudiar filosofía, seguramente no recordará nada, puesto que nada relacionado con las concepciones del filósofo alemán hay en su me-

moria. Pero después de leerlo, y aunque no se comprenda gran cosa, se adquirirá en mayor o menor grado su recuerdo, y la manera de Kant, su técnica, su modo de razonar, sus pensamientos — si no todo esto, algo por lo menos—, quedarán grabados en la memoria. Una segunda lectura de la misma obra o de otra, nos despertará ya recuerdos. Una materia es tanto más difícil de estudiar o de asimilar cuanto menos de ella exista en nuestro conocimiento o cuanto menos su forma de exposición nos sea conocida. Y quien dice conocimiento dice memoria, consciente o inconsciente.

Veinte o veinticinco años después de leer a Zola, y si su lectura nos fué muy apasionante, ocurrirá que si intentamos leer una novela suya no leída en aquel tiempo, echaremos de ver que los personajes son, con escasas diferencias, los mismos de las novelas que ya conocíamos. Pero no sólo son los personajes los conocidos; lo es también la ideología del autor, su forma de novelar, de presentar los personajes y de desenvolver el asunto. Aun más, algunos podríamos reconocer a Zola oyendo leer un trozo suyo, sin que se nos haya dicho de quién es. Todo esto obra ya contra la novela: la sabemos y sabemos muchas otras cosas más. Personalmente me sucedió esto con Pío Baroja. Fuí lector suyo hace veinte años y leí todas las obras que había publicado hasta esa época; sólo una se me escapó: *César o Nada*, considerada por muchos como la mejor de este autor. Hace un tiempo cayó en mis manos y la leí. Terminada su lectura, hube de confesarme que no me parecía peor ni mejor que las que conocía y que, detalles más, detalles menos, sus personajes me eran familiares, demasiado quizá. Los había conocido tal vez en otras novelas, no reunidos como en *César o Nada*, pero sí dispersos en ésta o aquélla.

Y es que los personajes de novela, con ser tantas las novelas y tantos los personajes, tienen entre sí una relación que a primera vista no se advierte, pero que al final de una época literaria aparece claramente, o sea: sus características psicológicas están situadas dentro de un tono más o menos igual, tono que puede tener muchas variantes pero cuyo nivel es casi el mismo, ya que los autores, contemporáneos, tienen, todos, un parejo alcance de penetración. Es decir, los personajes son estudiados y profundizados hasta un grado semejante en todos los autores. De ahí su semejanza psicológica. Cada época literaria nos muestra al personaje sólo hasta cierto límite.

i

Y es que la conciencia no sólo asimila y recuerda por medio de la memoria. Después de asimilar desarrolla, en algunos lectores, una actividad más terrible aun para los escritores: crea. Crea, con lo asimilado, posibilidades y semejanzas, asocia un matiz con otro, una característica con otra, un perfil con otro. Asociar es también una manera de crear. El resultado es que después de leer una serie de novelas correspondientes a una época dada, la memoria, que ha absorbido una enorme cantidad de caracteres humanos y que ha desarrollado otra enorme cantidad de posibilidades de esos caracteres, todos situados en una misma línea o nivel mental, se encuentra ahita. Es difícil entonces, si no imposible, que una novela de esa época logre interesarnos. Se oye decir, muchas veces, que una novela no encuentra eco en

el lector; pero en verdad sucede lo contrario: encuentra demasiados y de ahí el escaso interés que despierta.

Es posible que en el caso de la novela de Pío Baroja de que acabo de hablar, yo no conociera a esos personajes, es posible que no los hubiese encontrado en otras novelas suyas; pero con el correr del tiempo, mi conciencia había creado la posibilidad de esos personajes. Pues ciertos lectores saben siempre lo que pueden esperar de un autor, por lo menos dentro de una época determinada de la producción literaria del mismo.

Estoy casi seguro de que no a todos los lectores de novelas les sucede lo mismo que a mí; pero en este caso yo no estoy hablando sino de mi propia experiencia. Es una cuestión subjetiva. Por lo demás, este fenómeno no tiene nada que ver con el juicio literario. Tengo de Baroja la misma opinión que tenía hace veinte años: es un buen escritor; pero, por las razones apuntadas, no lo puedo ya leer; por lo menos no lo hago con el mismo placer de antaño.

j

En la mayor parte de la producción literaria chilena actual, es decir, en la novela y en el cuento, sucede un hecho semejante, digno de anotarse. Durante treinta años, muchos escritores se han dedicado a describir dos personajes: el huaso y el roto, y los han descrito con un alcance psicológico más o menos parejo. Esto es fatal. El resultado es que después de esos treinta años hay una innegable sobresaturación. El tema no se ha agotado, es cierto, pues el hombre del pueblo o del campo no poseen sólo ese grado psíquico que los escri-

tores han descrito y mostrado, pero respecto del grado mismo existe ya cansancio. Sólo un autor que logre superar en profundidad esa penetración psicológica, podrá hacer interesar de nuevo al lector por esos personajes.

Lo que ocurre con la novela o con el cuento, sucede también con la poesía. Leer hoy a Rubén Darío o a sus contemporáneos, no es leerlos; es recordarlos. Si el recuerdo que tenemos es demasiado denso, la lectura es imposible o, por lo menos, vana; no causa placer alguno. Si el recuerdo está muy desvanecido, el placer acontece. La lectura lo refresca.

La memoria del lector exige siempre algo nuevo, algo que no conozca, que no esté en su archivo. Es el tonel de las Danaides. No meramente nuevas formas, aunque también esto exige, pero sí nuevos aspectos, nuevos matices, nuevas maneras de enfocar el personaje y nuevas actividades y nuevos desplazamientos. Conocemos al hombre, en cada época literaria, hasta cierto punto; pero siempre queremos conocerlo más allá o más acá. Sabemos ya que ante un hecho dado, una serie de personajes reaccionan de esta manera o de esta otra; pero ahora queremos saber por qué reaccionan así. O queremos saber cualquiera otra cosa.

k

Aparece entonces, pongamos por caso, Marcel Proust. Proust es un hecho cierto y nuevo. Casi podríamos decir: un milagro. No se parece a nadie que conociéramos ni es tampoco una combinación de lo co-

nocido Sus personajes, sin embargo, no son extraordinarios; no los ha sacado de ningún mundo desconocido. Pero recordemos lo que a la mayoría de los lectores nos sucedió con este autor. Leímos cuatro o cinco páginas y lo dejamos. Imposible, casi en todos los casos, poder leer más. No obstante esto, no nos daba la sensación de ser un mal escritor. Aquello no nos parecía ni bueno ni malo; simplemente, era raro, desacostumbrado, y no podíamos seguir leyendo. Días después o un mes más tarde, cogimos de nuevo el libro y lo leímos de un tirón. ¿Por qué nos sucedió esto? Porque en nuestra memoria no existía nada semejante; pero al cabo de esos días o de ese mes, la conciencia había ya absorbido esa nueva manera, tenía entrenamiento y podía asimilar, y asimilaba de prisa, deseosa de satisfacerse. El molde estaba hecho y se llenaba rápidamente. Era un mundo mental desconocido el que se nos ofrecía y entramos a él con un placer que no se nos olvidará tan pronto y al que volvemos cada cierto tiempo, pues aun no lo hemos absorbido lo suficiente.

Recuerdo que por la época en que leí por primera vez a Proust, leí también a Freud. Con este psicólogo el caso fué diverso, aunque también muy interesante. Sabía que era un sabio de primera categoría, pues tenía antecedentes y noticias de buena mano; pero ignoraba en absoluto la materia que trataba y la forma en que lo hacía. Las primeras aproximaciones fueron desastrosas. La primera noche leí dos páginas y me quedé dormido con el libro en las manos; desperté y releí las dos páginas; volví a quedarme dormido. En las tres primeras noches sólo llegué hasta la página veinte. Un lector menos avezado habría dicho que aquello era una lata y hubiera arrojado lejos el libro; pero yo, que sabía lo que

estaba sucediendo, insistí. Hoy puedo leer a Freud con la soltura con que leía a Salgari hace algunos años.

Lo que nos ocurrió con Freud y con Proust nos sucederá siempre con todos los que traen un nuevo mensaje o un nuevo aspecto de la conciencia y del mundo psíquico.

André Gide dice que no escribe sino para ser releído. Feliz él si este deseo se le cumple. Releer significa que la primera lectura fué insuficiente, no porque fuera mal hecha sino porque la materia o el pensamiento eran demasiado densos, y siéndolo, la memoria no pudo aprehenderla completamente. En realidad, hay autores que necesitan ser releídos y otros hay cuya lectura no satisface jamás, pero nadie que no sea un zoquete leerá dos veces el editorial de un diario.

I

Tenemos hasta aquí, trazado con cierta inseguridad y tal vez con demasiada ligereza, un cuadro biológico de la novela, del autor, del personaje y del lector. Dejémoslos ya. Todos marchan al mismo paso, siguiendo el principio de evolución que cada uno lleva en sí mismo y que se une de modo lógico al de los otros. Como todas las creaciones del espíritu, como la religión, como las ciencias, como las demás artes, la novela tiene un crecimiento y un desarrollo natural. A su lado, el autor, el personaje y el lector, no hacen sino seguir el mismo ritmo. Cada uno crece por sí mismo y en relación con los demás y los cuatro son inagotables.

REFLEXIONES SOBRE LA LITERATURA
CHILENA

Sería interesante un ensayo sobre la forma de preparar el porvenir de la literatura continental. Estudiando su pasado, su presente, la trayectoria que lleva, sus posibilidades en potencia y los cambios que pueden suceder, se podría indicar, con más o menos exactitud, qué es lo que falta y qué es lo que debemos hacer. Se echa de menos entre nosotros alguien que se dedique, de modo preferente, a estudiar los problemas de la literatura americana, a examinar sus cualidades y defectos y a sugerir, conforme a un criterio más filosófico que literario, cuáles son aquellas virtudes en que hay que insistir, cuáles los defectos que hay que rechazar y qué es lo que hay que crear. Hasta este momento estamos como ciegos en la materia y los escritores nos guiamos, o no nos guiamos, por nuestros gustos e inclinaciones, a veces de la peor especie. A los que hacemos literatura de creación nos falta, casi del todo, una imagen justa del panorama científico de la literatura mundial, de la gran literatura, una noción espiritual que nos permita decidir qué debemos intentar para llegar a formar parte de esa gran literatura; un guía intelectual que nos señale, mejor dicho, que nos empuje por el camino. ¿Qué podemos incorporar nosotros a la gran literatura y cómo debemos hacerlo?

Trabajo sería éste, más que para un escritor, para un crítico que abandonando alguna vez su menuda po-

licia literaria, sus búsquedas bibliográficas o sus noticias o panoramas de tres al cuarto, se resolviera a realizar una obra que sería útil para todos y que justificaría, al propio tiempo, su existencia literaria, su razón de existir como crítico. Estimo que una de las grandes labores del verdadero crítico es orientar a los escritores, sobre todo cuando se trata de escritores de un continente que, como el nuestro, vive lejos de la gran cultura literaria. Si a un escritor que no puede preocuparse (cuando tiene tiempo) de otra cosa que de crear, no puede exigírsele que posea esa cultura, ya que en la mayoría de los casos no ha tenido cómo ni dónde absorberla, a un crítico, por el papel que intenta desempeñar — de juzgar a cada uno y a todos, diciendo que esto es bueno y esto es malo — debe exigírsele. De otra manera su labor carece de autoridad, de fundamento: es superficial. La cultura literaria, el buen gusto y el conocimiento que de ella se derivan, debe servir no sólo para lucirla en las citas, si es que alguna vez se luce, sino también y principalmente, para guiar la marcha de una literatura. Y al decir cultura literaria no me refiero al eruditismo, al saberse de memoria el título de las obras publicadas y el nombre de los que las escribieron, sino a otra cosa más importante para nosotros: al estudio y conocimiento de la ciencia y de la filosofía de la literatura.

Pero quizás hago mal en hablar de críticos. Un crítico que hiciera lo que propongo y realizara lo que deseo, ya no sería tal. Sería algo muy superior: un filósofo.

He oído decir a algunos: para la literatura que tenemos no necesitamos mejores críticos... Pero esto es un error. (No me atrevo a pensar que la frase venga de algún crítico.) El escritor y el crítico viven en climas diversos y desarrollan una labor también diversa. El escritor es la fuerza, la creación, la sensibilidad; el crítico es la inteligencia, la medida, el método, algo que actúa en una literatura como la excéntrica en una máquina, graduando y regularizando su andar. El crítico debe ser — si no superior — igual al escritor en su especialidad y realizar, dentro de su órbita, un trabajo que se equipare en pensamiento, en intensidad filosófica, al del escritor. Debe ser también un creador en su género. Pero esto no es lo que ha sucedido en América: mientras la literatura ha producido algunas obras buenas, la crítica, en cambio, salvo algunos ensayos pocos felices, no ha hecho otra cosa que comentarios, pequeñas glosas y tal o cual resumen o semblanza de valores literarios. De manera que, hablando con franqueza, la producción puramente literaria es muy superior, no ya en cantidad, sino que en calidad a la obra crítica. Y de ahí que sea un error, como ya dije, decir o pensar que para la literatura que tenemos no necesitamos mejores críticos. Aunque, en realidad, insisto, más que críticos, lo que necesitamos son pensadores. Un buen crítico puede hacer progresar una literatura; uno malo, la empeorará.

Para comentar un libro en un artículo de diario o para comentar a un autor en un libro, basta cualquier crítico. Claro es que unos lo harán bien y otros lo harán mal; pero para estudiar una literatura, ya no basta cualquiera. No existen sólo escritores americanos; existe también una literatura americana, una literatura que tiene sus problemas, sus dificultades expresivas y for-

males, una literatura que pugna por abrirse paso y a la que hay que ayudar y orientar. Decirle a un escritor que su obra es buena o mala, es decirle algo, pero ese algo se reduce a lo personal, no a lo general, y para ello no se necesita sino un poco de buen gusto; pero no es suficiente el buen gusto cuando se trata de estudiar, no ya un libro, sino una literatura. Entonces el buen gusto es como la facilidad para escribir: no sirve para nada. Son necesarias otras cualidades.

Existen dos clases de críticos: los que estudian los libros y los que estudian la literatura. Nosotros no nos podemos quejar de que nos falten los primeros (casi hay sobreproducción), pero suspiramos por los segundos. Los primeros son, en realidad, parásitos de los escritores. Viven de lo que éstos hacen. Los segundos son compañeros del escritor, marchan con él y a veces se le adelantán.

* * *

Quiero citar aquí algunas palabras de dos críticos italianos: Benedetto Croce y Luigi Russo. El párrafo de Croce que transcribo podría titularse: *Cómo se hace un crítico*, y el de Russo, *Lo que debe ser un crítico*.

Dice Croce:

Si me fuera permitido hablar de mí mismo, yo referiría a mis colegas aquí presentes, amantes de la historia literaria, lo que yo he podido comprobar en el curso de mi vida científica. Porque yo, como vosotros, todos, o casi todos, comencé casi exclusivamente con la cultura literaria y filosófica, y fui como vosotros, asiduo visitante de las bibliotecas y de los archivos, husmeador de documentos y de libros raros, de noticias ocultas y de textos inéditos: pasión que todavía no me abandona y me proporciona ratos dell-

ciosos. Pero al llegar a cierto punto de mi trabajo me asaltó la duda respecto al modo cómo lo realizaba y a los resultados que obtenía, y traté de aclarar y justificar, ante mí mismo, mi método de trabajo. Y en esta forma, repasando algunos conatos y estudios juveniles, me puse a leer libros de estética y de metodología histórica con el objeto de resolver aquellas dudas y engolfarme en seguida en mis investigaciones personales. Pero resultó que poco a poco fui ahondando en todos los problemas del arte y recorriendo la historia entera de la poética, de la retórica, de la gramática, de la filosofía del lenguaje, de la estética, y fui construyendo todo un sistema estético; y en esta labor invertí tres años. Y cuando ya creía estar al fin de la jornada, caí en la cuenta de que apenas si estaba principiando, y me vi forzado a seguir adelante en mi camino y a llevar a cabo el mismo trabajo con la lógica y con la historia de la lógica, con la ética y con la historia de la ética, con la economía y la historia de la economía y, en una palabra, con toda la filosofía; y aquel paréntesis filosófico que yo pensé abrir y cerrar en el transcurso de unos pocos meses, abarcó una larga época de mi vida mental, durante la cual no descuidé propiamente en absoluto los estudios de crítica y de historia literarias, pero quedaron éstos en segundo plano. De esta suerte conquisté fama de "filósofo". Pero yo no quería ser *purus philosophus*, personaje al cual aplicaba yo gustosamente el dicho platónico que se suele repetir para el *purus mathematicus*; y por esta razón, de la filosofía volví de nuevo, con plena conciencia, al cultivo de la historia literaria y política que es el trabajo a que actualmente me dedico, siendo ahora para mí la filosofía, en su acepción más estricta, materia de segundo orden, aunque no la he abandonado del todo, porque ese abandono total no sería posible, surgiendo como surgen a cada paso nuevas dudas y problemas especiales, que es necesario resolver filosofando.

Y Russo:

No consideremos, pues, en adelante, al crítico como *artifex additus artifice* (artista agregado al artista), sino como *philosophus additus artifici*, o mejor aún, como *philosophus exortus ab artifici*, y como filósofo, creador también él de un nuevo cosmos, no ya poético, sino lógico, pero un creador que no trata de com-

pétir con orgullo y fatuidad en un certamen de imágenes y de fantasías con su poeta, un creador libre y absoluto en su mundo de ideas, distante, sin embargo, de aquella forma espasmódica con que querría traducir a veces las ficciones del arte de otros, enturbiándolas con ficciones propias y ofuscando las imágenes con otras imágenes. (1)

* * *

Y no es que yo, como escritor — y esto también hay que decirlo — tenga inquina o animadversación contra algún crítico. Al contrario. Me han llenado de elogios y me han comparado, claro que prudentemente, con muchos escritores de fama, con tantos que ya en realidad no sé a quién me parezco, ni si me parezco a alguien. Unos han descubierto influencias; otros, semejanzas. Pero ¿quién ha salido ganando con todo eso? Con seguridad, mis amigos y parientes más próximos, que gozan mucho cuando se me alaba. Pero yo, como escritor, ¿qué he ganado? Al principio alguna pequeña satisfacción, cierto estímulo, pues tampoco soy una lápida, pero después, nada. Cuando publicaba mi segundo y tercer libros, pensaba: ahora me dirán que domino muy bien el tema y los personajes, que tengo gran poder de narrador, y, para salir del paso, que me parezco a alguien. Como este alguien es ya muy conocido y sus valores han sido estudiados por los extranjeros y proclamados por los nacionales, no hay necesidad de más... Y así sucedía y así llegué a cansarme, pues sucedía lo que anticipaba. Mi obra de principiante llenaba sus gus-

(1) *Estado actual de los métodos de la historia literaria*. Prensas de la Universidad de Chile, 1933. Colección de estudios traducidos por Raúl Silva Castro, Ingeborg von Unger y Ramón Mondría.

tos y esto me pareció sospechoso. ¿Era bondad, pereza o incapacidad? De encontrar un crítico que dejando a un lado los elogios, como yo los dejo ahora, hubiese hablado como ahora hablo, diciéndome qué era lo que, desde un alto punto de vista literario, necesitaba y qué lo que tenía de más, otro gallo nos cantara. Y si no me lo hubiera dicho personalmente, es decir, refiriéndose a mi obra, sino a la literatura en general, cuánto mayor no habría sido el beneficio. Con un buen escritor se enriquece la literatura; con un buen crítico, un Thieneman, un Van Thiegen, un Croce o un Mencken, se enriquecen, sobre todo, los escritores.

