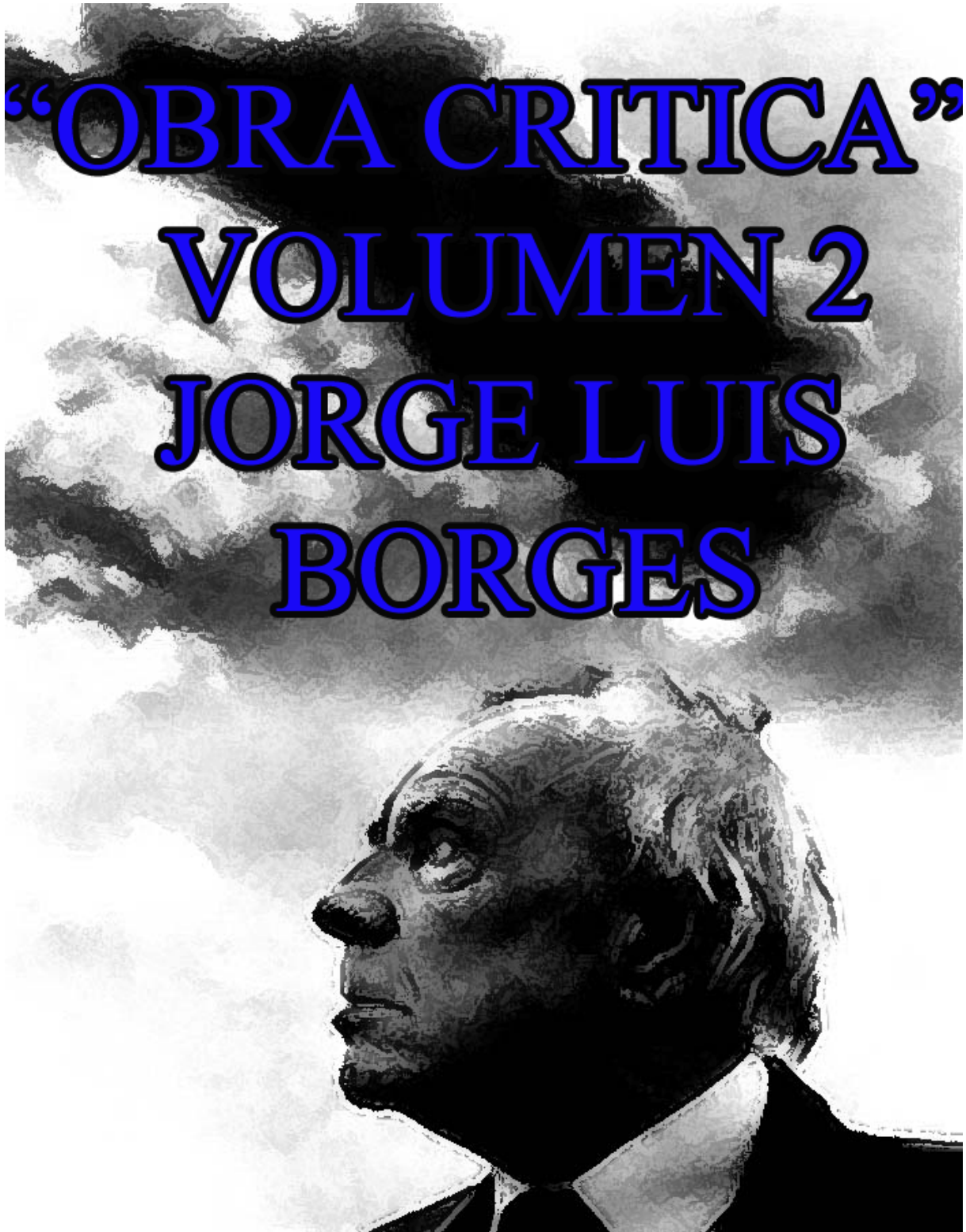


“OBRA CRITICA” VOLUMEN 2
JORGE LUIS BORGES

“OBRA CRITICA”
VOLUMEN 2
JORGE LUIS
BORGES



LIBROdot.com

<http://www.librodot.com>

***PEDRO ANTONIO DE ALARCON. EL AMIGO DE LA MUERTE¹**

De familia noble y venida a menos, Pedro Antonio de Alarcón nació en Guadix en 1833. Sus primeros años vacilan entre la teología y el derecho, pero la literatura fue la que definitivamente lo atrajo. Su educación, como todas las educaciones auténticas, fue la apasionada y arbitraria del autodidacta; las liquidaciones de las bibliotecas de los conventos saciaban su curiosidad jamás satisfecha. Aprendió el idioma francés sin ayuda de nadie. Ferviente anticlerical y decidido partidario de las reformas liberales, fue objeto de no pocas persecuciones. Aún no cumplidos los veinte años fundó con su amigo Torcuato Tarragó el diario *El Eco de Occidente*, que anticipaba *El látigo*, publicación de propósito antimonárquico y de estilo satírico. Una polémica lo llevó a un duelo con García de Quevedo. Estas aventuras no tardaron en revelar la mezquindad que es propia de los manejos políticos. Desilusionado, se enroló como voluntario en la guerra de Africa, a las órdenes de O'Donnell. En el campo de batalla ganó la cruz de San Fernando. A este episodio bélico debemos la novela epistolar *Diario de un testigo de la guerra de Africa*, que le dio popularidad e inverosímilmente dinero, ya que la primera edición alcanzó la cifra de cincuenta mil ejemplares; tenía veintisiete años. Gracias a las ganancias obtenidas realizó un viaje a Italia, que sería el tema de otro libro: *De Madrid a Nápoles*. En 1865 se casó con Paulina Contreras y Reyes, católica devota, de la que tuvo cinco hijos. El mismo Alarcón escribiría después: «Me casé y me cansé... ¡Qué poco amena es la tarde de la vida!... Me he aplastado en mi casa al lado de mi mujer y de mis hijos... en un «delicioso oasis». Tengo muchos árboles, siendo el más notable un moral de quinientos años, un emparrado magnífico, un gigantesco álamo negro y varias acacias y tres higueras, una de las cuales mide veinte varas de altura. Hay además granados, perales, moreras y no recuerdo qué más. De flores, rosales incomparables que han surtido a Paulina para todo el mes de María. Un jazmín de cuerpo entero, o sea, de tapia entera; dalias, lilas, adelfas, lirios hermosísimos, malvadoras, adormideras viudas, ciento cincuenta macetas de plantas exóticas, mucho mónibus, mucha yedra, muchos dompedros. He puesto pimientos, tomates, calabazas, pepinos, cebollas, que bastarán al consumo del año. Tengo perejil para cien familias. He comprado veintisiete gallinas y un gallo. Me dan de quince a veinte huevos diarios. Tengo una pava clueca, que se come cada día uno de los veinticuatro huevos que le puse, lo cual me tiene horrorizado... En fin, soy el verdadero tío campesino.» En 1869 el gobierno provisional le ofreció un cargo diplomático en los países escandinavos, que rechazó. Se hizo defensor de la Restauración y apoyó a Alfonso XII, que en 1875 lo nombró consejero de Estado. Poco después abandonó la actividad política para entregarse íntegramente a la literatura. En sus novelas cabe seguir la evolución de su pensamiento; de violento revolucionario llegó a ser un sincero y resignado conservador. Sus escritores preferidos fueron sir Walter Scott, Alejandro Dumas, Víctor Hugo y Honoré de Balzac. En 1891, a los cincuenta y cuatro años, suspendió para siempre el

¹ Biblioteca de Babel, Siruela, 1985

ejercicio de la literatura afectado quizá por la soledad en que lo dejaron sus contemporáneos, que no le perdonaron su cambio de posición política. Un día del verano seco y ardiente de 1891 murió en Madrid.

En su estudio sobre Alarcón, Navarro González observa: «Sus novelas, escritas febrilmente en breves días y entre largos intervalos de intenso y heterogéneo vivir, más parecen fruto de contenidas vivencias, que súbita e inspiradamente explotan en su alma, que de largas y tenaces observaciones de la realidad.» De su copiosa labor literaria que incluye los siempre recordados *El sombrero de tres picos*, *El capitán Veneno*, *La pródiga*, *El niño de la bola*, *El escándalo*, hemos rescatado dos cuentos de *Narraciones inverosímiles*: *El amigo de la muerte* y *La mujer alta*, leyenda que Alarcón oyó de los labios de los cabreros de Guadix.

España, que inspiró a tantos y famosos escritores románticos, produjo unos pobres y tardíos reflejos de ese movimiento. Constituyen una honrosa excepción Rosalía de Castro, cuya expresión más alta se halla en su idioma natal y no en el dialecto académico aún hoy en boga, Gustavo Adolfo Bécquer, velado espejo del primer Heine, José de Espronceda y Pedro Antonio de Alarcón. Recordamos esta circunstancia para que el lector comprenda y disculpe algún exceso en el manejo del epíteto y de la interjección.

La imagen de *La mujer alta* asedió, sin duda, la mente de Alarcón y figura, asimismo, ennoblecida y despojada de su carácter demoníaco, en *El amigo de la Muerte*. Este relato, en su primera mitad corre el albur de parecer una irresponsable serie de improvisaciones; a medida que transcurre, comprobamos que todo, hasta el desenlace dantesco, está deliberadamente prefigurado en las páginas iniciales de la obra.

En mi infancia trabé conocimiento con los relatos elegidos ahora; el tiempo no ha borrado el buen espanto de aquellos días. Hoy que mis años corren parejos con el siglo, lo releo, no con la fácil hospitalidad de la edad primera, pero con pareja gratitud, con emoción idéntica.

*RICHARD ALDINGTON²

Aldington nació en el condado de Hampshire -sur de Inglaterra-, en 1892. Se educó en Dover College y en la Universidad de Londres. A los trece años había escrito -y caligrafiado- sus primeros poemas. A los diecisiete, una revista distraída le publicó varias imitaciones de Keats. En 1915 aventuró su libro inicial: *Images Old and New*. (En octubre de 1913 se había casado.) Aldington, entonces, era «imaginista»: creía que las imágenes visuales eran lo esencialmente poético. (Lo mismo creyó Erasmus Darwin, hace más de cien años.) Esa caprichosa tesis lo condujo a la versificación irregular y sin rima, por entender que en ella lo auditivo se subordina a lo visual... De esas cosas habla Richard Aldington con sus amigos Ezra Pound y Amy Lowell, y no sabía

² Biografía sintética, El Hogar, 13 de mayo de 1938

que un pistoletazo balcánico iba a aniquilar el debate. A principios de 1916, Aldington se enroló en la infantería del ejército inglés.

La guerra lo dejó vivo, neurasténico, sin un cobre. Una choza en Berkshire, muchas traducciones y algunos trabajos periodísticos lo salvaron. Tradujo *El Decamerón* de Boccaccio, la *Historia cómica de los estados del sol* de Savinien, *Cyrano de Bergerac*, las cartas de Voltaire y de Federico Segundo, los yambos de Chénier y centenares de inscripciones y de epigramas de la antología griega.

En 1923 publicó *Destierro*; en 1928, *El amor y el Luxemburgo*; en 1929, la novela asombrosa o sorprendente *Muerte de un héroe*. Es raro que un autor abomine de todos los personajes de un libro y se complazca en insultarlos y denigrarlos. Richard Aldington lo hace, y entendemos que su cólera es algo más que los despliegues académicos de energúmenos profesionales como Carlyle o Guerra Junqueiro o León Bloy.

Muerte de un héroe es un libro impar; si a alguna otra novela es afin, lo es a *The Way of All Flesh* de Butler.

Richard Aldington es, asimismo, autor de *Rumbos de gloria*, de *Las mujeres tienen que trabajar*, de *La hija del coronel*, de un estudio sobre Voltaire y de *Todos los hombres son enemigos*. Este año ha publicado un libro humorístico: *Los siete contra Reeves*. (Nombre, como habrá notado el lector, que parodia *Los siete contra Tebas* de Esquilo.)

***ALMAFUERTE. PROSA Y POESÍA DE ALMAFUERTE**

Prosa y poesía de Almafuerite. Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 1962.

Hace algo más de medio siglo un joven entrerriano, que venía todos los domingos a nuestra casa, nos recitó en el escritorio, bajo los azulados globos del gas, una tirada acaso interminable y ciertamente incomprensible de versos. Aquel amigo de mis padres era poeta y el tema que solía favorecer era la gente pobre del barrio, pero el poema que nos dio esa noche no era obra suya y de algún modo parecía abarcar el universo entero. No me sorprendería que las circunstancias que he enumerado fueran erróneas; el domingo era acaso un sábado y la luz eléctrica habría sucedido ya al gas. De lo que estoy seguro es de la brusca revelación que esos versos me depararon. Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerite que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño. Housman ha escrito que la poesía es algo que sentimos físicamente, con la carne y la sangre; debo a Almafuerite mi primera experiencia de esa curiosa fiebre mágica. Otros poetas y otras lenguas lo oscurecieron o lo desdibujaron después; Hugo fue borrado por Whitman y Liliencron por Yeats, pero yo he recordado a Almafuerite a orillas del Guadalquivir y del Ródano.

Los defectos de Almafuerite son evidentes y lindan en cualquier momento con la parodia; de lo que no podemos dudar es de su inexplicable fuerza poética. Esta paradoja o problema de una íntima virtud que se abre camino a través de una forma a veces vulgar me ha interesado siempre; entre las obras que no he escrito ni escribiré, pero que de algún modo me justifican, siquiera ilusorio o ideal, hay una que cabría intitular *Teoría de Almafuerite*. Borradores de caligrafía pretérita prueban que ese libro hipotético me visita desde 1932. Consta, diremos, de unas cien páginas en octavo; imaginarle más es afantasmarlo indebidamente. Nadie debe dolerse de que no exista o de que sólo exista en el mundo inmóvil y extraño que forman los objetos posibles; el resumen que ahora trazaré puede equivaler al recuerdo que deja, al cabo de los años, un libro extenso. Además, le conviene singularmente su candición de libro no escrito; el tema examinado es menos la letra que el espíritu de un autor, menos la notación que la connotación de una obra. A la teoría general de Almafuerite precede una conjetura particular sobre Pedro Bonifacio Palacios. La teoría (me apresuro a afirmarlo) puede prescindir de la conjetura.

Es fama que Palacios, a lo largo de su larga vida, fue un hombre casto. El amor y la felicidad común de los hombres parecen haber suscitado en él una suerte de horror sagrado, que asumía la forma del desdén o de la severa reprobación. Sobre este punto, el lector puede interrogar la obra polémica de Bonastre (*Almafuerite*, 1920) y la refutación (*Almafuerite y Zoilo*, 1920) que ensayó Antonio Herrero. Por lo demás, el testimonio personal de Almafuerite es más válido que cualquier discusión; releamos las décimas finales de la primera poesía que redactó, intitulada *En el abismo*:

Yo soy de tal condición
que me habrás de maldecir,
porque tendrás que vivir
en eterna humillación.
Soy el alma, la visión,
el hermano de Luzbel
que imponente como él,
como él blasfema y grita.
¡Sobre mi testa gravita
la maldición del laurel!
Yo soy un palmar plantado
sobre cal y pedregullo:
la floración del orgullo,
del orgullo sublimado.
Soy un esporo lanzado
tras la procesión astral;
vil chorlo del pajonal
que al par del águila vuela . . .
¡Sombra de sombra que anhela
ser una sombra inmortal!

Yo, cada vez que me río,
pienso que ríe algún otro,
y cual si domase un potro
no me trato como a mío.
Soy la expresión del vacío,
de lo infecundo y lo yento,
como ese polvo desierto
donde toda hierba muere . . .
¡Yo soy un muerto que quiere
que no lo tengan por muerto!

Harto más importante que la desdicha que las estrofas anteriores declaran es la aceptación valerosa de esa desdicha. Otros -Boileau, Kropotkin, Swift- conocieron aquella soledad que cercó a Palacios; nadie ha concebido como él una doctrina general de la frustración, una vindicación y una mística. He señalado la soledad central de Almafuerter; éste logró imponerse la certidumbre de que el fracaso no era un estigma suyo, sino el

destino sustancial y final de todos los hombres. Así ha dejado escrito: «La felicidad humana no ha entrado en los designios de

Dios y No pidas más que justicia, pero mejor es que no pidas nada y Menosprécialo todo, porque todo tiene conciencia de su condición menospreciable (Nota: Parejamente Blake había escrito: "Como el aire para el pájaro o el mar para el pez, así el desprecio para el despreciable". *Marriage of heaven and Hell*, 1793). El puro pesimismo de Almafuerter excede los límites del Eclesiastés y de Marco Aurelio; éstos vilipendian el mundo pero alaban y admiran al hombre justo; al que se identifica con Dios. No así Almafuerter, para quien la virtud es un azar de las fuerzas universales.

Yo repudié al feliz, al potentado,
Al honesto, al armónico y al fuerte . . .
¡Porque pensé que les tocó la suerte,
Como a cualquier tahúr afortunado!

nos dice *El misionero*.

Spinoza condenó el arrepentimiento, por juzgarlo una forma de la tristeza; Almafuerter, el perdón. Lo condenó por lo que hay en él de pedantería, de condescendencia altanera, de temerario Juicio Final ejercido por un hombre sobre otro:

Cuando el Hijo de Dios, el Inefable,
Perdonó desde el Gólgota al perverso . . .
¡Puso, sobre la faz del Universo,
La más horrible injuria imaginable!

Más explícitos aún son estos dos versos:

... No soy el Cristo Dios, que te perdona.
¡Soy un Cristo mejor: soy el que te ama!

Almafuerte, para compadecer enteramente, hubiera querido ser tan oscuro como el ciego, tan inútil como el tullido y -por qué no?- tan infame como el infame. Ya hemos dicho que sintió que la frustración es la meta final de todo destino; cuanto más abatido un hombre, más alto; cuanto más humillado, más admirable; cuanto más ruin, más parecido a este universo, que ciertamente no es moral. Así pudo escribir con sinceridad :

Yo veneré, genial de servilismo
En aquél que por fin cayó del todo,
La cruz irredimible de su lodo,
La noche inalumbrable de su abismo.

En otro lugar del mismo poema, dice del asesino:

¿Dónde oculta sus pálpitos de lobo?
¿Dónde esgrime su trágica energía?
¡Para ponerme yo como vigía
Mientras urden su crimen y su robo.

De la poesía "Dios te salve", que esboza o prefigura la misma idea, básteme transcribir los versos finales :

Al que sufre noche y día
-Y en la noche hasta dunniedo-
La noción de sus miserias,
La gran cruz de su pasión :
Yo le agacho mi cabeza, yo le doblo mis rodillas
Yo le beso las dos plantas, yo le digo: ¡Dios te salve!
¡Cristo negro, santo hediondo, Job por dentro,
Vaso infame del Dolor!

Almafuerte debió desempeñarse en una época adversa. A principios de la era cristiana, en el Asia Menor o en Alejandría, hubiera sido un heresiarca, un soñador de arcanas redenciones y un tejedor de fórmulas mágicas; en plena barbarie, un profeta de pastores y de guerreros, un Antonio Conselheiro (Nota: Euclýdes da Cunha (Os sertões, 1902) narra que para Conselheiro, profeta de los "sertanejos" del Norte, la virtud "era un reflejo superior de la vanidad, una casi impiedad". Almafuerte hubiera

compatido ese parecer. En la vispera de una desesperada batalla, T. E. Lawrence (Seven Pillars of Wisdom, LXXIV) predicó a la tribu de

los serahin una vindicación de la derrota y del fracaso, idéntica a la premeditada por Almafuerte), un Mahoma; en plena civilización, un Butler o un Nietzsche. El destino le deparó los suburbios de la provincia de Buenos Aires; lo redujo a los años 1854-1917; lo rodeó de tierra, de polvo, de callejones, de ranchos de madera, de comités, de compadritos ni siquiera iletrados. Leyó muy poco y también leyó demasiado; frecuentó los versículos de la Escritura según Cipriano de Valera, pero asimismo los debates parlamentarios y los artículos de fondo. En América del Sur, por aquellos años, no se veían otras posibilidades que el catecismo, con su divinidad que es una y es tres y con su jerarquía eclesiástica, y el negro laberinto de ciegos átomos que a lo largo de la eternidad se combinan, que enseñaban Büchner y Spencer. Almafuerte optó por el último; fue un místico sin Dios y sin esperanza. Despreció, como dice Bernard Shaw, el soborno del cielo; creía honradamente que la felicidad no es deseable. Su pensamiento acecha en los rincones de su obra; por ejemplo, en esta evangélica: «El estado perfecto del hombre es un estado de ansiedad, de anhelación, de tristeza infinita.

Federico de Onís (Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1934) ha repetido que el ideario de Almafuerte

es vulgar. Este prólogo quiere razonar lo contrario. Más de un escritor argentino rige una retórica no menos espléndida que la suya y harto más lúcida y constante; ninguno es tan complejo, intelectualmente; ninguno ha renovado, como él, los temas de la ética.

El poeta argentino es un artesano o, si se prefiere, un artífice; su labor corresponde a una decisión, no a la necesidad. Almafuerte, en cambio, es orgánico, como lo fue Sarmiento, como muy pocas veces lo fue Lugones. Sus fealdades están a la luz del día, pero lo salvan el fervor y la convicción.

Como todo gran poeta intuitivo, nos ha dejado los peores versos que cabe imaginar, pero también, alguna vez, los mejores.

***ELVIRA DE ALVEAR. REPOSO³**

Considero que la función del prólogo es entablar la discusión que deb suscitar todo libro, y evitar al lector las dificultades que una escritura nueva supone. Estas, claro está, son tanto mayores cuanto mayor es la novedad. En el libro común, el prefacio no tiene razón de ser, es un mero despacho de cortesías; en el excepcional, puede ser de alguna virtud. Entiendo que éste que propone Elvira de Alvear es de los segundos: por eso no me disculpo de prologarlo.

Tres consideraciones generales quiero dejar escritas aquí. La primera se refiere a lo circunstancial, a lo prolijo y circunstancial, de sus versos. En lugar de los sentimientos abstractos -meditación ascética de la muerte,

³ Bs. Aires, M. Gleizer, 1934

dicha de amor correspondido, pena de amor sin contestación, congoja diurna del poniente, semanal del domingo, anual de los mojados otoños- en que se suele demorar la poesía, éstos persiguen las vivas digresiones de la emoción, no desligada de los pormenores y alarmas del mundo externo. Esas intromisiones del paisaje y de los recuerdos empiezan por chocar, pero concuerdan bien con la realidad y si nos resolvemos a cotejar esos populosos poemas, no con poemas destilados de otros poemas, sino con nuestro abarrotado vivir, confesaremos que del todo se justifican. Algunas dichas y desdichas fundamentales componen el destino de cada hombre, pero esas vastas direcciones del alma no ignoran la diversa coloración del espacio y del tiempo. Ningún destino se resuelve sin resto en el apetito carnal, en el anhelo de obtener puestos públicos y en la perplejidad de la muerte, sino también (digamos) en el andén número catorce de Constitución, en el manejo de la Enciclopedia Británica, en el uso y abuso del café solo, en el amor de altas mujeres de traje negro, en el inagotable olor peculiar de la pasta española, en tal o cual aplicación de la música de los «Saint Louis Blues», en la variada infamia de un cáncer, en el recuerdo de una rosa amarilla después de una tormenta. Alguna vez yo premedité una poesía que eliminara todos los pormenores circunstanciales; Elvira de Alvear acaba de lograr lo contrario, y ello confiere a sus poemas una incomparable autenticidad.

Otra característica es la extensión de determinadas composiciones. Desde un renglón perdido de sus infatigables Obras Completas, el infinito predicador Baltasar Gracián sigue infiriéndonos aquella numérica verdad de «lo bueno si breve, dos veces bueno». A ese dictamen suelen agregar los atolondrados aquel otro de Poe, que niega la posibilidad de poemas largos. De acuerdo, pero dilucidemos que «largos» quiere sólo designar aquellos poemas que no se dejan leer de una vez (ejemplo, la epopeya de Milton) y que el mismo Poe reclama una determinada duración para que el hecho estético se produzca. Mi propósito es recobrar este desdeñado principio: la extensión puede ser intensidad, no lo contrario como deja entender la etimología. Hay quien propende a la brevedad, a cifrar muchas intenciones en una estrofa o tal vez en un verso; hay quien busca una lenta saturación, una ardiente y sabia monotonía de renglones unánimes. De éstos es Elvira de Alvear. De ello podemos inducir (claro que sin desmedro de su ejecución poética de hoy) que su definitivo porvenir está en la novela: adivinación que parece corroborada por el modo circunstancial de muchas poesías. Por lo demás, tampoco faltan memorables versos en este libro («Cielo espeso, el de la patria, encima» es un eficazísimo ejemplo), pero la plenitud de cada composición importa mucho más que sus partes. Ello es extraordinario en este tiempo en que todo escritor tiene líneas buenas aisladas y casi ninguno tiene otra cosa.

Una tercera observación quiero aventurar; el tema será la oscuridad de ciertos pasajes. Me consta que esa oscuridad no sobrevive a la relectura, pero eso no me impide dar este consejo al lector: Separar (al principio) el goce estético de la comprensión intelectual. El escándalo de esa prevención es sólo aparente. Su fin es legitimar una acción que todos practicamos. El verso funciona por el delicado ajuste verbal, por las «simpatías y diferencias» de sus palabras, no por la firmeza de las ideas en que lo resuelve después el conocimiento. Busco un ejemplo clásico, un ejemplo que el más

insobornable de mis lectores no querrá invalidar. Doy con el insigne soneto de Quevedo al duque de Osuna, «horrendo en galeras y naves e infantería armada». Es fácil comprobar que en el tal soneto la espléndida eficacia del dístico

Su tumba son de Flandes las campañas,
I su Epitaphio la sangrienta luna

es anterior a toda interpretación y no depende de ella. Digo lo mismo de la subsiguiente expresión: el «llanto militar», cuyo «sentido» no es discutible, pero sí baladí: «el llanto de los militares». En cuanto a la «sangrienta luna», mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé qué piraterías de don Pedro Téllez Girón. En general, sospecho que la posible justificación lógica de esos versos (y de todos los versos) no es otra cosa que un soborno a la inteligencia. El agrado -el suficiente, máximo agrado- está en el equilibrio difícil, en el heterogéneo contacto de las palabras. Yo me atrevo a pensar que todos los artificios de la retórica son reductibles a la oposición, al contraste, y que son tanto más afortunados cuanto menos burda es la oposición. Yo haría caber en el oximoron parcial todos los esplendores de la palabra, antiguos y futuros... Así, en este verso que destaco al azar

en la angustia de esperar una cifra

hay el contraste de la connotación de las palabras «angustia» y «esperar» y la connotación abstracta de «cifra».

Felices los poetas, y misteriosos. El honor del prosista reside en la adecuación exquisita del propósito y de la obra, en la justicia y la necesidad de las cláusulas; el del poeta, en que la obra sea inconmensurable con la intención y la rebase de algún modo, infinitamente. Amanuense de los rumores de un dios, cuyas distracciones debe suplir, el poeta ensaya la construcción de un orden posible. Sus intenciones nada importan, o sólo importan cuando la obra está malograda. Por consiguiente, nada escribiré de los propósitos especiales que fueron impulsión de Elvira de Alvear. Aquí están sus versos: autónomos.

27 de octubre de 1934.

***LEONIDAS ANDREIEV. LAZARO⁴**

Es habitual hablar de la polémica del realismo y del simbolismo. Se olvida que esas escuelas antagónicas asumieron forma distinta en cada país y

⁴ Biblioteca de Babel, Siruela, 1985 (Cuentos rusos)

significan en cada caso cosas diversas: el realismo ruso, digamos, tiene poco o nada en común con el italiano. Leónidas Andréiev (1871-1919) fue, a su manera eslava, un eminente devoto de ambas capillas. Al realismo corresponden *Savva* y *Anfisa*; al simbolismo, *La vida del hombre*, *Anatema*, *El océano* y *Las máscaras negras*. Hemos elegido para este libro el cuento que se titula *Lázaro*. En 1855 el escritor inglés Robert Browning había tratado el mismo tema en un curioso y largo poema. El *Lázaro* de Browning redescubre, como un niño asombrado, las cosas mínimas y evidentes del mundo; el de Andréiev, después de haber estado en la muerte, siente que todo aquí es deleznable y que la aniquilación es el término. Desolado y aterido rehúye la compañía de los hombres; en su mirada atroz, que para los demás es intolerable, parece estar escrito ese fin. Este admirable relato, que puede, como si fuera un hecho personal, modificar nuestro concepto del mundo, refleja, en su cristal, el doloroso destino de Andréiev. Conoció muy de cerca la pobreza y fue acosado por la voluntad del suicidio. El éxito literario que lograron *Los siete ahorcados* y *El abismo* estuvo oscurecido por las persecuciones políticas que sufrió. Partidario de la Revolución e incomprendido por sus camaradas, huyó a Finlandia urgido por la amenaza de que lo asesinaran. Murió allí en la pobreza, despojado como Lázaro, su protagonista, su doble, de toda esperanza.

*LA PARADOJA DE APOLLINAIRE⁵

Con alguna evidente salvedad (Montaigne, Saint-Simon, Bloy), cabe afirmar que la literatura de Francia tiende a producirse en función de la historia de esa literatura. Si cotejamos un manual de la literatura francesa (verbigracia, el de Lanson o el de Thibaudet) con su congénere británico (verbigracia, el de Saintsbury o el de Sammpson), comprobaremos no sin estupor que éste consta de concebibles seres humanos y aquél de escuelas, manifiestos, generaciones, vanguardias, retaguardias, izquierdas o derechas, cenáculos y referencias al tortuoso destino del capitán Dreyfus. Lo más extraño es que la realidad corresponde a ese frenesí de abstracciones; antes de redactar una línea, el escritor francés quiere comprenderse, definirse, clasificarse. El inglés escribe con inocencia, el francés lo hace a favor de a, contra b, en función de c, hacia d... Se pregunta (digamos): ¿Qué tipo de sonetos debe emitir un joven ateo, de tradición católica, nacido y criado en el Nivernais pero de ascendencia bretona, afiliado al partido comunista desde 1944? O, más técnicamente: ¿Cómo aplicar el vocabulario y los métodos de los Rougon-Macquart a la elaboración de una epopeya sobre los pescadores del Morbihan, que una al fervor de Fenelón la gárrula abundancia de Rabelais y que no descuide, por cierto, una interpretación psicoanalítica de la figura de Merlín? Esta premeditación que es la nota de la literatura francesa la hace abundar no sólo en composiciones de rigor clásico sino en felices, o infelices, extravagancias; basta, en efecto, que un hombre de letras francés profese una

⁵ Los Anales de Buenos Aires, agosto de 1946

doctrina para que la aplique hasta el fin, con una especie de feroz probidad. Racine y Mallarmé (ignoro si la metáfora es tolerable) son el mismo escritor, ejecutando con el mismo decoro dos tareas disímiles... Hacer escarnio de esa premeditación no es difícil; conviene recordar, sin embargo, que ha producido la literatura francesa, acaso la primera del orbe.