* * *

Personalmente siempre me ha preocupado esto: ¿A dónde llegaremos? ¿Llegaremos a alguna parte? ¿Saliremos, al fin, del continente, no ya como invitados vergonzantes o como parientes pobres, pagando las traducciones, sino como escritores de valor? No creo que sean muchos los indiferentes a este asunto. Todo verdadero escritor es ambicioso, no de dinero, que es, entre los resultados, el más pobre que se puede alcanzar, sino ambicioso literariamente, y no de modo personal... Porque si nuestros afanes, nuestras fatigas, no van a tener más fruto que el de recibir de nuestros críticos o amigos tres o cuatro frases amables, además de alguna invitación a almorzar, tal o cual premio y varias cartas de admiradores de provincias, sería mejor, mucho mejor, dejar a un lado la pluma y seguir la escondida senda. ¿Para qué continuar si ya hemos obtenido en casa todo lo que en ella puede conseguirse? Como escritor no me resigno y los que de entre nosotros, escritores, se

resignen, harían muy bien en enterrarse desde ya, por lo menos literariamente. Y esto no es una vana aspiración de gloria; es un sano y excitante deseo de trabajar y de luchar, una incitación a la tenacidad y al heroísmo.

Pero ¿qué haremos para conseguir lo que todos, franca o escondidamente deseamos o hemos deseado, lo que todos, como escritores, debemos desear? Esta es la cuestión. Alguien dirá y tendrá en parte mucha razón: escribid buenas obras... Sí, es casi lo mejor y ya se me había ocurrido a mí también; pero no es todo. No basta escribir una buena obra. En América se han escrito algunas y todavía estamos donde estamos. Es necesario, creo yo, que una obra sea algo más que buena: que sea interesante, no sólo como buena, sino también como obra. ¿Pero cómo podremos ser interesantes, perdón, qué es necesario hacer para producir una obra interesante? Ahí está el nudo: ¿Cómo podremos hacer obras interesantes?

¿Habrà que insistir en la pintura del campo y del campesino? ¿Qué proyecciones exteriores tiene una literatura basada en esos motivos? ¿O será mejor abandonar eso y buscar en otras partes nuevos temas? ¿Elegiremos, entonces, al hombre de la ciudad? ¿Al de las minas? ¿Al de las salitreras? ¿Será preciso abandonar nuestro estilo sudamericano (casero) y buscar en su renovación o en su aproximación a estilos novísimos el interés que, junto con nuestro color local, nos dé lo que necesitamos? ¿No será demasiado anticuada nuestra técnica? ¿No nos pareceremos excesivamente, en una escala inferior, a Maupassant, a Ponson du Terrail, a Balzac, a algún ruso (hay tantos), a Reymont o a Perico de los Palotes? ¿Nos dedicaremos a la novela psicológica, a la de aventura, a la histórica, a la social? ¿O

será necesario falsear nuestra realidad, evadirse de lo inmediato e inventar lo que no existe y algo más? En literatura, ¿es preciso ser siempre verídico? ¿Fué verídico Dostoiewski o sus personajes vivían, más que en la realidad, en él mismo, que siendo profundamente ruso no podía crear sino seres de su raza, seres que, aunque fantásticos, se reconocían como vernáculos? Y, por fin, ¿tiene alguna importancia literaria nuestro paisaje, nuestro color, los hombres y los hábitos de nuestra tierra? ¿O ellos no nos deben servir más que como elementos simples de una obra independiente de ellos mismos, de una obra que valga, no por ellos, sino por lo que nosotros pongamos de nuestra parte, aunque lo por nosotros puesto no tenga que ver con ellos sino en lo general, no en lo particular, en lo individual? ¿Qué es lo que debemos hacer? ¿Y seremos capaces de hacerlo?



Todas estas inocentes preguntas me asaltan cada vez que el prurito de escribir me lleva hasta mi escritorio. Hasta este momento no he podido contestármelas de manera clara y definitiva. Muchas veces he pensado que los escritores de por acá (me refiero a toda Hispanoamérica) hemos pasado de la simple narración oral a la narración escrita, sin transición, sin sufrir el proceso de la individualización, es decir, sin dar a la obra literaria el sello de una íntima personalidad, sin poner en ella lo que en nosotros puede haber de verdaderamente creador en el sentido literario. Miles de cuentos, cientos de novelas, se fabrican entre nosotros, así, como para los amigos, y aparecen escritas en tal forma que quitándoles las tres o cuatro descripciones del paisaje que

tienen, descripciones que se ponen para dar a la narración un carácter literario (?), quitándole eso, digo, se podría contar de viva voz y sin echar de menos al autor. Falta el autor, podría decirse, falta el artista, ya que lo que se puede contar oralmente no tiene autor ni creador. No hay ahí, en esas obras, en nuestras obras, un esfuerzo del pensamiento por crear algo que represente, de manera objetiva, lo subjetivo del creador; no hay el deseo o el ímpetu de volcar en la obra literaria lo que en nosotros no es solamente y exteriormente literario, es decir, lo que no sólo se refiere a la simple forma escrita: el deseo de permanencia a través del tiempo, la voluntad de dar a la obra literaria nuestra plasticidad interna, si es que alguna tenemos.

En fin, nos falta personalidad en la literatura, personalidad de pensamiento, personalidad de espíritu y casi personalidad de expresión. Creemos hacer obra literaria describiendo lo que vemos, transcribiendo lo que nos cuentan o reproduciendo lo que hemos vivido, así como ciertos pintores creen hacer pintura al reproducir fielmente una botella o una flor, y lo hacemos de modo superficial, sin mezclarnos en ello, suponiendo que bastará eso y que nuestro paisaje, nuestros campesinos, nuestros montañeses, por ser nuestros, llamarán la atención hacia nuestra literatura. Pero ¿será eso literatura? Mucho me temo que no. Creo que será más bien literatura para turistas. No es el paisaje ni los habitantes de un paisaje lo que hacen una literatura. Hay algo más, algo más...

Alguien dirá: es inútil buscar y estudiar, tener buenos críticos o excelentes ensayistas. El genio busca solo su camino.

Sí, es cierto, pero es cierto también que si fuéramos genios no necesitaríamos ni escribir. Nos bastaría con serlo.

1933.

MAXIMO GORKI HA MUERTO

Máximo Gorki ha muerto.

Este hecho ha venido a revelarme algo que sucedía en mí y que yo ignoraba, esto es: que nunca había pensado en lo que Gorki representaba, para muchos y para mí, como escritor y como hombre. Lector apasionado de sus libros en otra época, admirador ferviente de su obra, en estos últimos años —diez o quince— había abandonado casi por completo su lectura. Su última obra leída, *El espectador*, me confirmó la opinión que de él tenía. Pero nada más. Lo sabía vivo como escritor y como hombre: era para mí un alto valor literario y humano; y este juicio, inamovible en mi espíritu, y aquella seguridad de su existencia física e intelectual, me eran suficientes. Por otra parte, su actuación política agregaba, al concepto que de él tenía, un matiz que completaba su imagen. Esta imagen, que permanecía fuera de mí y dentro de mí, era todo lo que tenía de Gorki y ello me bastaba. No echaba nada de menos y, como ya lo dije, no se me ocurría pensar en él o en lo que él significaba para mí y para los demás.

La muerte, que ha terminado con Gorki como hombre, ha venido, de modo paradójico, a refrescar y a engrandecer esa imagen y a hacer surgir de ella, bruscamente, todo lo que guardaba en sí. Me he dado cuenta, ahora que ha muerto, de qué manera vivía él en algunos

de nosotros y qué intensa vida insuflaron en nuestras almas su obra y su personalidad.

* * *

Máximo Gorki tuvo, como algunos escasos escritores, la virtud de establecer profunda relación y simpatía entre sus personajes y sus lectores. Esto se debió, más que a otra cosa, al hecho de que sus personajes, con ser auténticamente rusos, tenían caracteres universales. Por esta causa, Gorki debe ser considerado, más que como simple escritor o novelista, como creador, porque sólo en los verdaderos creadores se produce ese fenómeno de rebasamiento de lo estrictamente nacional hacia lo universal.

Esta universalidad de sus personajes, que nos llegan a parecer, además de rusos, de todas las nacionalidades conocidas, y que pueden identificarse, sin esfuerzo, con personajes de escritores de todo el mundo, pues parecen estar animados del aliento de innumerables climas geográficos y espirituales, se debe a que Gorki poseía, en grado extraordinario, la capacidad de dar a sus personajes su propio impulso vital.

Estos personajes vivían en él antes de pasar a sus libros, y vivían en él no como simples objetos o piezas de una colección de seres muertos, sino como seres humanos vivos. Tomados en la estepa, vistos en los puertos del Volga, en las orillas del mar o en los tabernucos de las ciudades, esos personajes, mucho tiempo antes de salir a la vida literaria, absorbían lo que en Gorki había de eterno. Y una vez nutridos, surgían a las páginas de sus cuentos y novelas con el vigor y el color que les conocemos. Pero ese vigor y ese color eran

de Gorki, es decir, había en esos personajes menos de ellos mismos que de su creador, que convertía, con sólo haberlo impregnado de su alma, a un miserable ente humano en una figura que alcanzaba contornos universales. Esta figura llegaba al lector, y si éste poseía amor a los hombres y a la humanidad, si era un hombre de amplia vida interior, la simpatía y la relación surgían de inmediato, no sólo entre el personaje y el lector, sino que también con el autor. De este modo el ciclo era perfecto y originaba una corriente que iba del novelista al personaje, del personaje al lector, y del lector de nuevo al novelista. El lector encontraba en esos personajes algo de sí mismo, y ese algo era precisamente el punto de fusión que existía en el alma del autor y en la del lector y que Gorki, genialmente, lograba encontrar.

En otros escritores suceden las cosas de diverso modo: sus personajes son interesantes, hablan y se mueven como seres humanos, pero no se corresponden con nosotros, no hallan en nosotros relación vital alguna. ¿Están por encima o por debajo de nosotros? No; simplemente, no están en nosotros, y no lo están porque entre el autor y nosotros tampoco existe relación alguna. ¿Por qué no existe? Es posible que se deba a diferencias de diversa índole, sociales, biológicas, psíquicas, culturales, etc. Es probable que esos escritores encuentren en otros lectores la relación que no encuentran en nosotros; pero la grandeza de un autor consiste, a nuestro juicio, en la facultad de entregar a sus personajes una vida que no encuentre resistencias al penetrar en el conocimiento del lector. Y mientras en más lectores penetre, tanto mayor será su grandeza. Un es-

critor que guste sólo a un determinado sector social, es un escritor reducido, literaria y humanamente.

* * *

Cada ser está lleno de posibilidades humanas; en cada uno residen, en potencia, muchos otros seres, que pueden o no aparecer algún día en la conciencia, adueñarse de ella y realizar o no actos que estén en absoluta discordancia con los realizados anteriormente por ese ser, o que, por lo menos, le sean extraños. Los estudios de lo inconsciente y subconsciente han revelado esto. Ahora bien: si esto sucede en todos los hombres, con mayor razón y en más alto grado debe suceder en el novelista, que es, por oficio y por condición, una persona que se dedica a reproducir o a crear tipos humanos. La consecuencia lógica es que el escritor que pueda verter en sus obras la mayor cantidad de esas posibilidades, será el mejor o uno de los mejores, ya que ello le dará la facultad de crear a voluntad figuras humanas auténticas, que encontrarán en muchos lectores una imagen identificable como propia o como posiblemente propia. Estas imágenes traerán más vigor y penetrarán con tanta mayor fuerza en el ánimo del lector, cuanto más intensa sea la fuerza que les haya dado, dentro y fuera de él, el escritor.

En esto, Gorki se destaca entre los primeros.

Explicando su manera de trabajar, dice:

En cuanto al plan de una obra, no lo determino nunca por anticipado; va surgiendo él solo en el curso de aquélla. Son los mismos personajes quienes lo elaboran. Estimo que no se debe insuflar a los personajes la noción de cómo han de conducirse. Cada uno de ellos posee su propia voluntad biológica. El autor los

arranca a la vida respetando su carácter individual y los utiliza como un material que le pertenece, pero como un material "semi-manufacturado". Luego los "trata", los moldea y los perfila, valiéndose de su experiencia personal y sus conocimientos, les hace pronunciar las palabras que no han pronunciado, y realizar los actos que no realizaron, pero que hubieran debido realizar de acuerdo con el juego de sus caracteres "naturales" o "adquiridos". Y aquí es donde interviene la ficción en la creación artística. Resultará ella tanto más lograda cuanto mejor acierte el autor a expresar y definir a sus personajes en consonancia con sus principales rasgos naturales... El escritor no debe solamente conocer su material, sino amarlo, o con más exactitud, admirarlo. Marmeladov, el Padre Kamarasov y tantos otros héroes de Dostoiewski son repugnantes; pero no cabe la menor duda de que Dostoiewski los compuso con gran amor, aunque, en opinión mía, no amaba a la humanidad.

Si leemos con atención el párrafo transcrito, veremos que lo que hemos dicho de Gorki hasta el momento, es exacto. Gorki habla aquí en sentido figurado al atribuir a los personajes una vida y una voluntad biológica propias. Es cierto que el personaje posee, en el momento de ser captado, una trayectoria y un carácter individuales, carácter y trayectoria que forman precisamente el interés que ha despertado en el autor. Pero no tiene nada más, y si recordamos que un personaje humano captado no es algo que se pueda llevar y traer, como una cobaya o un perro en un laboratorio, sino que es un hombre o una mujer que después de ser conocido y estudiado, pasa y se pierde, nos daremos cuenta de que lo que sucede es que el autor, al tomarlo, lo incorpora a sí mismo. Una vez incorporado, el personaje no está en el escritor como un lepidóptero en la caja de un entomólogo, inerte, sino que está como un hombre vivo; pero no podría estar como un hombre vivo si el autor no le diera, en reemplazo de la vida que el

verdadero personaje se llevó, la suya propia, no una vida fisiológica, pero sí una vida mental. Y tampoco podría el personaje moverse ni hablar si el autor no le diera movimiento y voz. Y esto, que es elemental, pues ningún personaje, excepto en las autobiografías, se mueve ni habla por propia inspiración, demuestra el trabajo que Gorki debía llevar a cabo para forjar cada una de sus innumerables e inolvidables figuras.

También habla Gorki en sentido figurado al decir que no se debe insuflar a los personajes la noción de cómo han de conducirse. Es obvio que, sin la intervención animadora y creadora del escritor, el personaje no se conduciría de ningún modo y que es el escritor el que los hace conducirse tal como el personaje debe o debió conducirse. Pero para lograr eso, el autor debe crear en sí mismo las condiciones del personaje, sentirse el personaje, ser el personaje. De otro modo, la creación novelística sería imposible, por lo menos dentro del carácter de la obra de Máximo Gorki.

De manera que es Gorki, el novelista, el que respira, se mueve y habla en sus personajes, con la respiración, el movimiento y la voz que ellos tienen o debían tener, pero que, en último término, son su respiración, su movimiento, su voz.

Esto parece posible solamente si, como dice Gorki, el escritor ama su material humano. El, más que amarlo, lo hacía propio. De ahí que los personajes de sus libros tengan, en el dolor o en la alegría, esa plenitud sobrecogedora.

* * *

Mucho se ha hablado del escritor de raza. Se quiere indicar con esa frase una condición biológica del escri-

tor, es decir, que el escritor es, natural y fisiológicamente, escritor, y que lo es sin necesidad de ninguna preparación, salvo aquella elemental. Gorki es, sin duda, un escritor de raza; poseía, como hemos visto, el don congénito de asimilación y desdoblamiento de la personalidad humana. Todo ser, cualesquiera que fuesen sus características, caído, por un motivo u otro, dentro de su órbita consciente, era para Gorki un ser novelable. Si era incompleto, o, como él dice, "semi-manufacturado", lo completaba; si era completo, lo engrandecía y superaba. Y todo esto sin esfuerzo, de modo automático. Pero más que escritor de raza, condición ésta que por ser natural no llega a constituir sino una virtud preliteraria, Gorki era, fundamentalmente, un escritor de clase. Esta condición no la desmintió nunca y siempre, tanto literaria como políticamente, estuvo dentro de su clase y la amó y defendió en toda ocasión.

Sus obras más notables son precisamente aquellas en que describe su clase, la clase en que nació y en la que, por su misma condición social original, transcurrió su juventud. Cuando Gorki, en sus libros, abandona su clase e intenta describir otra que no le pertenece, su fuerza no es la misma y el vigor con que en otras obras pinta los caracteres, decae visiblemente. Los personajes, en este caso, parecen resistirse a ser tratados por un hombre que no es de su clase, y el resultado es que esos libros caen en una especie de sueño o de monólogo que el autor, maestro al fin, logra mantener con toda clase de sugerencias. De ahí que sus últimos libros conocidos, *El espectador* y *El imán*, no agreguen nada a su obra anterior, que debe ser considerada como la esencial.

Ignoramos si en algún libro posterior trató Gorki

el tema de la revolución bolchevique. Casi nos inclinamos a creer que no lo hizo, y nos inclinamos a ello porque, en rigor, Gorki no fué en esa revolución sino un espectador disconforme. La avalancha bolchevique debió sobrecogerlo y quizá asustarlo. Situado dentro de un socialismo idealista, la realidad de una revolución, que con ser de las menos cruentas tuvo caracteres de hecatombe, debió, a él, que esperaba tal vez algo menos, estrepitoso y radical, desagradarlo. Esto lo obligó a marcharse de Rusia y a cometer así, por primera vez en su vida, una falta en contra de su clase que se jugaba ahí, por primera vez también, su única y desesperada carta. Amando como amaba al pueblo ruso, no debió abandonarlo en manos de un vencedor que no era un peligro para él, y que, por el contrario, deseaba tenerlo en sus filas. Su amistad con Lenin y su posición de hombre idealista, lo ponían a cubierto de cualquiera violencia. Y aunque así no hubiera sido, su deber era permanecer en Rusia. Desgraciadamente, los años no habían pasado en vano.

Esta doble falta, política y moral, fué disculpada después por el partido comunista, y Gorki pudo volver a Rusia, donde fué recibido con todos los honores que su genio literario, aunque no ya su actuación política, merecían.

* * *

Rusia pierde con él su más grande novelista del siglo XX y el mundo uno de los mejores escritores de todas las épocas. El proletariado ruso, por su parte, un hombre que a pesar de su vejez y de su enfermedad trabajaba, en su esfera, por el bienestar y la grandeza de su clase. Gorki era actualmente el jefe del movimiento

literario ruso y uno de sus más despiadados críticos. En un artículo titulado *Autocrítica*, firmado en abril de 1935, Gorki se queja de la pobreza y debilidad de la literatura soviética, reconociendo que ella no está al nivel del desarrollo político y económico de la U.R.S.S. Dice:

¿Por qué nuestra literatura se queda atrás en relación con el desarrollo soviético? ¿Por qué sigue siendo débil nuestra dramaturgia? ¿Cuál es la razón de que no reflejen los grandes caracteres y los poderosos temas que nos ofrece la realidad?... Nos acercamos al vigésimo aniversario del poder soviético y tenemos ya nuestros intelectuales propios, nacidos dentro del período socialista. No faltan entre nosotros los que en 1917 tenían diez o quince años y hoy están ya alrededor de los treinta. Son nuestros intelectuales, los "nuestros", proletarios hijos de proletarios. ¿Se refleja este hecho en nuestra literatura en la medida en que era de esperar? Los escritores trabajan poco y mal. ¿Pueden trabajar mejor? Yo creo que sí. ¿Qué es preciso hacer?

Estas preguntas de Gorki dan motivo a serias reflexiones, y si se piensa en este asunto con una mentalidad antibolchevique, los resultados no serán sino desastrosos. Por suerte, el hombre en sí no muere bajo ningún régimen económico, por funesto que sea, y si la sociedad capitalista no ha logrado la extinción de los escritores y, por el contrario, ha podido gozar, como en este caso, gratuitamente, de algunos verdaderamente geniales, es de esperar que en Rusia, con el tiempo, las cosas lleguen a suceder un poco mejor.

HORACIO QUIROGA

El hallazgo de un escritor en cuya obra se vea, más que otra cosa, al escritor mismo, es para mí uno de los mayores placeres que la literatura puede proporcionarme. Creo que la conjunción de una aspiración literaria con un temperamento ricamente expresivo, produce las grandes obras, no tal vez las más clásicas, pero sí las más humanas. Debo confesar que he perdido la esperanza de terminar de leer algún día *El Quijote* y que no he pensado jamás en leer *La Divina Comedia*; pero leo todos los años *Los endemoniados*, y no puedo, en ningún momento, por atareado que esté, abrir *Canguro*, en ninguna de sus páginas, sin sentirme violentamente arrastrado a seguir hasta el final: el hombre me llama y lo veo ahí, oigo el latir de su pulso, el fluir de su pensamiento: lo veo debatirse en lucha consigo mismo y con los demás; está libre, sin etiquetas, sin smoking y sin partido político, entregado a las oscuras fuerzas que surgen de él.

Y sin embargo, no es lo autobiográfico lo que me atrae. Lo que me atrae es la riqueza de expresión, lo íntimo de ésta, la multiplicidad de personalidades y de caracteres que en el autor coexisten, la variedad infinita de matices que contiene su espíritu. Sus contradicciones y sus angustias son las mías y las de todos los hombres parados en la línea del hombre.

La capacidad de manifestar todo esto literariamente, constituye, a mi juicio, el genio literario.

En otros escritores encuentra uno otra cosa: ve el trabajo metódico, los apuntes, las notas, los datos recogidos por sí mismo o por los amigos, ve la lenta estructuración de la novela, la medida, el tino, el ingenio. Sí, es interesante, se ve trabajar al hombre, se le siente trabajar afanosamente. Pero, rara vez o nunca, se ve o se siente al hombre mismo. Sus personajes son sus personajes; no es él. Estos últimos escritores escriben generalmente memorias; los anteriores, no. ¿Qué pudo decir Dostoievski en sus memorias? Para mí, nada nuevo. El estaba en su obra y su obra era él. En ella estaban todas las fuerzas de su espíritu, todas las terribles fuerzas de su espíritu y seguramente todas las tremendas fuerzas del espíritu de su raza. Igual cosa sucede con Lawrence. ¿Habría podido decir Lawrence en unas posibles memorias, algo de sí mismo que no esté en *Canguro*? Absolutamente nada.

* * *

Horacio Quiroga tuvo, en alto grado, esta virtud de que hablo. No era un escritor pulcro, atildado, brillante; tampoco lo habría querido ser, y seguro estoy de que despreciaba esas cualidades, tan alabadas por los profesores y que muchas veces no sirven sino para disimular la falta de otras más profundas. Era un escritor de fuerza espiritual grande y de segura expresión. Narrativo por excelencia, absorbía lo que veía y lo que sentía, lo vivido y lo pensado, y en sus libros se le ve trabajar de cerca y se le siente respirar, vivir. Su ser se expresa en sus obras y había entre su vida, su

espíritu y sus producciones, una estrecha relación. Para conocer a Quiroga personalmente, no hay más que leer su obra. Ahí se le encontrará, con sus ojos claros y su barba negra, andando por la selva.

Dicen que tenía manos muy expresivas, huesudas, manos de carpintero que ha "abusado de las herramientas", como él mismo decía. Seguramente sus uñas no siempre estaban muy limpias. (Cuando lo invitaban a mesas de etiqueta, sus manos, sobre el mantel albisimo, aparecían más huesudas y expresivas que nunca, y sus uñas —pues amaba asustar a los tímidos elegantes— se veían más negras que otras veces.) Su obra es así, como sus manos, expresiva, enjuta, a veces con las uñas sucias; pero esto último, que refiero especialmente a su indiferencia por la pulcritud y a su preferencia por la expresividad, da a su obra, al revés de lo que se podría esperar, mayor calidad humana, pues se ve ahí al hombre que sólo está preocupado en verterse, sin cuidarse de detalles ajenos a su espíritu.

Pocos escritores hay en América del Sur que hayan llegado más allá que Quiroga en el sentido de que hablo. En él domina el sentimiento del hombre y de la naturaleza, y no hay entre él y la selva, entre él y el río, entre él y los animales, entre él y el hombre, más distancia que la que existe entre el árbol y el hombre, entre el hombre y el agua, entre la bestia y el ser consciente, entre un individuo y otro individuo, es decir, sólo la distancia natural. Cuando busca, para matarla, a una serpiente yarará, es nada más que un hombre que busca, para matarla, a una serpiente. No es un poeta, ni un filósofo, ni un profesor, ni un escritor:

La viborita, sin embargo, era lo que me preocupaba, pues mis chicos cruzaban a menudo el sendero.

Después de almorzar fui a buscarla. Su guarida —digamos— consistía en una hondonada cercada de piedra, y cuyo espartillo diluviano llegaba hasta la cintura. Jamás había sido quemado.

Si era fácil hallarla buscándola bien, más fácil era pisarla. Y colmillos de dos centímetros de largo no halagan, aun con *stromboot*.

Como calor y viento norte, la siesta no podía ofrecer más. Llegué al lugar, y apartando las matas de espartillo una por una con el machete, comencé a buscar a la bestia. Lo que se ve en el fondo, entre mata y mata de espartillo, es un pedacito de tierra sombría y seca. Nada más. Otro paso, otra inspección con el machete y otro pedacito de tierra durísima. Así, poco a poco.

Pero la situación nerviosa, cuando se está seguro de que de un momento a otro se va a hallar al animal, no es desdeñable. Cada paso me acercaba más a ese instante, porque no tenía duda alguna de que el animal vivía allí; y con ese sol no había yarará capaz de salir a lucirse.

De repente, al apartar el espartillo, y sobre las puntas de las botas, la vi. Sobre un fondo oscuro del tamaño de un plato, la vi pasar rozándome.

Ahora bien: no hay cosa más larga, más eternamente larga en la vida, que una víbora de un metro ochenta que va pasando por pedazos, diremos, pues yo no veía sino lo que me permitía el claro abierto con el machete.

Pero como placer, muy grande. Era una yararacusú, el más robusto ejemplar que yo haya visto, e incontestablemente la más hermosa de las yararás, que son a su vez las más bellas entre las víboras, a excepción de las de coral. Sobre su cuerpo, bien negro, pero un negro de terciopelo, se cruzan en ancho losanje bandas de color oro. Negro y oro; ya se ve. Además, la más venenosa de todas las yararás.

La mía pasó, pasó y pasó. Cuando se detuvo, se veía aún el extremo de la cola. Volví la vista en la probable dirección de su cabeza, y la vi a mi costado, alta y mirándome fijo. Había hecho una curva, y estaba inmóvil, observando mi actitud.

Cierto es, la víbora no tenía deseos de combate, como jamás los tienen con el hombre. Pero yo los tenía, y muy fuertes. De modo que dejé caer el machete para dislocarle solamente el espinazo, a efectos de la conservación del ejemplar.

El machetazo fué de plano y nada leve: como si nada hubiera pasado. El animal se tendió violentamente en una especie de espantada que la alejó medio metro, y quedó otra vez inmóvil a la expectativa, aunque esta vez con la cabeza más alta. Mirándome cuanto es posible figurarse.

En campo limpio, ese duelo, un si no es psicológico, me hubiera entretenido un momento más; pero hundido en aquella maleza, no. En consecuencia, descargué por segunda vez el machete, esta vez de filo, para alcanzar las vértebras del cuello. Con la rapidez del rayo, la yararacusú se enroscó sobre la cabeza, ascendió en tirabuzón con relámpagos nacarados de su vientre, y tornó a caer, distendiéndose lentamente, muerta. (Horacio Quiroga: *El desierto* (Un peón), Babel, Buenos Aires.)

En este trozo de *Un peón*, uno de los más hermosos cuentos de Quiroga, se ve la mano huesuda y expresiva y se ve también que con un pequeño esfuerzo, con un levisimo esfuerzo de la muñeca, su obra se habría salvado de algunos reproches, no fundamentales, pero reproches al fin. Hay frases duras, frases que se dan vuelta, impacientes por colocarse bien, flúidamente. Pero, o no tenía tiempo, o no le importaba, o eso estaba fuera de él. Sea como fuese, lo cierto es que esos pequeños defectos no amenguan en nada el valor de su obra. Sólo se ven cuando el lector, por curiosidad o por casualidad, separa del cuento un trozo y se da a estudiarlo o a leerlo con atención. Pero, a pesar de los posibles pequeños defectos, el trozo conserva su vigor, y la frase, aun mal construída, expresa lo que el autor quería que expresara. Eso era para él lo esencial y lo es también para nosotros. Además, parece que Horacio Quiroga tenía cierta debilidad en ese sentido: le gustaba colocar, de vez en cuando, dentro de un relato, frases que sonaran mal o que no se estuvieran quietas dentro del párrafo. Tal vez, como en el caso de las

ñas sobre el mantel, le gustaba mostrarlas sobre las páginas.

* * *

Lo descriptivo no era el fuerte ni la afición de Horacio Quiroga. La descripción es, en sus relatos, en sus novelas, más que otra cosa, una necesidad impuesta. Tampoco eran su debilidad el hombre o la naturaleza. Parece no conceder a ninguno de esos elementos más importancia que la que realmente tienen. Hay escritores que dan al paisaje, al hombre, al animal, importancia literaria y los describen minuciosamente, rasgo por rasgo, línea por línea, haciendo gala de ello; proceden de dentro a afuera. Quiroga, al revés, procedía de fuera a adentro. Olvidaba lo que no tenía para él algo esencial: un gesto, un color, un movimiento, una línea. Veía algo y lo fijaba tal como lo veía, sin entregarse a ese proceso de rumia que transfigura los elementos hasta el extremo —en ocasiones— de hacerlos irreconocibles. El hombre se presenta tal cual es y tal cual viene:

Una tarde, en Misiones, acababa de almorzar cuando sonó el cencerro del portoncito. Salí fuera y vi detenido a un hombre joven, con el sombrero en una mano y una valija en la otra.

Había cuarenta grados fácilmente, que sobre la cabeza crespas de mi hombre obraban como sesenta. No parecía él, sin embargo, inquietarse en lo más mínimo. Lo hice pasar, y el hombre avanzó sonriendo y mirando con curiosidad la copa de mis mandarinas de cinco metros de diámetro que, dicho sea de paso, son el orgullo de la región, y el mío.

Le pregunté qué quería, y me respondió que buscaba trabajo. Entonces lo miré con más atención.

Para peón, estaba absurdamente vestido. La valija, desde luego de suela y con lujo de correas. Después su traje, de cordero marrón sin una mancha. Por fin, las botas, y no botas de obraje

sino artículo de primera categoría. Y sobre todo esto, el aire elegante, sonriente y seguro de mi hombre. ¿Peón él?...

—Para todo trabajo —me respondió alegre—. Me sé tirar de hacha y de azada... Tengo trabajado antes de ahora no Foz-do-Iguasú; e fize una plantación de papas. (H. Quiroga, *ibidem*.)

Ni una palabra sobre los ojos, los labios, los dientes o las mejillas del muchacho brasileño. Y si habla de la cabeza crespada del peón es porque el sol lo obliga a ello. Detrás del hombre está el paisaje, el río:

Y volviéndose al Paraná, que corría dormido en el fondo del valle, agregó contento:

—¡Oh, Paraná do diavol!... Si al patrón te gusta pescar, yo te voy a acompañar a usted... Me tengo divertido grande no Foz con os mangrullús. (H. Quiroga, *ibidem*.)

Después de esto, ni una palabra más sobre el aspecto exterior del hombre, a quien los hechos se encargan de estructurar y completar. Igual cosa sucede con el paisaje; sólo aparece en el cuento cuando es imposible eludirlo. Y esto no significa, de ningún modo, que las facultades literarias de Horacio Quiroga tuvieran límite por ese costado. No. Pero es que en él primaba el narrador, y dentro del narrador — como decía el pintor Juan Francisco González en sus clases de dibujo— el hombre que olvida las grandes *presas* y se va de cabeza al detalle, al detalle necesario, no al superfluo.

* * *

¿Deberá esperar la obra de Horacio Quiroga, muchos años, al escritor que fije, en un estudio digno y concienzudo, las características que lo hicieron sobresalir sobre las cansadas y orgullosas cabezas de los escrito-

res de nuestra América? Mucho lo tememos. Por nuestra parte, a pesar de la admiración y del aprecio literario y personal que sentimos por él, debemos reconocer que carecemos de muchas de las condiciones que se necesitan para intentar una obra como la que Quiroga merece. En primer lugar, y sobre todo, el conocimiento personal del autor, que en este caso parece indispensable por la relación tan íntima que hay no sólo entre su espíritu y su obra, sino también entre su vida y su obra. Se puede afirmar que la vida hizo la obra de Horacio Quiroga y que él sólo puso en ella su espíritu, animándola, dándole ese soplo ardiente y áspero, tierno y profundo —en el sentido humano— que sale de ella. Nadie más indicado para escribir esa obra que Enrique Espinoza, que fué su amigo y su discípulo y que lo vió y lo sintió vivir, en Buenos Aires y en Misiones, en sus mejores y más fecundos años. Espinoza tiene una deuda con Quiroga y esperamos que algún día, libertándose de su actual angustia política, se decida a pagarla con creces. Es una deuda entre camaradas.

En esta breve glosa sólo hemos querido fijar, tal vez con demasiada superficialidad, algunos de los rasgos de Quiroga, quizá no los más esenciales y valiosos. Hay mucho que decir de él, de su estilo principalmente, que —recurriendo a una imagen— se nos ocurre una de esas herramientas que los trabajadores solitarios de las montañas o de la selva, mineros o carboneros, imposibilitados de adquirir nuevas, hacen por sus propias manos y que, careciendo del tipo standard, ostentan, en cambio, al mismo tiempo que la noble dureza del material con que fueron construidas, la gracia personal y espiritual del que las hizo. En seguida, de su facilidad para irse al corazón de los acontecimientos y de las

sensaciones; de su dramático y casi trágico sentido de la vida, tal vez agudizado por la pérdida de su primera esposa; y, en fin, de su capacidad para olvidar todo eso y de sacar, como de entre la barba, aquellos deliciosos cuentos para niños.

Horacio Quiroga, cuentista completo, tontamente adscrito por alguien a la figura de Kipling, como si no valiera por sí mismo lo suficiente como para no necesitar sombras protectoras a su lado y como si, además de sus cuentos de animales, no hubiera hecho otros, si no más pintorescos, mucho más profundos y logrados que algunos del autor de *Kim*, es una figura literaria y humana que el tiempo no hará sino perfilar mejor.

1937.

LA CREACION EN EL TRABAJO

"El mal de los miserables es la miseria", ha dicho Bernard Shaw. Esta frase, que parece decirlo todo, no lo dice todo, sin embargo. Hay algo que no está contemplado en ella y que, aunque forma parte del mal de los miserables, no se refiere tanto a ese mal en su aspecto económico como en su parte psíquica. Es decir, agrava el mal, pero no desde el punto de vista que la frase de Mr. Shaw parece, sobre todo, indicar. Me refiero a la creación en el trabajo.

La creación es, desde cualquier ángulo que se mire, y desde el momento que requiere trabajo de esta o aquella índole, una lucha contra una oposición que obra, con su inercia y con los elementos que esa inercia desarrolla, contra el hombre que pretende crear. Estos elementos son pasivos, pero desde el momento en que se empieza a luchar contra ellos, se tornan activos. Si un hombre no quiere subir un cerro, éste es cosa inerte; pero si quiere escalarlo, ya no lo es.

La creación no es una cualidad circunscrita a determinados hombres. Todo ser humano la contiene en sí en más o menos cantidad. Puede haber, y la hay sin duda alguna, calidad y categoría en la creación; pero no es esto lo que nos interesa. Lo que nos interesa es la creación en sí, la capacidad y el deseo que todo ser humano tiene en ese sentido. Claro es que no todos podemos crear una Gioconda o una ley de la gravita-

ción; pero, como hemos dicho, no hablamos de la calidad en la creación, sino del simple acto de crear.

La lucha de la creación es angustiosa y en ella el hombre lucha doblemente: consigo mismo y con los elementos que entrarán en la creación, pues éstos, duros o torpes, no se amoldan a su pensamiento creador, y este pensamiento, por su parte, lucha con otros, torpes o duros, que no le obedecen. Para hacer un esquema de lo que se quiere crear, es necesario ya una lucha; hay que desechar innumerables formas conocidas que se oponen, con su sola presencia, a una nueva combinación; multitudes de ideas, de sugerencias, de recuerdos, aparecen y se confunden con el motivo puro que el hombre trae; hay que apartar, anular, olvidar esas formas, ideas, sugerencias y recuerdos. Pero ésta no es tarea fácil, y sucede aquí lo que con la maleza: siempre alguna raicilla la hace prosperar de nuevo. Además, no es cosa sencilla borrar del cerebro lo que durante años ocupó en él sitio preferente.

Una vez logrado el esquema, es preciso realizar el conjunto, y de nuevo es necesario luchar. Pero esto no es todo. Toda creación necesita cultura en un sentido determinado, es decir, un dominio de aquellos elementos mentales o materiales que entrarán en su realización. El obrero que hace unos zapatos a medida o el que hace un mueble solicitado, necesita, para hacer esos zapatos o ese mueble, un conocimiento previo de las formas generales de los pies y de los zapatos, en el primer caso, y uno de las maderas y de los estilos, en el segundo; nadie que no haya hecho un aprendizaje adecuado podrá hacer ninguna de las dos cosas. Esto es lo que llamo cultura en estos momentos. Para adquirir esa cultura es preciso estudiar o practicar, es decir,

luchar. Toda creación es una lucha, así como es también un placer.

Todas estas consideraciones son hechas en relación con el motivo que nos lleva a escribir estas líneas: la creación en el trabajo del obrero.

La creación en el trabajo del obrero tiene mucha semejanza con la creación del artista. En primer lugar, es un producto del espíritu; en segundo lugar, es también artística. Como humana y como artística, ha contribuido en mucho a la formación de la cultura de los pueblos de todas las épocas. Los primeros artistas fueron, más que nada, obreros, y si los arqueólogos pueden hoy determinar las diversas culturas indoamericanas, ello se debe, únicamente, a los objetos que, como los tejidos, la alfarería, la escultura en madera o en barro, las piezas de metal, etc., son productos netos del obrero indígena.

Pero la imaginación creadora del obrero es esencialmente plástica: reproduce en formas, en líneas, las preocupaciones de su espíritu artístico. Estas formas y estas líneas tienen voz y sugerencias que un hombre culto puede transformar en ideas y ubicar en la vida espiritual de los pueblos.