De las obligaciones que puede imponerse un autor, la más común y sin duda la más perjudicial es la de ser moderno. *Il faut être absolument moderne*, decidió Rimbaud, limitación que corresponde, en el tiempo, a la muy trivial del nacionalista que se jacta de ser herméticamente danés o inextricablemente argentino. Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, II, 15) juzga que la mayor imperfección del intelecto humano es su carácter sucesivo, lineal, su encadenación al presente; venerar esa imperfección es un desdichado capricho. Guillaume Apollinaire lo abrazó, lo justificó y lo predicó a sus contemporáneos. Más aún, le entregó su destino. Lo hizo -recuérdese el poema *La jolie rousse*- con admirable y clara conciencia de los tristes peligros de la aventura.

Esos peligros eran reales; hoy como ayer, el valor general de la obra de Apollinaire es más documental que estético. La visitamos para recuperar el sabor de la poesía «moderna» de los primeros decenios de nuestro siglo. Ni un solo verso nos permite olvidar la fecha en que fue redactado, falta en que no incurrieron, digamos, los coetáneos trabajos de Valéry, de Rilke, de Yeats, de Joyce... (Quizá, para el porvenir, el único fin de la literatura «moderna» sea el insondable *Ulises*, que de algún modo justifica, incluye y supera a los otros textos.)

Quien yuxtapone al nombre de Apollinaire el nombre de Rilke parece cometer un anacronismo, tan cerca de nosotras está el segundo, tan lejos ya el primero. Sin embargo, *Das Buch der Bilder*, que incluye el inagotable *Herbsttag*, es de 1902; *Calligrammes*, de 1918. Apollinaire, a trueque de exornar sus composiciones con tranvías, aeroplanos y otros vehículos, no se compenetró con su tiempo, que es nuestro tiempo.

Para los escritores de 1918, la guerra fue lo que Tiberio Claudio Nerón para su profesor de retórica: «lodo amasado con sangre». Todos la percibieron así, Unruh como Barbusse, Wilfred Owen como Sassoon, el solitario Klemm como el concurrido Remarque. (Paradójicamente, uno de los primeros poetas que destacaron la monotonía, el tedio, la desesperación y las deshonras físicas de la guerra contemporánea fue Rudyard Kipling, en sus *Barrack-Room Ballads* de 1903). Para Guillaume Apollinaire, subteniente de artillería, la guerra fue ante todo un bello espectáculo. Así lo exponen sus poemas; así lo corroboran sus cartas. Guillermo de Torre, el más devoto y lúcido de sus comentadores, observa: «En las largas noches de las trincheras el soldado-poeta podía contemplar el cielo estrellado de obuses e imaginar nuevas constelaciones.» Así Apollinaire se figuraba asistir a un deslumbrante espectáculo en *La nuit d'avril 1915*:

*Le ciel est étoilé par les obus des Boches
La forêt merveilleuse où je vis donne un bal...*

Una carta del 2 de julio confirma: «La guerra es resueltamente una cosa hermosa y, a pesar de todos los peligros que corro, de las fatigas, de la falta

absoluta de agua, en suma, de todo, no estoy descontento de hallarme aquí... El lugar es muy desolado: ni agua, ni árboles, ni aldea, ni nada más que la guerra suprametálica, architronante.»

El sentido de una oración, como el de una palabra aislada, depende del contexto, que, algunas veces, puede ser la vida de quien la dijo. Así, la frase «la guerra es una cosa hermosa» consiente muchas interpretaciones. En boca de un dictador sudamericano, puede significar su esperanza de arrojar bombas incendiarias sobre la capital de un país vecino. En boca de un periodista puede significar su firme propósito de congraciarse con el dictador para obtener un buen puesto público. En boca de un sedentario hombre de letras, puede significar su nostalgia de una vida arriesgada. En boca de Guillaume Apollinaire, desde las batallas de Francia, significa, creo, un temple que sin esfuerzo ignora el horror, una aceptación del destino, una especie de fundamental inocencia. No de otra suerte aquel noruego que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más, apodó a la batalla *fiesta de vikings*; no de otra suerte el autor inmortal y desconocido de la *Chanson de Roland* cantó la claridad de una espada:

*E Durandal, cum ies clere et blanche.
Cuntre soleil si reluis et refeambes.*

El verso de Apollinaire *La forêt merveilleuse où je vis donne un bal* no es una descripción rigurosa de los duelos de artillería de 1915, pero es un buen retrato de Apollinaire. Éste, aunque vivió sus días entre los *baladins* del cubismo y del futurismo, no fue un hombre moderno. Fue algo menos complejo y más feliz, más antiguo y más fuerte. (Fue tan poco moderno que lo moderno siempre le pareció pintoresco, y hasta conmovedor.) Fue la «cosa alada y sagrada» del diálogo platónico; fue un hombre de sentimientos elementales y, por lo mismo, eternos; fue, cuando vacilaron los fundamentos de la tierra y del cielo, el poeta del antiguo coraje y del antiguo honor. Que lo atestigüen esas páginas tuyas que nos conmueven como la cercanía del mar: *La chanson du mal-aimé, Désir, Merveille de la guerre, Tristesse d'une étoile, La jolie rousse.*

*MATTHEW ARNOLD⁶

La obra de Matthew Arnold (1822-88) fue también múltiple. La índole de este libro nos impide ocuparnos de sus controversias políticas y teológicas, a las que dedicó parte de su vida. Nació en el condado de Middlesex, se educó en Rugby y en Oxford, a la que siempre permaneció fiel. Fue inspector de escuelas y dictó en Oxford la cátedra de poesía. Renan, Sainte-Beuve y Wordsworth fueron sus autores preferidos. Bajo la influencia de Carlyle,

⁶ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

Inglaterra, en aquellos años, se consideraba puramente germánica; Arnold, en un famoso ensayo, *Sobre el estudio de la literatura celta*, declaró que el elemento celta era no menos importante y recordó la melancolía de MacPherson, que había seducido a toda Europa, y citó pasajes de Shakespeare y de Byron que, según él, nada tenían de sajones. Creía que la arbitrariedad constituía el pecado capital de los escritores ingleses; buscó en el estudio de los franceses, de los griegos y de los latinos «la dulzura y la luz». Admiró a Goethe y acusó a Carlyle, su presunto discípulo, de no haberlo entendido nunca. Más de una vez denunció el provincialismo de su país. Dedicó artículos a Heine y a Maurice de Guérin. Recorrió los Estados Unidos dando una serie de conferencias; el nuevo mundo no lo entusiasmó demasiado. El más famoso de sus trabajos es *Sobre las traducciones de Homero*; arguye que la traducción literal suele ser infiel, ya que crea énfasis y efectos que no corresponden al original y que detienen o sorprenden indebidamente al lector. Así, cuando el capitán Burton traduce *Libro de Las Mil Noches y Una Noche*, en lugar de *Libro de Las Mil y Una Noches*, nos propone, según Arnold, una singularidad que no corresponde al árabe, pues en este idioma la frase «mil noches y una noche» es habitual. Su poesía, menos importante que su prosa, ha sido juzgada con severidad por Eliot. Arnold influyó positivamente en su generación; su distinción, su ironía y su urbanidad son indiscutibles. Stevenson declaró que de todas las cualidades de un escritor, una sola vale, el encanto; nadie podrá negárselo a Arnold.

*ROBERT ARON. VICTOIRE À WATERLOO⁷

Schopenhauer ha escrito: «Los hechos de la historia son meras configuraciones del mundo aparential, sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales. Buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales y de personas. Lo referido por la historia no es otra cosa que el largo, pesado y enrevesado sueño de la humanidad. No hay un sistema de la historia, como lo hay de las ciencias que son auténticas: hay una interminable enumeración de hechos particulares».

Oswald Spengler, en cambio, sostiene que la historia es periódica y propone una técnica especial de los paralelos históricos, una morfología de la historia de las culturas.

De Quincey, hacia 1844, escribe que la historia es inagotable, ya que la posibilidad de permutar y de combinar los hechos registrados por ella equivale prácticamente a un número infinito de hechos. Cree, como Schopenhauer, que interpretar la historia no es menos arbitrario que ver figuras en las nubes, pero la variedad de esas figuras lo satisface.

Para el autor de esta novela, Robert Aron, la historia es inevitable, fatal. (El título -cabe aquí tal vez anotar- es paradójico en París y no en Buenos Aires: para nosotros Waterloo no es una derrota, de modo que no nos sorprende oír la calificar de victoria.) El 18 de junio de 1815 Napoleón fue

⁷ El Hogar, 1 de abril de 1938

vencido en Waterloo por el duque de Wellington. Su caballería se deshizo contra los cuadros de infantería inglesa. Aron, en este libro admirabilísimo, postula lo contrario: Bluecher y Wellington vencidos por Napoleón. Aron invierte la batalla de Waterloo y se pregunta qué consecuencias hubiera producido ese hecho fantástico. Acaba por contestarse: las verdaderas, las que ya conocemos. Napoleón, vencedor en Waterloo, abdica al poco tiempo. Abdica, porque esa abdicación es el resultado de toda la historia anterior y no de un azar. «El gran asombro que puede provocar este libro», declara el prólogo, «es que baste cambiar e imaginar tan poquísimas cosas para transformar un desastre en una victoria y una abdicación obligada en una abdicación voluntaria. Los hechos intervienen muy poco en la vida del hombre. Otros factores predominan: los morales y psíquicos.»

La tesis del autor es discutible, infinitamente; no así el encanto y la novedad de la obra.

***JUAN JOSE ARREOLA. CUENTOS FANTASTICOS⁸**

Creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone ese requisito), esa palabra, estoy seguro, sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia. Un libro suyo, que recoge textos de 1941, de 1947 y de 1953, se titula *Varia Invención*; ese título podría abarcar el conjunto de su obra.

Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas, Juan José Arreola, en una época de recelosos y obstinados nacionalismos, fija su mirada en el universo y en sus posibilidades fantásticas. De los cuentos elegidos para este libro, me ha impresionado singularmente *El prodigioso miligramo*, que hubiera ciertamente merecido la aprobación de Swift. Es capaz como toda buena fábula de interpretaciones distintas y tal vez antagónicas; lo indiscutible es su virtud. La gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, *El guardaguasas*, pero en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico.

Que yo sepa, Arreola no trabaja en función de ninguna causa y no se ha afiliado a ninguno de los pequeños ismos que parecen fascinar a las cátedras y a los historiadores de la literatura. Deja fluir su imaginación, para deleite suyo y para deleite de todos.

Nació en México en 1918. Pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo. Lo he visto pocas veces; recuerdo que una tarde comentamos las últimas aventuras de Arthur Gordon Pym.

***HILARIO ASCASUBI. PAULINO LUCERO. ANICETO EL GALLO. SANTOS VEGA**

⁸ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

Selección y prólogo de J. L. B. Buenos
Aires, Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 1960.

Ascasubi y la patria crecieron juntos. Le tocaron en suerte aquellos años del principio y del caos, no tan lejanos en el tiempo y casi inconcebibles ahora, en que el hombre compartía la tierra con la antigua soledad y la hacienda brava, y que nos dejan una sensación de multiplicidad y de vértigo, ya que en aquel desmantelado escenario cada uno tenía que ser muchos. Se cuenta que en la posta de Fraile Muerto (que hoy se llama Bel Ville) su madre lo dio a luz bajo una carreta, en una madrugada del verano de 1807; más allá de la mera verdad histórica, el hecho tiene una verdad legendaria. En Buenos Aires Ascasubi cursó sus primeras letras, que luego iría enriqueciendo la lectura casual. En 1819 se contrató como grumete en el primer barco mercante de nuestro país, La Rosa Argentina, que zarpaba para la Guayana francesa. Regresó el año 22 tras de haber recorrido el sur de los Estados Unidos y California. En Salta, donde colaboró en el gobierno de Arenales, montó una imprenta que había sido de los Niños Expósitos y fundó con José Arenales la Revista de Salta. Al cabo de unas andanzas por Bolivia, regresó a Buenos Aires y militó en la campaña del Brasil. Sirvió a las órdenes de Paz y también de Soler, de quien refiere, en uno de sus diálogos gauchescos, una curiosa anécdota. Afiliado al partido unitario guerreó en las filas de Lavalle con el grado de capitán y fue tomado prisionero, en 1832, por las fuerzas de Rosas. En 1834 logró evadirse de un pontón cerca del Retiro y huyó a Montevideo. Oribe, lugarteniente del dictador, sitiaba esa plaza; Ascasubi, durante los muchos años del cerco, escribió para la guitarra de los soldados los Trobos de Paulino Lucero, donde se cifra lo más vivido y firme de su labor poética. Destinó las ganancias de una panadería abierta por él a armar y tripular un barco para la segunda expedición de Lavalle. En 1852 el largo sitio de Montevideo tocó a su fin; librada la batalla de Caseros, Ascasubi tomó el partido de Buenos Aires y atacó a Urquiza bajo el hoy famoso pseudónimo de Aniceto el Gallo. Por aquellos años empleó sus recursos en la edificación del primitivo Teatro Colón, cuyo incendio causó su ruina. Tuvo que recurrir a su pensión de militar retirado, que le fue acordada ampliamente; Rufino de Elizalde, el fiscal, declaró en su dictamen: "Cuando estuvo en buenas condiciones de fortuna pidió su separación del servicio por no ser gravoso al Estado, dando a establecimientos públicos los sueldos que se le adeudaban". El gobierno de Mitre lo mandó a Europa en 1860 para enganchar soldados. En París inició y terminó la composición de su obra más famosa y más lánguida, el casi inextricable romance de Santos Vega, que apenas logran rescatar algunas memorables evocaciones del alba y de los indios. Es evidente que su genio necesitaba estímulos inmediatos; sus mejores piezas fueron circunstanciales y muy poco o nada le dieron el tiempo y la nostalgia. Una antología puede dar mejor su medida que los tres volúmenes exhaustivos que acumuló en París con menor rigor que complacencia. Ascasubi falleció en Buenos Aires a fines de 1875.

Si José Hernández hubiera muerto antes de 1872 -año durante el cual, según sus palabras, la escritura de Martín Fierro lo ayudó a alejar el fastidio de la vida del Hotel"-, Ascasubi sería el arquetipo de poeta gauchesco. La sombra tutelar y antigua de Hidalgo y las variaciones filiales de Estanislao del Campo no harían otra cosa que confirmar esa primacía. Los hechos no

ocurrieron así; Ascasubi ha sido sacrificado por los historiadores de la literatura y (lo que sin duda es más grave) por el olvido de los argentinos, a la mayor gloria de Hernández. Hoy es apenas un risueño y borroso recuerdo o una apresurada ficha que se recorre en la víspera de un examen. Uno de los propósitos de este libro es evidenciar que el sabor de su obra nada tiene en común, fuera de algunas coincidencias de tema o de lenguaje, con el de la obra de Hernández. Corresponden a épocas distintas de proceso argentino: Hilario Ascasubi nos muestra "los gauchos del Río de la Plata, cantando, y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay"; Hernández, el caso personal de un paisano al que las vicisitudes llevan a la frontera y después al desierto. Cuanto más afin es la materia que tratan, tanto más visible es la oposición que separa a los dos.

Hernández refiere:

Marcha el indio a trote largo, / Paso que rinde y que dura; / Viene en dirección sigura / Y jamás a su capricho - / No se les escapa vicho / En la noche más oscura. / Caminan entre tinieblas / Con un cerco bien formado; / Lo estrechan con gran cuidado / Y agarran al aclarar / Ñanduces, gamas, venaos - / Cuanto han podido dentrar. / Su señal es un humito / Que se eleva muy arriba - / Y no hay quien no lo aperciba / Con esa vista que tienen; / De todas partes se vienen / A engrosar la comitiva. - / Ansina se van juntando, / Hasta hacer esas reuniones / Que caen en las invasiones / En número tan crecido - / Para formarlas han salido / De los últimos rincones.

Oigamos (y veamos) ahora la versión de Ascasubi:

Pero al invadir la indiada / se siente, porque a la fija / del campo la sabandija / juye adelante asustada, / y envueltos en la manguada / vienen perros cimarrones, zorros, / avestruces, leones, / gamas, liebres y venaos, y cruzan atribulados / por entre las poblaciones. // Entonces los ovejeros / coliendo bravos tolean / y también revolotean / gritando los teruteros; / pero, eso sí, los primeros / que anuncian la novedad / con toda seguridad cuando los indios avanzan, / son los chajases que lanzan / volando: ¡chajá! ¡chajá! // Y atrás de esas madrigueras / que los salvajes espantan / campo ajuera se levantan, / como nubes, polvaderas / preñadas todas enteras / de pampas desmelenadas / que al trote largo apurados / sobre sus potros tendidos / cargan pegando alaridos / y en media luna formados.

Ensayemos otro cotejo. Hernández enumera los rasgos esenciales de la mañana:

Y apenas la madrugada / Empezaba a coloriar, / Los pájaros a cantar / Y las gallinas a apiarse, / Era cosa de largarse / Cada cual a trabajar.

Ascasubi casi con las mismas palabras sigue el lento proceso de la luz:

Venía clariando el cielo / la luz de la madrugada / y las gallinas al vuelo / se dejaban caer al suelo / de encima de la enramada.

Tampoco falta lo brutal en su obra. Si la literatura argentina encierra una página que puede equipararse con El Matadero de Esteban Echeverría, esa página es la La Refalosa de Ascasubi, si bien la primera tiene un poder

alucinatorio que le falta a la otra, cuyo íntimo carácter es una suerte de inocente y chabacana ferocidad. El ámbito de la poesía de Ascasubi se define por la felicidad y el coraje y por la convicción de que una batalla puede ser también una fiesta. El poeta Detlev von Liliencron dijo que, aun en el cielo, querría alguna vez participar en una campaña; Ascasubi hubiera comprendido este sentimiento, que responde a los bélicos paraísos de las mitologías del norte. Oigamos este brindis a un militar del partido colorado:

Mi coronel Marcelino / valeroso guerrillero, oriental pecho de acero / y corazón diamantino: / todo invasor asesino, / todo traidor detestable, / y el rosín más indomable / rinde su vida ominosa, / donde se presenta Sosa, / ¡y a los filos de su sable!

Brillo de baraja nueva o moneda nueva siguen teniendo al cabo de un siglo los versos de Ascasubi, no desgastados o empañados por la usura del tiempo. Sus defectos son los del improvisador, que está a merced de un dios misterioso y que puede pasar en cualquier momento de la encendida inspiración a la negligencia o a la trivialidad. Como todo poeta, Ascasubi tiene derecho a que lo juzguemos por sus versos mejores. Detrás del más ilustre y del más humilde está aquel gran amor a la patria que lo llevó a jugarse la vida, simple y alegremente, en esa pánica alborada de espadas y también de puñales.

*FRANCISCO AYALA. EL HECHIZADO⁹

Hay materiales suficientes para una Antología (o Biblioteca) de la Postergación Infinita. En la primera parte podrían figurar los dialécticos: el eleata Zenón, que inventó los problemas de la tortuga, del hipódromo y de la flecha; Aristóteles, que aprovechó un lugar del *Parménides* para enunciar el argumento del tercer hombre; el sofista Hui Tzu, que razonó que un bastón, al que cercenan la mitad cada día, es interminable; Hermann Lotze, que negó todo influjo de A sobre B, porque el influjo constituye otro elemento C, que para influir en el segundo, exige otro elemento D, que exige otro elemento E, que exige otro elemento F; Bradley, que negó toda relación entre A y B, porque la relación constituye otro término C, que requiere otros términos D y F para relacionarse con A y con B; James, que negó que pudieran transcurrir catorce minutos, porque antes deben transcurrir siete, antes tres y medio, y antes, uno y tres cuartos, y antes... Integrarían la segunda parte los textos literarios: los seis volúmenes de Franz Kafka; las venturosas digresiones de Sterne; el *Mardi* de Melville; el relato *Les Captifs de Longjumeau* de León Bloy; el relato *Carcassonne* de Lord Dunsany; *El Hechizado*.

Algo de silenciosa pesadilla tiene esta narración de Francisco Ayala. Mejor dicho, algo de inextricable sueño que está a punto de ser una

⁹ Sur, No. 122. diciembre 1944

pesadilla. (Dante, a juzgar por la Comedia, no tuvo jamás una pesadilla: su Infierno es un lugar en el que acontecen hechos atroces; no es un lugar atroz). Este libro historia los inútiles trámites laberínticos de un pretendiente americano, en la corte de Carlos el Hechizado, sucesor de Felipe IV. En otras narraciones de esta índole, es inalcanzable la meta; aquí entendemos que es irrisoria y, de algún modo, irreal, como los personajes de la ficción. Ya nos advierte el prólogo: «En *El Hechizado* no hay nadie que viva nada; ni hay hombres, ni verdadera vida. Hay el solo poder, su armazón vacío». Los universos de Kafka y de Hermann Melville son angustiosos; en el de Ayala percibimos, bajo la agitación vermicular de sus multitudes, una quieta y atroz desesperación. La escena muda que corona la fábula -el encuentro con Carlos el Hechizado, en una cámara recóndita del palacio- está en las páginas finales y asimismo en una de las primeras; en esa iteración hay algo de espejo infinito.

Por su economía, por su invención, por la dignidad de su idioma, *El Hechizado* es uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas. Entiendo que podemos equipararlo con *La prueba de las promesas* de don Juan Manuel (o con su original arábigo) y con el *Yzur* de Lugones.

*ISAAC BABEL¹⁰

Nació en las catacumbas irregulares del escalonado puerto de Odessa a fines de 1894. Irreparablemente semita, Isaac es hijo de un ropavejero de Kiev y de una judía moldava. El clima habitual de su vida ha sido la catástrofe. En los dudosos intervalos de los *pogroms* aprendió no sólo a leer y a escribir, sino a apreciar la literatura y a gustar de la obra de Maupassant, de Flaubert y de Rabelais. En 1914 se recibió de abogado en la Facultad de Derecho de Saratov; en 1916 arriesgó un viaje a Petrograd. En esa capital estaban prohibidos «los traidores, los descontentos, los insatisfechos y los judíos»: clasificación un tanto arbitraria, pero que incluía -mortalmente- a Babel. Este tuvo que recurrir a la amistad de un mozo de café que lo ocultó en su casa, a un acento lituano adquirido en Sebastopol y a un pasaporte apócrifo. De esa fecha datan sus primeros escritos: dos o tres sátiras del régimen burocrático zarista, publicadas en el famoso diario de Gorki *Los Anales*. (¿Qué no pensará -y callará- de la Rusia soviética, que es un indescifrable laberinto de oficinas públicas?) Esas dos o tres sátiras le atrajeron la peligrosa atención del gobierno. Fue acusado de pornografía y de incitar al odio de clases. De esa catástrofe lo salvó otra catástrofe: la revolución rusa.

Babel, a principios de 1921, ingresó en un regimiento de cosacos. Naturalmente, esos guerreros estruendosos e inútiles (nadie, en la historia universal, ha sido más derrotado que los cosacos) eran antisemitas. La sola idea de un judío a caballo les pareció irrisoria, y el hecho de que Babel fuera un buen jinete no hizo sino perfeccionar su desdén y su encono. Babel,

¹⁰ Biografía sintética, El Hogar, 4 de febrero de 1938

mediante un par de hazañas aparatosas y bien administradas, logró que lo dejaran en paz.

Para la fama, ya que no para los catálogos, Isaac Babel es todavía un *homo unius libri*.

Ese libro impar se titula *Caballería roja*.

La música de su estilo contrasta con la casi inefable brutalidad de ciertas escenas. Uno de los relatos -*Sal*- conoce una gloria que parece reservada a los versos y que la prosa raras veces alcanza: lo saben de memoria muchas personas.

*FRANCIS BACON. LA NUEVA ATLANTIDA¹¹

De este siglo¹², no menos rico en acontecimientos literarios que en acontecimientos históricos, elegiremos tres escritores muy diversos: Donne, Browne y Milton. Antes habría que decir algunas palabras sobre *La nueva Atlántida*, que es el primer ejemplo de ficción científica de las letras universales. La escribió el filósofo Francis Bacon (1561-1626). Se trata de unos navegantes que arriban a una isla imaginaria no lejos del Perú; esa isla está llena de laboratorios, donde se producen lluvias, nevadas, tempestades, arco iris y ecos, y donde se conserva, por medios mecánicos, la música, y se presentan, proyectadas artificialmente, imágenes de ceremonias y de batallas. Hay astilleros que fabrican naves que viajan por el aire o bajo las aguas. Hay manzanas cuya sola fragancia es curativa, hay jardines botánicos y zoológicos que reúnen, mediante experimentos de cruza, todas las especies posibles.

*JACQUES BAINVILLE. DICTADORES¹³

Acaba de aparecer el libro *Dictadores* de Jacques Bainville. Su autor finge estudiar la historia personal y política de todos ellos, desde Gelón de Siracusa a Hitler de Berlín. En realidad, se trata de una apresurada rapsodia hecha con retazos de enciclopedia. Nuestro país está representado, no indignamente, por Julián Roca y por Juan Manuel de Rosas, «a quien los gauchos de las pampas llamaban el Washington del Sur». Realmente, el señor Bainville exagera la erudición de nuestros gauchos y su afición a los paralelos históricos.

¹¹ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

¹² El XVII.

¹³ El Hogar, 16 de abril de 1937

***MONTIEL BALLESTEROS. MONTEVIDEO Y SU CERRO, 1928**

Las metáforas se vuelven palabras. Yo ignoro si el todavía misterioso lenguaje es una convención, pero es de fácil observación que propende a serlo y que los lugares comunes de ahora son el resto insípido de las audacias expresivas de ayer. Admitida ya una expresión, su felicidad o inadecuación primordiales no nos importan: se ha condensado en palabra, es decir, en símbolo de curso legal que todos aceptan y cuya inspección es inútil. Leer, verbigracia, "blanca como la nieve", es ocupación descansada, porque la intención elogiosa -la primordial- se sobre (o sub) entiende, y no preciso ni figurarme la nieve, que en estas no glaciales repúblicas, tampoco ha sido vista por el escritor que para encarecimiento de la blancura, suele invisiblemente decirla. En cambio, el posible futuro lugar común blanco como el hastío no se ha adensado todavía en palabra: es una impertinencia que me distrae, una propuesta conexión de representaciones disímiles que debo examinar y que con toda probabilidad no funciona. Por eso, es más incomoda la equivocación novel que la antigua.

Ambos lenguajes -el de los ya invisibles lugares comunes de ayer y el de los demasiado visibles de mañana- conviven despreocupadamente en ese libro de Montiel Ballesteros. Mejor dicho: el segundo ha sido superpuesto al usual. Dos lenguajes valen dos almas. Me gusta más la antigua; creo que es la auténtica de Montiel. Sus conatos de alucinación -"18 & Andes", "Aventura con siete mujeres y un general"- son de tropezada lectura.

Inversamente, hay cuentos que son cuentos y que logran rescatar, anulándola, la insignificancia trabajosa de los demás. Pienso en "Panchito Cortabarría", en "La obra". Yo prometo en señal de paz y perdón, acordarme de este último cada vez que el nombre de Montiel Ballesteros sea mencionado. Es la relación de un fracaso, de un fracaso propio evidenciado a quienes estaban padeciéndolo sin saberlo, en otra persona y que se sienten confesados en él. Es de invención hermosa.

***ENRIQUE BANCHS HA CUMPLIDO ESTE AÑO SUS BODAS DE PLATA CON EL SILENCIO**

La función poética -ese vehemente y solitario ejercicio de combinar palabras que alarmen de aventura a quienes las oigan-padece misteriosas interrupciones, lúgubres y arbitrarios eclipses. Para justificar ese vaivén, los antiguos dijeron que los poetas eran huéspedes ocasionales de un dios, cuyo fuego los habitaba, cuyo clamor poblaba su boca y guiaba su mano, cuyas inescrutables distracciones debían suplir. De ahí la costumbre mágica de inaugurar con una invocación a ese dios el acto poético.

«¡Oh divinidad, canta el furor de Aquiles, hijo de Peleo, el furor que trajo a los griegos males innumerables y arrojó a los infiernos las fuertes almas de los héroes, y libró su carne a los perros y a los alados pájaros», dice

Homero. Y no se trata de una forma retórica, sino de una verdadera plegaria. De un «sésamo, ábrete», mejor dicho, que le abrirá las puertas de un mundo sepultado y precario, lleno de peligrosos tesoros. Esa doctrina (tan afin a la de ciertos alcoranistas, que juran que el arcángel Gabriel dictó palabra por palabra y signo por signo el Corán) hace del escritor un mero amanuense de un Dios imprevisible y secreto. Aclara, siquiera en forma burda o simbólica, sus limitaciones, sus flaquezas, sus interregnos.

He indicado en el párrafo anterior el caso muy común del poeta que a veces hábil, es otras veces casi bochornosamente incapaz. Hay otro caso más extraño y más admirable: el de aquel hombre que en posesión ilimitada de una maestría, desdeña su ejercicio y prefiere la inacción, el silencio. A los diecisiete años, Jean Arthur Rimbaud compone el «Bateau ivre»; a los diecinueve, la literatura le es tan indiferente como la gloria, y devana arriesgadas aventuras en Alemania, en Chipre, en Java, en Sumatra, en Abisinia y en el Sudán. (Los goces peculiares de la sintaxis fueron anulados en él por los que suministran la política y el comercio.)

Lawrence, en 1918, capitanea la rebelión de los árabes; en 1919 compone *Los siete pilares de la sabiduría*, quizá el único libro memorable de cuantos produjo la guerra; hacia 1924 cambia de nombre, pues no debemos olvidar que es inglés y que le incomoda la gloria. James Joyce, en 1922, publica el *Ulises*, que puede equivaler a toda una compleja literatura que abarcara muchos siglos y muchas obras; ahora publica unos retruécanos que, sin duda, equivalen al más absoluto silencio. En la ciudad de Buenos Aires, el año 1911, Enrique Banchs publica *La urna*, el mejor de sus libros, y uno de los mejores de la literatura argentina; luego, misteriosamente, enmudece. Hace veinticinco años que ha enmudecido.

La urna es admirable. Menéndez y Pelayo observa: «Si no se leen los versos con los ojos de la historia, ¡cuán pocos versos habrá que sobrevivan!».