Pero al decir obrero no me refiero al obrero industrial, al obrero de fábrica, al proletario, en fin, sino al obrero manual que puede, solo o con ayudantes, hacer un objeto comercializable o de lujo. El obrero industrial no es un obrero en el sentido clásico de la palabra; al contrario, es su negación. La economía capitalista terminó con el obrero, con el artesano, que no pudo conservar su independencia y fué absorbido por la industria. Las causas que determinaron esta absor-

ción fueron muchas. John Strachey, en su libro *La lucha por el poder*, enumera algunas. He aquí una:

Una vez reunida una cantidad considerable de capital, es decir, agrupada alguna colección considerable de medios de producción, los productos de estas empresas adelantadas técnicamente, que emplean obreros asalariados, empiezan a competir en el mercado con los de los trabajadores manuales individuales, que aun poseen los medios de producción mucho más simples necesarios para el comercio en cuestión, y claro está que una competencia semejante no puede tener más que un final. Los trabajadores manuales se encuentran primero reducidos al hambre y más tarde expulsados del mercado. Tienen que vender, como desechos, sus medios de producción, ya irremediamente anticuados, y se convierten en la materia prima de obreros asalariados, es decir, obreros que no pueden producir por sí mismos y que sólo tienen para vender su capacidad de trabajar. Ejemplo clásico de este proceso es la ruina de los tejedores de telares manuales, por la aparición de la gran industria textil mecánica del condado de Lancaster.

Esta absorción determinó el fraccionamiento del trabajo del obrero, y al fraccionarlo mató automáticamente la parte de creación que el trabajador ponía en su labor. En adelante, esta labor de creación fué ejercida por un solo individuo, el técnico, que dibuja los modelos y que determina la forma en que las máquinas, fraccionadamente, los realizarán. En esta realización el obrero no es más que otra pieza, humana, de la máquina; no puede introducir, en la parte que le corresponde hacer, ningún detalle, ninguna forma, ninguna línea, ningún matiz que su gusto le sugiera. La máquina se lo impide, y aunque no se lo impidiera, no lo haría, pues hacerlo equivaldría a desfigurar el modelo y a inutilizar todo el material preparado, exponiéndose, como inmediata consecuencia, a una violenta cesantía.

Se puede decir que la creación en el trabajo no

ha desaparecido, es cierto; pero no se puede decir que la creación no haya desaparecido en el trabajo del obrero. Y esto es lo que nos interesa. La creación en el trabajo del obrero, ha muerto, y con ella el amor a una labor que ya no es un fruto de la inteligencia ni de la cultura personal del que la hace, sino algo en que no toma parte más que en forma maquinaal.

El obrero de una fábrica de zapatos, por ejemplo, no es un zapatero, pues no se puede llamar tal al que maneja una máquina clavadora de tacones, ni al que gobierna una cortadora de suela. El primero no ha hecho el tacón y el segundo no ha preparado la suela. Su oficio, en el sentido noble de la palabra, no es un oficio. El zapatero, como zapatero, ha desaparecido allí, y su trabajo ha sido repartido entre muchas máquinas y entre muchos hombres. Estas máquinas y estos hombres pueden hacer, juntos, miles de piezas de calzado, pero sólo uno entre mil de esos hombres será capaz de hacer, con el cuidado y el gusto necesarios, un par de zapatos.

Dentro de la gran industria todo esto es evidente. En la pequeña lo es también, aunque no de modo tan resaltante. Uno de los oficios que tiene más tradiciones artísticas y que está unido a la inteligencia y al genio por lazos muy íntimos, lo cual lo hace más sobresaliente, la tipografía, ha caído también bajo el gran rasero común. Con ello ha perdido el noventa y nueve por ciento de la parte que como creador le corresponde al obrero.

En Francia, durante siglos, el oficio y el ejercicio de la tipografía estuvo sujeto a leyes. Una de éstas, del 31 de marzo de 1777, dice:

Nadie podrá tener imprenta (o despacho de libros), ni tomar la calidad de librero o de impresor:

1.º Si no ha sido declarado maestro por una Cámara sindical; este título no puede ser adquirido sino después de un aprendizaje de cuatro años consecutivos y haber servido a los maestros en calidad de compañero, por lo menos tres años después del término de su aprendizaje.

2.º Si no tiene veinte años cumplidos.

3.º Si no conoce la lengua latina y sabe, por lo menos leer, un poco de griego, lo que será comprobado por el Rector de la Universidad.

Todo esto, así como los rectores que podían examinar griego, pertenece hoy a la historia de las artes gráficas. La industria, o la técnica, azuzada por el capital, que necesitaba producir mucho y barato, creó la máquina de componer, linotipo o monotipo, que reemplaza a siete obreros, que no se cansa ni pide aumento de jornal y que mató la lentitud graciosa y sabia del cajista que tenía nociones de estética tipográfica, que sabía latín y su poco de griego, que podía hacer ensayos en busca de la belleza de una página y que tenía la obligación de conocer las leyes que rigen la composición tipográfica.

Hoy el linotipista sólo necesita saber leer, menos aun: sólo necesita conocer los signos de la escritura. Un linotipista puede componer, indistintamente, español, francés, inglés, italiano. Casi no necesita saber escribir; copia lo que viene escrito, y nada más. Cerca del noventa y cinco por ciento de los linotipistas no han sido nunca tipógrafos y, cosa curiosa, los que lo han sido resultan linotipistas menos eficaces. Esto se debe a que el tipógrafo, como obrero, tiene un ritmo especial de trabajo y una mentalidad también especial para trabajar, ritmo y mentalidad que se oponen a la extremada me-

canicidad de la máquina y que en rigor le impiden adquirir el oficio de linotipista con la rapidez y la soltura con que lo adquiere el no tipógrafo, que no tiene ningún ritmo ni mentalidad adquiridos que le estorben en su aprendizaje y que, al fin, adquirirá aquella que convenga a su oficio, con lo cual superará siempre al otro en rapidez y agilidad. Pero, no teniendo nociones de tipografía, el linotipista no tipógrafo carece de espíritu crítico tipográfico, de gusto y de capacidad de creación. Si tuviera todo esto, o algo por lo menos, ya no sería, como obrero, sólo un ente mecánico. Si recibe un original firmado por el dueño o por el director del diario en que trabaja, lo copiará servilmente. No se preguntará, en ocasiones: este punto, ¿debe ir antes o después de las comillas? Si se lo preguntara y resolviera ponerlo, por su voluntad, antes o después, estaría casi salvado, puesto que pondría en su labor algo que es exclusivamente suyo. Pero no se lo pregunta ni lo hace; no sabe si el punto debe ir antes o después. El dueño o el director del diario, que escriben tanto, deben saber mejor que él dónde se ponen los puntos y dónde las comillas, y si los han puesto ahí, ahí deben ir. . . No se le ocurre que eso le corresponde saberlo a él. Ha perdido, para siempre, la dignidad espiritual que como obrero poseía el cajista de otros tiempos.

Pero este hombre, que no necesita sino saber leer y para quien el arte tipográfico es algo sin sentido, inexistente; este hombre, que no extrae de su trabajo ninguna alegría desde el momento en que, por razones económicas, no pone en él sino una miserable actividad mecánica; este hombre, como todo hombre, tiene un espíritu creador, y ese espíritu, que en los obreros de otra época se desbordaba en un trabajo que le cedía un

amplio margen de libertad creadora, flota hoy en el vacío más espantoso. El obrero o el empleado que en los días de descanso cultiva su jardín, compone un timbre, pinta una ventana, intenta arreglar la plancha eléctrica o construye una radio a galena, más que hacer todas estas cosas, lo que hace es dar expansión, aunque precaria, a su espíritu creador, que durante la semana la máquina o la oficina inhiben completamente.

Y todo esto, que en el gremio de las artes gráficas es aún soportable, pues el obrero que trabaja con materiales que representan ideas, encuentra siempre un poco de escape para su espíritu, no lo es en otras actividades. Imaginémosnos, por ejemplo, al proletario que trabaja en la industria pesada; recordemos la monstruosa racionalización de las fábricas de automóviles, donde un obrero no hace, durante años, sino ajustar el mismo perno o sumergir una pieza y miles de piezas semejantes en un baño de aceite o de agua, y preguntémosnos: ¿tendrán esos obreros alguna alegría en su trabajo o encontrarán en él algo que dé salida a su espíritu creador?

Estadísticas alemanas demuestran que el noventa y nueve por ciento de los obreros industriales realizan su trabajo sin amor y sin alegría. Aún más, lo hacen con odio, y sólo el temor de ser despedidos les impide realizarlo mal. Es decir, que a la miseria económica, el industrialismo ha agregado, en el proletariado, la miseria espiritual.

Debido a estas circunstancias, el proletariado industrial es hoy la amenaza más grande que pesa sobre el capitalismo, que lo creó para su propia grandeza y que hoy se le viene encima con fuerza aterradora. No en vano los partidos socialistas tienen sus ojos y sus esperanzas puestos en el gran proletariado industrial,

masa que trabaja sin alegría y sin estímulo alguno económico, espiritual y social, y que, sin embargo, necesita de todo ello.

En los países de Sud América la situación es peor. Debido a que sin transición aparente muchos de ellos han pasado de una economía colonial a otra semicolonial y semiindustrial, la masa obrera no tiene las tradiciones que en otros países dejó el artesanado, tradiciones que, a pesar de ir desapareciendo, todavía forman en el obrero un fondo de amor por su trabajo, ayudándole a soportar su esclavitud a la máquina. Además, el hecho de que la industria, que busca mano de obra barata, absorbera gran parte de la masa campesina, contribuye a empeorar las cosas, pues el campesino, como el linotipista que fué tipógrafo, tiene y transmite a sus hijos complejos que les impiden adaptarse a una situación completamente diversa a la que como campesinos tenían. Esto trae como consecuencia, aparte de la considerable mala calidad de la producción, disconformidad social y absoluta indiferencia por el trabajo que se ejecuta, factores que podrían explicar el porqué del alcoholismo de nuestros pueblos y el porqué de muchas cosas que hasta ahora se pretende explicar de manera superficial.

* * *

Sin embargo, no todo está definitivamente perdido para el obrero industrial. Sin espacio y sin tiempo para desarrollar su capacidad creadora, la masa industrial puede, por medio de un proceso psíquico muy común, transformar su insatisfecho espíritu creador individual en otro de creación social, es decir, dando a su trabajo

el sentido de una contribución al bienestar colectivo. Actualmente, el obrero sabe que trabaja para su patrón y que ese patrón tiene tanto que ver con él como con el comprador de la mercadería que sus trabajadores elaboran. El patrón es un industrial: fabrica y vende, y no hay entre él y el obrero, entre él y el comprador, ninguna relación, fuera de la económica. Esto abate los brazos y el ánimo del proletariado.

Pero si el proletariado supiera que no trabaja ya para el patrón, para un grupo o para una clase, sino para la colectividad, y que esta colectividad, de la que forma parte, está empeñada en construir, por ejemplo, un sistema social y económico más elevado que el actual, el trabajo ya no sería para él una carga: tendría algún sentido no puramente material, y por ese sentido se escaparía, transformado, aquel que siente en sí y que no puede desarrollar: el de creación. Crearía, en otra forma, pero crearía.

Es lo que en reducida escala sucede actualmente —1937—, si nos atenemos a libros e informaciones, en Alemania y Rusia. Tanto en uno como en otro país, el régimen de gobierno descansa en gran parte sobre un gran sector del proletariado industrial. Comunistas en un país, nacional-socialistas en el otro, engañados o conscientes, muchos obreros trabajan con alegría y tesón, convencidos de que contribuyen a la creación de un mundo que ellos creen mejor.

LANCE SOBRE EL ESCRITOR Y LA
POLITICA

Es común oír decir que el escritor debe actuar en política. Personalmente, y en principio, no me parece mal la insinuación. Lo difícil está en ubicar la posición y la actividad del escritor dentro del campo a que quiere llevarsele. ¿Cuáles deben ser ellas? El escritor es —o debe ser— el hombre de las ideas; el político pretende ser el hombre de gobierno, pero en la mayoría de los casos, y una vez en el poder, es el hombre de los intereses, de los intereses de clase, de los intereses de partido, de los intereses de grupo, en ocasiones sólo el hombre de los intereses personales. Estos dos seres, si son verdaderamente escritor el uno y político el otro, son incompatibles. Mientras uno persigue el poder, el otro persigue las ideas, ideas que en ciertos casos sólo sirven para que lo persigan a él.

Debido a ese antagonismo, no hay memoria de que un escritor haya podido sostenerse, dentro de un partido que gobierna, con la integridad que su categoría de escritor le exigía. O ha hecho concesiones al partido, perdiendo así una parte, si no toda su calidad moral de escritor, o ha debido salir por la puerta o por la ventana, cuando no por el tragaluz o la chimenea. En la oposición el escritor está bien: puede desenvolver sus propias ideas y defender aquellas que forman la base mínima o máxima de la organización en que lucha. En el poder, si continúa guardando su categoría de es-

critor, está mal, pues el poder crea intereses que no tienen la pureza de las ideas que hicieron posible la ascensión de un grupo político cualquiera. Si hace concesiones, está perdido como escritor; si no las hace, está perdido como político.

De todo esto saco en consecuencia que el escritor no es un hombre de poder y que no puede ni debe participar en él. Más aun: casi sería preferible que no formara en las filas de ningún partido político. No le es necesario, como escritor. Hay una línea moral eterna que con ligeras oscilaciones viene, en la civilización occidental, desde Jesucristo hasta nosotros, pasando por el campo magnético de innumerables cabezas pensativas y dolorosas. Esa línea debe defender el escritor. El la conoce y la siente. Hay ciertos valores, ciertos principios, ciertos sentimientos, que no tienen dentro del Estado, en la actualidad, defensores libres, es decir, desinteresados. Esos valores, esos principios, esos sentimientos, están contemplados en la mayor parte de los programas políticos; pero, también en la mayor parte, son sólo la teoría, el reclamo, en una palabra, lo que se llama la plataforma. Esa plataforma, una vez el grupo en el poder, muertos o pervertidos los líderes que crearon el partido, es olvidada casi por completo y en muchas ocasiones negada virtualmente y en el hecho. El escritor no debe olvidarla, y dentro o fuera de los partidos políticos habrá de defenderla, aún en contra de sus simpatías políticas, aun en contra de su propio partido.

Esta es, ciertamente, una invitación al heroísmo. Pero creo que es la única actitud noble del escritor.

Por lo demás, los partidos políticos parece que sólo necesitan al escritor hasta el día antes de subir al poder.

Una vez allí, el escritor es relegado automáticamente al último término: "Se acabaron las ideas; ahora vienen los hechos; necesitamos hechos; no *psicologías*." La palabra "hechos" tiene a veces en política una expresión terrible, una expresión ante la cual la línea moral de que hablé desaparece completamente. *Hechos* de esa índole son los asesinatos ordenados por Hitler contra sus compañeros de la primera hora; *hechos* son los recientes procesos y las recientes ejecuciones de Moscú; *hechos* son el asesinato de Mateotti y otros crímenes fascistas; *hechos* son los fusilamientos de los anarquistas de Cronstadt. Los políticos terminan por defenderse con hechos, no con ideas. ¿Qué puede hacer en casos semejantes el escritor?

Pero hay otros ejemplos, no tan terribles, pero sí muy elocuentes. Veamos el caso de André Gide. André Gide se dió cuenta un día, honradamente, de que la salvación de la humanidad y de la cultura estaba en el comunismo. Se hace comunista; aunque no sé si se afilió o no al partido, y durante algún tiempo la orgullosa aunque ya aporillada bandera de la Tercera Internacional ostentó, como uno de sus más preciados trofeos, la cabeza del maestro. Pero un día va a Rusia. Para él el comunismo, más que un partido político, más que una de las fuerzas del proletariado revolucionario, más que un conjunto de comisarios del pueblo y de mariscales rojos, es una idea moral, un ideal social, en suma: un nuevo y completo sistema humano. Entre la imagen que él desearía ver y la que ve, hay algunas diferencias; no diferencias económicas, no diferencias de organización, de distribución o de consumo—aunque también esto hay—, pero sí diferencias morales, que son tanto más notables cuanto que no hay, razonablemente,

nada que las justifique. A Gide no le habría importado que en lugar de tres millones de tractores, la U.R.S.S. sólo produjera anualmente millón y medio y que de este millón y medio el treinta por ciento fueran malos. No sólo de tractores vive el hombre. Hay otros valores humanos más altos, y Gide no puede callar esas diferencias; hacerlo sería rebajar su concepto y su imagen del comunismo, disminuirlo, achicarlo hasta el extremo de hacerlo despreciable para sí mismo. Y como no tiene compromisos ni intereses políticos o económicos, como es, antes que nada, escritor, habla. Y al hablar no se refiere en ningún momento al comunismo, del cual tiene siempre el mismo juicio y al que mira siempre con el mismo fervor. Se refiere sólo al partido que gobierna y a su régimen político y moral.

Esto es suficiente. Su nombre es borrado de las listas de honor y la prensa de la Tercera Internacional lo acusa de dar armas a los enemigos, como si esas armas las hubiera creado Gide y no fueran el reflejo de una realidad indiscutible. ¡No se puede tocar al partido ni con una flor!, parece ser la consigna. ¿Puede un escritor aceptar, dentro de ningún partido, consigna semejante? Sin duda que puede, pero a costa de su dignidad.

Y si esto sucede a un escritor íntegro con un partido que parece, o que debiera ser, la suma de la democracia y de la libertad, ¿qué no le sucedería en medio de las hordas armadas, pardas o negras, que hoy amenazan la vida y la cultura de los pueblos? Porque, al fin de cuentas, las diferencias encontradas por Gide pueden tener causa en el estado de ánimo especial en que actúa el partido de la Tercera Internacional —esto, haciendo la manga muy ancha—, diferencias que quizá

desaparecerán con el estado de transición en que vive hoy Rusia y, más que nada, con el cambio del grupo burocrático que domina. Pero esas mismas diferencias constituyen, para las hordas de que he hablado, principios y normas morales de conducta, es decir, que lo que en un partido es un error, para las hordas es el texto sagrado.

En esta forma, no veo para el escritor honrado porvenir espiritual alguno en la política militante, aunque sí lo veo en una actitud política independiente. En mi concepto, mientras los partidos que persiguen el poder, o que ya están en él, no le ofrezcan un clima moral indispensable para poder subsistir como individuo libre de intereses de clase o económicos, el escritor deberá dedicarse a defender los puntos que he indicado. Ese es, por ahora, según mi juicio, la única actitud política posible para él.

Y es la única, porque los intereses del escritor son muy diversos de los intereses de los grupos que actúan en política. Sus intereses son únicamente morales. El trabaja con elementos espirituales e intelectuales que están fuera de todo comercio. Ese trabajar con esos elementos, da a su alma y a sus sentimientos una estructura y una calidad especiales que los demás no tienen y que sin embargo, deberían tener.

LAS MAQUINAS EN EREWHON (1)

(1) Samuel Butler: *Erewhon*.

Poco después que Chowbok, cuyo verdadero nombre creo que era Kahabuka, abandonara en las altas montañas a Mr. Higgs, cayó éste en manos de los habitantes de Erewhon, quienes, sorprendidos por el color blanco de la tez, el azul de los ojos y el tono rubio de los cabellos del extranjero, y siendo, además, seres de índole pacífica, no le hicieron daño alguno, limitándose a llevarlo, en calidad de prisionero, a la ciudad de Puerto-Frío.

Todo marchó bien en un principio. El juez a cuya presencia fué llevado, lo examinó detenidamente durante cinco minutos, de arriba abajo, desde la coronilla hasta la punta de los pies, concluyendo por dar una vuelta alrededor de él. Y como este examen, a pesar de lo minucioso, no lo dejara satisfecho, le hizo, en el idioma del país, una sola y breve pregunta, pregunta que, según el hombre blanco infirió, significaba:

—¿Quién sois?

Contestó él en inglés, con toda naturalidad y calma, procurando hacerse entender; pero el hecho de no entender intrigó más aun al juez, el cual abandonó la habitación y reapareció instantes después acompañado de dos hombres, quienes, sin anunciarlo previamente, procedieron a desnudar al desconocido. Una vez desnudo, le tomaron el pulso, le examinaron la lengua, le

auscultaron el pecho y le palparon los músculos. No hallaron en Mr. Higgs nada de extraordinario. Evidentemente, a pesar de su piel blanca, era también un hombre y un hombre bien constituido. Esto pareció alegrar al juez, quien dirigió al prisionero un largo discurso, discurso del que Mr. Higgs, muy a su pesar, no entendió una sola palabra.