El hecho es de muy fácil comprobación, no menos en los textos de prosa que en los poéticos. No hay que retroceder a tiempos ajenos, a tiempos habitados por hombres muertos; basta desandar unos pocos años. Busco dos libros argentinos que, sin duda, perdurarán. En el *Lunario sentimental* de Lugones (1909) incomodan las perpetuas diabluras malogradas y la decoración *art nouveau*; en *Don Segundo Sombra*, que es de 1926, la escasa identificación del autor con los troperos de su historia. Sin el deliberado propósito de ciertas represiones, no podemos gozar de esos altos libros. *La urna*, en cambio, no requiere convenios con su lector ni complicaciones benévolas. Ha transcurrido un cuarto de siglo desde su aparición -un dilatado trecho de tiempo humano; ciertamente no ajeno de hondas revoluciones poéticas, para no hablar de las de otro orden- y *La urna* es un libro contemporáneo, un libro nuevo. Un libro eterno, mejor dicho, si nos atrevemos a pronunciar esa portentosa o hueca palabra. Sus dos virtudes esenciales son la limpidez y el temblor, no la invención escandalosa ni el experimento cargado de porvenir.

Es muy sabido que a los críticos les interesa menos el arte que la historia del arte; la obtención efectiva de una belleza que su arriesgada búsqueda. Un libro cuyo valor fundamental es la perfección puede ser menos comentado que un libro que muestra los estigmas de la aventura o del mero desorden...

La urna ha carecido, asimismo, del prestigio guerrero de las polémicas. Enrique Banchs ha sido comparado a Virgilio. Nada más agradable para un poeta; nada, también, menos estimulante para su público.

He aquí un soneto que he repetido más de una vez en la soledad, bajo las luces de uno y otro hemisferio. (El curioso lector advertirá que su estructura es shakespeariana; vale decir, que, pese a la disposición tipográfica, consta de tres cuartetos con la rima alternada y de una estrofa de dos versos pareados.)

«Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma.
Y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

Tal vez otro soneto de Banchs nos dé la clave de su inverosímil silencio: aquel en que se refiere a su alma,

«que, alumna secular, prefiere ruinas
próceres a la de hoy menguada palma».

Tal vez, como a Georges Maurice de Guérin, la carrera literaria le parezca irreal, «esencialmente y en los halagos que uno le pide».

Tal vez no quiere fatigar el tiempo con su nombre y su fama.

Tal vez -y ésta será la última solución que propongo al lector- su propia destreza le hace desdeñar la literatura como un juego demasiado fácil.

Es grato imaginar a Enrique Banchs atravesando los días de Buenos Aires, viviendo una cambiante realidad que él sabría definir y que no define: hechicero feliz que ha renunciado al ejercicio de su magia.

***ENRIQUE BANCHS**

Academia Argentina de Letras, 1970

Señoras, señores:

De Enrique Banchs podemos afirmar, tergiversando, como es de uso, el recto sentido de la frase, que fue un *homo unius libri*. Notoriamente, ese libro único es *La urna*. Es fama que publicó otros tres -*Las barcas*, *El libro de los elogios*, *El cascabel del balcón*-, pero esos bien ejecutados y algo intrascendentes volúmenes no valen mucho más que sus títulos, nada memorables por cierto. Al igual de todos ustedes, no he examinado los tenaces artículos que *El monitor de la educación común* atesora y que llevan, creo, su firma. Al conjunto de los sonetos que integran *La urna* podríamos agregar, sin desmedro, algunas piezas ulteriores que Pedro Henríquez Ureña, buen juez, había aprendido de memoria, sin proponérselo.

Sin otros datos que los que las estrofas nos dan, podemos reconstruir la trivial y trágica historia cuyo fruto sería el libro impar, uno de los más admirables de nuestro idioma y que las generaciones humanas, según la sentencia de Milton, no se resignarán a dejar morir. Hacia 1910 ó 1911 -la precisa fecha no importa-, una mujer dejó a Enrique Banchs o lo rechazó o, lo que puede ser más doloroso, no se percató de él. El hecho corresponde a la biografía de todos los hombres que han sido, pero esa frecuencia no atenúa (ya Heine inmortalmente lo ha dicho) su carácter atroz. Abandonar o ser abandonado -lo mismo da- es común a todo destino. Lo que importa es el uso particular que damos a esa anécdota cotidiana. En el ilustre caso de Enrique Banchs, el uso fue *La urna*.

Hace medio siglo, Banchs no pudo haber sospechado que aquella desventura amorosa, que tal vez lo acercó a la tentación del suicidio, sería con los años lo mejor que podía acontecerle. La felicidad es un fin; la desventura es trasmutable, si los propicios astros lo quieren, en poesía o en música.

Alguien ha computado que *La urna* consta de cien sonetos. Soy insensible a los encantos de la estadística, fidedigna o errónea; más significativo es el hecho de que los sonetos de Banchs son incomparables. No admiten otro rasgo diferencial que la trémula perfección. Es harto fácil parodiar a Lugones, a Darío, a Quevedo, a los Argensola o a Góngora; ellos mismos lo han hecho más de una vez, involuntariamente. Esa facilidad se debe a que su labor está hecha, no solo de emoción, sino del uso o del abuso de determinados procedimientos. En sus líneas hay hábitos sintácticos que recurren, hay palabras y metáforas preferidas. No así en el caso de Enrique Banchs. Apenas si advertimos que el modernismo -esa amplia libertad que, inspirada por Hugo, por los simbolistas y por Walt Whitman, renovó las letras de nuestra América y luego las de España- ha pasado por ahí. Lo esencial, es Enrique Banchs. Las piezas de *La urna* no suelen atenerse al arquetipo itálico que importaron Garcilaso y Boscán; hay muchas (acaso las mejores) cuya estructura -tres cuartetos de rimas variables y un dístico pareado para concluir- es la de Shakespeare. Verbigracia, el del espejo:

Hospitalario y fiel en su reflejo

donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma.
Y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

Salvo algún arcaísmo o hispanismo, el vocabulario carece de connotación geográfica o temporal; las imágenes de la aurora, de los dos crepúsculos del día, de la luna, de la selva y del ruiseñor son las tradicionales de la lírica.

La poesía española propende a la efusión y a la interjección, cuando no al brusco grito; la que nos ha legado Enrique Banchs es reservada, íntima y, casi a su pesar, conmovida.

No ha dejado discípulos, no ha modificado el decurso de la literatura argentina. Si no hubiera existido, faltaría una sola cosa, una estrella.

*HENRI BARBUSSE¹⁴

Hijo de dos sangres, hijo de padre francés y de madre inglesa, Henri Barbusse nació en la ciudad de París, al promediar el año 1874. Estudió en el Collège Rollin; ejerció durante años el periodismo; llegó -¿quién lo sospecharía?- a director de la omnisciente revista popular ilustrada *Je Sais Tout*. Los diccionarios biográficos y las antologías anotadas tampoco ignoran que se casó con una hija del erudito y detestable poeta Catulle Mendès.

Plañideras, su primer (y único) volumen de versos, apareció en 1895. Su primera novela -*Los suplicantes*-, en 1903; su primera novela significativa -*El infierno*-, a principios de 1908. En las revueltas páginas de *El infierno*, Barbusse ensayó la escritura de una obra clásica, de una obra intemporal. Quiso fijar los actos esenciales del hombre, libres de las diversas coloraciones

¹⁴ Biografía sintética, El Hogar, 19 de marzo de 1937

del espacio y del tiempo. Quiso exponer el Libro general que late bajo todos los libros. Ni el argumento -los diálogos en prosa poética y las escenas lúbricas o mortales que la rendija de un tabique de hotel concede al narrador-, ni el estilo, más o menos derivado de Hugo, permitieron la buena ejecución de aquel propósito platónico: del todo inaccesible, por lo demás. Desde 1919 no releo ese libro; recuerdo aún la grave pasión de su prosa. También, alguna justa declaración de la soledad central de los hombres.

En 1914 Henri Barbusse ingresó en un regimiento de infantería. Conoció las crueldades, los deberes, la sumisión, el confuso heroísmo. Dos veces, en la orden del día del ejército fue citado su nombre. Herido, escribió en los hospitales *El fuego*. Barbusse (a diferencia de Erich Remarque) no tuvo el deliberado propósito de reprobar la guerra. Esa es una razón de la vasta superioridad de *Le Feu* sobre el concurrido *Im Westen Nichts Neues*. Otra razón es la mayor destreza literaria de Henri Barbusse. *El fuego* apareció en 1916, y recibió el Premio Goncourt.

Ya firmada la paz, Barbusse fue corresponsal de *L'Humanité* y, luego, director de *Monde*.

Ingresó en el partido comunista. Subordinó voluntariamente su obra -*Claridad, El resplandor en el abismo, Los encadenamientos, Jesús*- a intenciones didácticas y polémicas. Poco antes de su muerte, fundó en París una liga antifascista. En ese tiempo discutió algunas horas con el poeta Malcolm Cowley, que dijo de él: «Tiene el aspecto cadavérico y la desaforada estatura de un hombre de letras inglés, pero las manos son alargadas, francesas y elocuentes».

Falleció en Rusia, en una madrugada del mes de agosto de 1935. Estaba tísico; murió debilitado por la enfermedad y el mucho trabajo.

Barbusse debe a la guerra de 1914 la inmortalidad y la muerte. En las trincheras de 1914 contrajo la tuberculosis que lo mató veinte años después, en un solícito hospital de Moscú; de las trincheras sacó el libro glorioso de barro y sangre.

*ARVÈDE BARINE. NEVROSES¹⁵

Los editores de la serie *La vivante histoire* acaban de reeditar este libro. Su nombre, un tanto general, no deja adivinar que se trata de dos estudios de carácter biográfico y literario: uno sobre Gérard de Nerval, otro sobre Tomás de Quincey. La autora los considera, casi exclusivamente, con un criterio patológico-sentimental. Afirma, por ejemplo, que De Quincey hubiera sido un gran escritor «si no hubiese caído entre las garras del opio», y deplora sus melancolías y pesadillas. Olvida que De Quincey fue de hecho un gran escritor, que sus pesadillas deben su fama a la espléndida prosa en que las evocó o inventó, y que la obra literaria, crítica, histórica, autobiográfica, humorística, estética y económica de ese «aniquilado» abarca unos catorce volúmenes y no

¹⁵ El Hogar, 30 de octubre de 1936

ha sido leída del todo en vano por Baudelaire, por Chesterton y por Joyce. Si los futuristas quieren un precursor, también lo pueden invocar a De Quincey: autor -hacia 1841- de aquel apasionado artículo sobre la nueva «gloria del movimiento» que las diligencias acababan de revelar.

***SIR WILLIAM BARRETT. PERSONALITY SURVIVES DEATH¹⁶**

Este libro es realmente póstumo. El finado Sir William Barret (ex presidente y fundador de la Sociedad de Investigaciones Psíquicas), lo ha dictado desde el otro mundo a su viuda. (Las transmisiones se deben a la *medium* Mrs. Osborne Leonard.) En vida, Sir William no era espiritista y nada lo regocijaba como descubrir la apocrifidad de tal o cual fenómeno «psíquico». En muerte, rodeado de fantasmas y de ángeles, tampoco lo es. Cree en el otro mundo eso sí, «porque sé que estoy muerto y porque no quiero pensar que estoy loco». Niega, sin embargo, que los muertos puedan auxiliar a los vivos y repite que lo primordial es creer en Jesús. Declara:

«Lo he visto, he conversado con El y lo veré de nuevo esta Pascua, en esos días en que tú pensarás en El y en mí».

El otro mundo que describe Sir William Barrett no es menos material que el de Swedenborg y el de Sir Oliver Lodge. El primero de esos exploradores -*De Coelo et Inferno*, 1758-, refiere que los objetos del cielo son más nítidos, más concretos y más numerosos que los terrestres, que en el cielo hay avenidas y calles; Sir William Barrett corrobora esos datos y habla de casas hexagonales de ladrillo o de piedra. (Hexagonales... ¿qué afinidad tendrán los muertos con las abejas?)

Otro curioso rasgo: Sir William dice que no hay un país en la tierra que no tenga su duplicado en el cielo, exactamente arriba. Hay así una Inglaterra celestial, un Afganistán celestial, un Congo Belga celestial. (Los árabes pensaban que una rosa que cayera del paraíso caería precisamente en el Templo, en Jerusalén.)

***SIR JAMES BARRIE¹⁷**

Inventar personajes que tengan curso en todas las naciones del mundo, personajes que el pueblo se imagine con la facilidad con que se imagina a Chaplin o a Hitler, es -he leído- la más ardua empresa del escritor. El hecho es que muy pocos escritores lo logran, y que esos escritores excepcionales suelen

¹⁶ El Hogar, 21 de enero de 1938

¹⁷ Biografía sintética, El Hogar, 10 de febrero de 1939

ser también secundarios. Sir Arthur Conan Doyle lo logró con su Sherlock Holmes; Sir James Barrie casi lo ha logrado con Peter Pan.

James Matthew Barrie nació en un pueblo diminuto de Escocia, el día 9 de mayo de 1860. Su familia era pobre. En la escuela primaria, Barrie fue un mal alumno; no abría sus libros más que para ilustrarlos con garabatos. Su iniciación literaria no fue brillante: crónicas de partidos de cricket en los diarios locales y cartas firmadas «Paterfamilias», cuyo asunto más frecuente era la necesidad de extensas vacaciones en las escuelas.

Al principio a Barrie lo acobardaba la convicción de no conocer otra vida que la de su pueblito; luego resolvió sacar fuerzas de esa flaqueza y escribió sus primeros libros: *Auld Licht Idylls* y *A Window in Thrums*. Esos libros de acento sentimental crearon, sin quererlo, una escuela de novelas aldeanas sentimentales, y luego, por reacción, un agrio movimiento realista, cuyo ejemplo más ilustre, sin duda, es la novela *The House with the Green Shutters*, de Douglas.

En 1891 *The Little Minister* extendió la fama de Barrie. Cinco años después publicó una conmovedora biografía de su madre titulada *Margaret Ogilvy*. Ese libro contiene esta frase, reveladora de toda su literatura: «El horror de mi infancia es que yo sabía que se acercaba el tiempo en que debería renunciar a mis juegos, y eso me parecía intolerable. Resolví seguir jugando, en secreto». Esos juegos son célebres. El más famoso de todos ellos es *Peter Pan*. Otros, de forma dramática, se titulan: *The Admirable Crichton* (1903), *Alice-Sit-by-the-Fire* (1905), *Dear Brutus* (1917), *Mary Rose* (1920) y *The Boy David*, en 1936.

Barrie es un hombre taciturno (salvo cuando la conversación gira sobre cricket), con una vasta frente. Hombre ahora de fortuna, vive modestamente en un piso que mira al Támesis. Es aficionado a la soledad, al billar y a las puestas de sol.

*WILLIAM BECKFORD. VATHEK¹⁸

Los sueños, que tejen buena parte de nuestra vida, han sido prolijamente estudiados, desde Artemidoro hasta Jung; no así la pesadilla, el tigre del género. Vaga ceniza del olvido y de la memoria, los sueños de la noche son lo que van dejando los días; la pesadilla nos depara un sabor singular, del todo ajeno a la vigilia común. En determinadas obras de arte reconocemos ese inequívoco sabor. Pienso en el doble castillo del cuarto canto del Infierno, en las cárceles de Piranesi, en ciertas páginas de De Quincey y de May Sinclair y en el *Vathek* de Beckford.

William Beckford (1760-1844) heredó una vasta fortuna, que dedicó al estudio y al ejercicio de las artes, a la edificación de palacios, a los placeres, a la ostentosa reclusión, a la colección de libros y de grabados y, siquiera al principio, a esa *douceur de vivre* que sólo conocieron, se afirma, aquellos a

¹⁸ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

quienes le fue dado vivir antes de la revolución francesa. Su maestro de música fue Mozart. Erigió altas torres efímeras en Portugal y en Inglaterra, en Cintra y en Fonhill. Encarnó para sus contemporáneos el tipo de lord excéntrico. Se pareció de algún modo a Byron o a la imagen que hoy tenemos de Byron. A los diecisiete años redactó biografías satíricas de pintores flamencos, cuya labor admiraba. Su madre descreía, como Gibbon, de las universidades inglesas; William se educó en Ginebra. Recorrió los Países Bajos e Italia, a los que dedicó un libro anónimo en forma epistolar, que casi inmediatamente destruyó y del que sólo quedan seis ejemplares. Durante un tiempo circuló la versión de que tres días y dos noches de 1781 le bastaron para escribir *Vathek*. Esta leyenda es una prueba de la unidad del libro. Beckford lo redactó en francés; el inglés era entonces, como las otras lenguas germánicas, un tanto lateral. En 1876, Mallarmé prologó una reimpresión del original.

La influencia tutelar del *Libro de las mil y una noches* no es menos evidente en estas páginas que la invención y la buena ejecución de la fábula. Andrew Lang declara o sugiere que la invención del Alcázar del Fuego Subterráneo es la mayor gloria de este volumen.

*SOBRE EL «VATHEK» DE WILLIAM BECKFORD¹⁹

Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Angel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Angel. Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo. Simplifiquemos desafortunadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39... No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo; otra, de las falacias cometidas por él; otra, de todos los momentos en que se imaginó las pirámides; otra, de su comercio con la noche y con las auroras. Lo anterior puede parecer meramente quimérico; desgraciadamente, no lo es. Nadie se resigna a escribir la biografía literaria de un escritor, la biografía militar de un soldado; todos prefieren la biografía genealógica, la biografía económica, la biografía psiquiátrica, la biografía quirúrgica, la biografía tipográfica. Setecientas páginas en octavo comprende cierta vida de Poe; el autor, fascinado por los cambios de domicilio, apenas logra rescatar un paréntesis para el *Maelstrom* y para la cosmogonía de *Eureka*. Otro ejemplo: esta curiosa revelación del prólogo de una biografía de Bolívar: «En este libro se habla tan escasamente de batallas como en el que el mismo autor escribió sobre Napoleón». La broma de Carlyle predecía nuestra literatura

¹⁹ 1943. Otras inquisiciones, 1952

contemporánea: en 1943 lo paradójico es una biografía de Miguel Angel que tolere alguna mención de las obras de Miguel Angel.

El examen de una reciente biografía de William Beckford (1760-1844) me dicta las anteriores observaciones. William Beckford, de Fonthill, encarnó un tipo suficientemente trivial de millonario, gran señor, viajero, bibliófilo, constructor de palacios y libertino; Chapman, su biógrafo, desentraña (o procura desentrañar) su vida laberíntica, pero prescinde de un análisis de *Vathek*, novela a cuyas últimas diez páginas William Beckford debe su gloria.

He confrontado varias críticas de *Vathek*. El prólogo que Mallarmé redactó para su reimpresión de 1876, abunda en observaciones felices (ejemplo: hace notar que la novela principia en la azotea de una torre desde la que se lee el firmamento, para concluir en un subterráneo encantado), pero está escrito en un dialecto etimológico del francés, de ingrata o imposible lectura. Belloc (*A Conversation with an Angel*, 1928) opina sobre Beckford sin condescender a razones; equipara su prosa a la de Voltaire y lo juzga uno de los hombres más viles de su época, *one of the vilest men of his time*. Quizá el juicio más lúcido es el de Saintsbury, en el undécimo volumen de la *Cambridge History of English Literature*.

Esencialmente la fábula de *Vathek* no es compleja. *Vathek* (Harún Benalmotásim Vatiq Bilá, noveno califa abbasida) erige una torre babilónica para descifrar los planetas. Estos le auguran una sucesión de prodigios, cuyo instrumento será un hombre sin par, que vendrá de una tierra desconocida. Un mercader llega a la capital del imperio: su cara es tan atroz que los guardias que lo conducen ante el califa avanzan con los ojos cerrados. El mercader vende una cimitarra al califa; luego desaparece. Grabados en la hoja hay misteriosos caracteres cambiantes que burlan la curiosidad de *Vathek*. Un hombre (que luego desaparece también) los descifra; un día significan: *Soy la menor maravilla de una región donde todo es maravilloso y digno del mayor príncipe de la tierra*; otro: *Ay de quien temerariamente aspira a saber lo que debería ignorar*. El califa se entrega a las artes mágicas; la voz del mercader, en la oscuridad, le propone abjurar la fe musulmana y adorar los poderes de las tinieblas. Si lo hace, le será franqueado el Alcázar del Fuego Subterráneo. Bajo sus bóvedas podrá contemplar los tesoros que los astros le prometieron, los talismanes que sojuzgan el mundo, las diademas de los sultanes preadamitas y de Suleimán Bendaúd. El ávido califa se rinde; el mercader le exige cuarenta sacrificios humanos. Transcurren muchos años sangrientos; *Vathek*, negra de abominaciones el alma, llega a una montaña desierta. La tierra se abre; con terror y con esperanza, *Vathek* baja hasta el fondo del mundo. Una silenciosa y pálida muchedumbre de personas que no se miran erra por las soberbias galerías de un palacio infinito. No le ha mentido el mercader: el Alcázar del Fuego Subterráneo abunda en esplendores y en talismanes, pero también es el Infierno. (En la congénere historia del doctor Fausto, y en las muchas leyendas medievales que la prefiguraron, el Infierno es el castigo del pecador que pacta con los dioses del Mal; en ésta es el castigo y la tentación.)

Saintsbury y Andrew Lang declaran o sugieren que la invención del Alcázar del Fuego Subterráneo es la mayor gloria de Beckford. Yo afirmo que se trata del primer Infierno realmente atroz de la literatura²⁰. Arriesgo esta

²⁰ De la literatura, he dicho, no de la mística: el electivo Infierno de

paradoja: el más ilustre de los avernos literarios, el *dolente regno de la Comedia*, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La distinción es válida.

Stevenson (*A Chapter on Dreams*) refiere que en los sueños de la niñez lo perseguía un matiz abominable del color pardo; Chesterton (*The Man who was Thursday*, IV) imagina que en los confines occidentales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los confines orientales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada. Poe, en el *Manuscrito encontrado en una botella*, habla de un mar austral donde crece el volumen de la nave como el cuerpo viviente del marinero; Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena... He prodigado ejemplos; quizá hubiera bastado observar que el Infierno dantesco magnifica la noción de una cárcel; el de Beckford, los túneles de una pesadilla. *La Divina Comedia* es el libro más justificable y más firme de todas las literaturas: *Vathek* es una mera curiosidad, *the perfume and suppliance of a minute*; creo, sin embargo, que *Vathek* pronostica, siquiera de un modo rudimentario, los satánicos esplendores de Thomas de Quincey y de Poe, de Charles Baudelaire y de Huysmans. Hay un intraducible epíteto inglés, el epíteto *uncanny*, para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto (*unheimlich* en alemán) es aplicable a ciertas páginas de *Vathek*; que yo recuerde, a ningún otro libro anterior.

Chapman indica algunos libros que influyeron en Beckford: la *Bibliothèque Orientale*, de Barthélemy d'Herbelot; los *Quatre Facardins*, de Hamilton; *La Princesa de Babylone*, de Voltaire; las siempre denigradas y admirables *Mille et une Nuits*, de Galland. Yo complementaríala esa lista con las *Carceri d'invenzione*, de Piranesi; aguafuertes alabadas por Beckford, que representan poderosos palacios, que son también laberintos inextricables. Beckford, en el primer capítulo de *Vathek*, enumera cinco palacios dedicados a los cinco sentidos; Marino, en el *Adone*, ya había descrito cinco jardines análogos.

Sólo tres días y dos noches del invierno de 1782 requirió William Beckford para redactar la trágica historia de su califa. La escribió en idioma francés; Henley la tradujo al inglés en 1785. El original es infiel a la traducción; Saintsbury observa que el francés del siglo XVIII es menos apto que el inglés para comunicar los «indefinidos horrores» (la frase es de Beckford) de la singularísima historia.

La versión inglesa de Henley figura en el volumen 856 de la *Everyman's Library*; la editorial Perrin, de París, ha publicado el texto original, revisado y prologado por Mallarmé. Es raro que la laboriosa bibliografía de Chapman ignore esa revisión y ese prólogo.

*E. T. BELL. MEN OF MATHEMATICS²¹

Swedenborg -De coelo et inferno, 545, 554- es de fecha anterior.

²¹ El Hogar, 8 de julio de 1938

La historia de las matemáticas (y no otra cosa viene a ser este libro, aunque no lo quiera su autor) adolece de un defecto insalvable: el orden cronológico de los hechos no corresponde al orden lógico, natural. La buena definición de los elementos es en muchos casos lo último, la práctica precede a la teoría, la impulsiva labor de los precursores es menos comprensible por el profano que la de los modernos. Yo -verbigracia- sé de muchas verdades matemáticas que Diofanto de Alejandría no sospechó, pero no sé bastantes matemáticas para estimar la obra de Diofanto de Alejandría. (Es el caso de los atolondrados cursos elementales de historia de la metafísica: para exponer el idealismo a los auditores, les presentan primero la inconcebible doctrina de Platón, y, casi al fin, el límpido sistema de Berkeley, que si históricamente es posterior, lógicamente es previo...)

Lo anterior quiere significar que la lectura de este libro amenísimo presupone ciertos conocimientos, siquiera borrosos o elementales. No es primordialmente una obra didáctica; es una historia de los matemáticos europeos, desde Zenón de Elea hasta Georg Ludwig Cantor de Halle. No sin misterio se unen esos dos nombres: veintitrés siglos los separan, pero una misma perplejidad les dio fatiga y gloria a los dos, y no es aventurado colegir que los extraños números transfinitos del alemán fueron ideados para resolver de algún modo los enigmas del griego. Otros nombres ilustran este volumen: Pitágoras, que descubrió para su mal las inconmensurables; Arquímedes, inventor del «número de la arena»; Descartes, algebrizador de la geometría; Baruch Spinoza, que aplicó infelizmente a la metafísica el lenguaje de Euclides; Gauss, «que aprendió a calcular antes que a hablar»; Jean Victor Poncelet, inventor del punto en el infinito; Boyle, algebrizador de la lógica; Riemann, que desacreditó el espacio kantiano.

(Es raro que este libro, tan abundante de noticias curiosas, no hable del sistema binario de numeración que los diagramas de una obra china -el *I King*- sugirieron a Leibniz. En el sistema decimal diez símbolos bastan para representar cualquier cantidad; en el binario, dos: el uno y el cero. La base no es la decena, es el par. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y nueve se escriben: 1, 10, 11, 100, 101, 110, 111, 1000 y 1001. Según el convenio de este sistema, agregar un cero a una cantidad es multiplicarla por dos: tres se escribe 11; seis -que es el doble-, 110; doce que es el cuádruple -, 1100.)

*HILAIRE BELLOC²²

José Hilario Pedro Belloc nació en 1870, en los alrededores de París. Es hijo del abogado francés Louis Swanton Belloc. Se habla demasiado sobre él. Se dice que es un francés, un inglés, un universitario de Oxford, un historiador, un soldado, un economista, un poeta, un antisemita, un filosemita, un hombre de campo, un farsante, un aventajado alumno de Chesterton, un maestro de Chesterton. Wells (agriamente) lo juzga un mero

²² El Hogar, 24 de junio de 1938

Tartarín trasplantado, un orador que hubiera sido del todo feliz pontificando ante una granadina en un café de Nîmes o de Montpellier. Shaw, para combatir su alianza con Chesterton, declaró, hace treinta años, que los dos formaban una sola quimera: «el afamado Chesterbelloc, monstruo cuadrúpedo y vanidoso que suele causar muchas desgracias». Chesterton le dedica muchas páginas de su autobiografía, y observa (entre otras cosas) que Belloc se parece a los retratos de Napoleón, y sobre todo a los retratos ecuestres de Napoleón.

Belloc se educó en Inglaterra, pero interrumpió sus estudios para cumplir un año de conscripción en el ejército francés. (Ese episodio ha hecho que en Inglaterra lo definan como soldado.) A su regreso entró en Balliol College, en la Universidad de Oxford. Se graduó en 1895. Casi inmediatamente se entregó a la literatura. La violencia de sus primeros escritos fue una condición de su éxito. En 1896 visitó los Estados Unidos. Ahí se casó con una americana: miss Elodie Agnes Hogan, de California. En 1898 adoptó la nacionalidad británica. En los años que fueron de 1906 a 1910 fue diputado liberal por South Salford en la Cámara de los Comunes. Belloc ha sido comparado a Maurras. Las aficiones de los dos (catolicismo, clasicismo, latinidad) evidentemente concuerdan: pero el uno las ha recomendado a una Francia que ya las compartía, y el otro a una Inglaterra que las considera simples caprichos. De ahí la mayor destreza dialéctica de Belloc.

Una leyenda -corroborada por los censos de los catálogos y por la propia confesión de Belloc- refiere que éste ha escrito más de cien libros. Traslado algunos nombres; *El estado servil, Historia de Inglaterra, La revolución francesa, Robespierre, Richelieu, Wolsey, De nada, De todo, De cualquier cosa, De algo, De, Los judíos, El hombre que hizo oro, Ensayo sobre el carácter de la Inglaterra contemporánea, El viejo camino, Belinda, Jaime Segundo.*

*HILAIRE BELLOC. THE JEWS²³

Macaulay, hace bastante más de cien años, imaginó una historia fantástica. Imaginó que durante muchas generaciones todos los hombres de cabello rojo que hay en Europa habían sido ultrajados y oprimidos, encerrados en barrios infames, expulsados aquí, encarcelados allá, privados de su dinero, privados de sus dientes, acusados de crímenes improbables, arrastrados por caballos furiosos, ahorcados, torturados, quemados vivos, excluidos del ejército y del gobierno, apedreados y tirados al río por la gentuza. Después imaginó que un inglés se condolía de ese extraño destino, y que le replicaba otro inglés: «Imposible franquear los cargos públicos a los hombres de pelo rojo. Esos bribones, apenas si se juzgan ingleses. Al primer francés pelirrojo lo consideran más allegado que a un rubio de su misma parroquia. Basta que un soberano extranjero patrocine o tolere el pelo rojo, para que lo quieran más que a su rey. No son ingleses, no pueden ser ingleses, la naturaleza lo veda y la experiencia ha demostrado que es imposible».

²³ El Hogar, 4 de marzo de 1938

Huelga explicar la límpida parábola de Macaulay. Belloc dedica buena parte de este volumen a refutar esa trasposición. Belloc no es un antisemita, pero afirma (y recalca) la realidad de un problema judío. Repite que Israel es una nación inevitablemente forastera en cada país. De ahí el problema judío, «que es el problema de corregir o aminorar la incomodidad que provoca en todos los organismos la intromisión de cuerpos extraños». El siglo diecinueve quiso abolir ese problema, negándolo. (Es lo que sucede en este país con los italianos o españoles: rige la convención de que no son extranjeros, aunque los siente como tales el argentino.) Encarado el problema, Hilaire Belloc enumera dos soluciones, la primera quiere eliminar al judío: ya por destrucción, lo cual es abominable; ya por expulsión o destierro, que es apenas un poco menos cruel; ya por absorción: procedimiento rechazado por Belloc, entiendo que sin una razón valedera.