Luego, los hombres empezaron a registrar el equipaje del forastero. Al principio no apareció nada que les llamara la atención; todas eran cosas comunes. Pero de pronto apareció la pipa de Mr. Higgs, y su vista causó un profundo asombro. ¿Qué era aquello? Por medio de señas le indicaron que usara en presencia de ellos aquel objeto misterioso; hizolo él, y el espectáculo sorprendió a los habitantes de Erewhon, sin disgustarles, pues pareció que les agradaba el olor del tabaco. Siguieron en su registro y pronto hallaron el reloj de Mr. Higgs, prenda que éste había escondido cuidadosamente entre sus ropas. Tan luego como lo tuvieron en las manos, mostráronse inquietos y molestos, como ante una cosa que no fuera natural, dando con esto lugar a que Mr. Higgs recordara la frase del filósofo Paley: "Si un salvaje viese un reloj, comprendería inmediatamente que era cosa inventada".

Le hicieron abrir el reloj y enseñarles el movimiento. Esto produjo gran disgusto en los tres habitantes de Erewhon y el consiguiente desconcierto de Mr. Higgs, quien no acertaba a comprender en qué forma podía haberlos ofendido. La cara del juez expresaba horror y espanto, aborrecimiento sobre todo e intentó manifestar sus impresiones al prisionero, dirigiéndole otro discurso. Pero, comprendiendo que sus palabras eran inútiles, ya que el extranjero no le entendía, optó por

hacer algo de más provecho, e hizole llevar a una espaciosa sala, donde Mr. Higgs contempló un espectáculo que lo asombró.

La sala era una especie de museo y estaba cubierta por gran cantidad de vitrinas que encerraban toda clase de curiosidades: esqueletos, pájaros y animales disecados, esculturas en piedra; pero esto no era lo asombroso. Lo asombroso era que la mayor parte de la sala estaba ocupada por maquinarias viejas y rotas y que las piezas principales de ellas estaban colocadas en vitrinas especiales y llevaban rótulos escritos en el idioma del país. Había toda clase de máquinas, desde algunas que semejaban locomotoras hasta relojes de pared y de bolsillo. Con uno de éstos fué comparado el de Mr. Higgs, y aunque el modelo era diferente, la cosa era idéntica. Esta similitud ofendió de nuevo al juez, quien le dirigió otro discurso, igualmente inútil. Para apaciguarlo, el extranjero tomó su reloj y lo colocó junto a los que allí había, indicando por señas que no tenía interés en conservarlo consigo y rogando, también por señas, que se quedaran con él. Creía que de este modo le perdonarían el involuntario contrabando que suponía haber cometido.

Pero no se trataba de contrabando, no; la verdad era otra muy distinta, y Mr. Higgs sólo vino a conocerla cuando llevaba algún tiempo viviendo en Erewhon. La verdad era que en Erewhon no existían máquinas. De ahí la sorpresa de los tres hombres. Todas habían sido destruidas a raíz de una revolución, y las piezas y esqueletos de ellas se conservaban solamente como muestras de una época desaparecida, a la cual no se deseaba volver. Pero ¿cuáles habían sido los motivos de aquella revolución y qué razones impulsaron a los habitantes del país a destruir las máquinas?

El señor Thims llevó una tarde a Mr. Higgs a casa de un caballero que gozaba de gran reputación en la ciudad, pero al que, sin embargo, se consideraba sospechoso, y aun peligroso, por haber tratado de introducir un adverbio en el lenguaje hipotético; se le tenía como el arqueólogo de la ciudad y era muy versado en mecánica antigua. Fué este señor el que obsequió a Mr. Higgs un ejemplar del libro que había provocado la revolución. Esta había tenido lugar quinientos años antes de la llegada de Mr. Higgs a Erewhon, y fué tan violenta, que disminuyó en la mitad el número de los habitantes del país. Triunfaron al fin los antimaquinistas sobre los maquinistas, y a causa de ese triunfo fueron destruidas todas las máquinas y quemados todos los tratados de mecánica, junto con los talleres de los ingenieros y mecánicos.

El libro se llamaba *El libro de las máquinas* y estaba escrito en el idioma del país. Felizmente, Mr. Higgs hizo un resumen de él en inglés, y gracias a ello podemos nosotros conocer algunas de sus partes principales.

* * *

Hubo una época en que la Tierra estaba totalmente desprovista de vida: era sólo una bola redonda y caliente. Decimos totalmente porque, a pesar de poseer calor, nada germinaba en ella. Ningún signo o indicio podía hacer presumir que, un día, de esas cenizas o de ese fuego que parecía eterno, surgirían seres animados, dotados de conciencia. Sin embargo, surgieron, se desarrollaron, se multiplicaron, alcanzando, a través de los siglos, la perfección que hoy poseen. ¿Cómo, de aquella desolación, pudieron surgir la vida y la conciencia? No

se sabe o se sabe a medias; pero surgieron. El hecho, aunque sorprendente, es innegable. Y si aquello, tan inaudito, sucedió, ¿no es posible que aun hoy existan cauces desconocidos, por los cuales la vida pueda hacer manar la conciencia en seres y cosas que nos parecen, ahora, incapacitados para ello? No conocemos aún toda la potencialidad fecundante de la vida y no podemos tampoco prever las sorpresas que nos guarda. Su heterogeneidad es infinita. No podemos afirmar que la vida animal es el fin de todas las cosas. ¿Por qué razón no podría haber otro nuevo fin? Hubo un tiempo en que parecía que el fuego era el único fin de la vida, su objetivo último; pero el fuego desapareció y vinieron las rocas y las aguas, que a su vez parecieron constituir la única finalidad de la vida; pero sobrevino luego la vida animal, y ésta, a su vez, parece ser el último objeto de la existencia del mundo. Sin embargo, si el fuego no permaneció, ni permanecieron las rocas y las aguas, a pesar de cubrir cada uno de estos elementos una etapa de siglos que pudo considerarse definitiva, ¿por qué habría de permanecer la vida animal? Job dice que el hombre es como la sombra, que huye y no permanece... Así como el hombre, no sería raro que toda la vida animal estuviera condenada a desaparecer, cediendo el puesto a otra forma de vida, dotada de otra clase de conciencia. ¿Por qué no?

Sería presuntuoso, por parte nuestra, asegurar que la sola conciencia que existe en el Universo es la humana. Sería querer limitar fuerzas que no nos pertenecen y que no podremos llegar nunca a controlar. Las plantas poseen también conciencia y no somos nosotros los que se la hemos dado:

Existe una clase de planta que come alimentos orgánicos por medio de sus flores: cuando una mosca se posa sobre la flor, los pétalos se cierran sobre ella y la aprisionan hasta que la planta haya absorbido al insecto dentro de su sistema. Pero no se cierran sino sobre lo que es bueno de comer; de una gota de agua o de una ramita no hacen caso. ¡Qué curioso es ver una cosa tan inconsciente cuidar con tanta habilidad de sus intereses! Si esto es inconsciencia, ¿de qué sirve la conciencia?

Los animales poseen también conciencia y esto no necesita demostración alguna. ¿Y por qué no pueden existir sino estas tres clases de conciencia? ¿No tendrá la vida reservada una nueva, que sustituya a las demás? Nadie podría negar esto de tal modo que no quedara duda alguna; nadie, puesto que nadie conoce lo que la vida guarda dentro de su mano cerrada. Quizá si en estos mismos momentos se está desarrollando ante nuestros ojos una nueva conciencia, sin que nosotros lo advirtamos; nuestros ojos son imperfectos y no distinguen sino lo acostumbrado; nuestra inteligencia no percibe sino aquello que está en relación directa con ella y con nuestra vida y costumbres. ¿Cuántos fenómenos químicos, físicos y biológicos pasan inadvertidos para nosotros? Muchos.

Ahí tenemos, por ejemplo, las máquinas.

No existe garantía contra el desarrollo final de la conciencia mecánica en el hecho de que posean las máquinas poca conciencia en la actualidad. Recapacítense los adelantos extraordinarios hechos por las máquinas en los últimos siglos, y obsérvese con qué lentitud progresan los reinos animal y vegetal. Las máquinas de organización más complicada son creaciones, no ya de ayer, sino de los últimos cinco minutos, por decirlo así, en comparación con el pasado. Admítase, para hacer más clara nuestra argumentación, que los seres conscientes hayan existido unos veinte millones de años, ¡y véase qué camino han recorrido las má-

quinas durante los últimos diez siglos! ¿No puede durar el mundo veinte millones de años todavía? Si así fuere, ¿qué no llegarán a ser las máquinas! ¿No sería más prudente cortar el mal en flor prohibiéndoles nuevos adelantos?

Se argüirá que la máquina es sólo una cosa inventada o creada por el hombre y que, como cosa mecánica, no puede tener conciencia. ¿De dónde podría venirle la conciencia a la máquina? Pero, contestando a esta pregunta, podría preguntarse: ¿de dónde le vino la conciencia al hombre? La raza humana, aceptando la teoría de la evolución, desciende originariamente de algo desprovisto de toda conciencia. Y si el hombre, que desciende de organismos desprovistos de toda conciencia, llegó a poseerla, igualmente o con mayor razón llegará a poseerla la máquina, que ha sido creada por un organismo dotado de conciencia. Por lo demás,

¿quién puede decir dónde empieza la conciencia y dónde acaba? ¿Quién puede trazar la línea divisoria? Es decir: ¿quién puede trazar línea alguna? ¿Quién puede decir que la máquina de vapor no posee una especie de conciencia?

La maquinaria va enlazada con la vida animal por una variedad infinita de eslabones. El hombre mismo es una máquina, que anda mientras tiene combustible y que se detiene cuando deja de tenerlo. Claro es que la máquina humana es más perfecta que la máquina mecánica, pero no siempre ha sido perfecta, y hubo una época en que no presentaba garantía alguna de progresar hasta el extremo que lo ha hecho; nadie hubiera dado un céntimo por el posible progreso y perfección de ella, y si fuera posible retrotraerse al tiempo y comparar una máquina humana de esa época con una máquina mecánica de hoy, que está también en un estado

rudimentario de su evolución, la inferioridad de la primera sería evidente. Y adviértase que el autor habla quinientos años atrás, cuando aun en Erewhon y en el resto del mundo no se conocía la electricidad, fuerza misteriosa cuyo origen no se conoce y que obra sobre las máquinas como un sistema nervioso; ni se conocía la aplicación del petróleo a la maquinaria, elemento que es también una especie de oxígeno para el sistema circulatorio de ellas; ni se conocían los motores, verdaderos corazones mecánicos, que están, como los humanos, expuestos a enfermedades, a arritmias, a palpitaciones, a muertes repentinas. Poco a poco van apareciendo nuevos elementos que impulsan de manera vertiginosa el progreso de la maquinaria, y el hombre mismo, al contemplarlos, asómbrase de su adelanto. La linotipia, por ejemplo, que fué inventada ayer, es más inteligente que muchos hombres; rara vez se equivoca, y cuando esto sucede, es el hombre que la maneja el que tiene la culpa de su error. Hay máquinas que hacen toda clase de operaciones más pronto y mejor que cualquier hombre; no hay matemático que pueda compararse con ellas en precisión y en rapidez; ellas no olvidan nunca una cifra, así como las máquinas tejedoras no olvidan nunca un punto. No se cansan ni decaen; andan por encima del agua y por debajo de ella; vuelan por el aire con más ligereza y constancia que los pájaros; cavan bajo tierra y hablan con un lenguaje casi propio, de un país a otro, sin más que el hombre las toque con su mano. Y hay algunas que ya no necesitan de la mano del hombre; una onda eléctrica las mueve a voluntad.

Así es el tallo verde aun: ¿qué hará, pues, cuando llegue a pleno desarrollo?

Tómese en cuenta que las máquinas de hoy son para las futuras lo que los ictiosaurios fueron para los primeros hombres; ninguna representa ni remotamente el tipo de lo que serán en el futuro, así como el primer antropoide que se enderezó sobre sus patas no representa ni vagamente el tipo del hombre actual. Cuando se piensa en la lentitud del progreso del hombre, pasma la rapidez del de las máquinas. Nada en el mundo ha progresado tan rápidamente como ellas. Es este rápido progreso el que alarma.

Hasta la fecha, las máquinas reciben (y transmiten) sus impresiones por intermedio de los sentidos del hombre. Una locomotora en marcha llama a otra con agudo acento de alarma, y la otra se aparta al instante; pero es a través de los oídos del maquinista como la voz de una ha actuado sobre la otra. De no haber maquinista, la llamada hubiera permanecido sorda al requerimiento de la llamante. Hubo una época en que hubiese parecido sumamente improbable que las máquinas aprendiesen a expresar sus requerimientos por medio del sonido, ni aun a través de los oídos del hombre. ¿No podemos imaginar, por tanto, que llegará un día en que dichos oídos ya no serán necesarios, efectuándose la percepción del sonido merced a la delicada construcción de la propia máquina? ¿Una época en la cual sus medios de expresión habrán evolucionado desde el grito de los animales hasta un lenguaje tan complicado como el nuestro?

Por lo demás, el que las máquinas no tengan hasta ahora voz, no constituye garantía suficiente contra un probable desarrollo de la conciencia mecánica. Puede ocurrir que la falta de palabra fuese más bien una cualidad de las máquinas, cualidad que los mismos hombres han elogiado de diferente modo. El silencio, ha dicho un escritor, es una virtud que nos hace agradables ante nuestros semejantes. El silencio es oro, añade la sabiduría popular.

Por otra parte, el hombre, ser que tiende hacia el menor esfuerzo, ha ido cada día más entregando sus facultades a las máquinas; se deshace de ellas, poco a poco, prolongándolas y perfeccionándolas en las máquinas: el oído, la voz, la vista; ha cedido a las máquinas sus habilidades manuales conseguidas después de siglos de esfuerzos y de tanteos; traspasa a las máquinas, lentamente algunas veces, en una noche o en una hora, otras, lo que en una época constituyó su orgullo y su distinción. Y en el día de hoy el hombre se encuentra, en relación con las máquinas, en la situación del que, por pereza y confiando en su superioridad final, entrega a otro las herramientas y las armas que lo hacían fuerte. La máquina ha recibido todo lo que se le ha querido dar, y con todo ello ejerce ahora su dominación sobre el hombre. Existe ya una evidente tiranía de la máquina sobre el hombre. Este cree que ha creado la máquina en interés suyo y que será siempre su director, su espíritu, y que ella será siempre su esclava, estando, en relación con él, en la misma condición de los animales domésticos; que debiendo su vida al hombre no podrá alcanzar superioridad sobre él y que tan pronto como una máquina deje de obedecer al hombre, estará condenada a desaparecer. Pero esto no es así. El hombre es ya esclavo de la máquina y hay algunos que desde su cuna hasta su tumba pasan su vida entera cuidando de ellas. Esto es ya esclavitud. Además, el hombre no puede vivir ya sin las máquinas, y esto es también esclavitud. Si todas las máquinas fuesen destruidas o desapareciesen en un instante dado, el hombre no podría sobrevivirlas. Le faltarían las comunicaciones, los alimentos, el vestido, la luz, la vista, las diversiones; le faltarían igualmente motivos intelectuales

para subsistir, y no pudiendo acostumbrarse a este enorme salto atrás en la evolución del mundo, caería en la barbarie y desaparecería. Si, hasta este momento, las máquinas dependen del hombre, el hombre, con mayor razón, depende de las máquinas, y la existencia de ellas es un *sine qua non* para la existencia suya. La máquina impone al hombre su voluntad y su subsistencia, y el hombre llega hasta pelear con otros hombres por ellas. Toda esa enorme lucha de la política internacional por la posesión del petróleo, lucha que puede provocar hasta una guerra; todos los esfuerzos de Deterding, las enormes complicaciones de Rockefeller, los trabajos y los viajes de M. d'Arcy, no son sino provocados por la imposición de las máquinas.

—Si falta petróleo, me pararé —dicen las máquinas.

Y el hombre, asustado ante la posibilidad de que las máquinas de su país se paren, comprendiendo que la inmovilidad de ellas representa su propia inmovilidad, su inercia, su inanición, su muerte, en fin, lucha, disputa, miente, se apodera de los pueblos más débiles, los subyuga, olvida sus compromisos de honor y llega hasta la traición.

¿Es esto o no una esclavitud?

Algunas personas dicen que las máquinas nunca podrán evolucionar hasta convertirse en seres animados o cuasi-animados, puesto que no tienen sistema reproductivo, ni parece probable que lleguen jamás a poseerlo. Si con esto quieren decir que no pueden unirse en matrimonio y que no hay probabilidades de que presenciemos jamás una unión fértil entre dos máquinas a vapor, con sus vástagos jugando a la puerta, entonces admitolo de buena gana. Pero esta objeción no es muy profunda. Nadie espera que todos los rasgos distintivos de los organismos existentes hoy día se reproduzcan exactamente en un orden de vida totalmente distinto. El sistema reproductivo de los animales se diferencia mucho

del de las plantas, aunque ambos sean sistemas reproductivos. ¿Es que la naturaleza ha agotado sus fases de esa facultad? En buena lógica, si una máquina es capaz de reproducir otra máquina sistemáticamente, podemos decir que posee un sistema reproductivo. ¿Qué es un sistema reproductivo, sino un sistema para la reproducción? ¿Y cuántas máquinas existen sin haber sido engendradas sistemáticamente por otras máquinas? — Pero es el hombre quien las obliga a hacerlo. — Concedido; mas, ¿no son insectos los que hacen reproducirse a muchas plantas y no desaparecerían familias enteras de ellas si su fertilización no se efectuase por una clase de agentes que les son totalmente ajenos? ¿Se le ocurre a nadie decir que el trébol encarnado no tiene sistema reproductivo porque el abejerro (y sólo el abejerro) debe auxiliarlo y excitarlo para que pueda reproducirse? A nadie. El abejerro forma parte del sistema reproductivo del trébol. Cada uno de nosotros proviene de diminutos animáculos, cuya entidad era completamente distinta de la nuestra, que actuaban a su modo y manera, sin preocuparse en lo más mínimo de nuestra opinión sobre la materia. Estos minúsculos animalitos forman parte de nuestro propio sistema reproductivo; entonces, ¿por qué no hemos de formar parte nosotros del de las máquinas?

* * *

Tales son, en síntesis, las partes más esenciales del resumen que Mr. Higgs hizo del *Libro de las máquinas*. Ya hemos dicho que fué este libro el que provocó la guerra civil que trajo como consecuencia la completa destrucción de todas las máquinas existentes en Erewhon. No puede negarse que su autor tiene razón en muchos puntos, y que si bien en lo tocante a la probable conciencia mecánica, habría mucho que discutir, en lo que respecta a la tiranía de la máquina sobre el hombre, es irrefutable.

Y esto se dijo hace quinientos años en Erewhon... Entre nosotros, que no somos habitantes del país fantástico situado allende las montañas de Nueva Zelan-

dia, el problema es más agudo y complicado. Las máquinas absorben cada día más la fuerza y la inteligencia del hombre. Y no sólo eso: han terminado por matar en el hombre el placer de trabajar. Reducido a ser el hombre un sirviente de la máquina, su capacidad de creación ha concluido; la máquina lo hace todo y mejor que el hombre, y el placer que el artesano sentía al construir cualquiera obra manual, un zapato, un tapiz, una cuchara, en cuya construcción ponía él algo de su espíritu y del afán de belleza que en ese espíritu había, ha muerto, provocando en el hombre el aborrecimiento hacia una labor en que no tiene sino una participación de servidumbre. Las máquinas ocupan ejércitos enteros de hombres, que sólo trabajan para ellas, de día y de noche, cuidando su alimentación, atendiendo sus menores deseos, sus caprichos, sus ardides. Ante ellas, el valor intrínseco y extrínseco del hombre ha desaparecido, y lo que más espanta es la superioridad que el hombre concede a la máquina sobre sí mismo. Ante una máquina, el hombre se siente anonadado; no hay hombre que pueda compararse con ellas en belleza, en gallardía, en fuerza, en distinción; sus líneas rectas son impecables, sus curvas, perfectas; brillan sus metales y muévense sus piezas con una suavidad y precisión admirables. ¿Qué es un hombre ante una máquina? Ved, por ejemplo, un señor que maneja un automóvil; si otro señor, por medio de un choque o de otro modo, hiere su máquina, pondrá el grito en el cielo, se lamentará, acusará al otro ante la justicia y se hará pagar por el deterioro lo que considera justo y un poco más. En cambio, si con su máquina hiere o mata a un hombre, mentirá, dirá que él no tiene la culpa, que el hombre quiso pasar antes que su máquina (como si el hombre

fuera el siervo y la máquina el amo), a pesar de haberle él advertido que quería pasar primero, que el otro no le oyó o no obedeció a la advertencia de la voz de la máquina, e incluso presentará testigos falsos para probar su inocencia. Es fácil sustituir a un hombre, pero no es fácil adquirir otra máquina. He ahí el razonamiento que ha hecho posible considerar al hombre inferior a la máquina. Ved, por otra parte, un taller industrial en actividad; hay muchas máquinas y muchos hombres: si una de ellas se descompone vendrá inmediatamente un mecánico a arreglarla, y si no basta uno vendrán cuatro, y si la máquina no es arreglada, se paralizará toda la fábrica; en cambio, si una máquina coge a un hombre y le tritura un brazo, una pierna o la cabeza, pasará un largo rato antes que llegue una ambulancia, la cual se demorará otro rato en llegar a la Asistencia Pública; en todo ese tiempo el hombre se habrá desangrado o habrá muerto. Pero la fábrica no se paralizará por eso; hay muchos hombres que pueden reemplazar al desaparecido y que, aun, se alegrarán de ello.

Y lo más triste es que la cosa parece no tener ya solución. El acrecentamiento y desenvolvimiento de la maquinaria ha hecho posible una mayor producción, y al amparo de esa mayor producción, que asegura la subsistencia (o que debiera asegurarla) a un mayor número de individuos, el hombre se ha reproducido con exageración, con tanta exageración, que si hoy desaparecieran las máquinas, como en Erewhon, el hombre con su trabajo manual, sin máquinas, no podría abastecerse a sí mismo ni a los demás. Es su vida y la de los demás, entonces, lo que el hombre defiende en la existencia de las máquinas.

Pero, asegurando su vida, el hombre, hasta ahora, ha asegurado su esclavitud.

1930.

JOSE MARTI Y EL ESPIRITU REVOLU-
CIONARIO EN LOS PUEBLOS

La Sociedad de Escritores de Chile, al organizar esta velada en conmemoración del cuadragésimo primer aniversario del fallecimiento de José Martí, ha querido, antes que nada, exteriorizar la simpatía y la admiración que siente por aquellos hombres, tan escasos en número, que han legado a las generaciones de su país y de Hispanoamérica el ejemplo, limpio como un diamante, de su vida y de su obra.

Y al hablar de obra no me refiero, en este caso, a la labor de escritor de José Martí, a sus dotes de periodista o a su elocuencia de orador. José Martí se me presenta, de preferencia, bajo una luz que domina todas las que surgen de su rica y variada personalidad. Al pensar en él no lo veo como escritor ni como orador, aunque sé que existió como lo uno y como lo otro, y que en ambos sentidos su obra es resplandeciente. Pero el escritor y el orador son, en el espacio y en el tiempo, individuos incompletos: como lo primero, no se proyectan sino sobre reducidas zonas del espíritu colectivo; como lo segundo, sólo en aquellos momentos en que hablan. José Martí, orador, pudo dominar y admirar a los que le escucharon: una vez muerto, esa dominación y esa admiración desaparecen, y aunque sus discursos puedan haber sido incorporados a su obra de escritor, ésta, por su condición de pensamiento impreso, no llega ya a la masa del pueblo de donde Martí salió y en donde,

realmente, José Martí vive en toda su grandeza, no en su grandeza literaria, no en su grandeza oratoria, pero sí en su grandeza revolucionaria. José Martí, más que escritor, más que orador, más que nada, es para mí el arquetipo del revolucionario, mejor dicho, es una de las imágenes más puras del espíritu revolucionario de Hispanoamérica.

Día llegará en que todas las figuras prominentes de Hispanoamérica serán examinadas, no en relación con su clase, no en relación con su fortuna o con su inteligencia, sino en relación con sus pueblos; se buscará el aporte que trajeron y dejaron en ellos, en qué forma eterna los enriquecieron y qué imágenes dejaron en el espíritu de ellos. Veremos entonces que la mayoría no son sino figuras de arena o de hojarasca, hombres que conquistaron, gobernaron o dominaron sólo en nombre de intereses de partido y de clases o en nombre de intereses menos confesables; poquisimos gobernaron a los pueblos por los pueblos mismos, y éstos no guardan de ellos más que recuerdos superficiales e inútiles; pasaron a la historia más por necesidad de la historia misma que por derechos adquiridos.

En este sentido, que a muchos parecerá sin valor, pero que lo va teniendo más y más alto a medida que las masas populares adquieren conciencia de su destino histórico, en este sentido, digo, la figura de José Martí es una estrella inapagable y de magnitud alfa. Enriqueció a su pueblo con una imagen que nada ni nadie podrá ya hacer desaparecer. Podrán venir todos los Machados del mundo, grandes o chicos, astutos o crueles, brutales o hipócritas; todas las escuadras imperialistas podrán echar el ancla en la bahía de La Habana; todas las *corporations* podrán aposentarse en la isla y devo-

rar, como la langosta bíblica, su azúcar o su tabaco; mas nadie podrá quitar al pueblo cubano la imagen de Martí, la imagen de aquel que engrandeció, hasta más allá del temor a la muerte, el espíritu revolucionario de su pueblo.

Porque el hombre que engrandece, en alguna forma, el espíritu de su pueblo, permanecerá en él hasta el fin de las generaciones, en tanto que aquel que pretenda amenguarlo sólo será, en el transcurrir histórico, una sombra que las generaciones irán más y más empujando hacia el olvido.

En la historia moderna los pueblos se valorizan, social y políticamente, más que por otra cosa, por las transformaciones que han realizado. ¿Por qué Rusia atrae hoy las miradas de todo hombre culto no ligado a intereses de partidos o de clases? Por su revolución. ¿Por qué Francia tiene, en el presente y en el pasado, tan inmenso prestigio? Por su revolución. ¿Por qué México es, entre todas las naciones de Hispanoamérica, la que más atracción posee? Por sus revoluciones. Porque las revoluciones, a pesar de que la palabra sugiere siempre temor, no representan sólo un afán de matar o un deseo de morir; ellas indican vitalidad, indican que los pueblos poseen espíritu y que ese espíritu, encontrando estrecha la forma social o política, pretende superarla. Ellas engendran nuevas formas sociales, nuevas fórmulas jurídicas, nuevas culturas económicas y artísticas. Hispanoamérica necesitó una revolución para surgir a la vida histórica; la necesitó también Estados Unidos y la necesitaron, asimismo, muchas otras naciones. Pero el ciclo no está cerrado, e Hispanoamérica y Estados Unidos y todas las otras naciones deberán nuevamente realizarlas a medida que nuevas estructuras económicas,

nuevos conceptos jurídicos y nuevas exigencias morales vengan imponiéndose en el mundo.

—Las revoluciones —decía Martí— son nada más que una de las formas de la evolución.

Debió haber dicho: una forma impaciente de la evolución.

Ahora, si recordamos que las revoluciones las hacen los pueblos, aunque, desgraciadamente, no siempre en provecho propio, reconoceremos el valor que Martí posee en cuanto enriquecedor del espíritu revolucionario de su pueblo. Porque éstos, para poder subsistir espiritualmente, necesitan arquetipos, y aunque estos arquetipos no sean sino representaciones dinámicas, símbolos que representan movimiento y acción; aunque no sean sino valores que la dorada mediocridad considera de bajo orden, ellos son los únicos que rigen su vida anímica, los que fijan su carácter y los que forjan su futuro. Estos símbolos, o estos arquetipos, que en ocasiones vienen del fondo oscuro del clan o de la horda, o que son adquisiciones recientes, se heredan en los pueblos con la misma fijeza fisiológica de los rasgos raciales. Los pueblos, la masa de los pueblos, no tienen hasta hoy, debido a su condición de siglos, símbolos o arquetipos intelectuales; sólo tienen los que he indicado: de fuerza y de acción, emocionales.

De esta manera el pueblo de Chile no sabe sino en ínfima proporción quién era o si existió don Alonso de Ercilla y Zúñiga; igualmente, ignora la existencia de don Mariano Egaña; pero sabe demasiado bien quién era Caupolicán, y no olvidará nunca a Manuel Rodríguez, a pesar de que el primero no era poeta ni de que el segundo escribió Constitución Política alguna. Estos

dos seres, fabulosos o reales, al pueblo no le importa averiguar si son lo primero o lo segundo, han sido incorporados a los arquetipos de la raza y son, conjuntamente con otros, sus dioses, el ejemplo que oscuramente pretenden imitar y que en los momentos decisivos surgen de su alma y lo empujan al heroísmo y a la muerte.

Estos arquetipos se transmiten en los pueblos por tradición oral, y aún aquellos que son pura creación literaria, llegan a ellos en la misma forma. La creación literaria rebasa, debido a la fuerza de su genio, los reducidos moldes del pensamiento escrito y se derrama sobre los pueblos, cumpliendo así una de sus funciones más nobles y menos conseguidas: enriquecer al pueblo con imágenes que engrandezcan su alma elemental y profunda. En la trayectoria, estas imágenes, como sucede con los proyectiles de gran potencia, se desfiguran un poco, pero a pesar de esto llegan al pueblo con todo su dinamismo y su poder expansivo.

Y aunque no sea éste el caso de Martí, pues Martí como hombre, como escritor y como revolucionario está más allá de toda creación literaria, podemos decir que es muy posible que el pueblo cubano ignore su obra literaria, y, lo que es peor, no la eche de menos; pero al revolucionario, al hombre, por no usar una palabra menos académica, a ése no lo ignora ni lo olvidará nunca, como no olvidará a Maceo, a Máximo Gómez, y a todos aquellos que durante décadas defendieron, fusil o machete en mano, la independencia cubana.

Este aspecto civil de Martí cobra más relieve si recordamos que era de humilde origen social y que estaba dotado de condiciones intelectuales que en ciertos matices llegaban a la genialidad. Como pobre que era, no defendía, al luchar por la independencia de Cuba, riqueza particular alguna: no tenía hacienda que pudiera ser amenazada por la codicia de los opresores ni debía pagar impuestos que le resultaran onerosos o violentos. En este sentido su espíritu revolucionario era puro y sus ideales de libertad no estaban manchados por la ambición de groseros intereses materiales.

Y siendo inteligente y, además, hijo de españoles, condición que en esa época equivalía en Cuba a preferencia y distinción, pudo haber alcanzado con facilidad lo que muchos otros criollos tal vez apetecían y alcanzaron: fortuna y posición social. Pero este hombre estaba hecho para destinos más eternos, aunque más trágicos. Educado y protegido por un hombre intachable, de quien recibió sus dos orientaciones definitivas, la libertad y la belleza, José Martí, crecido en medio del ambiente de revuelta que se respiraba en Cuba desde muchos años, llegó a la vida consciente con un ardor y un ímpetu que le merecieron, a los dieciséis años, una sentencia que empezó siendo de muerte, que se cambió luego en seis años de presidio y que terminó en destierro a España. Desde ese momento, el de su condena, no hubo para él sino un pensamiento: librar a Cuba de la dominación española, no porque ésta fuese española, sino porque era dominación, ya que José Martí no odiaba a España ni podía odiarla desde que él mismo era un fruto de su cultura y una flor de su bravura. Decía en Madrid a un amigo español, después de confesar su amor a la cultura de España:

—Soy separatista, porque España está aquí, pero no en Cuba. Yo, que entre ustedes soy un igual, no seré allí sino un extranjero: viviré en tutela, sometido, sospechado, con todas las puertas cerradas a mi derecho si pido justicia, a mi ambición si soy legítimamente ambicioso...

Los seis meses de presidio que vivió en Cuba dejaron en su alma y en su carne huellas que perduraron tanto como su ansia de libertad. Vió y sintió allí lo que esperaba a los que tuvieran la osadía de soñar en destinos más libres para Cuba. Trabajó en las canteras, a veces con el agua a la cintura, mordida la piel por la cal, por el sol y por el látigo, arrastrando cadenas que le royeron los tobillos. Sin embargo, el dolor ajeno le preocupaba más que el propio. Una epidemia de cólera se desató en el presidio e innumerables compañeros empezaron a derrumbarse en los patios. El los socorría, los incorporaba, les frotaba los miembros, desesperado, mientras el guardia miraba hacer o le apartaba de un empellón.

Llegó a España medio ciego, con una lesión inguinal producida por un golpe de la cadena, pálido, delgado, acabado por el presidio. Tenía sólo diecisiete años. Cuando le presentaron a Zeno Gandía, le dijo estas extrañas palabras:

—Usted no me conoce. Es preciso que antes de darme su mano piense si es digno de estrecharla un hombre ultrajado que aun no ha recibido satisfacción a su decoro.

Y ante la sorpresa del joven sudamericano, José Martí, abriéndose la camisa, le mostró las cicatrices del presidio.

Se recibe de abogado y abandona España. Va a México. Entra a escondidas a Cuba. Pasa a Guatema-

la y vuelve de nuevo a Cuba, donde permanece catorce meses y de donde sale nuevamente desterrado. Antes de partir, el general Blanco le ofrece ponerlo en libertad a cambio de que declare su adhesión a España. Martí contesta:

—Digan ustedes al general que Martí no es de raza vendible.

Va a España y de allí marcha a Estados Unidos; de aquí pasa a Venezuela, la tierra del sol amada, de donde es deportado. Vuelve a Nueva York y desde aquí en adelante su vida es una lucha y un ardor sin fin. Durante toda esta larga vía-crucis, desprecia bienestar y comodidad, palabras que carecen de sentido para él. Su obsesión es la libertad de Cuba. Las mujeres florecen a su paso y él sólo coge de ellas la sonrisa de sus florecimientos. Aquella que logra retenerlo y ser su esposa, tiene que arrepentirse después. Cuba y su libertad están por encima de todo. Conspira, escribe, habla, organiza revoluciones que no maduran. Es admirado y odiado. Jorge Mañach, uno de los muchos biógrafos de Martí, cuenta:

Al llegar Martí un día con Ramón Rivero a un taller de Tampa, los obreros se quedan, contra su costumbre, sentados, y en silencio. Alguien oye murmurar: "Ya llegó el bandido." Pero Paulina Pedroso, una mulata, que ha cruzado la calle detrás de Martí, sube a la tribuna y dice:

—¡Caballeros: si alguno de ustedes tiene miedo de dar su peseta o de ir a la manigua, que me dé sus calzones, y aquí tiene mi camisión!

Los viejos revolucionarios, aquellos que han visto llegar su vejez peleando en la manigua, aunque reticen-

tes al principio, concluyen por amarlo como a un hijo. El les paga con igual largueza. Trabaja de noche y de día, urde, da órdenes, se afana, expone su vida o su libertad, mendiga, suplica. Escribiendo a un rico cubano en demanda de dinero para preparar la revolución, le dice:

Todo minuto me es preciso para ajustar la obra de fuera con la del país. ¿Y me habré de echar por esas calles despedazado y con náuseas de muerte, vendiendo con mis súplicas desesperadas nuestra hora de secreto, cuando usted, con este gran favor, puede darme el medio de bastar a todo con holgura y de encubrir, con mi serenidad, mis movimientos? Como un perro infeliz vivo, y no me quejo, desde que empecé este trabajo de salvación; y usted, que lo ve todo, que lo sabe todo, que ama a Cuba, que me ve padecer, ¿me dará estos momentos —acaso los últimos de mi vida— de gloria y de respiro, o me dejará solo en mi dolor y responsabilidad, rodeado de hombres que ya han hecho cuanto podían hacer, arrastrándome y mendigando, por salvarle a su patria, suplicando en vano, lamiendo la tierra lo mismo que un perro?

En ocasiones el cansancio le baja las manos y le entristece el alma. Sus manos, que ya echan de menos armas más pesadas con que defender a Cuba, rechazan la pluma. Otras veces, la visión de su muerte lo asalta. Dice:

Mi porvenir es como la luz del carbón blanco, que se quema él para iluminar alrededor. Siento que jamás acabarán mis luchas. El hombre íntimo está muerto y fuera de toda resurrección, que sería el hogar franco y para mí imposible, donde está la única dicha humana, o la raíz de todas las dichas. Pero el hombre vigilante y compasivo está aún vivo en mí, como un esqueleto que se hubiese salido de su sepultura; y sé que no le esperan más que combates y dolores en la contienda de los hombres, a que es preciso entrar para consolarlos y mejorarlos... La muerte o el aislamiento serán mi único premio.

Por fin, después de agonías y de contrariedades interminables, logra organizar una revolución. Ha conseguido dinero, tiene tres barcos con armas y hombres y sólo espera un aviso para lanzarse a la lucha. Pero interviene el gobierno de Estados Unidos y los tres barcos son confiscados. Es la catástrofe, y la desesperación se apodera de Martí. Pero no es ésta una desesperación pasiva. Martí parte para Cuba con lo que le ha quedado; se une a sus generales y prepara el ataque. Por donde pasa deja alegrías y esperanzas, levanta a los abatidos, anima a los reacios, y él mismo, días antes de morir, escribiendo a sus amigos, confiesa que es la primera vez que se siente hombre después de haber vivido años y años avergonzado, arrastrando las cadenas de su patria.

—Me siento puro y leve —dice— y siento en mí algo como la paz de un niño.

Esa paz se le torna completa a las pocas horas. En el potrero de Dos Ríos, José Martí cae bajo las balas españolas. Delante de su ataúd, el coronel Jiménez de Sandoval pregunta a los civiles allí presentes si alguno de ellos desea hablar. Como nadie responde, pronuncia él estas palabras:

Señores: Cuando pelean hombres de hidalga condición, como nosotros, desaparecen odios y rencores. Nadie que se sienta inspirado de nobles sentimientos debe ver en estos yertos despojos un enemigo... Los militares españoles luchan hasta morir; pero tienen consideración para el vencido y honores para los muertos.

Así vivió y así murió José Martí, héroe de Cuba y una de las imágenes más puras del espíritu revolucionario de Hispanoamérica.

LA TRAGEDIA DE ALBERTO EDWARDS

Alberto Edwards, hombre de gran relieve intelectual, cultísimo, historiador, escritor de novelas policíacas, uno de los más interesantes individuos de su generación, ha muerto. Después de su muerte, sus *Recuerdos*, publicados hace poco, causan sensación. Tomó parte en varios de los gabinetes ministeriales del Presidente Ibáñez. Seguramente, si hubiera escrito sus recuerdos desde un punto de vista crítico, no meramente narrativo, es decir, si hubiera sido un historiador alejado de los sucesos que narra y no parte interesada en ellos, su trabajo tendría un interés enorme, ya que Alberto Edwards poseía, por lo menos en el terreno intelectual, un espíritu crítico de primer orden. Pero, siendo parte interesada ("metido, sin darme cuenta, en una terrible aventura") se guardó lo mejor: el concepto íntimo que tenía de los que actuaban a su lado. Sin embargo, así como están, sus *Recuerdos* son valiosos. Son, sin que fuera esa su intención al escribirlos, el mea culpa de una vida mental que construyó, a base de abstracciones históricas y filosóficas, un concepto de gobierno que fué, en cierto modo y en su parte exterior, destruído brutalmente por la realidad económica y política.