La otra solución es reconocer que el judío es un extranjero y buscar un *modus vivendi* basado en la admisión de esa diferencia. Es la solución que propone Belloc al final de su libro. Por lo demás, insiste en la absoluta necesidad de que los planes y la forma de ese *modus vivendi* partan de Israel y no de nosotros, lo cual es justo, pero no mayormente iluminativo.

*HILAIRE BELLOC. STORIES, ESSAYS UND POEMS²⁴

Joseph Hilaire Pierre Belloc goza (¿o adolece?) de la fama de ser el mejor prosista y el más diestro versificador del idioma inglés. Unos dirán que es lícita esa fama, otros que es absurda; nadie, sin embargo, me negará que es poco estimulante. A ningún escritor puede convenirle una fama de ese orden. (Puede consolarlo, quizá, lo que es muy distinto.) El concepto de perfección es negativo: la omisión de errores explícitos lo define, no la presencia de virtudes. En la página 320 de este volumen, el mismo Belloc dice que no hay prosa mejor que la del libro *Arrianos del siglo cuarto* de Newman. «A mí no me aburre (explica Belloc), por el simple azar de que ese momento histórico me interesa, pero sé que muchos lectores se aburrirían ferozmente con él. Su prosa, sin embargo, es perfecta. Newman, puesto a narrar un determinado número de sucesos y a expresar un determinado número de conceptos, lo hace con la mejor elección de palabras, en el mejor orden, y eso es la perfección.» Ignoro si la definición anterior, hecha de dos brumosos superlativos («la mejor elección de palabras..., el mejor orden») tiene algún valor, pero sé que hay prosas encantadoras, aunque nos sea del todo indiferente la materia que tratan. (Ejemplos: la prosa de Andrew Lang, de George Moore, de Alfonso Reyes.) ¿Pertenece la prosa de Belloc a esa misteriosa familia? No lo aseguro. Belloc ensayista es insignificante o imperceptible; Belloc novelista pasa de lo mediocre a lo intolerable; Belloc juez literario prefiere aseverar a persuadir; Belloc historiador me parece admirabilísimo. En su labor histórica, los árboles no tapan la selva ni la selva los árboles: la luminosa interpretación general y la narración de pormenores individuales se adunan felizmente. Ha escrito

²⁴ El Hogar, 23 de diciembre de 1938

biografías de Juana de Arco, de Carlos Primero, de Cromwell, de Richelieu, de Wolsey, de Napoleón, de Robespierre, de María Antonieta, de Cranmer, de Guillermo el Conquistador; ha discutido memorablemente con Wells.

A continuación traslado una página (reproducida en este volumen) de su biografía de Napoleón:

AUSTERLITZ

«A una o dos millas de Boulogne, sobre la carretera de París, hay en Pont de Briques, a mano derecha, una encantadora casita, modesta, clásica, retirada. Ahí descansaba el Emperador durante aquellos días de verano de 1805, mientras al cabo de una larga paz europea se formaba la coalición que una vez más desafiara a la Revolución y a su capitán.

»Era de noche aún, poco después de las cuatro de la mañana del 13 de agosto, cuando las noticias llegaron: la armada francesa que se esperaba en el Canal de la Mancha comandada por Villeneuve, había regresado al Ferrol. Del doble plan de Napoleón, de sus alternativas, la invasión de Inglaterra era más dudosa que nunca: Villeneuve no había comprendido que el Tiempo era el factor esencial. Ese descalabro detenía al Emperador. La coalición formada en el lado opuesto, tierra adentro, se robustecía y lo amenazaba por el Este: Austria y Rusia se le venían encima.

»Mandó buscar a Darn, que lo encontró encendido de ira, el sombrero encajado hasta las sienes, los ojos relampagueantes y los labios, mientras se paseaba iracundo, profiriendo imprecaciones contra Villeneuve... Cuando las agotó, dijo, bruscamente: «Siéntese y escriba».

»Darn se sentó, pluma en mano, ante un escritorio cargado de notas y de papeles, y tomó entonces, bajo el alba, un dictado asombroso: nada menos que todo el plan de la marcha sobre Austria, el avance que culminó en la victoria de Austerlitz. Cada etapa de la empresa vastísima, los diversos caminos, los altos, las fechas de las llegadas llovieron por horas, sin un apunte para guiar la memoria, hasta que la campaña íntegra quedó sobre el papel, ya resuelta. Después, cuando ese laberinto en la cabeza de un hombre, cuando esa idea pasó a la realidad y fue un hecho, Darn no cesaba de maravillarse de que sus partes fueran eslabonándose, previstas y puntuales como una profecía que se cumple.»

***JULIEN BENDA. (RAMON FERNÁNDEZ. L'HOMME, EST-IL HUMAIN?)²⁵**

El procedimiento polémico (el único procedimiento polémico) de este libro no adolece de mucha complejidad. Se limita, cómodamente, a deformar o simplificar las tesis del adversario para luego probar lo simples y deformes que son. Ni siquiera el previo trabajo de simplificación y deformación suele resultar

²⁵ El Hogar, 5 de marzo de 1937

fatigoso: generalmente los discípulos del adversario ya lo han cumplido. En este caso, el adversario es Julien Benda. Su contradictor asegura:

«El señor Julien Benda ha recordado con brillo el valor supremo de la razón y de los principios morales afines. Pero al mismo tiempo la mostraba incompatible con la realidad, con el mundo humano, de suerte que nada mejor para el prudente que dar la espalda a este mundo perverso y materialista, y refugiarse en la pura contemplación... Según el señor Benda, la razón y la realidad son incompatibles. Sin embargo, un atento análisis nos revela que esa incompatibilidad es ilusoria. De hecho, la estructura de nuestro cuerpo, el movimiento natural de nuestra vida nos impulsan a la razón. Para justificarla no se requieren argumentos sutiles: basta analizar con exactitud nuestro proceder espontáneo. Yo he ensayado ese análisis».

No pretendo ser infalible ni tengo la costumbre de serlo, pero declaro que Benda no se ha limitado al mero pasatiempo retórico de «recordar con brillo el valor supremo de la razón» y que la tesis de la incompatibilidad de lo racional con lo real no figura, de modo explícito o implícito, en su doctrina. En cuanto al quietismo despavorido que Ramón Fernández le imputa, bástenos recordar su firme actuación ante el imperialismo italiano de 1936, ante la guerra de 1914 y ante el asunto Dreyfus.

***ENOCH A. BENNETT. ENTERRADO EN VIDA**

Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

Enoch Arnold Bennett (1867-1931) se consideraba un discípulo de Flaubert, pero no pocas veces fue algo menos severo y más agradable: un buen heredero de Dickens. Nos ha legado tres largas novelas hoy clásicas: *The Old Wive's Tale* (1908), *Clayhanger* (1910) y *Riceyman Steps* (1923), que indudablemente son obras maestras, de lectura intensa y conmovedora. En su *Historia de la literatura inglesa*, obra curiosamente parca en elogios, George Sampson lo juzga genial, pero ese epíteto sugiere violencias y altibajos que son del todo ajenos a Bennett y a su estilo sereno, que pasa inadvertido como el cristal. Bennett se entregó a la literatura con una suerte de entusiasmo tranquilo. A diferencia de H. G. Wells, de quien era amigo íntimo, nunca permitió que sus opiniones intervinieran en su obra.

Enterrado en vida data de 1908. Su héroe, Priam Farll que manda a la exposición anual de la *Royal Academy* un cuadro con un vigilante y, al año siguiente, otro, con un pingüino, es un tímido; la historia entera, con todas sus luces y sombras, surge de un solo acto de timidez. La crítica la juzga la mejor de las comedias domésticas de Arnold Bennett, pero esa abstracta definición, acaso irrefutable, nada nos dice de las muchas felicidades y de las muchas sorpresas que en este libro nos aguardan.

Arnold Bennett fue uno de los primeros que reconocieron a William Butler Yeats. Escribió: «Yeats es uno de los grandes poetas de nuestra era, porque media docena de lectores sabemos que lo es.»

***ANTHONY BERKELEY. NOT TO BE TAKEN²⁶**

A falta de otras gracias que lo asistan, el cuento policial puede ser puramente policial. Puede prescindir de aventuras, de paisajes, de diálogos y hasta de caracteres; puede limitarse a un problema y a la iluminación de un problema. (Uno de los primeros ejemplos del cuento policial -*El misterio de Marie Rogét* (1842), de Edgar Allan Poe- no es otra cosa que la discusión de un asesinato. M. P. Shiel, en los tres cuentos que componen la serie de *Prince Zaleski*, repite ese procedimiento socrático...) En cambio, la novela policial tiene que ser también otras cosas, si no quiere ser ilegible. Melancólico ejemplo de la «pura» novela policial, sin caracteres, sin ambientes, sin halagos verbales, sin otra distracción que algunos horarios, es el impenetrable cronicón *The Cask* («El barril») del misteriosamente afamado Freeman Wills Crofts...

En la dedicatoria de una de sus novelas anteriores, Anthony Berkeley ha proclamado que los artificios del género policial están virtualmente agotados y que fuerza es manejar los procedimientos de la novela psicológica. Esa conducta, dicho sea de paso, nada tiene de revolucionaria: las primeras novelas policiales *The Woman in White* (1860) y *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins eran también novelas psicológicas, al modo de Charles Dickens.

Como novela policial, *Not to Be Taken* no debe ser tomada muy en serio. El problema enunciado por el autor no es interesante; la solución es hartamente superior al problema; ambos son menos atractivos y verosímiles que los personajes de la fábula y que el ambiente general de la obra. Unas doscientas cincuenta páginas tiene el libro; en la página 227, el autor (a la manera de Ellery Queen) desafía a sus lectores a que averigüen quién es el asesino y cómo se produjo el asesinato. Yo confieso públicamente que fracasé; pero también confieso que apenas me interesaba el problema, lo cual es más bien grave para el autor.

Not to Be Taken trata de un envenenamiento. La simple circunstancia de que un veneno puede matar a un hombre aunque el envenenador esté lejos, aminora o anula -en mi opinión- su virtud para este género de ficciones. Si el instrumento es un puñal o un balazo, el instante del crimen es definido; si el instrumento es un veneno, el instante se agranda y se desdibuja.

***LA ENCRUCIJADA DE BERKELEY²⁷**

En un escrito anterior intitolado *La nadería de la personalidad*, he desplegado en muchas de sus derivaciones el idéntico pensamiento cuya explicación es el objeto y fin de estas líneas. Pero aquel escrito, demasíadamente mortificado de literatura, no es otra que una serie de

²⁶ El Hogar, 19 de agosto de 1938

²⁷ Inquisiciones, 1925

sugestiones y ejemplos, enfilados sin continuidad argumental. Para enmendar esa lacra he determinado exponer, en los renglones que siguen, la hipótesis que me movió a emprender su escritura. De esta manera, situándose el lector conmigo en el manantial mismo de mi pensar, palpando mano a mano las dificultades según vayan surgiendo y resbalando la meditación en brioso desembarazo por un solo arcaduz, emprendaremos juntos esa eterna aventura que es el problema metafísico.

Fue mi acicate el idealismo de Berkeley. Para solaz de aquellos lectores en cuyo recuerdo no surja con macizo relieve la especulación susodicha, ora por el cuantioso tiempo transcurrido desde que algún profesor la señaló a su indiferencia, zahiriéndola con descreimiento, ora -desmemoria aun más disculpable- por no haberla jamás frecuentado, conviene recapitular en breves palabras lo sustancial de esa doctrina.

Esse rerum est percipi: la perceptibilidad es el ser de las cosas: sólo existen las cosas en cuanto son advertidas: sobre esa perogrullada genial estriba y se encumbra la ilustre fábrica del sistema de Berkeley, con esa escasa fórmula conjura los embustes del dualismo y nos descubre que la realidad no es un acertijo lejano, huraño y trabajosamente descifrable, sino una cercanía íntima, fácil y de todos lados abierta. Escudriñemos los pormenores de su argumentación.

Elijamos cualquier idea concreta: poned por caso la que la palabra *higuera* designa. Claro está que el concepto así rotulado no es otra cosa sino una abreviatura de muchas y diversas percepciones: para nuestros ojos la higuera es un tronco apocado y retorcido que hacia arriba se explaya en clara hojarasca; para nuestras manos es la dureza redondeada del leño y lo áspero de las hojas; para nuestro paladar sólo existe el sabor codiciable de la fruta. Hay además las percepciones de olfacción y auditiva que dejo adredemente de lado por no enmarañar en demasía el asunto, mas que tampoco es dable olvidar.

Todas ellas, afirma el hombre ametafísico, son diferentes cualidades del árbol. Pero si ahondamos en este aserto sencillo, nos espantará la multitud de neblinas y de contradicciones que encubre.

Así, mientras cualquiera admite que el verdor no es una cualidad esencial de la higuera, ya que al anochecer caduca su brillo, amarillecen las hojas y el tronco vuélvese renegrido y oscuro, todos concuerdan en aseverar que la convexidad y el volumen son realidades íntimas del árbol. En lo que al gusto atañe, se trastrueca un poco el asunto. Nadie pretende que el sabor de una fruta no ha menester nuestro paladar para existir en su entereza máxima. De distinción en distinción, nos acercamos al dualismo hoy amparado por la física; componenda que según la certera definición del hegeliano inglés Francis Bradley estriba en considerar algunas cualidades como sustantivos de la realidad y otras como adjetivos.

Por regla general, sólo se adjudica sustantividad a la extensión, y en cuanto a las demás cualidades, color, gusto y sonido, se las considera enclavadas en un terreno fronterizo entre el espíritu y la materia, universo intermedio o aledaño que forjan, en colaboración continua y secreta, la realidad espacial y nuestros órganos perceptivos. Esa conjetura adolece de faltas gravísimas. La desnuda extensión monda y lironda que según los

dualistas y materialistas compone la esencia del mundo, es una inútil nadería, ciega, vana, sin forma, sin tamaño, ajena de blandura y de dureza, una abstracción que nadie logra imaginar. El hecho de concederle sustantividad es un desesperado recurso del prejuicio antimetafísico que no se aviene a negar del todo la realidad esencial del mundo externo y se acoge a la componenda de arrojarle una limosna verbal: hipocresía comparable al concepto de los átomos, sólo ideados como defensa contra la idea de la divisibilidad inacabable.

Berkeley, en decisiva argumentación, arranca el mal de raíz:

Cualquiera admite, escribió, que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente. No es menos cierto a mi entender que las diversas sensaciones o ideas que afectan los sentidos, de cualquier modo que se mezclen (vale decir, cualesquiera objetos que formen) sólo pueden subsistir en una mente que las advierte...

Afirmo que la mesa sobre la cual estoy escribiendo, existe; esto es, la miro y la palpo. Si estando fuera de mi gabinete afirmo lo mismo, quiero indicar por ello que si me hallara aquí la advertiría o que la advierte algún otro espíritu. En cuanto a lo que se vocea sobre la existencia de cosas no presentes, sin relación al hecho de si son o no percibidas, confieso no entenderlo. La perceptibilidad es el ser de las cosas, o imposible es que existan fuera de las mentes que las perciben.

Y en otro lugar escribe previniendo objeciones:

Mas, me diréis, nada es tan fácil para mí como imaginar una arboleda en un prado o libros en una biblioteca, y nadie cercano para advertirlos. En efecto, no hay dificultad alguna en ello. ¿Pero qué es tal cosa, os pregunto, sino formar en vuestra mente las ideas que llamáis árboles y libros, y al mismo tiempo no formar la idea de alguien que los percibe? ¿Y mientras tanto, no los advertís o no pensáis en ellos vosotros mismos?

Y ensanchando su idea:

Verdades hay tan cercanas y tan palmarias que bástale a un hombre abrir los ojos para verlas. Una de ellas es la importante verdad: Todo el coro del cielo y los aditamentos de la tierra -los cuerpos todos que componen la poderosa fábrica del mundo- no tienen subsistencia allende las mentes; su ser estriba en que los noten y mientras yo no los advierta o no se hallen en mi alma o en la de algún otro espíritu creado, hay dos alternativas: o carecen de todo vivir o subsisten en la mente de algún espíritu eterno.

Los anteriores renglones los escribió Berkeley el filósofo, salvo el renglón final donde asoma Berkeley el obispo. La demarcación mucho importa, pues si Berkeley en ejercicio de hombre pensante podía desmenuzar el universo a su antojo, tal desahogo era insufrible a su calidad de serio prelado, versado en teología e implacable en la certidumbre de abarcar por entero la verdad. Dios

le sirvió a manera de argamasa para empalmar los trozos dispersos del mundo o, con más propiedad, hizo de nexo para las cuentas desparramadas de las diversas percepciones e ideas. Esto lo declaró Berkeley afirmando que la enrevesada totalidad de la vida no es sino un desfile de ideas por la conciencia de Dios y que cuanto nuestros sentidos advierten es una escasa vislumbre de la universal visión que se despliega ante su alma. Según este concepto, Dios no es hacedor de las cosas; es más bien un meditador de la vida o un inmortal y ubicuo espectador del vivir. Su eterna vigilancia impide que el universo se aniquile y resurja a capricho de atenciones individuales, y además presta firmeza y grave prestigio a todo el sistema. (Olvida Berkeley que una vez igualados la cognición y el ser, las cosas en cuanto existencias autónomas cesan de hecho y sólo traslaticiamamente cabe decir que se aniquilan y resurgen.)

Alejándome de tan solemnes argucias, más aptas para ser dichas que para ser comprendidas, quiero mostrar dónde se esconde la falacia raigal de la doctrina de Berkeley, conformando al espíritu la idéntica argumentación que él endereza a la materia.

Berkeley afirma: Sólo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente. Lícito es responderle: Sí, pero sólo existe la mente como perceptiva y meditadora de cosas. De esta manera queda desbaratada, no sólo la unidad del mundo externo, sino la espiritual. El objeto caduca, y juntamente el sujeto. Ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador. No hay que dolerse de la confusión que trae consigo esta doctrina, pues ella únicamente atañe al imaginario conjunto de todos los instantes del vivir, dejando en paz el orden y el rigor de cada uno de ellos y aun de pequeños agrupamientos parciales. Lo que sí vuélvese humo son las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo... En efecto, si la ajena advertencia determina el ser de las cosas, si éstas no pueden subsistir sino en alguna mente que las piense o tenga noticias de ellas, ¿qué decir, por ejemplo, de la sucesión de placenteros, ecuanímenes y dolorosos sentires cuyo eslabonamiento forma mi vida? ¿Dónde está mi vida pretérita? Pensad en la flaqueza de la memoria y aceptaréis fuera de duda que no está en mí. Yo estoy limitado a este vertiginoso presente y es inadmisibles que puedan caber en su ínfima estrechez las pavorosas millaradas de los demás instantes sueltos. Si no queréis apelar al milagro e invocar en pro de vuestro agredido afán de unidad el enigmático socorro de un Dios omnipotente que abraza y atraviesa cuanto sucede como una luz al traspasar un cristal, convendréis conmigo en la absoluta nadería de esas anchurosas palabras: *Yo, Espacio, Tiempo...*

Para defender la primera, de nada os valdrá el famoso baluarte del *cogito, ergo sum*. Pienso, luego soy. Si ese latín significara: *Pienso, luego existe un pensar* -única conclusión que acarrea lógicamente la premisa- su verdad sería tan incontrovertible como inútil. Empleado para significar *Pienso, luego hay un pensador*, es exacto en el sentido de que toda actividad supone un sujeto y mentiroso en las ideas de individuación y continuidad que sugiere. La trampa está en el verbo *ser*, que según dijo Schopenhauer es meramente el nexo que junta en toda proposición el sujeto y el predicado. Pero quitad ambos términos y os queda una palabra desfondada, un sonido²⁸.

²⁸ En el curso de metafísica compuesto por don José Campillo y Rodríguez, se afirma que la sentenciosa argumentación del *cogito, ergo sum*

Y pues de objeciones hablamos, quiero contrariar las que Spencer, en sus preclaros *Principles of Psychology* (volumen segundo, página 505, II), opone a la doctrina idealista. Arguye Spencer:

De la afirmación que dice no haber existencia alguna allende la conciencia, resulta implícitamente que esta última es de extensión ilimitada. Pues un límite que la conciencia no puede atravesar admite una existencia que impide el límite; y ésta, o se encuentra allende la conciencia, lo cual es contrario a la hipótesis, o es distinta encontrándose dentro de ella, lo cual es también contrario a la hipótesis. Algo que reduce la conciencia a una esfera determinada, sea ésta interna o externa, ha de ser diferente de la conciencia -ha de ser coexistente, suposición que contradice la hipótesis-. La conciencia, pues, siendo ilimitada en su esfera, es infinita en el espacio.

En lo anterior hay varias falacias. Razonar que la suposición de que no existe nada allende la conciencia la obliga a ser ilimitada es como argüir que tengo en el bolsillo un capital infinito, ya que todo él está hecho de centavos. *Más allá de la conciencia no hay nada*, equivale a decir: Cuanto acontece es de orden espiritual; una cuestión de calidad que no afecta en lo más mínimo la cantidad de sucesos cuyo enfilamiento forma el vivir.

En cuanto a la frase concluyente, es incomprensible. El espacio, según los idealistas, no existe en sí: es un fenómeno mental, como el dolor, el miedo y la visión, y siendo parte de la conciencia no puede en sentido alguno decirse que ésta hállese enclavada en él.

Prosigue Spencer:

Otra resultante es la infinitud de la conciencia en el tiempo. Concebir un límite a la conciencia en el pasado es concebir que antecediendo este límite hubo alguna otra existencia en el momento cuando aquélla empezó, lo cual es contrario a la hipótesis.

A lo cual puede contestarse apuntando que la tal infinitud de tiempo no abarca necesariamente una dilatadísima duración. Suponed, con algunos afilosofados, que sólo existe un sujeto y que todo cuanto sucede no es sino una

no es sino abreviatura de una idea que el médico medinés Gómez Pereira publicó en mil quinientos cincuenta y cuatro. La anticipada paráfrasis del castellano reza de esta manera: Nosco me aliquid noseere: at quidquid noscit, est: ergo ego sum. Yo sé que algo conozco y todo lo que conoce, es; luego yo soy.

He leído también --en una antigua Vie de Monsieur Descartes, publicada en París en los años de mil seiscientos noventa y uno y de la que sólo poseo el segundo volumen desparejado y sin nombre de autor- que era empeño de muchos el acusar a Descartes de haber sacado su especulación sobre la mecanicidad de las bestias, del libro Antoniana Margarita del suso mentado Gómez Pereira. Este libro es el mismo que incluye la anterior fórmula.

visión desplegándose ante su alma. El tiempo duraría lo que durara la visión, que nada nos impide imaginar como muy breve. No habría tiempo anterior a la iniciación del soñar ni posterior a su fin, pues el tiempo es un hecho intelectual y objetivamente no existe. Tendríamos así una eternidad que abarcaría todo el tiempo posible y sin embargo cabría en muy escasos segundos. También los teólogos hubieron de traducir la eternidad de Dios en una duración sin principio ni fin, sin vicisitudes ni cambio, en un presente puro.

Concluye Spencer:

Faltando ajenos existires que podrían limitarla en el tiempo o en el espacio, la conciencia debe ser incondicional y absoluta. Todo en ella es autodeterminado; la continuación de un dolor, la cesación de un placer, obedecen únicamente a condiciones impuestas por la misma conciencia.

El artificio de tal argumentación descansa en el sentido instrumental, personal, casi podríamos decir mitológico, que Spencer introduce en la palabra *conciencia*, proceder que nada justifica...

Y con esto doy fin a mi alegato. En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él.

***JOSE BIANCO. LAS RATAS**

(Editorial Sur, Buenos Aires, 1943)

Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas ficciones policiales. (*The murder of Roger Ackroyd, The second shot, Hombre de la esquina rosada*) cuyo narrador, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, declara o insinúa en la última página que el criminal es él. Esta novela excede los límites de ese uniforme género; no ha sido elaborada por el autor para obtener una módica sorpresa final; su tema es la prehistoria de un crimen, las delicadas circunstancias graduales que paran en la muerte de un hombre. En las novelas policiales lo fundamental es el crimen, lo secundario la motivación psicológica; en ésta, el carácter de Heredia es lo primordial; lo subalterno, lo formal, el envenenamiento de Julio. (Algo parecido ocurre en las obras de Henry James: los caracteres son complejos; los hechos, melodramáticos e increíbles; ello se debe a que los hechos, para el autor, son hipérboles o énfasis cuyo fin es definir los caracteres. Así, en aquel relato que se titula *The death of the lion*, el fallecimiento del héroe y la pérdida insensata del manuscrito no son más que metáforas que declaran el desdén y la soledad. La acción resulta, en cierto modo, simbólica). Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; otra, la rica y voluntaria

ambigüedad. La repetida negligencia de la primera es, verbigracia, el efecto más inexplicable y más grave de nuestro *Don Segundo Sombra*; básteme recordar, en las veneradas páginas iniciales, a ese chico de la provincia de Buenos Aires, que prefiere no repetir "las chuscadas de uso", a quien la pesca le parece "un gesto superfluo" y que reprueba, con indignación de urbanista, "las cuarenta manzanas del pueblo, sus casas chatas divididas monótonamente por calles trazadas a escuadra, siempre paralelas o perpendiculares entre sí...". En lo que se refiere a la ambigüedad, quiero explicar que no se trata de la mera vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa. Se trata -en James y en Bianco- de la premeditada omisión de una parte de la novela, omisión que permite que la interpretemos de una manera o de otra: ambas contempladas por el autor, ambas definidas.

Todo, en *Las ratas*, ha sido trabajado en función del múltiple argumento. Es de los pocos libros argentinos que recuerdan que hay un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa. "Necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a referir" leo en el segundo capítulo. ¿Cuántos escritores de nuestro tiempo sospechan esa necesidad? ¿Cuántos, en vez de interesar al lector, no se proponen abrumarlo e intimidarlo?

El estilo manejado por Bianco para referir su trágica fábula es engañosamente tranquilo, hábilmente simple. Lo rige una continua ironía, que puede confundirse con la inocencia. En el dramático decurso de la novela, el narrador no se inmuta una sola vez. Elude los epítetos estimativos y las alarmadas interjecciones. No usurpa la función del lector; deja a su cargo el eventual horror y el escándalo. (Que yo recuerde, sólo en este párrafo que atribuye a un profesor francés, la ironía es enfática: "Bajo cierto aspecto y en cierta medida, los experimentos bio-químicos que ha hecho Julio Heredia, el joven sabio argentino, para demostrar la influencia del aluminio en las enfermedades de los huesos y del intestino, no carecen, quizá, de una relativa importancia").

Ha primado hasta ahora en la formación de las novelas argentinas el influjo de la literatura francesa; en este libro (como en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares) prima el influjo de las literaturas de idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y más límpida.

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. (Esas novelas, que nada tienen que ver con los problemas de la atención, de la imaginación y de la memoria, se llaman -nunca sabré por qué- *psicológicas*). El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir

el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico). El tercer género goza de la predilección de los jóvenes: niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor...²⁹. Obras como ésta de José Bianco, premeditada, interesante, legible, -insisto en esas básicas virtudes, porque son infrecuentes- prefiguran tal vez una renovación de la novelística del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez.

***JOSE BIANCO. FICCION Y REFLECCION. UNA ANTOLOGIA DE SUS TEXTOS**

México, Fondo de Cultura Económica, 1988

José Bianco es uno de los primeros escritores argentinos y uno de los menos famosos. La explicación es fácil. Bianco no cuidó su fama, esa ruidosa cosa que Shakespeare equiparó a una burbuja y que ahora comparten las marcas de cigarrillos y los políticos. Prefirió la lectura y la escritura de buenos libros, la reflexión, el ejercicio íntegro de la vida y la generosa amistad. Su obra general es parca, ya que la ha pensado y limitado. Los manuscritos que precedieron al texto que el autor dio a la imprenta no se dejan sentir; lo que leemos de él nos parece espontáneo, aunque sin duda no lo es. Yeats dictaminó que un solo párrafo puede exigir muchas horas; pero si no parece el don de un momento, nuestro tejer y nuestro destejer son inútiles. Como el cristal o como el aire, el estilo de Bianco es invisible. Las palabras, aunque armoniosas, no se interponen entre el autor y los lectores. Éste es un modo de afirmar que su estilo es clásico. En el caso de lo barroco, se advierten más los medios que los fines; las palabras resaltan y su propósito es lo de menos. Las páginas de José Bianco nos confían, casi imperceptiblemente, una historia que nuestra imaginación agradece y de la que no podemos descreer. Esta virtud no es común.

He confesado alguna vez que soy demasiado tímido para ser un buen lector de novelas. Me siento perdido entre tanta gente. Cuando era joven me gustaba olvidarme entre las multitudes de Dickens, de Hugo o de los rusos; ahora me siento tan incómodo en esas turbas como en una sesión académica, en un banquete o en una fiesta de fin de año. Decididamente, no soy *the man of the crowd*. En las novelas de Bianco no abundan los fastidiosos personajes; a los protagonistas se les suman escasas personas, que también cumplen roles protagónicos. Éste es otro de sus aciertos de narrador. Recuerdo gratamente la lectura de su novela *Sombras suele vestir*,

²⁹ A esos tres géneros, el doctor Rodríguez Larreta ha añadido un cuarto: la novela dialogada. En el prefacio, invoca (inexplicablemente) el nombre de Shakespeare; olvida (inexplicablemente) el nombre de "Gyp".

palabras que proceden de Góngora. En ella, Bianco nos cuenta una historia donde, tal como sucede en la realidad, lo cotidiano y lo fantástico se entretajan. Ayuda a lo fantástico la gravitación de la Biblia, tantas veces recordada y citada por los protagonistas.

A José Bianco le debemos las siguientes obras: el volumen de cuentos *La pequeña Gyara*, las novelas *Las ratas*, *La pérdida del reino*, *Sombras suele vestir* y los magníficos ensayos de *Ficción y realidad*. Más tiempo ha consagrado a la desinteresada y sutil tarea de traductor. Ha vertido al castellano unos 40 textos; recuerdo ahora su admirable versión del más famoso de los cuentos de Henry James. El título es, literalmente, *La vuelta de tuerca*; Bianco, fiel a la complejidad de su artífice, nos da *Otra vuelta de tuerca*.