Conocido fué por muchos el concepto de gobierno que tenía Alberto Edwards, concepto que le valió entre sus amigos y conocidos la denominación de "El Pelucón". Este concepto de gobierno fué robustecido, según

alguien que lo conoció íntimamente, por la lectura de dos obras, principalmente: la de Houston Stewart Chamberlain, *Fundamentos del siglo XIX*, y la de Spengler, *Decadencia de Occidente*. La esencia de este concepto de gobierno, en su parte que llamaríamos doctrinaria, está expuesta en la página 301 de su libro *La fronda aristocrática en Chile*:

La disciplina religiosa, el hábito tradicional de la obediencia, el sometimiento espontáneo a las jerarquías, son fenómenos preburgueses y existen, con mayor o menor fuerza, en todas las civilizaciones y en todos los tiempos. Su decadencia y muerte, han señalado siempre la hora de la disolución final, o el advenimiento de las monarquías absolutas sin forma, fundadas sólo en el hecho. Porque la sociedad, para subsistir, necesita de cadenas, espirituales o materiales. La libertad y lo orgánico, son términos incompatibles.

En este concepto de gobierno, inflexible, no cabía el sentido del equilibrio humano entre lo gobernado y lo que gobierna; su teoría excluía automáticamente la conciencia de los gobernados y hablaba del pueblo y del gobierno como de guarismos. No existía para él el sentimiento jurídico en las masas, sentimiento que los regímenes democráticos, por medio de su legislación teórica, han infiltrado hasta en las capas más bajas de la sociedad moderna, e ignoraba o hacía caso omiso de los complejos de igualdad y de autovaloración social, complejo que el sistema capitalista ha hecho crecer hasta constituirlos en la amenaza de su existencia. Desconociendo todo esto, o negándolo, hablaba del gobierno y del pueblo como de seres idénticos, como si la sociedad estuviera aún en la época del artesanado, en la edad media, pre-capitalista y preindustrial, en que existía una unidad espiritual que hizo posible una época histó-

rica perfecta en su desarrollo. En nuestra época no existe unidad alguna y es fútil querer implantar un gobierno sobre una base que no existe.

Siguiendo su teoría, Alberto Edwards juzgaba que el mejor gobernante de Chile había sido don Diego Portales, quien, llevado por sus principios y no por el azar, como pretendían algunos publicistas, instauró en Chile un régimen de verdadero gobierno.

La obra de Portales fué la restauración de un hecho y un sentimiento, que habían servido de base al orden público, durante la paz octaviana de los tres siglos de la colonia: el hecho, era la existencia de un Poder fuerte y duradero, superior al prestigio de un caudillo o a la fuerza de una facción; el sentimiento, era el respeto tradicional por la autoridad en *abstracto* (sic en el original), por el Poder legítimamente establecido con independencia de quienes lo ejercían. Su idea era nueva de puro vieja; lo que hizo fué restaurar material y moralmente la monarquía, no en su principio dinástico, que ello habría sido ridículo e imposible, sino en sus fundamentos espirituales como fuerza conservadora del orden y de las Instituciones. (*La fronda aristocrática en Chile*, pp. 42-43.)

Pero Alberto Edwards olvidó que la paz octaviana de la colonia fué posible mientras no apareció el sentimiento de independencia económica y política; cuando apareció, la paz octaviana, basada sobre todo en la ausencia de aquel sentimiento, desapareció. Al nuevo sentimiento, ya satisfecho con la revolución, sucedió otro: el de la libertad civil. Era, más que nada, una transformación lógica. Y si durante algún tiempo pudo Portales subsistir, gracias principalmente a su gobierno de fuerza, no lo pudo cuando aquel sentimiento, agudizado por las persecuciones políticas, hizo crisis. Su gobierno y su vida terminaron trágicamente.

* * *

¿Qué de extraño tiene que, ostentando Alberto Edwards tales ideas, al sobrevenir el gobierno de Ibáñez encontrara en él no sólo un ardiente partidario sino también un entusiasta cooperador? Su libro *La fronda aristocrática en Chile* ostenta, en la página siguiente a la portada, un retrato del *Excmo. Señor General D. Carlos Ibáñez del Campo (1927-1933)*. Y en la página última dice:

Los acontecimientos que se han desarrollado en Chile desde septiembre de 1924, nos han conducido, como por la mano, a evitar tales escollos. Ellos han colocado a la cabeza de la República a un hombre fuerte y justo, de espíritu recto, de sanas intenciones, no enteedado a partido alguno, y que, además, *mejor que nadie* (sic en el original), garantiza lo que para el país es ahora esencial: la permanencia de una autoridad "normalmente" obedecida y respetada. Sólo llegaríamos a estimar en su verdadero valor todo lo que esto significa, si por desgracia llegásemos a perderlo. Entonces los que desean restauraciones parlamentarias imposibles, o añoran viejas dominaciones condenadas en las almas, o sueñan con éstos o aquellos regímenes jurídicos, vendrían a darse tardía cuenta de la vanidad de sus ideologías y de la inconsistencia de sus ilusiones.

Puede que esos individuos se den tardía cuenta de la vanidad de sus ideologías y de la inconsistencia de sus ilusiones, pero esa tardía cuenta ¿será más triste que la que sufrió Alberto Edwards? Por ahí se andarán. Los párrafos anteriormente transcritos fueron escritos en 1928; en sus recuerdos de ahora dice:

El general Charpin y yo no pudimos contener nuestra impaciencia. ¿Estaría aún el Presidente pensando en soluciones financieras?... El general Charpin dejó oír alguna expresión mani-

festando la inquietud que le causaba el carácter fluctuante e indeciso del señor Ibáñez. Yo hice lo mismo en voz más alta de lo que el caso aconsejaba... (*Memorándum. Recuerdos personales sobre los sucesos que ocasionaron el derrumbe de la Administración Ibáñez. "El Mercurio", 10 de abril de 1932.*)

En el espacio de tiempo transcurrido desde que redactó los párrafos de la última página de su libro, hasta que escribió sus recuerdos, ¿qué sucedió? Sucedió lo que he querido llamar la tragedia de Alberto Edwards, tragedia que él se llevó consigo y que yo no pretendo desentrañar en lo que tiene de anecdótico, sino en lo que posee de espíritu. Lo cierto es que Edwards fué a Ibáñez llevado por sus conceptos filosóficos e histórico-políticos, por el afán de contribuir generosamente a la implantación de un régimen que, no siendo exactamente el que anhelaba, pues con toda seguridad existía profunda diferencia entre lo que forjaba su imaginación y lo que la realidad vernácula le ofrecía, era, en cambio, lo mejor que, en su pensar, podía suceder. Además, ¿quién sabe?, las posibilidades eran muchas. Y el historiador se decidió.

Pero se encontró con que *gobernar* era muy distinto de *escribir*.

La historia —decía él— es la crónica vista a través del temperamento y las creencias de quien la escribe. (*La fronda aristocrática en Chile*, p. 6.)

Pero, si se podía escribir como historiador, no se podía vivir como tal; había que vivir como hombre y entre hombres. Escribiendo, vive uno en un ambiente ideal; los individuos históricos puede uno manejarlos como quiera, hacerse de ellos el concepto que a su tem-

peramento y a sus creencias convengan, insuflarles nuestra propia espiritualidad, darles nuestras creencias y hasta nuestro temperamento; no protestarán. Pero no sucede lo mismo cuando se trata de animales humanos vivos; éstos no quieren saber nada con nuestro temperamento ni con nuestras creencias; sus ambiciones o sus apetitos excluyen toda unidad espiritual con nosotros, se resisten a nuestras directivas, las discuten, las impugnan; tienen otro cerebro, otro sistema nervioso, una psicología viva, otras ideas, otro todo, en fin. No se puede hacer con ellos lo que con los fantasmas de los seres desaparecidos.

Y así, casi al final de su vida,

de una vida que, sin falsa modestia puedo decirlo, no ofrece en cincuenta y siete años de muy variadas actividades, ni la sombra de la sombra de una mancha. (*Memorándum citado*),

Alberto Edwards descubrió una realidad: la realidad de lo que vive y actúa. Descubrió, además, que aparte de las fórmulas abstractas de gobierno y pueblo, existía un *pelambri*lo omnipotente que levantaba y hundía ministros de Hacienda; descubrió que, aunque él no estuviese siempre en ambiente, en el ambiente sucedían acontecimientos que estaban fuera de lo abstracto y de lo histórico cristalizado; descubrió también que la sangre existía (*¡Había corrido sangre!*) y que era un elemento que, sin existir como entidad filosófica, existía como elemento humano psicológico y fisiológico, como factor muchas veces decisivo en la historia de los países y sus gobiernos. Descubrió, finalmente, que existía la muerte y que la muerte produce terror cuando se debe a un asesinato:

En efecto, a esa hora llegó la horrible noticia de la muerte del joven Zañartu. (Id., id.)

Todo esto se fué revelando en su espíritu, hasta colmarlo. Su única idea fué entonces terminar, retirarse; pero no podía hacerlo:

Me había metido, sin darme cuenta, en una terrible aventura, de la cual no podría salir sin que mi actitud fuese interpretada como una cobarde defección. Ningún nombre digno de llevar pantalones dejará de comprenderme. (Id., id.)

Pero los acontecimientos se precipitaron y Alberto Edwards pudo irse:

Por de pronto, nada tenía que hacer allí. Era la una y tenía gente a almorzar en casa. (Id., id.)

La terrible aventura había terminado. Iba tranquilo y tal vez con la esperanza de una nueva experiencia, más vigorosa que la fenecida. Con esa esperanza murió.

1932.

LEON TROTSKI Y LA DINAMICA
REVOLUCIONARIA

Exilado de Rusia desde hace algunos años, León Trotski, o Lev Davidovich, como le llaman sus íntimos, dedica sus días a escribir. Constreñido, en estos últimos tiempos, a no moverse mucho, geográficamente, e impedido de tomar parte activa en la política de Rusia y del mundo entero, su formidable vitalidad ha encontrado, felizmente, un noble cauce donde vaciarse. Y digo felizmente, porque si la causa activa del proletariado revolucionario ha perdido en él, hasta cierto y por ahora, un excelente caudillo, las letras, en cambio, han ganado un escritor de primera fuerza y de gran calidad. Orador, agitador, panfletista, su aporte a la revolución rusa fué decisivo y definitivo. Su inteligencia y su dinamismo hicieron posible el desarrollo normal del movimiento que culminó en octubre; y después de esta culminación, cuando lo menos estaba andando y lo más estaba por andarse, su genio organizador y su inagotable energía contribuyeron a afianzar, en un porcentaje muy alto, lo que ya se había conquistado. Pero llegó el momento — ese momento que llega en todas las revoluciones y que no podía dejar de presentarse en la rusa — en que al ímpetu revolucionario sucedió la reacción revolucionaria, es decir, el temor de que la revolución sea un fenómeno de potencialidad ilimitada que llegue a sobrepasar la capacidad de los que la manejan, escapando así a

su control, y Trotski, menos feliz que Lenin, que murió tal vez a tiempo, fué echado de Rusia. Sus proyecciones revolucionarias eran demasiado extensas, y su teoría de la revolución permanente, a pesar de su origen marxista, atemorizaba a los que, muerto Vladimiro Ilich, no tenían ya sino sus propias fuerzas y su propia inteligencia para desenvolverse con la pesada herencia de octubre.

Sin embargo, fallecido Lenin, debía reemplazarlo, si es que los méritos servían para algo, Trotski, presidente del Soviet de Petrogrado en la revolución de 1905, organizador y director de la revolución de 1917, y creador y generalísimo del ejército rojo, que luchó y triunfó en catorce frentes distintos y a través de una línea de combate de siete mil millas de largo. Pero Trotski, por otra parte antiburocrático por construcción íntima, no era, desde el punto de vista de la reacción termidoriana, el hombre adecuado para el cargo. Era hombre hecho para la carrera y no para el tranco burocrático. Su puesto estaba en la agitación, en la lucha; pero ya no había a quien agitar; las masas estaban apaciguadas; y no había a quien combatir: los enemigos armados estaban vencidos. En buenas cuentas, estaba demás, y aún así era peligroso. La revolución era una cosa y el partido ya otra.

A este respecto sería interesante saber la opinión que Trotski tiene de su situación actual. ¿Preferirá la que tiene en el exilio a la que pudo haber tenido en Rusia? Las siguientes palabras de Lunacharski hacen sospechar algo:

...Trotski se contempla a menudo. Adora, sin duda, su papel histórico y es capaz de cualquier sacrificio —incluso el de su vida—

para quedar en la memoria de la humanidad con la aureola de un genuino líder revolucionario... (*Siluetas revolucionarias*, 1923.)

Expulsado de Rusia, rechazado de toda Europa Occidental y obligado a tener las manos quietas en el campo de la política militante, Trotski, el incansable, se encontró, en el declinar de una existencia riquísima en fuerzas, privado de lo que había constituido su vida desde muchos años. Era para él la muerte; pero Lev Davidovich, con una desenvoltura que sólo se da en hombres de su género, giró su existencia de un golpe. Escribiría.

Y de esta manera, Trotski, que en otras circunstancias habría sido un hombre casi perdido para la literatura biográfica e histórica, se convirtió, sin esfuerzo alguno y en un espacio mínimo de tiempo, en lo que a muchos hombres cuesta decenios: en un escritor. Y dedicado a escritor, como en otros tiempos a agitador, su actividad ha sido igualmente prodigiosa. (1)

En pocos años, Trotski ha escrito libros que a otro hombre le habrían llevado toda una vida. (2) Ciertamente es

(1) El socialista Sujanov, enemigo político de Trotski, dice en sus *Memorias*: "Abandonando la labor que realizaba en el Estado Mayor revolucionario, Trotski volaba de la fábrica de Obujov a la Trubischnaya, de la de Putilov a la del Báltico, del Picadero a los cuarteles, y parecía como si hablara simultáneamente en todos los sitios. Cada soldado y cada obrero de Petrogrado le conocían personalmente. Su influencia, tanto entre las masas como en el Estado Mayor, era aplastante. En esos días era la figura central y el héroe principal de esa notable página de la historia."

(2) He aquí la lista de algunos de sus principales libros: *La revolución desfigurada*; *El gran organizador de derrotas*; *La situación real en Rusia*; *¿Y ahora?*; *Mi vida*; *La única salida de la situación alemana*; *Lenin*, tres tomos; *La revolución permanente*; *Historia de la Revolución Rusa*, dos tomos; *La Revolución Española*; *¿Qué es la Revolución de Octubre?*; *Desde octubre rojo a mi des tierro*; *La revolución traicionada*. Además, innumerables artículos de toda índole y muchos folletos.

que ha trabajado con materiales recientes, escribiendo, en la mayoría de los casos, sobre hechos en que él mismo ha actuado y sobre ideas que están en su ambiente y que maneja muy bien. Pero lo primero no le ha sido útil sino desde el punto de vista de la narración pura. El hombre que actúa en una revolución, y más si lo hace en una forma tan completa como Trotski lo hizo, no guarda sino los recuerdos de su propia trayectoria y apenas si algunos detalles marginales. El conjunto de la marcha de un movimiento de grandes proporciones históricas, sobre todo si, como en este caso, se desplaza en un país de tan vasta extensión geográfica como Rusia, es cosa que sólo el tiempo puede destacar. Y una vez destacado, es necesario estudiar cada hecho, aisladamente primero, en conjunto después, sacando de todo ello las conclusiones particulares y generales. Esto no es ya un trabajo sencillo; es necesario consultar, relacionar, aclarar y, más que todo, estudiar lo que fué antes, lo que fué en el momento y lo que fué después. Si tomamos en cuenta que Trotski, durante mucho tiempo, no gozó de inmovilidad geográfica ni de paz, tenemos que reconocer que su obra literaria es considerable, así por la cantidad como por la calidad.

Uno de los frutos más espléndidos que han salido de su pluma, es, sin duda, la *Historia de la Revolución rusa*. La edición española consta de dos tomos de trescientas sesenta y seis páginas cada uno. Hay, además, ocho capítulos que andan sueltos y con los cuales se formará, seguramente, un tercer tomo.

No es este un libro anecdótico. Es, más bien, una historia ideológica de la revolución, una exposición y un estudio de los acontecimientos sociales, espirituales

y morales que hicieron posible ese extraordinario hecho. Ya lo advierte él en el prólogo:

La historia de la revolución, como toda historia, debe, ante todo, relatar los hechos y su desarrollo. Mas esto no basta. Es menester que del relato se desprenda con claridad por qué las cosas sucedieron de ese modo y no de otro. Los sucesos históricos no pueden considerarse como una cadena de aventuras ocurridas al azar ni engarzarse en el hilo de una moral preconcebida, sino que deben someterse al criterio de las leyes que los gobiernan. El autor del presente libro entiende que su misión consiste precisamente en sacar a luz esas leyes.

* * *

De entre los capítulos que forman el primer tomo, debemos destacar el que se titula: *¿Quién dirigió la insurrección de febrero?* Es, sin duda, el más interesante de todos, y lo es no tanto por lo que dice como por lo que sugiere. En efecto, ¿quién dirigió la insurrección de febrero? Al final del capítulo, Trotski reclama para "los obreros conscientes, templados y educados principalmente por el partido de Lenin", el honor de esa dirección; pero eso es demasiado vago. Una insurrección dirigida no lo puede ser por personas innominadas, por muy conscientes que sean; necesita jefes aparentes, y esos jefes deben llamarse de algún modo, ser conocidos por las masas que actúan y tener influencia sobre ellas. Nada de esto hay aquí. Respecto a los dirigentes del partido bolchevique, entre los cuales estaban o debían estar esos obreros de que habla Trotski, podemos leer en la página 117 (t. I) de este libro, lo siguiente:

Los principales dirigentes de la organización bolchevique clandestina, que actuaba a la sazón en Petrogrado, eran tres: los ex obreros Schliapnikov y Zalutski, y el ex estudiante Molotov. Schliapnikov, que había vivido durante bastante tiempo en el extranjero y que estaba en estrecha relación con Lenin, era, desde el punto de vista político, el más activo de los tres militantes que constituían la oficina del Comité Central. Sin embargo, las *Memorias* del propio Schliapnikov confirman mejor que nada que el peso de los acontecimientos era desproporcionado con lo que podían soportar los hombros de este trío. Hasta el último momento, los dirigentes entendían que se trataba de una de tantas manifestaciones revolucionarias, pero en modo alguno de un alzamiento armado. Kajurov, uno de los directores de la barriada de Viborg, a quien ya conocemos, afirma categóricamente: "No había instrucción alguna de los organismos centrales del partido... El Comité de Petrogrado había sido detenido y el camarada Schliapnikov, representante del Comité Central, era impotente para dar instrucciones para el día siguiente."

Tenemos, pues, que Schliapnikov, que había vivido durante años en el extranjero, que estaba en estrecha relación con Lenin y que por todo esto debía ser uno de los obreros más conscientes, templados y educados, no sabía qué hacer con la insurrección de febrero, y, lo que es peor, no sabía qué sucedía. Lo que sucedía era superior a su conciencia, a su temple y a su educación de obrero revolucionario.

Algo más grave sucedía en los otros partidos. León Trotski dice:

Uno de los líderes del ala izquierda de los socialrevolucionarios, Mstislavski, que se pasó posteriormente a los bolcheviques, dice, hablando de la revolución de febrero: "A los miembros del partido de aquel entonces, la revolución nos sorprendió como a las vírgenes del Evangelio: "durmiendo." No importa gran cosa saber hasta qué punto se les podía comparar en justicia con las vírgenes; pero que estaban durmiendo todos, es indiscutible.

Pero si vago y caprichoso resulta querer dar a esos obreros el honor de dirigir la insurrección de febrero, más lo es suponer, como muchos lo pretenden, que ella se produjo espontáneamente. Los acontecimientos sociales no se producen espontáneamente, y los que así se pudieran producir, no tendrían significado ni trascendencia alguna, y no serían, en consecuencia, acontecimientos sociales (!). Desde el momento en que se habla de acontecimientos sociales, se presupone que hay actuación de masas o de clases, y hasta ahora ni las clases ni las masas se han movido, por lo menos socialmente, porque sí. Algo hay que las hace moverse, y ese algo tampoco puede surgir de repente, como la paloma del carpintero José, sino que es el producto de un proceso tenaz, psicológico o ideológico, o de ambos órdenes a la vez, que se ha venido operando en ellas desde tiempo, desde un tiempo que puede ser largo o corto, no importa su dimensión, y que revienta, a veces inoportunamente y fracasa, a veces oportunamente y triunfa.

No hay, pues, en la insurrección de febrero, nada de espontáneo, si con esta palabra se quiere dar a entender que surgió porque sí y sin que nadie la empujara o dirigiera; pero tampoco hay, pese a los bolcheviques, nada que indique que fueron ellos los que la organizaron y dirigieron. Y los hechos están a la vista.

¿Quién dirigió, entonces, la revolución de febrero?

Trotsky dice:

Todo lo que sucede en el seno de las masas se les antoja, por lo general, a los políticos fanfarrones del liberalismo y del socialismo domesticado, como un proceso instintivo, algo así como si se tratara de un hormiguero o de una colmena.

¿Querrá esto decir que se tendrá por fanfarrones liberales o socialistas domesticados a los que se atreven a negar que no fueron los bolcheviques los dirigentes de esta insurrección? Mucho nos lo tememos. Pero, a riesgo de pasar por tales —cosa, por lo demás, nada agradable— lo negamos.

* * *

La teoría de lo inconsciente colectivo podría explicar, aplicándola a las revoluciones, el proceso que ocurrió en las masas (podríamos agregar: o que ocurre en las masas). Es lo que vamos a ensayar.

Para empezar deberíamos exponer someramente lo que se entiende por lo inconsciente personal y lo inconsciente colectivo. Pero dado que esas ideas, sobre todo las que se relacionan con lo primero, han llegado a ser comunes, lo juzgamos inútil. Preferible nos parece hablar de sus diferencias. Las denominaciones, en primer lugar, expresan claramente su principal diferencia: personal y colectivo, es decir, que se refiere a la persona la primera y a la colectividad, la segunda. Pero esta perogrullesca explicación no es suficiente; es necesario agregar que no sólo hay una diferencia de cantidad, sino que también otras más complejas, entre las cuales debemos destacar las siguientes: refiriéndose lo inconsciente personal a una persona, se entiende que con esa persona nace y muere su inconsciente personal, cosa que no ocurre con lo inconsciente colectivo, que persiste y se transmite y hereda, por medio de los individuos, en aquellos sectores de la colectividad que presentan condiciones especiales de receptividad para éste o aquel proceso. Estas condiciones de receptividad pueden ser

mentales y sociales, según el carácter del proceso, u otras menos especificadas y más sutiles. Por otra parte, hay también entre lo inconsciente colectivo y lo inconsciente personal, una diferencia de resultados. Los fenómenos que resultan de uno, no resultan del otro: sus hechos son esencialmente diversos. Queda aún otra diferencia: la mecanicidad; pero esta diferencia, que puede no ser tan grande, requeriría un estudio que sale de los límites de estos ligeros apuntes. Añadiremos que lo que fué un proceso inconsciente colectivo, puede tener su expresión exterior en una persona, sin que esto le quite su carácter. Esa persona, como lo veremos más adelante, no es sino el último receptáculo de este o aquel proceso.

Estos procesos son bilaterales, por lo menos los que tratamos de establecer: subjetivos y objetivos. Deberían su origen a un hecho acaecido y captado por la conciencia, en la que produce una idea, un sentimiento, una sensación o una imagen, que la conciencia, no pudiendo traducir en acción inmediata, rechaza. (¿Por qué lo rechaza, en este caso? Recordemos que hablamos de una insurrección y que las ideas, sentimientos o imágenes revolucionarias, sobre todo los que se refieren a una acción revolucionaria, no son siempre oportunos.) Rechazado aquello, y como nada de lo que ocurre en la conciencia desaparece totalmente, el hecho y su imagen psíquica pasan a formar parte de lo inconsciente, donde prosperan o vegetan según su vitalidad y la intensidad de relación que guardan con los acontecimientos que se suceden y que tienen su misma índole.

Eso constituye el sedimento, la primera capa, la base del proceso subjetivo, que estará ya condicionado

por el objetivo y sin el cual no podría existir. Marchan entonces a parejas. Los hechos exteriores, económico-sociales en este caso, alimentan el proceso subjetivo y son su estímulo. Si éste desaparece, desaparecerá también aquél. Podríamos decir: si los acontecimientos de cualquiera índole que originaron un pensamiento o una aspiración revolucionaria, desaparecen, es decir, no se repiten, o los problemas que provocaron esos acontecimientos se solucionan, la aspiración o el pensamiento desaparecerán también, o, por lo menos, sólo tendrán un carácter pasivo. Pero si no ocurre eso, si, por el contrario, se suceden y aumentan de temperatura, el proceso crece y se irrita, y sólo se detendrá, entonces, cuando los hechos que lo estimulan desaparezcan. En otras palabras, cuando suceda la revolución.

Trotsky dice, dándonos la razón, aunque no del todo:

El pensamiento que agitaba a la masa obrera era incomparablemente más audaz, penetrante y consciente que las indigentes ideas de que se nutrían las clases cultas. Es más, aquel pensamiento era más científico, no solamente porque en *buena parte* había sido engendrado por los métodos del marxismo, sino, *ante todo*, porque se nutría constantemente de la experiencia viva de las masas, que pronto habían de lanzarse a la palestra revolucionaria. El carácter científico del pensamiento consiste en su armonía con el proceso objetivo y en su capacidad para influir en él y dirigirlo.

Que el pensamiento de la masa era científico, nos parece mucho decir: sería más adecuado anotar que era lógico, y que siéndolo, marchaba conforme a las leyes del pensamiento. Igualmente exagerado nos parece decir que había sido engendrado por los métodos del marxismo; sería más natural expresar que seguía la trayectoria pre-

vista por Marx o por alguno de sus discípulos. En las masas obreras ocurren muchos hechos que no han sido engendrados por Marx ni por sus métodos y que, en consecuencia, no son hechos marxistas, lo que no quita que aceptemos que en los métodos del marxismo esos hechos estén contemplados y predichos. Es la misma cosa, pero distinta.

Pero estos son razonamientos de otro carácter. Lo que queremos destacar en el párrafo transcrito, son las locuciones que hemos subrayado: *en buena parte* y *ante todo*. No hay duda de que la primera ha sido incluida gracias a la buena voluntad y al exceso de partidarismo de Trotski. Se puede, aún en el texto, prescindir de ella; pero no podemos prescindir, en modo alguno, de la segunda, que es el hecho real: *ante todo*. Es decir, que en la masa, independientemente de los métodos del marxismo, ocurría lo que veníamos explicando: un proceso inconsciente colectivo revolucionario. ¿De dónde venía o de dónde surgía ese proceso?

Los demagogos y los gobernantes, o sea, aquellos que excitan, en provecho suyo y de su partido o de su clase, la parte más grosera de las masas, estiman que éstas son bloques humanos sin reacciones progresivas, moldeables siempre y, lo que es peor, sin memoria. Psicológicamente, esto es un error; políticamente, es algo más grave: es una desgracia, no para las masas, felizmente, sino para ellos. La masa tiene memoria, no sólo como masa, si que también como organismo compuesto de individuos que tienen, a su vez, memoria. La humanidad, mirando el asunto desde un punto de vista general, ha heredado, en la estructura misma del cerebro, infinidad de imágenes que tienen tanto de sentimiento

como de pensamiento, imágenes que subsisten aún o que ya han sido realizadas, pues una imagen que se guarda no es sino una representación a realizar.

Tomemos, por ejemplo, uno de los más grandes pensamientos que el siglo XIX ha dado a luz: la idea de la *conservación de la energía*. Roberto Mayer es el verdadero creador de esta idea. Era Mayer un médico y no un físico o filósofo naturalista, a cuyo alcance hubiera estado más fácilmente la creación de semejante idea. Y es importante saber que la idea de Roberto Mayer no fué *creada*, propiamente hablando. Tampoco resultó por la confluencia de representaciones entonces existentes o de hipótesis científicas, sino que se formó en su creador y le condicionó por completo. Roberto Mayer escribía lo siguiente a Grietsinger, en 1844: "Yo no he imaginado la teoría en la mesa de escritorio." (Y luego informa sobre ciertas observaciones fisiológicas, que había hecho siendo médico de barco en 1840-1841.) "Si queremos explicarnos —prosigue en su carta— ciertos puntos fisiológicos, es imprescindible el conocimiento de los procesos físicos, a no ser que se prefiera resolver el asunto por el lado metafísico, cosa que a mí me disgusta enormemente. Así, pues, me atuve a la física y me apliqué al asunto con tal predilección, que no me preocupaba apenas del mundo lejano, aunque alguien pueda reírse, sino que sentía el mayor gusto en permanecer a bordo, donde podía trabajar incesantemente, y donde me sentía a ciertas horas, por decirlo así, *inspirado*, como no recuerdo haberlo estado nunca, ni antes ni después. Estando en la rada de Surabaja, cruzaron por mi mente unos relámpagos, que perseguí luego con solicitud y me llevaron a nuevos objetos. Aquellos tiempos han pasado, pero la tranquila contrastación *de lo que entonces emergió en mí* me ha enseñado que es una verdad no sólo *sentida* subjetivamente, sino que puede también ser demostrada objetivamente; prescindo, naturalmente, de que esto pueda hacerse por un hombre tan escasamente conocedor de la física."

Helm expone en su *Energética* la opinión de que "el nuevo pensamiento de Roberto Mayer, no se desprendió lentamente de los conceptos tradicionales de la fuerza, mediante profunda meditación sobre ellos, sino que es una de esas ideas percibidas por intuición, que, naciendo en otras regiones de la naturaleza

"espiritual, se apoderan, por decirlo así, del pensamiento y le obligan a transformar los conceptos tradicionales."

Pero la cuestión es ésta: ¿De dónde procede la nueva idea, que con fuerza tan elemental avasalla la conciencia? ¿Y de dónde toma su fuerza, que de tal manera puede señorear la conciencia, que la abstraiga de las variadísimas impresiones de un primer viaje a los trópicos? No es fácil contestar a estas preguntas. Pero si aplicamos nuestra teoría a nuestro caso, encontraremos esta explicación: *La idea de la energía y de su conservación tiene que ser una imagen primordial que dormitaba en el inconsciente colectivo.* Esta conclusión nos obliga, naturalmente, a demostrar que esa idea existió en efecto y ha obrado durante milenios en la historia del espíritu. (C. G. Yung, *Lo Inconsciente*, pp. 125-127.)

De esta manera queda demostrado, si aceptamos la teoría de las imágenes primordiales, que no sólo la masa, núcleo parcial, sino que también la humanidad, núcleo total, tiene memoria, y, lo que es más decisivo, una memoria inconsciente. Ahora, si nos apeamos de las alturas en que navega el pensamiento de Yung y descendemos al modesto campo de la dinámica revolucionaria, veremos que, en este orden de fenómenos, los hechos suceden de idéntica manera.

En efecto. Si en lugar de milenios ponemos centenios, decenios o aun quinquenios, pues no es el tiempo el que tiene importancia, sino el hecho, y si llenamos esos años, aunque sea de distancia en distancia, de pensamientos y de acontecimientos revolucionarios, como ser, en Rusia, el populismo, el decembrismo, el nihilismo, el socialismo, el liberalismo, el anarquismo; las huelgas, las represiones, la revolución proletaria de 1905, las deportaciones, los atentados, los regicidios, las ejecuciones, los quinientos veintisiete motines de labriegos habidos de 1826 a 1854 y los seis millones cuatrocientos once mil obreros que tomaron parte en movimientos

sindicales desde 1903 a 1917; si agregamos a esto las insurrecciones de las naciones oprimidas por Rusia y las tradiciones y leyendas revolucionarias, entre las que sobresalen, sin ser meramente leyendas, aunque tienen caracteres de tales, la de Stenka Rasin y la de Pugachev, y si recordamos, al mismo tiempo, que todo pensamiento o acontecimiento social no emerge y desaparece sin dejar huellas más o menos profundas en las sociedades, empezaremos a vislumbrar la posibilidad de que en las masas rusas —así como en las masas de todos los países— existiera lo que venimos afirmando: un proceso inconsciente colectivo revolucionario, nutrido principalmente y *ante todo* de la *experiencia viva* que estos hechos producían.

(Con esto nos exponemos a que nos digan que existe gran diferencia entre el descubrimiento de la conservación de la energía, hecho por Roberto Mayer y explicado por medio del inconsciente colectivo, y la insurrección de febrero, que queremos explicar por el mismo medio. Es un absurdo, dirán, explicar por el mismo medio dos hechos tan desemejantes. Sin duda que existe gran diferencia: uno es un hecho científico; social, el otro. Además: ni Roberto Mayer habría podido hacer solo la revolución de febrero, ni las masas habrían podido descubrir la conservación de la energía. Pero el uno y las otras, aunque actuaban en campos diversos, debían realizar lo que por una serie de circunstancias estaba condicionado y a punto en su inconsciente. Si los hechos son diversos, el proceso es el mismo: fueron necesarios miles de años y millones de pensamientos dispersos y confusos, para que un hombre llegara a descubrir, no lo que buscaba, sino lo que

antes que él muchos hombres habían vagamente pensado o soñado, pensamientos y sueños que debido a una especial estructura cerebral, él heredó y que en un instante imprevisto se manifestaron en su mente por medio de unos *relámpagos*. Del mismo modo, aunque en otro orden, fueron necesarios todos los acontecimientos y pensamientos que hemos enumerado en el caso de Rusia, para que llegara a formarse en las masas una conciencia revolucionaria, o, por lo menos, una predisposición revolucionaria. Los dos hechos, entonces, aunque disímiles en sus resultados y en su condición, son semejantes en su proceso y en su aparición: no se produjeron espontáneamente ni tampoco fueron dirigidos por nadie. Por otra parte, y respondiendo a una posible objeción, es necesario decir que la teoría de lo inconsciente colectivo no se refiere sólo a los descubrimientos científicos. Se refiere también a la religión, a la raza, a Dios, al Diablo, etcétera. Agregamos la revolución, para que no falte nada.)

Al mismo tiempo sucedía otra cosa: un proceso inconsciente colectivo revolucionario no puede ser eternamente un proceso inconsciente colectivo revolucionario. Alguna vez deberá surgir del fondo en que fermenta y aparecer en la superficie de la conciencia, como en el caso de Mayer, para convertirse en acción. Todo lo guardado en lo inconsciente, reaparece algún día. En el caso de las masas, ocurría que los acontecimientos exteriores no tenían siempre el mismo sentido: cambiaban, evolucionaban: las ideas sucedían a las ideas y éstas engendraban hechos diversos a los engendrados por aquéllas. Estas ideas no eran de la masa; la masa sólo veía y sentía los hechos, sacando de ellos la experiencia que traían, sobre todo de aquellos que, sin ser en-

gendrados por las ideas de los hombres, sino por el desarrollo histórico de Rusia, se relacionaban con su condición: los hechos económicos. Y así como los hombres heredaban y superaban sus ideas entre ellos, las masas heredaban y superaban sus sentimientos. (Lo mismo, aunque en otro orden, lo repetimos, sucedió en el caso de Mayer: cada nueva vislumbre o relámpago que aparecía en el cerebro de los hombres acerca de la conservación de la energía, se sumaba a los anteriores y preparaba el definitivo, el que permitió a Mayer realizar su descubrimiento.) Pero esto avanzaba: de la masa surgían, sobre todo de la masa del proletariado industrial, que era la más cercana a los hechos, y debido a la presión psíquica, individuos que se convertían en militantes de éste u otro partido revolucionario. Eran la primera expresión de ese proceso que abandonaba, impulsado por el ritmo de los hechos, su carácter inconsciente, para transformarse en consciente. La segunda expresión fué la masa. Y aquí debemos recordar la última frase de Trotski que hemos citado:

El carácter científico del pensamiento consiste en su armonía con el proceso objetivo y en su capacidad para influir en él y dirigirlo.

El pensamiento, sentimiento o imagen, guardado y fomentado durante tantos años en lo inconsciente, refluía y se transformaba en acción consciente. La masa tenía ya ideas, sugerencias, proyectos, realizaba.

El Soviet, al tomar sobre sí la misión de armar a los obreros, debía buscar el medio de encontrar armas, cosa que no pudo conseguirse de un modo inmediato. *Eran, asimismo, las masas las que sugerían las iniciativas prácticas.* (Subrayado por M. R.) A ellas se debía cada caso que se daba hacia adelante en este res-

pecto. Bastaba tan sólo con prestar atención a sus proposiciones. Cuatro años después de estos acontecimientos, Trotski, en una velada conmemorativa de la Revolución de Octubre, decía: "Cuando se me presentó una comisión de obreros a manifestar que tenían necesidad de armas, les dije: —¿Acaso no sabéis que el arsenal no está en nuestras manos?—Contestaron: —Hemos estado en la fábrica de armas de Tsestroretsk. —Bien, ¿y qué? —Pues allí nos han dicho: si el Soviet nos lo ordena, daremos armas—. Di orden de que se les entregaran cinco mil fusiles, y aquel mismo día los recibieron. Era la primera experiencia. (Ibid., p. 292, t. II.)

Y podríamos citar innumerables ocasiones semejantes a ésta.

* * *

Estos apuntes no tendrían mayor valor si sólo se refirieran a la revolución realizada en febrero de 1917 por las masas rusas. Pero como las revoluciones sociales tienen todas el mismo proceso de formación, aunque no de realización y de resultado, podemos decir que las ideas que hemos expuesto pueden tener, y efectivamente tienen, una aplicación general. Todo país que haya alcanzado un desarrollo industrial cualquiera, lo cual implica un desarrollo capitalista cualquiera, está destinado a sufrir hechos semejantes a los estudiados. Es una fatalidad histórica, determinada por el crecimiento económico y por las reacciones que este crecimiento provoca en las masas, reacciones invisibles e inconscientes al principio, pero reales y eficaces cuando llega el momento de ajustar las cuentas. La industrialización no se alcanza sin revoluciones, y la industrialización misma, ya que el capitalismo, que es su base, no puede ni debe ser un estado social y humano definitivo, será superada por otra revolución.

I N D I C E

	Págs.
Divagaciones alrededor de la poesía.. .. .	11
Acerca de la literatura chilena.. .. .	63
La novela, el autor, el personaje y el lector.. .. .	85
Reflexiones sobre la literatura chilena.. .. .	117
Máximo Gorki ha muerto.. .. .	131
Horacio Quiroga.. .. .	143
La creación en el trabajo.. .. .	155
Lance sobre el escritor y la política.. .. .	167
Las máquinas en Erewhon.. .. .	175
José Martí y el espíritu revolucionario en los pueblos.. .. .	193
La tragedia de Alberto Edwards.. .. .	205
León Trotski y la dinámica revolucionaria.. .. .	215