Quienes hoy se llaman intelectuales no lo son en verdad, ya que hacen de la inteligencia un oficio casi insolente o un instrumento para la acción. Bianco, que sin duda lo es, jamás hace alarde de esa condición y la maneja con parquedad y prudencia. Pocos hombres de letras he conocido con la sensatez de José Bianco.

Hace años que me honra con su clara amistad, durante esos años me ha sido dado comprobar su vasta y viva curiosidad literaria, que abarca las más diversas y dispares épocas de la historia y de la geografía.

José Bianco nació en Buenos Aires, a finales de 1908, año en que la esperanza era fácil. Cultivó con dedicación especial el francés y el inglés. Durante mucho tiempo fue secretario de redacción de la revista *Sur* y, de hecho, director, ya que elegía los originales y vigilaba la puntuación en casos de duda. Recuerdo una polémica oral con Roger Caillois. Éste había afirmado que Jesús nunca habló del infierno; Bianco, esa misma noche, le trajo una quincena de ejemplos de esa palabra terrorífica que los evangelios registran.

Buenos Aires, 18 de septiembre de 1985

*ADOLFO BIOY CASARES. LA INVENCION DE MOREL³⁰

Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset -*La deshumanización del arte*, 1925- trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que «es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior», y en la 97, que esa invención «es prácticamente imposible». En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela «psicológica» y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aun de 1940. Algunos escritores (entre los que

³⁰ Losada, 1940

me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir. Resumiré, aquí, los motivos de ese disentimiento.

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, «psicológica», propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela «psicológica» quiere ser también novela «realista»: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. Las novelas de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de Oro*, del *Quijote* o de los siete viajes de Simbad, le impone un riguroso argumento.

He alegado un motivo de orden intelectual; hay otros de carácter empírico. Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas. Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra absoluta amistad que Chesterton; pero los argumentos que gobierna son inferiores. De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las de Kafka. Anota con justicia Ortega y Gasset que la «psicología» de Balzac no nos satisface; lo mismo cabe anotar de sus argumentos. A Shakespeare, a Cervantes, les agrada la antinómica idea de una muchacha que, sin disminución de hermosura, logra pasar por hombre; ese móvil ya no funciona. Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy y diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Invisible Man*, como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la terre*, como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares.

Las ficciones de índole policial -otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos- refieren hechos misterioso que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parece admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. El temor de incurrir en prematuras o parciales revelaciones me prohíbe el examen del argumento y de las muchas delicadas sabidurías de la ejecución. Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti:

*I have been here before,
But when or how I cannot tell:
I know the grass beyond the door,
The sweet keen smell,
The sighing sound, the lights around the shore...*

En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de *Las fuerzas extrañas* y alguno de Santiago Davobe: olvidado con injusticia. *La invención de Morel* (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.

He discutido con su autor los pormenores de su trama; la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta.

***NICHOLAS BLAKE. THE BEAST MUST DIE³¹**

De las cuatro novelas policiales que ha publicado Nicholas Blake, ésta es la tercera que leo. De la primera de las cuatro -*A Question of Proof*- recuerdo el uniforme placer que me dio, pero no las circunstancias de ese placer, ni siquiera el nombre de un personaje. La segunda -*There's Trouble Brewing*- me sigue pareciendo más encantadora que original, ya que su historia es básicamente la del *Egyptian Cross Mystery* de Ellery Queen o la de *The Red Redmaynes* de Eden Phillpotts. La última de todas -*The Beast Must Die*- me parece admirable. Me abstengo de contar su argumento, porque prefiero que el curioso lector la pida prestada o la robe o hasta la compre. Le prometo que no se arrepentirá. Por ahora no puedo decirle más. Sólo una indiscreción me permito: indicar la remota afinidad que tiene este amenísimo libro con otro -por cierto incomparablemente inferior- de S. S. Van Dine, en cuyas páginas tremebundas circula un egiptólogo nefasto.

El cuento policial puede ser meramente policial. En cambio, la novela policial tiene que ser también psicológica si no quiere ser ilegible. Es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas, y ya es mucho que dure treinta... No en vano la primera novela policial que registra la historia -la primera en el tiempo y tal vez no sólo en el tiempo: *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins es, asimismo, una buena novela psicológica. Blake, en toda su obra, es felizmente fiel a esa tradición. No abrumba a sus lectores: no incurre en la compleja abominación de horarios y de planos.

En las últimas páginas de este libro leo que Nicholas Blake ha sido comparado a la señorita Dorothy Sayers y a la señora Agatha Christie. No discuto la buena voluntad de esos curiosos símiles ni tampoco su feminismo,

³¹ El Hogar, 24 de junio de 1938

pero los juzgo desalentadores y calumniosos. Yo lo compararía con Richard Hull, con Milward Kennedy o con Anthony Berkeley.

***WILLIAM BLAKE³²**

El poeta, pintor y grabador William Blake (1757-1827) es, con William Langland, uno de los grandes místicos de Inglaterra. Cronológicamente fue contemporáneo de los románticos; mentalmente, de los neoplatónicos, de Swedenborg y de Nietzsche. Swedenborg había dicho que la redención del hombre debe ser no sólo moral, sino intelectual; Blake lo confirma: «El tonto no entrará en el Paraíso, por más santo que sea.» Agrega que la redención debe ser también estética y que así lo entendió Jesucristo, enseñando su doctrina en parábolas, es decir, en poemas. Prefería la venganza al perdón; razonaba que toda persona injuriada quiere vengarse y, si no lo hace, ese deseo insatisfecho -esto anticipa a Freud- irá enfermando su alma. Ruskin, medio siglo después, recomendaría al pintor la paciente observación de la naturaleza; Blake declara que este ejercicio anula o entorpece la imaginación del artista. Escribió que las puertas de la percepción (los cinco sentidos) nos ocultan el universo y que, si pudiéramos cerrarlas, lo veríamos tal como es, infinito y eterno. En las *Bodas del cielo y del infierno*, que han sido traducidas por Pablo Neruda, se pregunta si un pájaro que rasga los aires no es acaso un universo de delicias vedado al hombre por los cinco sentidos. Creó una mitología personal, cuyas divinidades se llaman Los y Enitharmon Oothoon y Urizen. Lo atormentó el problema del Mal; el más famoso de sus poemas pregunta en qué yunques y fraguas Dios, que hizo el cordero, forjó el tigre, «que brilla en las forestas de la noche como una hoguera». En otro poema nos habla «de una región de entretejidos laberintos». En otro, una diosa arma redes de hierro y trampas de diamante y caza para su amor muchachas de suave plata y de furioso oro».

En 1789 publicó, en verso regular, *Cantos de la inocencia*; en 1794, *Cantos de la experiencia*. Después apareció la larga serie de sus *Libros proféticos*, compuestos en versículos rítmicos que prefiguran a Walt Whitman y encierran su complicada mitología. Como pintor y grabador, William Blake, desde el siglo XVIII, anticipa a los expresionistas. Murió cantando.

***WILLIAM BLAKE. POESIA COMPLETA³³**

³² Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

³³ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

Visionario, grabador y poeta, William Blake nació en Londres en 1757 y murió en 1827 en la misma ciudad. Fue el menos contemporáneo de los hombres. En una era neoclásica urdió una mitología personal de divinidades no siempre eufónicas: Orc, Los, Enitharmon. Orc, anagrama de Cor, es encadenado por su padre en el monte Atlas; Los, anagrama de Sol, es la facultad poética; Enitharmon, de dudosa etimología, tiene como emblema a la luna y representa la piedad. En las *Visiones de las Hijas de Albion*, una diosa, Oothoon, tiende redes de seda y trampas de diamante y apresa para un hombre mortal, del que está enamorada, «muchachas de suave plata o de furioso oro». En una era romántica, desdeñó la Naturaleza, que apodó el *Universo Vegetal*. No salió nunca de Inglaterra, pero recorrió, como Swedenborg, las regiones de los muertos y de los ángeles. Recorrió las llanuras de ardiente arena, los montes de fuego macizo, los árboles del mal y el país de tejidos laberintos. En el verano de 1827 murió cantando. Se detenía a ratos y explicaba ¡Esto no es mío, no es mío! para dar a entender que lo inspiraban los invisibles ángeles. Era fácilmente iracundo.

Creía que el perdón es una flaqueza. Escribió: «El gusano partido en dos perdona al arado». Adán fue arrojado del Edén por haber probado la fruta del Arbol de la Ciencia; Urizen fue arrojado del paraíso por haber promulgado la ley moral.

Cristo enseñó que el hombre se salva por la fe y por la ética; Swedenborg agregó la inteligencia; Blake nos impone tres caminos de salvación: el moral, el intelectual y el estético. Afirmó que el tercero había sido predicado por Cristo, ya que cada parábola es un poema. Como el Buddha, cuya doctrina, de hecho, era ignorada, condenó el ascetismo. En los Proverbios del Infierno leemos: «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría».

En sus primeros libros el texto y el grabado tienden a ser una unidad. Ilustró admirablemente el *Libro de Job*, la *Comedia* dantesca y las poesías de Gray.

La belleza para Blake corresponde al instante en que se encuentran el lector y la obra y es una suerte de unión mística.

Swinburne, Gilchrist, Chesterton, Yeats y Denis Saurat le han consagrado sendos libros.

William Blake es uno de los hombres más extraños de la literatura.

***LEON BLOY. LA SALVACION POR LOS JUDIOS. LA SANGRE DEL POBRE. EN LAS TINIEBLAS³⁴**

Como Hugo, a quien malquería por notorias razones, Léon Bloy suscita en el lector una deslumbrante admiración o un total rechazo. Desdichadamente para su suerte y venturosamente para el arte de la retórica, se hizo un especialista de la injuria. Escribió que Inglaterra era la isla infame, que Italia se distingue por la perfidia, que conoció al barón de Rotschild y tuvo que

³⁴ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

estrechar «lo que se ha convenido en llamar su mano», que el genio está severamente prohibido a todo prusiano, que Emile Zola era el cretino de los Pirineos, que Francia era el pueblo elegido y que las demás naciones del orbe debían contentarse con las migajas que caen de su plato. Cito al azar de la memoria esas inapelables sentencias. Deliberadamente inolvidables y trabajadas con esmero, borran al profeta y visionario que se llamó Léon Bloy. Como los cabalistas y como Swedenborg, pensaba que el mundo es un libro y que cada criatura es un signo de la criptografía divina. Nadie sabe quién es. Bloy escribía en 1894: «El Zar es el jefe y el padre espiritual de ciento cincuenta millones de hombres. Atroz responsabilidad que sólo es aparente. Quizá no es responsable ante Dios, sino de unos pocos seres humanos. Si los pobres de su imperio están oprimidos durante su reinado, si de ese reinado resultan catástrofes inmensas, ¿quién sabe si el sirviente encargado de lustrarle las botas no es el verdadero y solo culpable? En las disposiciones misteriosas de la Profundidad, ¿quién es de veras Zar, quién es rey, quién puede jactarse de ser un mero sirviente?» Pensaba que el espacio astronómico no es otra cosa que un espejo de los abismos de las almas. Negaba imparcialmente la ciencia y el régimen democrático.

Abordó muchos géneros. Nos ha dejado dos novelas de índole autobiográfica y de estilo barroco. *El desesperado* (1886) y *La mujer pobre* (1897). Hizo una apología mística de Bonaparte, *El alma de Napoleón. La salvación por los judíos* data de 1892.

*LEON BLOY. CUENTOS DESCORTESES³⁵

Quizá no hay hombre que, para escribir, no se desdoble en otro o, por lo menos, no exagere sus singularidades y certidumbres. Bernard Shaw declaró que el célebre G.B.S. no era mucho más real que una jirafa de pantomima; el modesto periodista Walt Whitman se transformó, venturosamente, en todos los habitantes del planeta, incluido el lector; Valle Inclán se promovió a duelista y a aristócrata; el sedentario y pusilánime Léon Bloy se bifurcó en dos seres iracundos: el francotirador Marchenoir, terror de los ejércitos prusianos, y el despiadado polemista que conocemos y que, para las generaciones actuales, será el verdadero Léon Bloy. Forjó un estilo inconfundible que, según nuestro estado de ánimo, puede ser insufrible o ser espléndido. Sea lo que fuere es uno de los estilos más vívidos de la literatura.

Uno de sus maestros, Carlyle, repitió que la historia universal es un libro que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben; otro, el visionario Swedenborg, vio en todas las criaturas que nos rodean, animales, vegetales o minerales, correspondencias de hechos espirituales. Léon Bloy consideró el universo como una suerte de criptografía divina, en el que cada hombre es una palabra, una letra o, acaso, un mero signo de puntuación. Negó el espacio cósmico; afirmó que sus abismos y

³⁵ Biblioteca de Babel, Siruela, 1985

luminarias no son más que una proyección de la conciencia humana. Opinó alguna vez que ya estamos en el infierno y que cada persona es un demonio encargado de torturar a su compañero.

Imparcialmente abominó de Inglaterra, a la que apodó la «isla infame», de Alemania, de Bélgica y de los Estados Unidos. Inútil agregar que fue antisemita, aunque uno de sus libros más admirables se tituló *La salvación por los judíos*. Denunció la perfidia italiana; llamó a Zola el cretino de los Pirineos; injurió a Renan, a France, a Bourget, a los simbolistas y, por lo general, al género humano. Escribió que Francia era el pueblo elegido y que las otras naciones deben limitarse a lamer las migajas que caen de su plato. Exaltó, sin embargo, «el alma de Napoleón» que no era precisamente francés. Fue un ferviente católico galicano, no demasiado adicto a Roma.

No es improbable que los historiadores del porvenir lo vean como a un místico; nosotros, ante todo, vemos al despiadado panfletario y al inventor de cuentos fantásticos. Todos los de este volumen lo son, siquiera en su ambiente.

Léon Bloy, coleccionista de odios, no excluyó de su amplio museo a la burguesía francesa. La ennegreció con lóbregas tintas que justifican el recuerdo de los sueños de Quevedo y de Goya. No siempre se limitó a ser un terrorista; uno de sus más curiosos relatos, *Les captifs de Longjumeau*, prefigura asimismo a Kafka. El argumento puede ser de este último; el modo feroz de tratarlo es privativo de Bloy. En sus páginas pueden estudiarse las «simpatías y diferencias» de ambos maestros.

La tisane no desdeña el crimen; *Le vieux de la maison* es de algún modo su reverso, sin mengua de su horror; *La religion de M. Pleur* empieza, como los anteriores, de un modo atroz y culmina en una suerte de santidad; *Une idée médiocre* historia de una situación imposible; *Terrible chatiment d'un dentiste* descende sin temor a la consecuencia más inesperada de un homicidio; *Tout ce que tu voudras!* no elude la prostitución y el incesto; *La dernière cuite* refiere el caso de un hijo demasiado parecido a su padre; *Une martyre* prodiga la maledicencia, los anónimos y la quejumbre; *La taie d'argent* relata la historia de un hombre único que ve en un mundo de ciegos; *On n'est pas parfait* narra la seriedad profesional de un asesino cuya carrera queda truncada por un imperdonable descuido; en *La plus belle trouvaille de Cain* vemos al fin al no menos temible que imaginario Marchenoir.

Wells logra siempre que sus invenciones más fantásticas parezcan reales, por lo menos durante el decurso de la lectura; Bloy, como Hoffmann y como Poe, prefiere hacerlas maravillosas desde el principio.

Nuestro tiempo ha inventado la locución «humor negro»; nadie lo ha logrado hasta ahora con la eficacia y la riqueza verbal de Léon Bloy.

*SUSANA BOMBAL. LA AMORTAJADA

Yo sé que un día entre los días o más bien una tarde entre las tardes, María Luisa Bombal me confió el argumento de una novela que pensaba escribir: el velorio de una mujer sobrenaturalmente lúcida que en esa

visitada noche final que precede al entierro, intuye de algún modo -desde la muerte- el sentido de la vida pretérita y vanamente sabe quién ha sido ella y quienes las mujeres y los hombres que poblaron su vida. Uno a uno se inclinan sobre el cajón, hasta el alba confusa, y ella increíblemente los reconoce, los recuerda y los justifica... Yo le dije que ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerte sensible y meditabunda; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicológica o viceversa; en cualquier caso la obra adolecería de una parte inservible. Creo asimismo que comenté ese fallo condenatorio con una cita de H. G. Wells sobre lo conveniente de no torturar demasiado las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito original de *La amortajada*. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas estaban infaliblemente salvadas los disyuntivos riesgos infalibles que yo preví. Tan bien salvados que el desprevenido lector no llega a sospechar que existieron.

En nuestras desganadas repúblicas (y en España) sigue privando el melancólico parecer de aquel vindicador de Góngora, que a principios del siglo XVII dijo que la poesía "consistía en el conceptuoso y levantado estilo" -o sea en el manejo maquinal de un repertorio de inversiones y de sinónimos-. Infieles a esa tibia tradición, los libros de María Luisa Bombal son esencialmente poéticos. Ignoro si esa involuntaria virtud es obra de su sangre germánica o de su amorosa frecuentación de las literaturas de Francia y de Inglaterra: lo cierto es que en este libro no faltan sentencias memorables ("flores de hueso y esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían como otrora en el vientre de la madre") ni tampoco páginas memorables (por ejemplo, el incendio furtivo del retrato; por ejemplo, el descubrimiento atroz del placer en una carne detestada) pero que vastamente las supera el conjunto del libro.

Libro de triste magia, deliberadamente surané, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América.

Agosto de 1938

***JORGE LUIS BORGES. LOS CABALLOS**

Los caballos, los fortuitos caballos que el conquistador olvidó, hacia los vagos términos de un desierto de polvo y de peligros, engendrarían, para el mal y el bien, esa cosa viva que ahora es inseparable de la patria. Para el bien, porque el jinete pudo fatigar y gastar las largas distancias y rescatar las tierras de América; para el mal, porque fueron instrumento del abigeato, de las tropelías del araucano y del pampa y de las crueles, y ahora cicatrizadas, guerras civiles. El desierto era pardo, con una que otra lonja verde; la hacienda, según ha declarado Groussac, se nutrió de la pampa y fue abandonándola, en un proceso cíclico. Caballos y hacienda se multiplicaron bíblicamente y contribuyeron a convertir el virreinato más

modesto y más indigente en una de las primeras repúblicas latinoamericanas.

El tiempo humano es sucesivo y lo enriquecen la memoria, cuyo segundo nombre es el mito, y la esperanza y el temor y la duda, que son formas del porvenir; el tiempo animal -Seneca ya lo señaló- es una serie de inconexos presentes. ¿Cómo escribir la historia de quienes no tienen historia? Fuera del tiempo, anónimos, los caballos vivieron y murieron, innumerables y únicos. Algunos, el moro brujo de Quiroga, el overo y colorado de los paisanos de Estanislao del Campo, están en el recuerdo de todos. Cada país busca su imagen arquetípica; la nuestra es el jinete, el hombre firme en el caballo.

Todas las cosas tienden al símbolo. Nuestras dilatadas regiones pasan de la ganadería a la agricultura y de la agricultura a la industria, de los seres vivientes de carne y hueso que el duro gaucho debeló y que los indios cabalgaron en pelo, sin rebenque ni espuela, a esas inconcebibles unidades que son los caballos de fuerza y que presagian la prosperidad y la paz.

Propaganda para el Fiat Concorde

*JORGE LUIS BORGES. DISCUSION (1932)

Las páginas recopiladas en este libro no precisan mayor elucidación. *El arte narrativo y la magia*, *Films* y *La postulación de la realidad* responden a cuidados idénticos y creo que llegan a ponerse de acuerdo. *Nuestras imposibilidades* no es el charro ejercicio de invectiva que dijeron algunos; es un informe reticente y dolido de ciertos caracteres de nuestro ser que no son tan gloriosos³⁶. *Una vindicación del falso Basíides* y *Una vindicación de la cábala* son resignados ejercicios de anacronismo: no restituyen el difícil pasado -operan y divagan con él. *La duración del infierno* declara mi afición incrédula y persistente por las dificultades teológicas. Digo lo mismo de *La penúltima versión de la realidad*. *Paul Groussac* es la más prescindible página del volumen. la intitulada *El otro Whitman* omite voluntariamente el fervor que siempre me ha dictado su tema; deploro no haber destacado algo más las numerosas invenciones retóricas del poeta, más imitadas ciertamente y más bellas que las de Mallarmé o las de Swinburne. *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* no solicita otra virtud que la de su acopio de informes. *Las versiones homéricas* son mis primeras letras -que no creo ascenderán a segundas- de helenista adivinatorio.

Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias. No sé si la disculpa del epígrafe me valdrá.

Buenos Aires, 1932.

³⁶ El artículo, que ahora parecería muy débil, no figura en esta reedición. (Nota de 1955.)

JORGE LUIS BORGES*EL JARDIN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN (1941)**

Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La séptima (*El jardín de los senderos que se bifurcan*) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo. Las otras son fantásticas; una -*La lotería en Babilonia*- no es del todo inocente de simbolismo. No soy el primer autor de la narración *La biblioteca de Babel*; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *Sur*, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles. En *Las ruinas circulares* todo es irreal; en *Pierre Menard, autor del Quijote* lo es el destino que su protagonista se impone. La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el explayar en quinietas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Heaven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* y el *Examen de la obra de Herbert Quain*.

***JORGE LUIS BORGES, SILVINA OCAMPO Y ADOLFO BIOY CASARES.
ANTOLOGÍA POÉTICA ARGENTINA.**

Buenos Aires, Sudamericana, 1941.

Ningún libro es tan vulnerable como una antología de piezas contemporáneas, locales. En vano el agredido compilador se empeña en simular una erudición que linda con la omnisciencia, una imparcialidad que es inaccesible a las variadas tentaciones de la costumbre, de la pasión, del hastío, una perspicacia que prefigura el Juicio Final; el público (yo también soy el público) inevitablemente denunciará pecados de omisión y de comisión. ¡Qué injusta la omisión de B, la inclusión de C! ¿Cómo repitieron esa página de Lugones, que ya figura en otras antologías? ¿Cómo rehusaron esa página de Lugones, que todas las antologías publican? Esas interjecciones (y otras) requieren alguna respuesta.

Teóricamente hay dos antologías posibles. La primera -rigurosamente objetiva, científica- estaría gobernada por el propósito de cierta enciclopedia china que pobló once mil cien volúmenes: comprendería todas las obras de

todos los autores. (Esa «antología» ya existe: en tomos de diverso formato, en diversos lugares del planeta, en diversas épocas.) La segunda -estrictamente hedónica, subjetiva- constaría de aquellos *memorabilia* que los compiladores admiran con plenitud: no habría, tal vez, muchas composiciones enteras; habría resúmenes, excertas, fragmentos... En la realidad, toda antología es una fusión de esos dos arquetipos. En algunas prima el criterio hedónico; en otras, el histórico.

Para la nuestra; hemos optado por el siguiente método. En lo que se refiere a los poetas representados, hemos querido prescindir de nuestras preferencias: el índice registra todos los nombres que una curiosidad razonable puede buscar. Alguna firma podrá no ser familiar al lector; el examen de las piezas correspondientes la justifica; más importante nos parece la ausencia de exclusiones imperdonables. Salvo en el caso de ciertos poetas mayores -Almafuerte, Lugones, Banchs, Capdevila, Ezequiel Martínez Estrada, Fernández Moreno-, figuran tres (o dos) composiciones de cada autor. Contrariando los métodos románticos de nuestro tiempo, no hemos optado por las más personales, características; hemos incluido las que nos parecen mejores. En muchos casos, las dos categorías coinciden. Hemos excluido los romances octosílabos: forma rudimentaria y monótona.

El orden de la obra es el cronológico. Los autores se ordenan según la fecha de publicación de su primer libro. Abre la antología Almafuerte: escritor olvidado con injusticia, hombre que hubiera sido en plena barbarie el fundador de una religión, en plena civilización un Butler o un Nietzsche, pero que depravaron o entorpecieron la jerigonza de los diarios y el arrabal. Lo sigue el múltiple Lugones, cuya obra prefigura casi todo el proceso ulterior, desde las inconexas metáforas del ultraísmo (que durante quince años se consagró a reconstruir los borradores del *Lunario sentimental*) hasta las límpidas y complejas estrofas de nuestro mejor poeta contemporáneo: Ezequiel Martínez Estrada. No es imposible que los críticos de un porvenir remoto juzguen que todos los poetas actuales son facetas o hipóstasis de Lugones. En esa extravagante unificación habría una justicia simbólica. Las fealdades endémicas de Lugones, sus lapsos de mal gusto, no la desmienten. (Nota: En el texto incluimos dos estrofas eficacísimas del poema *A los ganados y a las mieses*. Esas ternuras, en el original, conviven con estas fealdades:

Reclamemos la enmienda pertinente
Del código rural cuya reforma,
En ta nobleza del derecho agrícola
Y en ta equidad pecuaria tiene normas,
Para dar un sabor de égolga ruda
Al canon de ta ley satisfactoria,
Cuya sana belleza de justicia
Como un verso el artículo conforma...

con esta invitación poco estimulante:

Saludemos al plácido borracho...

y con este bochorno, inspirado por el arroz:

Como acuarela pastoril su siembra
Con endeblez pluvial el campo adorna,
Cifrada por la letra pensativa
De la escuálida garza que le asocia,
Una suave poesía juponesa
En muaré de laguna melancólica.
Luce el primor sencillo de su paja
En el mimo gentil de las capotas;
Y en virginal candor de velutina
Crepusculiza la floral aurora
Del rostro de la linda adolescente
Que a su cuadro poético se asoma,
Como alumbra en las fútiles puntalias,
Tras de agudo arrozal la luna rosa.

Tales disparidades no favorecen la tarea del antologista.) Fuera de esa órbita quedarían Enrique Banchs, Evaristo Carriego (que, como Juan Pedro Calou, procede de Almafuerte) y Fernández Moreno, en quien algunos ven la influencia de los Machado, pero que es más intenso, más rico. Tal vez Lugones fue el primer poeta argentino que cuidó cada línea, cada epíteto, cada verbo. El ultraísmo exageró esas atenciones parciales y no paró hasta la desintegración del poema. No llegó, sin embargo, a la consecuencia final de ese procedimiento: la publicación de imágenes sueltas. (Jules Renard, en Francia, ya había cometido esa audacia.)

Hará veinte años clasificábamos a los poetas por la omisión o por el manejo de la rima; ese criterio (sin duda, insuficiente y parcial) tenía por lo menos la virtud de señalar una diferencia retórica. Ahora se prefieren las distinciones religiosopolíticas: interminablemente oigo hablar de poetas marxistas, neotomistas, nacionalistas. En 1831 observó Macaulay: «Hablar de gobiernos esencialmente protestantes o esencialmente cristianos es como hablar de repostería esencialmente protestante o de equitación esencialmente cristiana». No menos irrisorio es hablar de poetas de tal secta o de tal partido. Más importante que los temas de los poetas y que sus opiniones y convicciones es la estructura del poema; sus efectos prosódicos y sintácticos.

Los franceses han contaminado de realismo (en el sentido escolástico de la palabra) la crítica literaria de nuestro tiempo. La exornan con metáforas militares (brigadas, retaguardia, vanguardia) y con metáforas políticas (centro, izquierdas, derechas). Niegan los individuos; sólo ven generaciones, escuelas. La *reductio ad absurdum* de ese «método» es cierto venerado manual de Albert Thibaudet, que tolera subtítulos como este: *El proceso Dreyfus* y hasta como este: *Reservistas. Paul Valéry*.

No quiero desmentir la comodidad de las clasificaciones; quiero indicar que son meras comodidades, indispensables en el juego académico que se llama *historia orgánica de la literatura argentina*, pero que nada tienen que ver con el goce poético ni con la inextricable verdad. Teóricamente es lícito afirmar que *El cencerro de cristal* de Güiraldes -año de 1915- es la primera derivación importante del *Lunario sentimental* de Lugones (1909); no menos verosímil es inferir que ambos eran lectores de Jules Laforgue... Una cosa es hablar de «poesía católica»; otra, percibir (inventar) las afinidades de los vehementes salmos de Wally Zenner, de las formas heráldicas de Marechal, de los agradables caos de Molinari, de las simetrías hispánicas de Bernárdez.

He mencionado, en el decurso de este prólogo, algunos nombres; quiero asimismo enumerar (antología de esta antología) los siguientes poemas: *Aulo Gelio*, de Capdevila; *Walt Whitman*, de Martínez Estrada; *Circuncisión*, de Grünberg; *Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo*, de González Lanuza; *Luz de provincia*, de Mastronardi; *Espléndida marea de lágrimas*, de Petit de Murat; *Chanson sur deux patries*, de Gloria Alcorta; *Enumeración de la patria*, de Silvina Ocampo.

Es muy sabido que los literatos veneran lo popular: siempre que les permita un glosario y alguna pompa crítica, siempre que la indiferencia y los años lo hayan enriquecido de oscuridades o, a lo menos, de incertidumbre. Ahora celebran y comentan y a veces leen las payadas de los «gauchescos»; en un porvenir quizá no lejano deplorarán que las antologías argentinas de 1942 no incluyan el menor fragmento de la vasta epopeya colectiva que suman las letras de tango y que los discos de fonógrafo perpetúan. ¡Ahí está lo argentino -exclamarán- desdeñado por los fríos intelectuales! A esa futura reprensión es lícito oponer dos respuestas. Una: La categoría geográficosentimental *argentino* nada tiene que ver con lo estético. Otra: Ciertos poemas que deliberadamente rehúyen el color temporal y el color local -verbigracia, los lúcidos sonetos de Enrique Banchs- son, sin habérselo propuesto, muy argentinos. La poesía española de estas décadas es interjectiva, ocular; la de los argentinos es más explícita y no por eso menos íntima. El lector juzgará. La dificultad de clasificar nuestra lírica demuestra su caudal heterogéneo, su variedad feliz.

Ninguno de los géneros literarios que practican los argentinos ha logrado el valor y la diversidad de la lírica. El siglo diecinueve produjo una excelente prosa, una escritura apenas modificada de su lenguaje oral; el siglo veinte parece haber olvidado ese arte, que perdura en muchas páginas de Sarmiento, de López, de Mansilla, de Eduardo Wilde. Lugones inaugura el empleo de un lenguaje escrito y no siempre rehúsa las tentaciones de una sintaxis oratoria y de un vocabulario excesivo... Una antología de nuestra prosa contemporánea sería menos múltiple que este libro y abarcaría menos firmas irrefutables.

A diferencia de los bárbaros Estados Unidos, este país (este continente) no ha producido un escritor de influjo mundial -un Emerson, un Whitman, un Poe- ni tampoco un gran escritor esotérico: un Henry James o un Melville. Tenemos, sí, varios poetas no inferiores a los de cualquier otra nación de habla hispánica. Básteme repetir los nombres de Lugones, de Martínez Estrada, de Banchs.

***JORGE LUIS BORGES & ADOLFO BIOY CASARES. CUENTOS BREVES Y EXTRAORDINARIOS**

Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo. Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves.

Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divirtieron a nosotros.

J.L.B. y A.B.C., Julio 29 de 1953

***JORGE LUIS BORGES & ADOLFO BIOY CASARES. LIBRO DEL CIELO Y DEL INFIERNO³⁷**

Este libro es la reencarnación de otro más extenso, más lento y acaso menos exigente que hace años compilamos: algo de resignada biblioteca o de archivo impersonal había en él: cada uno de los diversos libros sagrados que la humanidad ha compuesto nos había legado una considerable cuota de páginas; felizmente aquella obra nunca se publicó.

El criterio que hoy nos guía es distinto. Hemos buscado lo esencial, sin descuidar lo vívido, lo onírico y lo paradójico. Tal vez nuestro volumen deje entrever la milenaria evolución de los conceptos de cielo y de infierno; a partir de Swedenborg se piensa en estados del alma y no en un establecimiento de premios y otro de penas.

Una antología como ésta es, necesariamente, inconclusa; el azar de las lecturas, el tiempo y tu notoria erudición, oh, lector, nos revelarán, lo sabemos, cielos aún más generosos e infiernos más justos y crueles.

J.L.B. y A.B.C.

Buenos Aires, 27 de diciembre de 1959.

³⁷ Buenos Aires, Sur, 1970

***JORGE LUIS BORGES. INTENCIONES**

La Biblioteca es infinita y pasiva. Con una hospitalidad que es afín a la resignación y a la indiferencia, acoge y atesora todos los libros, porque cada libro, algún día, puede ser útil a alguien o alguien puede buscar la seguridad de que no le es inútil. La Biblioteca, así, propende a ser todos los libros o, lo que es igual, a ser el pasado, sin la depuración y la simplificación del olvido. La Biblioteca sólo es querible, como el universo lo es o los vastos sistemas filosóficos del Indostán o de la escolástica, con una suerte de amor fati.

La revista, en cambio, es humana: condesciende a simpatías y diferencias. Ya que representa la Biblioteca, puede ser tan curiosa como ésta y no menos heterogénea: el círculo de todo el saber será su ámbito y no sólo la historia. Además, ahora sabemos que la historia no está relegada a viejas espadas y a textos laboriosos: no es algo que está hecho sino que se hace, en los sueños y en la vigilia.

En su tercera etapa, la revista aspira a no ser indigna de quien la fundó, Paul Groussac, y de los tiempos arduos y valerosos en que ahora le toca vivir. Toda revista, como todo libro, es un diálogo: la suerte del que ahora iniciamos también depende del lector, ese interlocutor silencioso.

Presentación de la revista de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, 1957

***JORGE LUIS BORGES. ALMA DE LOS LIBROS. EXPOSICION DEL LIBRO ESPAÑOL**

Así como el crepúsculo participa de la noche y del día y las olas de la espuma y del agua, dos elementos de naturaleza dispar inseparablemente integran el libro. El libro es una cosa entre las cosas, un objeto entre los objetos que coexisten en las tres dimensiones, pero es también un símbolo como las ecuaciones del álgebra o las ideas generales. Podemos así equipararlo a un juego de ajedrez, que es un tablero negro y blanco y las piezas y la cifra casi infinita de maniobras posibles. También es evidente la analogía de los instrumentos de música, la del arpa que Bécquer entrevió en un ángulo del salón y cuyo silencioso mundo sonoro compararía con un ave que duerme. Tales imágenes son meras aproximaciones y sombras: el libro es hartó más complejo. Los símbolos escritos son un espejo de símbolos orales, que a su vez lo son de abstracciones o de sueños o de memorias. Quizá baste dejar escrito que el libro, como el hombre que lo creó, se compone de alma y de cuerpo. De ahí el deleite múltiple que nos brinda: felicidad de la vista, del tacto y de la inteligencia. Cada cual imagina a su modo el Paraíso; yo, desde la niñez, lo he concebido como una biblioteca. No como una biblioteca infinita, porque hay algo de incómodo y de enigmático en todo lo infinito, sino como una biblioteca hecá a la medida del hombre. Una biblioteca en la que siempre quedarán libros (y tal vez anaqueles) por descubrir, pero no demasiados. En suma. una biblioteca que permitiera el placer de la relectura, el sereno y fiel placer de lo clásico, y las agradables

alarmas del hallazgo y de lo imprevisto. El conjunto de libros españoles que este catálogo registra parece anticipar gratamente esa vaga y perfecta biblioteca de mi esperanza.

Espíritu y materia es el libro; la mente hispánica y la artesanía hispánica viven y se conjugan en la piezas congregadas aquí. El espectador se demorará en el examen de estos frutos cabales y delicados de una tradición secular; lícito es recordar que las tradiciones no son la repetición mecánica de una forma inflexible sino un alegre juego de variaciones y renovaciones. Aquí están las diversas literaturas que manejan la lengua castellana, en una y otra margen del mar; aquí, el inagotable ayer y el cambiante ahora y el grave porvenir que aún no desciframos y que sin embargo escribimos.

ago. 9 de 1962

*JORGE LUIS BORGES. EL MATRERO³⁸

Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares han dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico. Inglaterra ha elegido a Shakespeare, el menos inglés de los escritores ingleses; Alemania, tal vez para contrarrestar sus propios defectos, a Goethe, que tenía en poco a su admirable instrumento, el idioma alemán; Italia, irrefutablemente, al aligero Dante, para repetir el melcólico *calembour* de Baltasar Gracián; Portugal, a Camoens; España, apoteosis que hubiera suscitado el docto escándalo de Quevedo y de Lope, al ingenioso lego Cervantes; Noruega, a Ibsen; Suecia, creo, se ha resignado a Strindberg. En Francia, donde las tradiciones son tantas, Voltaire no es menos clásico que Ronsard, ni Hugo que la *Chanson de Roland*; Whitman, en los Estados Unidos, no desplaza a Melville ni a Emerson. En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*.

Sarmiento ha enumerado famosamente las diversas variedades del gaucho: el baqueano, el rastreador, el payador y el gaucho malo, que Ascasubi ya nombraba el malevo. En el prólogo del *Santos Vega o Los mellizos de La flor* (París, 1872) Ascasubi nos dice: "Es la historia de un malevo capaz de cometer todos los crímenes, y que dio mucho que hacer a la justicia". El culto de la obra de Hernández, iniciado por *El payador* (1916) de Lugones y abultado luego por Rojas, nos ha inducido a la singular confusión de los conceptos de matrero y de gaucho. Si el matrero hubiera sido un tipo frecuente, nadie seguiría recordando, al cabo de los años, el apodo o el nombre de unos pocos: Moreira, Hormiga Negra, Calandria, el Tigre del Quequén. Hay distraídos que repiten que el *Martín Fierro* es la cifra de nuestra complejísima historia. Aceptemos, durante unos renglones, que todos los gauchos fueron soldados; aceptemos también, con pareja

³⁸ Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Edicom S. A., 1970.

extravagancia o docilidad, que todos ellos, como el protagonista de la epopeya, fueron desertores, prófugos y matreros y finalmente se pasaron a los salvajes. En tal caso, no hubiera habido conquista del desierto; las lanzas de Pincén o de Coliqueo habrían assolado nuestras ciudades y, entre otras cosas, a José Hernández le hubieran faltado tipógrafos. También careceríamos de escultores para monumentos al gaucho.

En Buenos Aires, los conceptos de compadrito y de cuchillero han sufrido análoga confusión. El compadrito era el plebeyo del centro o de las orillas, el changador o el mayoral; era o no cuchillero. Despreciaba al ladrón y al hombre que vivía de las mujeres. Los veteranos de Bartolomé Hidalgo, "los gauchos del Río de la Plata, cantando y combatiendo" que Hilario Ascasubi exaltó y los ocurrentes conversadores que recrean la historia del doctor Fausto no son menos reales que los rebeldes que ha glorificado Gutiérrez. Don Segundo, el tropero viejo, es hombre de paz.

Es natural y acaso inevitable que la imaginación elija al matrero y no a los gauchos de la partida policial que andaba en su busca. Nos atrae el rebelde, el individuo, siquiera inculto o criminal, que se opone al Estado; Groussac ha señalado esa atracción en diversas latitudes y épocas. Inglaterra se acuerda de Robin Hood y de Hereward the Wake; Islandia, de su Grettir el Fuerte. Cabe recordar asimismo a aquel Billy the Kid, de Arizona, que al morir de un brusco balazo a los veintidós años debía a la justicia veintidós muertes, sin contar mejicanos y a Macario Romero, de quien dice una copla un tanto jocosa:

¡Qué bonito era Macario / En su caballo retinto, / Con la pistola en la mano, / Peleando con treinta y cinco!

La historia universal es la memoria de las ulteriores generaciones y ésta, según se sabe no excluye la invención y el error, que es tal vez una de las formas de la invención. El jinete acosado que se oculta, como por arte mágica, en la mera variedad de la pampa o en los enmarañados laberintos del monte o de la cuchilla, es una figura patética y valerosa que de algún modo precisamos. También el gaucho, por lo general sedentario, habrá admirado al prófugo que fatigaba las leguas de la provincia y atravesaba, desafiando la ley, las anchas aguas correntosas del Paraná o del Uruguay.

Menos que individuos, la historia de los tiempos que fueron está hecha de arquetipos; para los argentinos, uno de tales arquetipos es el matrero. Hoyo y Moreira pueden haber capitaneado bandas de forajidos y haber manejado el trabuco, pero nos gusta imaginarlos peleando solos, a poncho y a facón. Una de las virtudes del matrero, sin duda inapreciable, es la de pertenecer al pasado; podemos venerarlo sin riesgo. Matrear podía ser un episodio en la vida de un hombre. El acero, el alcohol de los sábados y aquel recelo casi femenino de haber sido ofendido que se llama, no sé por qué, machismo, favorecían las reyertas mortales. En el *Fausto* se lee:

Cuando a usted un hombre lo ofiende, / Ya sin mirar para atrás, / pela el flamenco y ¡sás! ¡trás! / Dos puñaladas le priende. // Y cuando la autoridá / La partida le ha soltao, / Usted en su overo rosao / Bebiendo los vientos va. // Naidas de usted se despega / Porque se aiga desgraciao, / Y es muy bien agasajao / En cualquier rancho a que llega. // Si es hombre trabajador, / Ande quiera gana el pan: / Para eso con usted van / Bolas, lazo y maniador. // Pasa el tiempo, vuelve al pago, / Y cuanto más larga ha sido

/ Su ausiencia, usted es recibido / Con más gusto y más halago. (Nota: El más ilustre de los matreros literarios deplora, en cambio, su desdicha, no sus buenos momentos:

Es triste dejar sus pagos / Y largarse a tierra ajena, / Llevándose la alma llena / De tormentos y dolores, / Mas nos llevan los rigores / Como el pampero a la arena.)

Es curioso advertir que la desgracia era del matador, no del muerto.

Este libro antológico no es una apología del matrero ni una acusación de fiscal. Componerlo ha sido un placer; ojalá compartan ese placer quienes vuelvan sus páginas. (1970)

*JORGE LUIS BORGES. LA ROSA PROFUNDA (1975)

La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico. Fuera de unos casos aislados de inspiración onírica -el sueño del pastor que refiere Beda, el ilustre sueño de Coleridge-, es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso. (Por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo Subconsciente. En lo que me concierne, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que, sin duda, son baladíes. El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta. Un escritor, admitió Kipling, puede concebir una fábula, pero no penetrar su moraleja. Debe ser leal a su imaginación, y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta "realidad". La literatura parte del verso y puede tardar siglos en discernir la posibilidad de la prosa. Al cabo de cuatrocientos años, los anglosajones dejaron una poesía no pocas veces admirable y una prosa apenas explícita. La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar. He aquí un ejemplo de Virgilio: «Tendebanque manus ripae ulterioris amore»- Uno de Meredith: «Not till the fire is dying in the grate / Look we for any kinship with the stars». O este alejandrino de Lugones, cuyo español quiere regresar al latín: «El hombre numeroso de penas y de días».

Tales versos prosiguen en la memoria su cambiante camino. Al término de tantos -y demasiados- años de ejercicio de la literatura, no profeso una estética. ¿A qué agregar a los límites naturales que nos impone el hábito los

de una teoría cualquiera? Las teorías, como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos. Varían para cada escritor. Whitman tuvo razón al negar la rima; esa negación hubiera sido una insensatez en el caso de Hugo. Al recorrer las pruebas de este libro, advertieron con algún desagrado que la ceguera ocupa un lugar plañidero que no ocupa en mi vida. La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra.

Bs. Aires, junio de 1975.

*JORGE LUIS BORGES. LA MONEDA DE HIERRO (1976)

Bien cumplidos los setenta años que aconseja el Espíritu, un escritor, por torpe que sea, ya sabe ciertas cosas. La primera, sus límites. Sabe con razonable esperanza lo que puede intentar y -lo cual sin duda es más importante- lo que le está vedado. Esta comprobación, tal vez melancólica, se aplica a las generaciones y al hombre. Creo que nuestro tiempo es incapaz de la oda pindárica o de la penosa novela histórica o de los alegatos en verso; creo, acaso con análoga ingenuidad, que no hemos acabado de explorar las posibilidades indefinidas del proteico soneto o de las estrofas libres de Whitman. Creo, asimismo, que la estética abstracta es una vanidosa ilusión o un agradable tema para las largas noches del cenáculo o una fuente de estímulos y de trabas. Si fuera una, el arte sería uno. Ciertamente no lo es; gozamos con una pareja fruición de Hugo y de Virgilio, de Robert Browning y de Swinburne, de los escandinavos y de los persas. La música de hierro del sajón no nos place menos que las delicadezas morosas del simbolismo. Cada sujeto, por ocasional o tenue que sea, nos impone una estética peculiar. Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir. En cuanto a mí... Sé que este libro misceláneo que el azar fue dejándome a lo largo de 1976, en el yermo universitario de East Lansing y en mi recobrado país, no valdrá mucho más ni mucho menos que los anteriores volúmenes. Este módico vaticinio, que nada nos cuesta admitir, me depara una suerte de impunidad. Puedo consentirme algunos caprichos, ya que no me juzgarán por el texto sino por la imagen indefinida pero suficientemente precisa que se tiene de mí. Puedo transcribir las vagas palabras que oí en un sueño y denominarlas *Ein Traum*. Puedo reescribir y acaso malear un soneto sobre Spinoza. Puedo tratar de aligerar, mudando el acento prosódico, el endecasílabo castellano. Puedo, en fin, entregarme al culto de los mayores y a ese otro culto que ilumina mi ocaso: la germanística de Inglaterra y de Islandia...

No en vano fui engendrado en 1899. Mis hábitos regresan a aquel siglo y al anterior y he procurado no olvidar mis remotas y ya desdibujadas humanidades.

El prólogo tolera la confidencia: he sido un vacilante conversador y un buen auditor. No olvidaré los diálogos de mi padre, de Macedonio Fernández, de Alfonso Reyes y de Rafael Cansinos-Assens. Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística.

Bs. Aires, 27 de julio de 1976.

*JORGE LUIS BORGES. LIBRO DE SUEÑOS (1976)

En un ensayo del *Espectador* (septiembre de 1712), recogido en este volumen, Joseph Addison ha observado que el alma humana, cuando sueña, desembarazada del cuerpo, es a la vez el teatro, los actores y el auditorio. Podemos agregar que es también el autor de la fábula que está viendo. Hay lugares análogos del Petronio y de don Luis de Góngora.

Una lectura literal de la metáfora de Addison podría conducirnos a la tesis, peligrosamente atractiva, de que los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios. Esa curiosa tesis, que nada nos cuesta aprobar para la buena ejecución de este prólogo y para la lectura del texto, podría justificar la composición de una historia general de los sueños y de su influjo sobre las letras. Este misceláneo volumen, compilado para el esparcimiento del curioso lector, ofrecería algunos materiales. Esa historia hipotética exploraría la evolución y ramificación de tan antiguo género, desde los sueños proféticos del Oriente hasta los alegóricos y satíricos de la Edad Media y los puros juegos de Carroll y de Franz Kafka. Separaría, desde luego, los sueños inventados por el sueño y los sueños inventados por la vigilia.

Este libro de sueños que los lectores volverán a soñar abarca sueños de la noche -los que yo firmo, por ejemplo-, sueños del día, que son un ejercicio voluntario de nuestra mente, y otros de raigambre perdida: digamos, el Sueño anglosajón de la Cruz.

El sexto libro de la Eneida sigue una tradición de la Odisea y declara que son dos las puertas divinas por las que nos llegan los sueños: la de marfil, que es la de los sueños falaces, y la de cuerno, que es la de los sueños proféticos. Dados los materiales elegidos, diríase que el poeta ha sentido de una manera oscura que los sueños que se anticipan al porvenir son menos precisos que los falaces, que son una espontánea invención del hombre que duerme.

Hay un tipo de sueño que merece nuestra singular atención. Me refiero a la pesadilla, que lleva en inglés el nombre de *nigthmare* o yegua de la noche, voz que sugirió a Víctor Hugo la metáfora de *cheval noir de la nuit* pero que, según los etimólogos, equivale a ficción o fábula de la noche. *Alp*, su nombre alemán, alude al elfo o incubo que oprime al soñador y que le impone horribles imágenes. *Ephialtes*, que es el término griego, procede de una superstición análoga.

Coleridge dejó escrito que las imágenes de la vigilia inspiran sentimientos, en tanto que en el sueño los sentimientos inspiran las imágenes. (¿Qué sentimiento misterioso y complejo le habrá dictado el Kubal Khan, que fue don de un sueño?) Si un tigre entrara en este cuarto, sentiríamos miedo; si sentimos miedo en el sueño, engendramos un tigre. Esta sería la razón visionaria de nuestra alarma. He dicho un tigre, pero como el miedo precede a la aparición improvisada para entenderlo, podemos

proyectar el horror sobre una figura cualquiera, que en la vigilia no es necesariamente horrorosa. Un busto de mármol, un sótano, la otra cara de una moneda, un espejo. No hay una sola forma en el universo que no pueda contaminarse de horror. De ahí, tal vez, el peculiar sabor de la pesadilla, que es muy diversa del espanto y de los espantos que es capaz de infligirnos la realidad. Las naciones germánicas parecen haber sido más sensibles a ese vago acecho del mal que las de linaje latino; recordemos las voces intraducibles *eery*, *weird*, *uncanny*, *unheimlich*. Cada lengua produce lo que precisa.

El arte de la noche ha ido penetrando en el arte del día. La invasión ha durado siglos; el doliente reino de la Comedia no es una pesadilla, salvo quizá en el canto cuarto, de reprimido malestar; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La lección de la noche no ha sido fácil. Los sueños de la Escritura no tienen estilo de sueño; son profecías que manejan de un modo demasiado coherente un mecanismo de metáforas. Los sueños de Quevedo parecen la obra de un hombre que no hubiera soñado nunca, como esa gente cimeriana mencionada por Plinio. Después vendrán los otros. El influjo de la noche y del día será recíproco; Beckford y De Quincey, Henry James y Poe, tienen su raíz en la pesadilla y suelen perturbar nuestras noches. No es improbable que mitologías y religiones tengan un origen análogo. Quiero dejar escrita mi gratitud a Roy Bartholomew, sin cuyo estudioso fervor me hubiera resultado imposible compilar este libro.

***JORGE LUIS BORGES. HISTORIA DE LA NOCHE (1977)**

Inscripción.

Por los mares azules de los atlas y por los grandes mares del mundo. Por el Támesis, por el Ródano y por el Arno. Por las raíces de un lenguaje de hierro. Por una pira sobre un promontorio del Báltico, *helmum behongen*. Por los noruegos que atraviesan el claro río, en alto los escudos. Por una nave de Noruega, que mis ojos no vieron. Por una vieja piedra del Althing. Por una curiosa isla de cisnes. Por un gato en Manhattan. Por Kim y por su lama escalando las rodillas de la montaña. Por el pecado de soberbia del samurai. Por el Paraíso en un muro. Por el acorde que no hemos oído, por los versos que no nos encontraron (su número es el número de la arena), por el inexplorado universo. Por la memoria de Leonor Acevedo. Por Venecia de cristal y crepúsculo... Por la que usted será; por la que acaso no entenderé. Por todas estas cosas dispares, que son tal vez, como presentía Spinoza, meras figuraciones y facetas de una sola cosa infinita, le dedico a usted este libro, María Kodama.

J. L. B. Bs. Aires, 23 de agosto de 1977.

Epílogo

Un hecho cualquiera -una observación, una despedida, un encuentro, uno de esos curiosos arabescos en que se complace el azar- puede suscitar la emoción estética. La suerte del poeta es proyectar esa emoción, que fue íntima, en una fábula o en una cadencia. La materia de que dispone, el lenguaje, es, como afirma Stevenson, absurdamente inadecuada. ¿Qué hacer con las gastadas palabras -con los *Idola Fori* de Francis Bacon- y con algunos artificios retóricos que están en los manuales? A primera vista, nada o muy poco. Sin embargo, basta una página del propio Stevenson o una línea de Séneca, para demostrar que la empresa no siempre es imposible. Para eludir la controversia he elegido ejemplos pretéritos; dejo al lector el vasto pasatiempo de buscar otras felicidades, quizá más inmediatas.

Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios. Una connotación desdichada, un acento erróneo, un matiz, pueden quebrar el conjunto. Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido.

De cuantos libros he publicado, el más íntimo es éste. Abunda en referencias librescas; también abundó en ellas Montaigne, inventor de la intimidad. Cabe decir lo mismo de Robert Burton, cuya inagotable *Anatomy of Melancholy* -una de las obras más personales de la literatura- es una suerte de centón que no se concibe sin largos anaqueles. Como ciertas ciudades, como ciertas personas, una parte muy grata de mi destino fueron los libros. ¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano.

***JORGE LUIS BORGES. LA CIFRA (1981)**

Inscripción

De la serie de hechos inexplicables que son el universo o el tiempo, la dedicatoria de un libro no es, por cierto, el menos arcano. Se la define como un don, un regalo. Salvo en el caso de la indiferente moneda que la caridad cristiana deja caer en la palma del pobre, todo regalo verdadero es recíproco. El que da no se priva de lo que da. Dar y recibir son lo mismo.

Como todos los actos del universo, la dedicatoria de un libro es un acto mágico. También cabría definirla como el modo más grato y más sensible de pronunciar un nombre. Yo pronuncio ahora su nombre, María Kodama. Cuántas mañanas, cuántos mares, cuántos jardines del Oriente y del Occidente, cuánto Virgilio.

J.L.B.

Buenos Aires, 17 de mayo de 1981.

Prólogo

El ejercicio de la literatura puede enseñarnos a eludir equivocaciones, no a merecer hallazgos. Nos revela nuestras imposibilidades, nuestros severos límites. Al cabo de los años, he comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento. Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oximoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos. Así lo hace Platón en sus diálogos; así lo hace también Francis Bacon en su enumeración de los ídolos de la tribu, del mercado de la caverna y del teatro. El maestro del género es, en mi opinión, Emerson; también lo han ensayado, con diversa felicidad, Browning y Frost, Unamuno y, me aseguran, Paul Valéry.

Admirable ejemplo de una poesía puramente verbal es la siguiente estrofa de Jaimes Freyre:

*Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginara.*

No quiere decir nada y a la manera de la música dice todo.

Ejemplo de poesía intelectual es aquella silva de Luis de León, que Poe sabía de memoria:

*Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al Cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanza, de recelo.*

No hay una sola imagen. No hay una sola hermosa palabra, con la excepción dudosa de *testigo*, que no sea una abstracción.

Estas páginas buscan, no sin incertidumbre, una vía media.

J.L.B.

Bs. Aires, 29 de abril de 1981.

***JORGE LUIS BORGES. LOS CONJURADOS.**

Inscripción.

Escribir un poema es ensayar una magia menor. El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso. Nada sabemos de su origen. Sólo sabemos que se ramifica en idiomas y que cada uno de ellos consta de un indefinido y cambiante vocabulario y de una cifra indefinida de posibilidades sintácticas. Con esos inasibles elementos he formado este libro. (En el poema, la cadencia y el ambiente de una palabra pueden pesar más que el sentido.)

De usted es este libro, María Kodama. ¿Será preciso que le diga que esta inscripción comprende los crepúsculos, los ciervos de Nara, la noche que está sola y las populosas mañanas, las islas compartidas, los mares, los desiertos y los jardines, lo que pierde el olvido y lo que la memoria transforma, la alta voz del muecín, la muerte de Hawkwood, los libros y las láminas?

Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Sólo podemos dar lo que ya es del otro. En este libro están las cosas que siempre fueron tuyas. ¡Qué misterio es una dedicatoria, una entrega de símbolos! JLB.

A nadie puede maravillar que el primero de los elementos, el fuego, no abunde en el libro de un hombre de ochenta y tantos años. Una reina, en la hora de su muerte, dice que es fuego y aire; yo suelo sentir que soy tierra, cansada tierra. Sigo, sin embargo, escribiendo. ¿Qué otra suerte me queda, qué otra hermosa suerte me queda? La dicha de escribir no se mide por las virtudes o flaquezas de la escritura. Toda obra humana es deleznable, afirma Carlyle, pero su ejecución no lo es.

No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano. Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce o el sumamente incómodo *Polifemo*.

Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay poeta, por mediocre que sea, que no hay escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados. La belleza no es privilegio de unos cuantos nombres ilustres. Sería muy raro que este libro, que abarca unas cuarenta composiciones, no atesorara una sola línea secreta, digna de acompañarte hasta el fin.

En este libro hay muchos sueños. Aclaro que fueron dones de la noche o, más precisamente, del alba, no ficciones deliberadas. Apenas si me he atrevido a agregar uno que otro rasgo circunstancial, de los que exige nuestro tiempo, a partir de Defoe.

Dicto este prólogo en una de mis patrias, Ginebra.

J.L.B.

9 de enero de 1985

***JORGE LUIS BORGES. POESIA COMPLETA**

A Leonor Acevedo de Borges

Quiero dejar escrita una confesión, que a un tiempo será íntima y general, ya que las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos. Estoy hablando de algo ya remoto y perdido, los días de mi santo, los más antiguos. Yo recibía los regalos y yo pensaba que no era más que un chico y que no había hecho nada, absolutamente nada, para merecerlos. Por supuesto, nunca lo dije, la niñez es tímida. Desde entonces me has dado tantas cosas y son tantos los años y los recuerdos. Padre, Norah, los abuelos,

tu memoria y en ella la memoria de los mayores -los patios, los esclavos, el aguatero, la carga de los húsares del Perú y el oprobio de Rosas-, tu prisión valerosa, cuando tantos hombres callábamos, las mañanas del Paso del Molino, de Ginebra y de Austin, las compartidas claridades y sombras, tu fresca ancianidad, tu amor a Dickens y a Eça de Queiroz, Madre, vos misma.

Aquí estamos hablando los dos, *et tout le reste est littérature*, como escribió, con excelente literatura, Verlaine.

J.L.B.

I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings... Excuse this apology; but I don't like to come before people who have a note of song, and let it be supposed I do not know the difference.

The Letters of Robert Louis Stevenson, II, 77
(London, 1899).

Prólogo

Este prólogo podría denominarse la estética de Berkeley, no porque la haya profesado el metafísico irlandés -una de las personas más queribles que en la memoria de los hombres perduran-, sino porque aplica a las letras el argumento que éste aplicó a la realidad. El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura. Esto acaso no es nuevo, pero a mis años las novedades importan menos que la verdad.

La literatura impone su magia por artificios; el lector acaba por reconocerlos y desdeñarlos; de ahí la constante necesidad de mínimas o máximas variaciones, que pueden recuperar un pasado o prefigurar un porvenir.

He compilado en este volumen toda mi obra poética, salvo algún ejercicio cuya omisión nadie deplorará o notará y que (como de ciertos cuentos de las *Mil y Una Noches* dijo el arabista Edward William Lane) no podía ser purificado sin destrucción. He limado algunas fealdades, algún exceso de hispanismo o argentinismo, pero en general, he preferido resignarme a los diversos o monótonos Borges de 1923, 1925, 1929, 1960, 1964, 1969 así como al de 1976. Esta suma incluye un breve apéndice o museo de poesías apócrifas.

Como todo joven poeta, yo creí alguna vez que el verso libre es más fácil que el verso regular; ahora sé que es más arduo y que requiere la íntima convicción de ciertas páginas de Carl Sandburg o de su padre, Whitman.

Tres suertes puede correr un libro de versos: puede ser adjudicado al olvido, puede no dejar una sola línea pero sí una imagen total del hombre que lo hizo, puede legar a las antologías unos pocos poemas.

Si el tercero fuera mi caso yo querría sobrevivir en el *Poema conjetural*, en el *Poema de los dones*, en *Everness*, en *El Golem* y en *Límites*. Pero toda poesía es misteriosa; nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir. La triste mitología de nuestro tiempo habla de la subconciencia o, lo que aun es menos hermoso, de lo subconsciente; los griegos invocaban la musa, los hebreos el Espíritu Santo; el sentido es el mismo.

***ATLAS**

Sudamericana, 1984

Creo que Stuart Mill fue el primero que habló de la pluralidad de las causas; en lo que se refiere a este libro, que ciertamente no es un Atlas, puedo señalar dos, inequívocas. La primera se llama Alberto Girri. En el grato decurso de nuestra residencia en la tierra, María Kodama y yo hemos recorrido y saboreado muchas regiones, que sugirieron muchas fotografías y muchos textos. Enrique Pezzoni, la segunda causa, las vio; Girri observó que podrían entretenerse en un libro, sabiamente caótico. He aquí ese libro. No consta de una serie de textos ilustrados por fotografías o de una serie de fotografías explicadas por un epígrafe. Cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y de palabras. Descubrir lo desconocido no es una especialidad de Simbad, de Erico el Rojo o de Copérnico. No hay un solo hombre que no sea un descubridor. Empieza descubriendo lo amargo, lo salado, lo cóncavo, lo liso, lo áspero, los siete colores del arco y las veintitantas letras del alfabeto; pasa por los rostros, los mapas, los animales y los astros; concluye por la duda o por la fe y por la certidumbre casi total de su propia ignorancia.

María Kodama y yo hemos compartido con alegría y con asombro el hallazgo de sonidos, de idiomas, de crepúsculos, de ciudades, de jardines y

de personas, siempre distintas y únicas. Estas páginas querrían ser mobumentos de esa larga aventura que prosigue.

J. L. B.

***JORGE LUIS BORGES. BIBLIOTECA PERSONAL**

Hyspamérica, 1986

A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir. Los textos de esa íntima biblioteca no son forzosamente famosos. La razón es clara. Los profesores, que son quienes dispensan la fama, se interesan menos en la belleza que en los vaivenes y en las fechas de la literatura y en el prolijo análisis de libros que se han escrito para ese análisis, no para el goce del lector.

La serie que prologo y que ya entreveo quiere dar ese goce. No elegiré los títulos en función de mis hábitos literarios, de una determinada tradición, de una determinada escuela, de tal país o de tal época. «Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer», dije alguna vez. No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector. Deseo que esta biblioteca sea tan diversa como la no saciada curiosidad que me ha inducido, y sigue induciéndome, a la exploración de tantos lenguajes y de tantas literaturas. Sé que la novela no es menos artificial que la alegoría o la opera, pero incluiré novelas porque también ellas entraron en mi vida. Esta serie de libros heterogéneos es, lo repito, una biblioteca de preferencias.

María Kodama y yo hemos errado por el globo de la tierra y del agua. Hemos llegado a Texas y al Japón, a Ginebra, a Tebas, y ahora, para juntar los textos que fueron esenciales para nosotros, recorreremos las galerías y los palacios de la memoria, como San Agustín escribió.

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica. *La rosa es sin porqué*, dijo Angelus Silesius; siglos después, Whistler declararía *El arte sucede*.

Ojalá seas el lector que este libro aguardaba.

***RAY BRADBURY. CRONICAS MARCIANAS³⁹**

³⁹ Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1954

En el segundo siglo de nuestra era, Luciano de Samosata compuso una Historia verídica, que encierra, entre otras maravillas, una descripción de los selenitas, que (según el verídico historiador) hilan y cardan los metales y el vidrio, se quitan y se ponen los ojos, beben zumo de aire o aire exprimido; a principios del siglo XVI, Ludovico Ariosto imaginó que un paladín descubre en la Luna todo lo que se pierde en la Tierra, las lágrimas y suspiros de los amantes, el tiempo malgastado en el juego, los proyectos inútiles y los no saciados anhelos; en el siglo XVI, Kepler redactó un *Somnium Astronomicum*, que finge ser la transcripción de un libro leído en un sueño, cuyas páginas prolijamente revelan la conformación y los hábitos de las serpientes de la Luna, que durante los ardores del día se guarecen en profundas cavernas y salen al atardecer. Entre el primero y el segundo de estos viajes imaginarios hay mil trescientos años y entre el segundo y el tercero, unos cien; los primeros son, sin embargo, invenciones irresponsables y libres y el tercero está como entorpecido por un afán de verosimilitud. La razón es clara. Para Luciano y para Ariosto, un viaje a la Luna era símbolo o arquetipo de lo imposible, como los cisnes de plumaje negro para el latino; para Kepler, ya era una posibilidad como para nosotros. ¿No publicó por aquellos años John Wilkins, inventor de una lengua universal, su *Descubrimiento de un mundo en la Luna*, discurso tendiente a demostrar que puede haber otro mundo habitable en aquel planeta, con un apéndice titulado *Discurso sobre la posibilidad de una travesía*? En las *Noches áticas* de Aulo Gelio se lee que Arquitas el pitagórico fabricó una paloma de madera que andaba por el aire; Wilkins predice que un vehículo de mecanismo análogo o parecido nos llevará, algún día, a la Luna.

Por su carácter de anticipación de un porvenir posible o probable, el *Somnium Astronomicum* prefigura, si no me equivoco, el nuevo género narrativo que los americanos del Norte denominan *science-fiction* o *scientifiction*⁴⁰ y del que son admirable ejemplo estas Crónicas. Su tema es la conquista y colonización del planeta. Esta ardua empresa de los hombres futuros parece destinada a la época, pero Ray Bradbury ha preferido (sin proponérselo, tal vez, por secreta inspiración de su genio) un tono elegíaco. Los marcianos, que al principio del libro son espantosos, merecen su piedad cuando la aniquilación los alcanza. Vencen los hombres y el autor no se alegra de su victoria. Anuncia con tristeza y con desengaño la futura expansión del linaje humano sobre el planeta rojo -que su profecía nos revela como un desierto de vaga arena azul, con ruinas de ciudades ajedrezadas y ocasos amarillos y antiguos barcos para andar por la arena.

Otros autores estampan una fecha venidera y no les creen porque sabemos que se trata de una convención literaria; Bradbury escribe 2004 y sentimos la gravitación, la fatiga, la vasta y vaga acumulación del pasado -*el dark backward and abysm of Time* del verso de Shakespeare. Ya el Renacimiento observó, por boca de Giordano Bruno y de Bacon, que los

⁴⁰ Scientifiction es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*. Jocosamente, el idioma español suele recurrir a formaciones análogas; Marcelo del Mazo habló de las orquestas de *gríngaros* (*gringos + zíngaros*) y Paul Groussac de las *japonecidades* que obstruían el museo de los Goncourt.)

verdaderos antiguos somos nosotros y no los hombres del Génesis o de Homero.

¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me pueblen de terror y de soledad?

¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo «fantástico» o a lo «real», a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte. ¿Qué importa la novela, o novelaría, de la *science-fiction*? En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis en *Main Street*.

Acaso *La tercera expedición* es la historia más alarmante de este volumen. Su horror (sospecho) es metafísico; la incertidumbre sobre la identidad de los huéspedes del capitán John Black insinúa incómodamente que tampoco sabemos quiénes somos ni cómo es, para Dios, nuestra cara. Quiero asimismo destacar el episodio titulado *El marciano*, que encierra una patética variación del mito de Proteo.

Hacia 1909 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una casa grande que ya no existe, *Los primeros hombres en la Luna*, de Wells. Por virtud de estas *Crónicas*, de concepción y ejecución muy diversa, me ha sido dado revivir, en los últimos días del otoño de 1954, aquellos deleitables terrores.

Postdata de 1974⁴¹

Releo con imprevista admiración los *Relatos de lo grotesco y arabesco* (1840) de Poe, tan superiores en conjunto a cada uno de los textos que los componen. Bradbury es heredero de la vasta imaginación del maestro, pero no de su estilo interjectivo y a veces tremebundo. Deplorablemente, no podemos decir lo mismo de Lovecraft.

*ERNEST BRAMA⁴²

Un investigador alemán, hacia 1731, discutió en muchas páginas el problema de si Adán había sido el mejor político de su tiempo y aun el mejor historiador y el mejor de sus geógrafos y topógrafos. Esa graciosa hipótesis mira no sólo a la perfección del estado paradisiaco y a la ausencia total de competidores, sino a la facilidad de ciertas materias en esos días iniciales del mundo. La historia universal era la historia del único habitante del universo. El pasado tenía siete días, ¡qué fácil ser arqueólogo!

⁴¹ En Prólogos con un prólogo de prólogos, 1974

⁴² Biografía sintética, El Hogar, 18 de febrero de 1938

Esta biografía corre el albur de no ser menos vana y enciclopédica que una historia del mundo según Adán. Nada sabemos de Ernest Bramah, salvo que su nombre no es Ernest Bramah. En agosto de 1937 los editores de los Penguin Books resolvieron incluir en su colección el libro *Kai Lung Unrolls His Mat*. Consultaron el «Who's who» y dieron con el siguiente artículo: «Bramah, Ernesto, escritor», seguido de una lista de sus obras y de la dirección de su agente. El agente les mandó una fotografía (seguramente apócrifa) y les escribió que si anhelaban más datos, no vacilaran en consultar de nuevo el «Who's who». (Esa indicación puede significar que hay un anagrama en la lista.)

Los libros de Bramah pertenecen a dos categorías, de carácter muy desigual. Algunos, felizmente los menos, historian las aventuras del «detective» ciego Max Carrados. Son libros competentes y mediocres. Los otros son de naturaleza paródica: fingen ser traducciones del chino, y su desaforada perfección logró en 1922 un elogio incondicional de Hilaire Belloc. Sus nombres: *Las alforjas de Kai Lung* (1900), *Las horas áureas de Kai Lung* (1922), *Kai Lung desenrolla su estera* (1928), *El espejo de Kong Ho* (1931), *La luna de mucha alegría* (1936).

Traduzco un par de apotegmas:

«El que aspira a cenar con el vampiro, debe aportar su carne».

«Una frugal fuente de olivas sazonadas con miel es preferible al más aparatoso pastel de lenguas de cachorro, traído en cofres milenarios de laca y servido a otras personas.»

*UN CAUDALOSO MANIFIESTO DE BRETON⁴³

Hace veinte años pululaban los manifiestos. Esos autoritarios documentos renovaban el arte, abolían la puntuación, evitaban la ortografía y a menudo lograban el solecismo. Si eran obra de literatos, les complacía calumniar la rima y exculpar la metáfora; si de pintores, vindicar (o injuriar) los colores puros; si de músicos, adular la cacofonía; si de arquitectos, preferir un sobrio gasómetro a la excesiva catedral de Milán. Todo, sin embargo, tiene su hora. Esos papeles charlatanes (de los que poseí una colección que he donado a la quema) han sido superados por la hoja que André Breton y Diego Rivera acaban de emitir.

Esa hoja se titula con terquedad: *Por un arte revolucionario independiente. Manifiesto de Diego Rivera y André Breton por la liberación definitiva del Arte*. El texto es aun más efusivo y más tartamudo. Consta de unas tres mil palabras que dicen exactamente dos cosas (que son incompatibles). La primera, digna del capitán La Palice o del axiomático Perogrullo, es que el arte debe ser libre y que en Rusia no lo es. Anota Rivera-Breton: «Bajo la influencia del régimen totalitario de la U.R.S.S. se ha extendido por el mundo entero un profundo crepúsculo hostil al surgimiento de toda especie de valor espiritual.

⁴³ El Hogar, 2 de diciembre de 1938

Crepúsculo de lodo y de sangre en el cual, disfrazados de intelectuales y de artistas, engañan hombres que han hecho del servilismo un recurso, del reniego de sus principios un juego perverso, del falso testimonio venal un hábito y de la apología del crimen un gozo. El arte oficial de la época stalinista refleja sus esfuerzos irrisorios para engañar y enmascarar su verdadero papel mercenario... A los que nos apremian, ya sea por hoy o por mañana, a consentir que el arte se someta a una disciplina que juzgamos radicalmente incompatible con sus medios, oponemos una negativa sin apelación y nuestra voluntad deliberada de atenernos a la fórmula: Toda licencia en arte». ¿Qué conclusión podemos derivar de lo anterior? Juzgo que ésta, y sólo ésta: El marxismo (como el luteranismo, como la luna, como un caballo, como un verso de Shakespeare) puede ser un estímulo para el arte, pero es absurdo decretar que sea el único. Es absurdo que el arte sea un departamento de la política. Sin embargo, eso precisamente es lo que reclama este manifiesto increíble. André Breton, apenas estampada la fórmula «Toda licencia en arte», se arrepiente de su temeridad y dedica dos páginas fugitivas a renegar de ese dictamen precipitado. Rechaza el «indiferentismo político», denuncia el arte puro «que de ordinario sirve los fines más impuros de la reacción» y proclama «que la tarea suprema del arte contemporáneo es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución». Acto continuo propone «la organización de modestos congresos locales e internacionales». Deseoso de agotar los deleites de la prosa rimada, anuncia que «en la etapa siguiente se reunirá un congreso mundial que consagrará oficialmente la fundación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (F.I.A.R.I.)».

¡Pobre arte independiente el que premeditan, subordinado a pedanterías de comité y a cinco mayúsculas!

*HERMANN BROCH. DIE UNBEKANNTE GROESSE⁴⁴

Una mujer deploró, en el atardecer, que no pudiéramos compartir nuestros sueños: «Qué lindo soñar que uno recorre un laberinto en Egipto con tal persona, y aludir a ese sueño el día después, y que ella lo recuerda, y que se haya fijado en un hecho que nosotros no vimos, y que sirve, tal vez, para explicar una de las cosas del sueño, o para que resulte más raro». Yo elogí ese deseo tan elegante, y hablamos de la competencia que harían esos sueños de dos actores, o acaso de dos mil, a la realidad. (Sólo más adelante recordé que ya existen los sueños compartidos, que son, precisamente, la realidad.)

En la nariación *Die Unbekannte Groesse* la discordia no se plantea entre los hechos reales y los soñados, sino entre los primeros y el universo lúcido y vertiginoso del álgebra. El héroe, Richard Hieck, es un matemático, «a quien no le interesa su propia vida» (como a nuestro Almafuerte), y cuyo mundo verdadero es el de los símbolos. El narrador, ahí, no se limita a decirnos que es matemático: nos presenta ese mundo y nos hace intimar con sus fatigas y con sus inmaculadas victorias... El suicidio de un hermano menor restituye a

⁴⁴ El Hogar, 19 de febrero de 1937

Hieck a la «realidad», a un orbe equilibrado, en el que conviven todas las facultades del hombre. Resignémonos; agradezcamos que esa revelación no haya sido confiada a una gitana o al amor de Marlene Dietrich.

Sospecho, sin embargo, que me habría gustado mucho más el argumento inverso: el que mostrara la invasión progresiva del mundo cotidiano por el mundo platónico de los símbolos.

*VAN WYCK BROOKS⁴⁵

Van Wyck Brooks es de aquellos escritores americanos cuyo habitual y provechoso ejercicio es la denigración de América. (Otros venerados ejemplos son Lewis Mumford y Waldo Frank.) Brooks no es violento; Brooks desdeñosamente se entristece con las crudezas y vulgaridades de América, los europeos lo aplauden; muchos norteamericanos también acaso movidos por el temor de no parecer patrioterros. Brooks ataca la aldeanería de América y esa aldeanería es la que lo aplaude.

Van Wyck Brooks nació en Plainfield, el día 16 de febrero de 1886. Se educó en Harvard y publicó su primer libro -*El vino de los puritanos*- a fines de 1909. Dos años después se casó con miss Eleanor Kenyon, de California. En 1913 publicó *La enfermedad del Ideal* -estudios sobre Sénancour, Amiel y Maurice de Guérin-; en 1914, un análisis crítico de la obra de John Addington Symonds; en 1915, *El mundo de H. G. Wells y América, mayor de edad*. En ese libro están prefigurados sus libros ulteriores. Hacia 1927 compiló con Alfred Kreyborg, Paul Rosenfeld y Lewis Mumford la famosa antología *American Caravan*. (En 1923 había merecido el premio anual de la revista *The Dial* por su obra anterior y por la influencia continental de esa obra. En otros años lograron ese premio consagratorio Sherwood Anderson y T. S. Elliot.)

La obra de Van Wyck Brooks es extensa. Comprende varias traducciones de libros de Romain Rolland y de Georges Berguer y múltiples estudios originales. Acaso los más importantes son los volúmenes dedicados a Emerson, a Henry James y a Mark Twain. Los tres quieren ilustrar la incompatibilidad de ser, a un tiempo, norteamericano y artista.

El primero -*Emerson and Others*, 1927 - estudia el caso de un artista en desacuerdo con América; el segundo *The Pilgrimage of Henry James*, 1925-, el de un artista que huye de América; el tercero *The Ordeal of Mark Twain*, 1920-, el de un artista frustrado por América. La mayor virtud de este último es haber provocado la apasionada y lúcida réplica de Bernard de Voto: *Mark Twain's America*.

*SIR THOMAS BROWNE

⁴⁵ Biografía sintética, El Hogar, 27 de mayo de 1938

Inquisiciones, 1925

Toda hermosura es una fiesta y su intención es generosidad. Los requiebros y cumplimientos fueron sin duda en su principio formas de gratitud y confesión del privilegio con que nos honra el espectáculo de una mujer hermosa. También los versos agradecen. Laudar en firmes y bien trabajadas palabras ese alto río de follaje que la primavera suelta en los viales o ese río de brisa que por los patios de septiembre discurre, es reconocer una dádiva y retribuir con devoción un cariño. Lamentadora gratitud son los trenos y esperanzada el madrigal, el salmo y la oda. Hasta la historia lo es, en su primordial acepción de romancero de proezas magnánimas... Yo he sentido regalo de belleza en la labor de Browne y quiero desquitarme, voceando glorias de su pluma.

Antes, he de narrar su vida. Fue hijo de un mercader de paños y nació en Londres en 1605, en otoño. De la universidad de Oxford obtuvo su licenciatura en 1629 y pasó a estudiar medicina al Sur de Francia, a Italia y a Flandes: a Montpellier, a Padua y a Leiden. Sabemos que en Montpellier discutió largamente de la inmortalidad del alma con un su amigo, teólogo, «*hombre de prendas singulares, pero tan atascado en ese punto por tres renglones de Séneca, que todas nuestras triacas, sacadas de la Escritura y la filosofía, no bastaron a preservarlo de la ponzoña de su error*». También relata que, pese a su anglicanismo, lloró una vez ante una procesión «*mientras mis compañeros, enceguecidos de oposición y prejuicio, cayeron en excesos de sorna y de risotadas*». Toda su vida fue impaciente de las minucias y prolijidades del dogma, pero no dudó nunca en lo esencial: en la aseidad de Dios, en la divinidad del espíritu, en la contrariedad de vicio y virtud. Según su propio dicho, supo jugar al ajedrez con el Diablo, sin abandonarle jamás ninguna pieza grande. Ya doctorado, volvió a su patria en 1633. Se dio al ejercicio de la medicina y su investigación y la literatura fueron los dos ojos de su alma. En 1642 la guerra civil asestó su grito en los corazones. Alentó en Browne el heroísmo paradójico de ignorar la insolencia bélica, persistiendo en empeño pensativo, puesto el mirar en una pura especulación de belleza. Vivió feliz y quietamente. Su casa en Norwick -célebre por el doble regalo de su biblioteca erudita y de su espacioso jardín- fue contigua a una iglesia, cuyo esplendor oscuro hecho de sombra y de iluminación de vidrieras, es arquetípico de la obra de Browne. Este murió en 1682 y la fecha de su cumpleaños fue aniversario de su muerte. A semejanza de don Rodrigo Manrique, dio el alma a quien se la dio, cercado de su mujer, de hijos y de hermanos y criados. Vivir gustoso el suyo, tramitado a la sombra de un generoso tiempo y sólo sojuzgado a la dicción de esclarecidas voces.

En Sir Thomas Browne se adunaron el literato y el místico: el *vates* y el *gramaticus*, para expresarlo con latina fijeza. El tipo literario -prefigurado por Ben Jonson, en quien campean ya todos los signos de su clase: el atarearse con la gloria, la reverencia y la preocupación del lenguaje, la urdidura prolija de teorías para legitimar la labor, el sentirse hombre de una época, el estudio de otros idiomas y hasta la presidencia de un cenáculo y el organizar banderías- es manifiesto en él. Su belleza es docta y lograda. Latinizó con perfección y en ese sentido su actividad coetánea de Milton es comparable a la ejercida en España por Diego de Saavedra. Supo de letras castellanas y he señalado en sus escritos nuestra expresión *beso las manos* (sustantivada por

él y reemplazada por una *zeta* la *ese* inicial) y las voces *dorado*, *armada*, *noctámbulos* y *crucero*. Nombra las *Empresas* de Covarrubias y la *Monarquía eclesiástica* del jesuíta Juan de Pineda, al que censura el citar más autores en ese solo libro (¡mil y cuarenta!) que los necesarios en todo un mundo. Habló también las lenguas italiana, Erancesa, griega y latina y las frecuentó en sus discursos. Fue novador, pero no a semejanza de los que siguen el asombro y el sacar de quicio al leyente; fue clásico, pero sin mimetismo apasionado ni rigideces de ritual. El gigantesco vocabulario de Shakespear cayó sobre él como una capa y su ademán fue fácil y noble bajo la blasonadora riqueza.

Fue un hombre justo. La famosa definición que del orador hizo Quintiliano *vir bonus dicendi peritus*, varón bueno, diestro en el arte de hablar, le conviene singularmente. La pluralidad de sectas y razas, que a tantos suele exacerbar, halló palabras de aceptación en su pluma. Militaban en torno suyo católicos y anglicanos, cristianos y judíos, motilones y caballeros. La serenidad benigna de Browne unifica esos parcialismos. Escribió así (*Religio Medici*, 2):

No me sobresalta la presencia de un escorpión, de una salamandra, de una sierpe. En viendo un sapo o una víbora, no encuentro en mí deseo alguno de recoger una piedra para destruirlos. Dentro de mí no siento esas comunes antipatías que en los demás descubro: no me atañen las repugnancias nacionales ni miro con prejuicio al italiano, al español o al francés. Nací en el octavo clima, pero paréceme estoy construido y constelado hacia todos. No soy planta que fuera de un jardín no logra prosperar. Todos los sitios, todos los ambientes, me ofrecen una patria; estoy en Inglaterra en cualquier lugar y bajo cualquier meridiano. He naufragado, mas no soy enemigo del golfo y de los vientos: puedo estudiar o asolazarme o dormir en una tempestad. En suma, a nada soy adverso y mi conciencia me desmentiría si yo afirmase que odio absolutamente a ser alguno, salvo al Demonio. Si entre los comunes objetos de odio, hay tal vez uno que condeno y desprecio, es aquel adversario de la razón, la religión y la virtud, el Vulgo: numerosa pieza de monstruosidad que, separados, parecen hombre y las criaturas razonables de Dios, y confundidos, forman una sola y gran bestia y una monstruosidad más prodigiosa que la Hidra. Bajo el nombre de vulgo no sólo incluyo gente ruin y pequeña; entre los caballeros hay canalla y cabezas mecánicas, aunque sus caudales doren sus tachas y sus talegas intervengan en pro de sus locuras.

El párrafo que acabo de traducir es significativo de la habitualidad de Browne, de la cotidianidad de su modo: cosa importante en un autor. Ella, y no aciertos o flaquezas parciales, deciden de una gloria. Diversamente ilustre es éste y más poético que cuantos versos conozco:

Pero la iniquidad del olvido dispersa a ciegas su amapola y maneja el recuerdo de los hombres sin atenerse a méritos de perpetuidad. ¿Qué si no lástima hemos de otorgar al fundador de las Pirámides? Vive Erostrato que incendió el templo de Diana, casi está perdido el que lo hizo; perdonaron los siglos el epitafio del caballo de Adriano y desbarataron el suyo. Vanamente medimos nuestra dicha con el apoyo de nuestros claros renombres, pues los infames son de igual duración. ¿Quién nos dirá si los mejores son conocidos,

quién si no yacen olvidados, varones más notables que cuantos fueran en el censo del tiempo? Sin el favor del imperecedero registro, el primer hombre sería tan ignoto como el último y la larga vida de Matusalén fuera toda su crónica. El olvido es insobornable. Los más han de avenirse a ser como si nunca hubieran sido y a figurar en el registro de Dios, no en la noticia humana... En vano esperan inmortalidad individuos, o garantías de recuerdo, en preservaciones bajo la luna: es ilusoria su esperanza, hasta en sus mentiras allende el sol y en sus artificios prolijos para subir al firmamento sus nombres. La diversa cosmografía de ese lugar ha variado los signos de constelaciones compuestas: piérdese Menrod en Orión, y Osiris en la Canícula. En los cielos buscamos incorrupción y son iguales a la tierra. Nada conozco rigurosamente inmortal, salvo la propia inmortalidad: aquello que no supo de comienzo, puede ignorar un fin; todo otro ser es adjetivo y el aniquilamiento lo alcanza... Pero el hombre es bestia muy noble, espléndida en cenizas y autorizada en la tumba, solemnizando natividades y decesos con igual brillo y aparejando ceremonias bizarras para la infamia de su carne. (Urn Burial, 1658.)

Narra Lope de Vega que encareciéndole a un gongorista la claridad que para deleitar quieren los versos, éste le replicó: *También deleita el ajedrez*. Réplica, que sobre sus dos excelencias de enrevesar la discusión y de sacar ventaja de un reproche (pues cuanto más difícil es un juego, tanto es más apreciado) no es otra cosa que un sofisma. No quiero persuadirme que la obscuridad haya sido en momento alguno, meta del arte. Es increíble que generaciones enteras se atareasen a sólo enigmatizar... La cesárea latinidad de Sir Thomas Browne y mi urgencia en justificarlo me llevan a esta reflexión.

Hay una crítica idolátrica y torpe que, sin saberlo, personaliza en ciertos individuos los tiempos y lo resuelve todo en imaginarias discordias entre el aislado semidiós que destaca y sus contemporáneos o maestros, siempre remisos en confesar su milagro. Así, la crítica española nos está armando un Luis de Góngora que ni deriva de Fernando de Herrera ni fue coetáneo de Hortensio Félix Paravicino ni sufrió dura reducción al absurdo en los escritos de Gracián. No creo en tales monstruos y juzgo que la mayor grandeza de un hombre estriba en responder con su tiempo y en ocuparse con los afanes y lizas que son populares en él. Browne alcanzó a latinizar con excepcional eficacia, pero el arrimarse al latín fue voluntad común de los escritores de su época.

Es conjetura mía que la frecuente latinidad de su tiempo no fue un mero halago sonoro ni una artimaña para ampliar el discurso, sino un ahínco de universalidad y claridad. Dos acepciones hay en las palabras de las lenguas romances: una, la consentida por el uso, por los caprichos regionales, por los vaivenes del siglo; otra, la etimológica, la absoluta, la que se acuerda con su original latino o helénico. (Conste que el inglés, en cuanto a repertorio intelectual, es romance.) Los latinistas del siglo XVII se atuvieron a esta segunda y primordial acepción. Su actividad fue inversa de la que ejercen hoy los académicos, a quienes atarea lo privativo del lenguaje: los refranes, los modismos, los idiotismos. Contra sus dicharachos castizos trazó la pluma de Quevedo, tres siglos ha, el doctoral *Cuento de cuentos* y la carta que lo precede.

Quiero también rememorar las razones que en lo atañadero a este asunto, dejó don Diego de Saavedra Fajardo, en la estudiosa prefación de su *Corona gótica*:

En el estilo procuro imitar a los Latinos que con brevedad y con gala explicaron sus conceptos, despreciando los vanos escrúpulos de aquellos que afectando en la Lengua Castellana la pureza y castidad de las voces, la hazen floxa y desaliñada.

***SIR THOMAS BROWNE**

Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

Sir Thomas Browne (1605-1682) ha sido juzado el mejor prosista de las letras inglesas. Estudió medicina en tres facultades del continente; dijo que bajo cualquier latitud estaba en Inglaterra, para significar que en todas partes se sentía como en su casa. En una época de fanatismo religioso y de guerra civil, representó ese insólito tipo, el hombre tolerante. Supo el hebreo, el griego, el latín, el francés, el italiano y el español, y fue uno de los primeros hombres de letras que estudiaron anglosajón. El título de su primer libro, *Religio Medici* (La religión de un médico), encierra, o encerraba, una paradoja; los médicos eran tenidos por ateos. Este volumen, compuesto en un estilo casi oral, revela una personalidad que me recuerda la de Montaigne. En su obra capital, *Urnas sepulcrales*, el sujeto es apenas un pretexto para sabios y dilatados párrafos musicales, donde lo que se dice es harto menos importante que lo que se sugiere. Abunda en latinismos y neologismos. Transcribimos el final del quinto capítulo, según la traducción de Adolfo Bioy Casares:

«Felices aquellos a quienes hace inocentes la oscuridad, aquellos que de tal modo tratan a los hombres en este mundo que no temen encontrarlos en el otro, aquellos que al morir no hacen escándalo entre los muertos, y son inmunes a la befa poética de Isaías. A los piadosos que pasaron sus días en raptos de futuridad, les ha importado poco más este mundo que el anterior, cuando yacían oscuros en el caos de la predestinación y en la noche de la preexistencia. Y si algunos han tenido la dicha de comprender la aniquilación cristiana, el éxtasis, la postración, la transformación, el beso de la esposa, la gustación de Dios y la ingresión en la sombra divina, han tenido una hermosa anticipación del cielo; la gloria del mundo es pretérita para ellos, y la tierra es ceniza. Vivir es, en verdad, ser de nuevo nosotros mismos, lo cual no sólo es una esperanza, sino una certidumbre para el digno creyente. Lo mismo es yacer en el cementerio de San Inocencio que en las arenas de Egipto: listo a ser cualquier cosa, en el éxtasis de ser para siempre, y tan satisfecho con seis pies de tierra como con el mausoleo de Adriano.»

Antes había escrito: «Pero es el hombre un noble animal, espléndido en cenizas y pomposo en la sepultura, solemnizando natiuidades y muertes con igual brillo, y celebrando en ceremonias bizarras la infamia de su carne.»

***ROBERT BROWNING⁴⁶**

A diferencia de Tennyson, Robert Browning (1812-89) buscó, a la manera de sus antepasados sajones, la música de la aspereza, no la dulzura. Más que los problemas abstractos le interesaban los individuos. Cultivó los monólogos dramáticos; personajes imaginarios o reales, Napoleón III y Calibán se muestran y se justifican. Su obra es enigmática. En vida de Browning se formó una sociedad para analizarla; Browning asistía a las sesiones, felicitaba a cada intérprete y se abstenía de toda intervención. Vivió mucho en Italia y se apasionó por su libertad. En el poema *Cómo lo ve un contemporáneo*, que ocurre en Valladolid, el protagonista puede ser Cervantes o un misterioso espía de Dios o el arquetipo platónico del poeta. En la *Epístola de Karshish*, un médico árabe refiere la resurrección de Lázaro y la extraña indiferencia de su vida ulterior, como si se tratara de un caso clínico. En *Mi última duquesa*, un aristócrata italiano nos deja adivinar, sin remordimientos, que ha envenenado a su mujer. Su obra capital se titula *El anillo y el libro*. Diez personas distintas entre las cuales están los protagonistas, el asesino y la asesinada, el presunto amante, el fiscal, el abogado defensor y el Papa, narran minuciosamente la historia de un crimen. Los hechos son idénticos, pero cada protagonista cree que sus acciones han sido justas. Si Browning no hubiera elegido el verso, sería un gran cuentista, no inferior a Conrad o a Henry James.

***DINO BUZZATI. EL DESIERTO DE LOS TARTAROS⁴⁷**

Podemos conocer a los antiguos, podemos conocer a los clásicos, podemos conocer a los escritores del siglo XIX y a los del principio del nuestro, que ya declina. Harto más arduo es conocer a los contemporáneos. Son demasiados y el tiempo no ha revelado aún su antología. Hay, sin embargo, nombres que las generaciones venideras no se resignarán a olvidar. Uno de ellos es, verosímelmente, el de Dino Buzzati.

Buzzati nació en 1906 en la antigua ciudad de Belluno cerca del Véneto y de la frontera con Austria. Fue periodista y se entregó después a la literatura fantástica. Su primer libro, *Barnabo delle Montagne*, data de 1933; el último, *I miracoli di Val Morel*, de 1972, el año de su muerte. Su vasta obra, no pocas veces alegórica, exhala angustia y magia. El influjo de Poe y de la novela gótica ha sido declarado por él. Otros han hablado de Kafka. ¿Por qué no aceptar sin desmedro alguno de Buzzati, ambos ilustres magisterios?

Este libro, que es acaso su obra maestra y que ha inspirado un hermoso filme de Valerio Zurlini, está regido por el método de la postergación indefinida

⁴⁶ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

⁴⁷ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

y casi infinita, caro a los eleatas y a Kafka. El ámbito de las ficciones de Kafka es deliberadamente gris y mediocre y sabe a burocracia y a tedio. Tal no es el caso de esta obra. Hay una víspera, pero es la de una enorme batalla, temida y esperada. Dino Buzzati, en estas páginas, retrotrae la novela a la epopeya, que fue su manantial. El desierto es real y es simbólico. Está vacío y el héroe espera muchedumbres.

*LORD BYRON⁴⁸

Fuera de Gran Bretaña, Lord Byron sigue siendo la figura central del romanticismo inglés. En su patria, ahora, su obra es menos vívida que su imagen. Hermoso, tétrico y libertino, este aristócrata viajó por España, Portugal, Grecia, Turquía, Alemania, Suiza e Italia, en un ambiente de misterio y escándalos. Cojo de nacimiento, superó ese defecto y atravesó a nado los Dardanelos, como el mitológico Leandro. Quiso participar en la guerra de la independencia de Grecia; murió de fiebre en Missolonghi el día 19 de abril de 1824. Tenía treinta y seis años. Para los griegos es aún un héroe nacional.

De su vasta obra mencionaremos *La peregrinación de Childe Harold*, autobiográfica y fantástica a un tiempo, cuyo penúltimo canto describe la batalla de Waterloo, y *Don Juan*, especie de epopeya satírica, que abunda en episodios imprevistos y en escenas eróticas. Byron versificaba con extraordinaria soltura; en *Don Juan* prodigó rimas burlescas, a la manera de las que usaría Lugones en su *Lunario sentimental*.

*ROGER CAILLOIS: «LE ROMAN POLICIER»⁴⁹

Descreo de la historia; ignoro con plenitud la sociología; algo creo entender de literatura, ya que en mí no descubro otra pasión que las letras ni casi otro ejercicio. En la monografía de Caillois, lo literario (juicios, resúmenes, censuras, aprobaciones) me parece muy valedero; lo histórico-sociológico, muy *unconvincing*. (He declarado ya mis limitaciones.)

En la página 14 de su tratado, Caillois procura derivar el *roman policier* de una circunstancia concreta: los espías anónimos de Fouché, el horror de la idea de polizontes disfrazados y ubicuos. Menciona la novela de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, y los folletines de Gaboriau. Añade: «Poco importa la exacta cronología.» Si la cronología exacta importara, no sería ilegítimo recordar que *Une ténébreuse affaire* (obra que prefigura con vaguedad las novelas policiales

⁴⁸ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

⁴⁹ Éditions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1941

de nuestro tiempo) es de 1841, es decir del año en que aparecieron *The murders in the Rue Morgue*, espécimen perfecto del género. En cuanto al «precursor» Gaboriau, su primera novela *-L'affaire Lerouge-* es de 1863... Verosímilmente, la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe, su inventor; no en la aversión que produjeron, hacia 1799, los *agents provocateurs* de Fouché.

Otro reparo mínimo: Caillois cree demasiado en la probidad de los individuos del *Crime Club*. Los juzga por el código redactado por Miss Dorothy L. Sayers: tanto valdría juzgar un film que se estrena por las hipérbolas del programa, una crema dentífrica por las declaraciones del tubo, el Gobierno Argentino por la Constitución Argentina. Nicholas Blake y Milward Kennedy pertenecen al *Crime Club*; otros individuos más alarmantes son J. J. Connington, Carter Dickson y la supracitada Miss Sayers. El primero, para enriquecer la literatura, recurre a la balística, a la toxicología, a la dactiloscopia, al tatuaje, a la agorafobia y a las enfermedades de la piel; el segundo, para dilucidar un crimen perpetrado en un ascensor, perpetra una pistola suicida que una vez hecho su disparo mortal, se cae modestamente a pedazos; la tercera ha donado a una antología donde hay piezas de Stevenson y de Chesterton, de Hawthorne y de Wilkie Collins, un cuento personal cuya trama no ocultaré al lector. Un hombre, en dos o tres circunstancias trágicas, se encuentra consigo mismo. Alarmado por esa duplicación, acude al oportuno *detective* Lord Peter Wimsey. Este aristócrata da con la ingeniosa verdad: un hermano mellizo.

Oscar Wilde ha observado que los rondeles y los triolets impiden que las letras estén a merced de los genios. Lo mismo cabe ahora observar de las ficciones policiales. Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. Roger Caillois analiza muy bien su condición de juego razonable, de juego lúcido.

Muchas páginas he leído (y escrito) sobre el género policial. Ninguna me parece tan justa como éstas de Caillois. No excluyo el excelente tratado de François Fosca, *Histoire et technique du roman policier* (1937, París).

*DESTINO Y OBRA DE CAMOENS⁵⁰

Cuatrocientos años, según se sabe, nos separan de la primera publicación del libro glorioso. Cuatrocientos años, y algo más de cuatrocientos años.

El hecho de que nuestros hábitos literarios han cambiado de un modo casi fundamental desde la fecha de la publicación de *Los Lusíadas*, suele

⁵⁰ Conferencia dada en el Centro de Estudios Brasileños, el 29 de junio de 1972, en los actos de conmemoración del cuarto centenario de la publicación de *Os Lusíadas*, de Luis de Camoens.

olvidarse que el arte verbal, el arte de la literatura, está hecho de convenciones empezando por el mismo lenguaje que es una serie de signos auditivos, o escritos, convencionales. Es verdad que hay un diálogo platónico en que se discute, los griegos sólo conocían su idioma, si las palabras son naturales a las cosas o si son símbolos convencionales, y se usa naturalmente el argumento de las onomatopeyas, el argumento de ciertas palabras que parecen proceder de lo que quieren significar; pero esto sólo podría aplicarse en ciertos casos y aún en esos, falla. Por ejemplo, alguien creyó advertir una analogía entre la palabra inglesa *wind* (viento) y el ruido del viento; ahora esto es falso si pensamos que en latín la palabra era *ventus* o según la pronunciación restituta *uentus* y ahí el parecido desaparece; y luego tendríamos, por ejemplo, la palabra *whisper* (susurro), *hush* (silencio) que puede parecerse a lo que significa en la voz española *susurro* con esas dos eses sibilantes, pero este argumento me parece a mí, no es válido ya que no entendemos o no percibimos ese parecido si no conocemos el sentido de la palabra, pues si yo digo *susurro* a una persona que ignora nuestro idioma, no tiene por qué saber lo que significa y si digo *hush*, a pesar del misterio que hay en la letra «u» y en el sonido «sh» nadie tiene por qué adivinar que se trata de una pausa, de un silencio.

Si esto se aplica a las palabras, que son el material de la literatura, puede aplicarse mucho más a la misma literatura que es una serie de hábitos, de hábitos emocionales ante todo, es decir, de hábitos convencionales y tanto más convencionales porque no sabemos que son convenciones. Alguien los ha comparado con el peso del aire, el aire tiene peso pero no lo sentimos porque estamos sintiéndolo continuamente y esto nos va a llevar más adelante al tema de la épica, al tema de la epopeya, y *Los Lusíadas* son una epopeya, aunque una epopeya en la que interviene el autor, a diferencia de los modelos que se había propuesto, porque en el caso de Camoens, Camoens se impone a su propósito. Creo que esto sucede con los verdaderos poetas, por eso desprecio de la literatura comprometida, porque esa literatura supone que un autor rige su obra, cuando realmente la obra rige al autor, aunque el propósito puede servir como un estímulo. El caso clásico sería el de Cervantes, que se propuso escribir una sátira contra los libros de caballerías, cuya lectura ya había caducado entonces y escribió un libro que ha hecho entre tantas otras cosas que recordemos esos libros de caballerías. Yo estuve releendo el *Amadís de Gaula*; el *Palmeirim* que es un libro del portugués y descubrí que esos libros merecían ser leídos, como sin duda lo sintió Cervantes, que acaso escribió el Quijote para librarse de esa pasión por esos libros, y una prueba es que después escribió *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en la cual él vuelve a las extravagancias que ahora llamaríamos románticas, que él había satirizado en su libro anterior.

Hay algo, hay algo misterioso en Camoens no sólo en su destino sino en el destino de la obra, que hace que nos congreguemos esta tarde, que hace que la tarde nos congregate aquí para honrar su alta memoria. Diríase que nadie conoce su destino, el destino va haciéndolo. Recuerdo aquella frase de Shakespeare que dice que hay una divinidad que nos pule, a pesar de que nosotros tratemos, o a pesar de que nosotros creemos que hay asperezas, hay algo que está trabajándonos, hay algo que está trabajando en un libro más allá de la voluntad de este poeta. Todo esto lo supieron los antiguos. *Canto, oh musa la cólera de Aquiles*, dice Homero, es decir, él no es el cantor, él es el

amanuense de la musa y los hebreos, viviendo un artificio más raro atribuyeron todos sus libros (es decir todos sus libros dignos de recordación, libros por ejemplo eróticos como *El cantar de los cantares*, libros de discusión filosófica, como el *Libro de Job*, libros de historia, las indignaciones de *Los Profetas*, las profecías); los atribuyeron a un solo autor anónimo: El Espíritu Santo, y cuando a Bernard Shaw le preguntaron «¿usted cree realmente en el Espíritu Santo, el *Holy Ghost*, espíritu de la Biblia?», dijo: no sólo la *Biblia*, sino todos los libros dignos de ser leídos.

Ahora tenemos una mitología menos hermosa, no hablamos del *rua* (el espíritu), no hablamos de la musa, pero hablamos de algo de menos incomprensible y menos bello, hablamos de la subconsciencia o del subconsciente colectivo. Pero las cosas no cambian, hay algo que va más allá del escritor, hay algo que va más allá de sus meros propósitos. Yo había pensado resumir la vida del poeta en los diez cantos del poema que ustedes conocen mejor que yo. Pero quizá sea más interesante el considerar esas cosas, el tratar de pensar sobre esas cosas. Los hechos de la vida de Camoens no ofrecen mayor misterio, salvo en el sentido de que toda vida es misteriosa, de que yo mismo apenas sé quién soy, como decía Walt Whitman, Walt Whitman que dijo después de leer una biografía: «Sé poco o nada sobre mí mismo y escribo este libro para entenderme, y se trata simplemente de unos rasgos...» Pues bien, sabemos que Luis de Camoens procedía por el lado del padre de estirpe gallega, por el lado de la madre, de estirpe portuguesa, que fue un caballero hidalgo, que se educó en Coimbra y que sintió quizá más que nadie esa pasión portuguesa, que no tiene nombre en español: la *saudade*. Hay una palabra, *morriña*, que supongo que significa algo equivalente, según los diccionarios, pero yo descreo de los diccionarios, porque los diccionarios nos llevan a pensar que los idiomas son juegos de símbolos traducibles, esto puede ocurrir en el caso de objetos concretos, pero tratándose de emociones, se ve que el lenguaje es un modo de sentir del universo y que ese modo varía según las naciones, según los individuos y según las épocas. Así dejemos la palabra *saudades* y no tratemos de traducirla ya que todos la sentimos y sabemos lo que significa, habría palabras más o menos equivalentes, pero no del todo equivalentes en otros idiomas. Podríamos decir, por ejemplo, *eagerness*, *Sehnsucht*, una palabra inglesa, otra alemana, pero no es exactamente eso, yo diría que ninguna otra cosa es exactamente otra, que todo es individual, que cada momento de nuestra vida es individual. Los diccionarios son simplemente ayudas para la comprensión, pero no corresponden a la verdad, la verdad es arte más misteriosa y una prueba de ello, una suficiente prueba es que existe un sistema organizado de perplejidades sobre el mundo, que llamamos, no sin alguna pedantería, filosofía.

Un profesor de cuyo nombre no quiero acordarme les enseñaba a los alumnos qué es la filosofía y el alumno tenía que contestar: «un conocimiento claro y preciso», y si no contestaba eso, si se equivocaba y decía «un conocimiento preciso y claro», quedaba aplazado en el examen. Pero vivimos una época extraña, si ese profesor en lugar de pensar en su libro, hubiera recordado lo que sin duda sabía, sabría que hay por lo menos dos escuelas filosóficas, la platónica, que cree en entes, digamos, abstractos y la aristotélica, que cree en los individuos. Es sabido que los platónicos han llegado a creer en un triángulo, en el triángulo ideal que no es, inconcebiblemente ni equilátero,

ni isósceles, ni escaleno; es simplemente un inconcebible triángulo platónico. Y luego se dijo que a cada individuo corresponde su arquetipo platónico, con lo cual tenemos dos universos no menos intrincados, no menos merecedores de perplejidad, el universo platónico y este universo que llamamos, no sé por qué, real. Tampoco he entendido nunca la diferencia entre lo real y lo irreal, no sé por qué el telegrama que nos envía una agencia es más real que lo que yo soñé anteanoche, soñé y olvidé. Todo eso es parte de un esquema.

Pero volvamos a Camoens y veamos cómo el destino, claro está que esta palabra no explica nada, como no explican nada las demás palabras, quiso que él escribiera el poema y cómo se valió de un modo implacable de esa necesidad, de esa necesidad que todos sentimos como algo indispensable. Camoens fue, según se sabe, un soldado, un navegante, un desterrado durante tantos años, creo que diecisiete, pero mis fechas son vagas y fue, y esto es lo esencial, un gran poeta. Para hacer estas cosas, era necesario que le acontecieran otras y así tenemos al principio los años de estudio de Camoens en Coimbra y luego, a los veinte años, creo, la llegada a Lisboa, esa ciudad que siempre le fue tan querida y luego el deseo de que la patria tuviera un monumento y el saber que él estaba predestinado a levantar ese monumento. Creo que esa voluntad fue la que lo llevó a aprender todo lo que podía aprenderse entonces. Sabemos que fue educado por los jesuitas y que en esa enseñanza intervenía la memoria, esto puede parecer absurdo, pero creo que en los países orientales es corriente que se aprendan primero unas palabras, unas fórmulas y que luego el tiempo vaya enseñándonos a descifrarlas. Es sabido que en los diez cantos de *Los Lusíadas* interviene la historia, sobre todo la antigüedad clásica, la historia legendaria o verdadera de Portugal, pero lo legendario, a lo largo, es lo verdadero y luego el conocimiento de la lengua materna, del español que está tan cercano, que no sé hasta dónde conviene que se traduzca a Camoens, ya que mediante un esfuerzo mínimo podemos entenderlo. A mí me sucedió algo parecido con la lengua italiana, yo no tengo, que yo sepa, pero quién puede saber algo sobre los miles y miles de los antepasados que tiene, yo no tengo sangre italiana, sin embargo, yo he llegado a leer *La Divina Comedia* en italiano. Bien es verdad que las ediciones son excelentes, que casi cada verso está anotado y que las anotaciones aclaran el texto. Esas anotaciones, las primeras fueron teológicas, las segundas históricas y las últimas, las de Momigliano y la de Drafer son estéticas y supongo, la de Sapegno, también, y supongo que se encontrará otro tipo de edición y que cada vez iremos ahondando en la *Commedia*. Las traducciones españolas son mediocres y pensé que hay algo que no puede sustituirse y que es oír la voz del poeta a través de sus palabras y así yo he leído arriesgadamente, imprudentemente, pero sé que con una recompensa suficiente *La Divina Comedia* y *Los Lusíadas* sin saber ni el italiano, ni el portugués, porque esos dos idiomas y el español, son formas del latín, yo alguna vez supe el latín, lo estudié durante cinco años y en algunos de mis poemas he dicho que el olvido del latín -eso podría aplicarse a mi conocimiento del latín- ya es una posesión, haber olvidado el latín es algo, es una disciplina y nos acerca a tantos otros idiomas.

Pues bien, Camoens estudia la astronomía, la astronomía ptolomeica, que figura en el final de *Los Lusíadas*, estudia la antigüedad clásica, la conoce perfectamente, con tal perfección que allá en los destierros de Goa y de Macau puede recordar esa mitología con esta precisión y luego, como he dicho, la

historia de su patria y las diversas leyendas celtas, *La bataille de Bretagne*, que había llegado a su patria y así tenemos la historia de los doce pares, de aquellos caballeros portugueses que saben que unas damas han sido injuriadas en Inglaterra y que emprenden el viaje más largo ahora que entonces, dado las dificultades de las navegaciones (esta palabra, navegaciones, es una palabra que inmediatamente trae a la memoria *Los Lusíadas*), y que se baten por el honor de damas que no conocían y vencen a quienes las habían injuriado. Esto encontrará después su lugar en el poema, pero se da más patético que la historia de los doce pares, se da más patético porque la historia es simplemente la historia de esos doce quijotes caballeros que van a defender a damas que no han visto, como Alonso Quijano, que llegó a ser Don Quijote a fuerza de leer los libros de caballerías. Es más patética porque la cuenta un soldado en vísperas de una batalla, es decir, ellos van a arriesgar su vida a la mañana siguiente, alguno sin duda murió, y él les cuenta ese ejemplo de heroísmo que no es menos real por ser un ejemplo legendario, es decir que Camoens llena sus memorias de hechos; además estudia las matemáticas, la retórica, conoce a los clásicos y creo que era costumbre del colegio hablar en latín y en griego, y hablar en latín no significa, según he dicho ya, usar sinónimos latinos, sino pensar en latín, pensar de otra manera, porque conocer un idioma no es traducir palabras de un idioma a otro si aparte de nuestra conciencia.

Camoens, pues, posee perfectamente la antigüedad, estudia las matemáticas, la retórica, conoce bien a los clásicos y todo eso va saturándolo, no sé si él supo desde el principio cuál sería el fin de aquello, posiblemente fue sintiéndolo poco a poco, pero sé que antes, cuando apenas tenía bosquejada *Los Lusíadas*, la historia de los hijos de Luso, los portugueses -Luso es un hermano mitológico de Baco-, ya hubo quien lo llamó el Virgilio lusitano, y esa palabra, y ese título él llegó a merecerlo plenamente, pero no bastaba con los conocimientos, además de esa erudición enciclopédica, era necesario el sufrimiento, la pasión y sobre todo lo que sentimos con más intensidad, era necesaria también la desdicha, y quizá, para sentir mucho a un país -esto yo lo sé por experiencia personal y Uds. lo sabrán también sin duda-, sea necesario el alejamiento. Cuando Joyce dejó Irlanda dijo que se proponía trabajar con tres armas, no recuerdo dos de ellas, pero recuerdo la esencial: el destierro, es decir, la nostalgia de Irlanda, la nostalgia de Dublín haría que él se sintiera más cerca de Irlanda, es decir, las cosas se ven mejor vistas de lejos. Camoens estaba, creo, pero Uds. pueden corregir mis afirmaciones, en una situación un poco equívoca, era un caballero de familia ilustre, lazos de sangre lo unían a un héroe: Vasco da Gama, pero no era un hombre rico y seguía en lo que se refiere al dinero, lo sospecho, aquel precepto evangélico que dice que no debemos pensar en el día siguiente, y en el que se habla de los lirios que están mejor ataviados que Salomón en toda su gloria.

*

El libro se publica y merece el aplauso inmediato, una pensión de tres años, y que después fue prolongada por el rey. Pero, mientras tanto, había muerto la mujer que él quería; había muerto su madre, que siempre en los últimos años estaban juntas, y las conjuraciones hartamente ingratas: la gloria y la pobreza.

Tasso le envía una carta alabándolo. Herrera, el «divino Herrera», que cantaría la derrota de Alcazarquivir también le escribe y Cervantes en un

pasaje que no he podido identificar y que no está en el *Quijote*; en aquel capítulo en que se describe el «donoso crutiño del cuore del barbero», pero que seguramente está en el *Tesoro del Parnaso*, habla con debida admiración de *Los Lusíadas* y los llama «el tesoro del luso». Hay otro hecho lateral que yo querría destacar, y que es éste: los portugueses, como los gallegos, tuvieron algo que no se dio en Castilla, tuvieron el sentimiento del mar, ese sentimiento que encontramos en Inglaterra desde las primeras piezas, desde el *Beowulf* del siglo VIII, por ejemplo, en que se describen los ritos funerarios de un rey de Dinamarca, que viene del mar y vuelve al mar, cuando está a punto de morir ordena a sus súbditos que lloran, que lo aten al mástil de la nave, que lo rodeen de espadas y de tesoros que él había traído cuando llegó, huérfano, desconocido, a Dinamarca y que empujen la nave hacia la mar, y el poeta dice: «nadie, ni los consejeros en sus asambleas, ni los héroes bajo los cielos, saben quién recibió esa carga». Es decir la que Rubén Darío diría después de un modo más abstracto, de no saber a dónde vamos ni de dónde venimos, porque todos somos ese rey de Dinamarca, *Shulteshelvi*, que llega de lo desconocido y vuelve a lo desconocido. Es significativo el hecho de que haya once versiones inglesas de *Los Lusíadas*, sin duda porque ambas naciones, Portugal e Inglaterra, sintieron el mar. No creo que los castellanos lo sintieran, los castellanos estaban más interesados en sus pequeñas y desdichadas guerras con los Países Bajos. Hicieron la conquista, pero no sé hasta qué punto la sintieron, y hay otro hecho significativo, la Armada Invencible zarpa de Lisboa, pero la tripulación no era portuguesa, si los marineros hubieran sido gente de Portugal y no gente del Levante, acostumbrada al blando Mediterráneo, quizá la expedición hubiera tenido otro fin que el desdichado que tuvo y la historia del mundo sería distinta, pero la historia del mundo está a punto de ser distinta en cada momento. Yo poseo en casa una traducción del siglo XVII de Van Schof, que fue Embajador en Portugal, y he buscado y no he encontrado hasta ahora la traducción del Capitán Burton, que conoció la India como la conoció Camoens, que hizo una peregrinación a las ciudades Santas del Islam, a la Meca y Medina, que escribió la vida de Camoens y que tuvo la curiosa idea, no sé si literalmente afortunada, de traducir el poema que admiraba tanto, no al inglés del siglo XIX, sino al inglés del siglo XVI, un curioso experimento; y hay además una traducción parcial del poeta sudafricano Roy Campbell, en que empieza diciendo: *Born in the black aurore of disaster* («Nacido en la negra aurora del desastre») y luego dice *I found a camarade where I sought a master* («Encontré un camarada donde buscaba un maestro»), y al final habla del destino de Camoens, de los hechos de su vida y termina con este verso que dice: «Enseñó a cantar a esa gorgona, su destino», un verso terrible y memorable.

Camoens vuelve a Portugal a morir en ella y con ella, según dijo, previendo el fin, la leyenda que suele ser verdadera le atribuye un esclavo negro, Antonio, que lo ayudó y a quien él no pudo darle una moneda de cobre una mañana que el otro precisaba para el mercado, y luego muere en un hospital sin una manta para cubrirse y lo entierran en la fosa común y sólo, creo, que quince años después se le levanta un monumento. Así, glorioso, pobre, ignorado, muerto.

Y ahora después de estas consideraciones, trataré de decir algo del poema y de lo que nos aporta, ahora, a nosotros. Ante todo, el poema es una epopeya y el poema empieza con un verso virgiliano: *As armas e os barões*

assinalados que es, evidentemente, *Arma virumque canum* y eso ya nos muestra la diferencia entre las dos edades, porque ahora con un miserable criterio que se llama filológico por científico, pensamos en la hechicería y en el plagio, pensamos que Camoens tradujo el verso del Latino, del Latino que como él pasó de lo pastoril a lo épico, pero ya decir eso es no comprender a Camoens. Camoens no quería traducir a Virgilio, Camoens no quería imitarlo, Camoens empieza así su poema deliberadamente para que recordemos a Virgilio, a Virgilio que fue una felicidad para él y para que el lector comparta esa felicidad. Es decir, él escribe *As armas e os barões assinalados* precisamente para que el lector recuerde a Virgilio, para que el poema que está leyendo se enriquezca con la sombra gloriosa de ese latino.

Y luego vienen aquellos versos del desafío, aquellos justificados versos en que él dice de las glorias de Alejandro y de las glorias de César que han sido oscurecidas por la gloria portuguesa y habla de sus navegaciones: *Por mares nunca dantes navegados*, y que luego han ido *más allá de Taprobana*, es decir, de Ceylán, él se propone cantar la primera expedición de aquel hombre de su linaje, Vasco da Gama, *Vasco da Gama, forte capitao*, y se propone una epopeya. Se ha dicho, se ha repetido, que la novela que es el género de nuestro tiempo, y del siglo pasado también, procede de la epopeya; yo iría más lejos, yo diría con debida reverencia a los novelistas, que yo quiero especialmente -pienso en ese momento en Eça de Queiroz; yo diría que la novela es éticamente una degeneración de la epopeya aunque sus personajes sean más complejos, y aunque nuestros hábitos literarios actuales acepten la novela y rechacen instintivamente la idea de un largo relato en verso. Hemos perdido esa costumbre y es una lástima. Mis razones son de orden ético, se trata de una hipótesis mía y como tal no tienen por qué tomarlo demasiado en serio. Pero es fácil comprobar que la epopeya en todas las latitudes, en todas las épocas se propone cantar a los hombres ejemplares, y esos hombres fueron al principio los reyes y los héroes, porque se creía que el destino era justo, si el hombre era un rey, si el hombre era un capitán, capitán me parece el título más poético para un soldado y así la usa Tasso cuando llama capitán al *dugen* que conquistó Jerusalén. Es un hombre ejemplar. Puede no parecernos ejemplar ahora, yo por ejemplo no puedo simpatizar con Aquiles, que se hurta a la guerra de Troya porque le han negado su parte en el botín y que luego combate para vengar personalmente a un amigo y que vende el cadáver de Héctor a su padre, pero Aquiles era sin duda el hombre mejor que podía soñar Homero, y Ulises todavía merece nuestra gratitud y nuestra simpatía, es decir, la epopeya no es un juego retórico, la epopeya corresponde a la idea de que el poeta debe cantar a los mejores.

Milton dijo que «el poeta debía ser él mismo un poema, que nadie podía atreverse a cantar varones justos y ciudades ilustres sin que su vida fuera un dechado también». Camoens tiene que haber sentido eso.

Actualmente la novela parece complacerse, parece revolcarse yo diría, en lo más bajo de los hombres. En el drama generalmente, éste también, se buscan las vilezas, las locuras, las degeneraciones, los pecados (¿por qué no usar esa palabra?), y en cambio el poeta épico quería cantar la grandeza de los hombres y de los pueblos y esto es moralmente superior sin duda, y no sé si se ha insistido bastante sobre este tema.

He dicho que la memoria de Camoens estaba llena de mitología, sus días y sus noches estaban llenos de Homero y de Virgilio y esa mitología estaba

entretejida en él, es un rasgo propio de un hombre del Renacimiento y esto explica lo que ahora nos parecen incongruencias y que ya fueron señaladas por el ilustre Voltaire, el hecho de que en esa epopeya cristiana intervengan con tanta frecuencia los dioses, el hecho de que Marte y Venus estén de parte del bando de los lusos y en cambio Baco y Neptuno sean los contrarios, no se trata simplemente que Camoens haya pensado que en la *Eneida* y en la *Odisea* y en la *lliada* intervenían los dioses en los asuntos del hombre, sino que sentía a esos dioses. Ahí además sabemos que la Iglesia no negaba la realidad histórica de los dioses, antes bien los vio como hombres divinizados alguna vez, pero eso fue después, como *demonios*, pero no negó su realidad, y para Camoens que vivía no menos en los episodios cotidianos de la vida que en su imaginación, los dioses eran reales, de suerte que Baco puede disfrazarse en Mozambique, o puede tratar de engañar a los portugueses, y que Venus y Marte pueden ayudarlos, y esto no eran unas incongruencias para él que vivía en el mundo, digamos, de la mitología cristiana y de la mitología pagana, y es verdad que su vida fue una vida de sueños y de imaginaciones y que sin esos sueños y sin esas imaginaciones él no hubiera podido escribir *Los Lusíadas* a través de los largos años adversos y de las largas navegaciones.

He usado la palabra *larga navegación*, el epíteto ocurre en *Los Lusíadas* y ciertamente no se trata de una pobreza retórica, lo que el navegante siente ante todo es eso, las navegaciones son largas y lo eran más en aquellas épocas de incertidumbre donde dependía de los caprichos del viento y de los azares de las tempestades. Tenemos así la historia de las hazañas de Vasco da Gama, que está vivo no sólo como personaje real, sino ya, aunque históricamente no estaba muy lejos, como personaje mítico, todo eso era fácil para Camoens, todo esto acaso es difícil para nosotros. Luego hay otros elementos de carácter mítico, uno que ha quedado en mi memoria desde los ya lejanos años, cuento setenta y dos, en los que leí *Los Lusíadas*, es el sueño del rey Manoel, que sueña con dos ancianos resplandecientes, húmedas de agua las barbas y esos ancianos le dicen que son los ríos sagrados de la India: el Indo y el Ganges, y le piden que envíen sus soldados y sus misioneros ahí. Ese es uno de los episodios y luego tenemos el quizá más extraño de todos, el último, aquel en que aparece Thetis.

Thetis lleva a Vasco da Gama y a algunos de los suyos a la cumbre de una montaña, de una montaña que está esmaltada de flores, después de atravesadas las asperezas, como el cielo está esmaltado de astros, y ahí les muestra el universo, les muestra un globo luminoso y ese globo viene a ser el arquetipo del universo ptolomeico, las diversas esferas concéntricas y transparentes que corresponden a los diversos cielos. Vasco da Gama ve lo que nadie ha visto del universo, de suerte, y además se habla de Dios, se habla de Dios que no tiene fin, como la esfera. Y Pascal hablaría después de la esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, y la compara con la no menos misteriosa divinidad, esa divinidad que Parménides concibió como esfera; y esa visión del universo, del universo luminoso es la última, viene a ser como un galardón dado al héroe, y dado al héroe cristiano, por una divinidad pagana, por esta Thetis.

Y ahora yo querría agregar para concluir una... -lo que podríamos llamar, una sospecha mía, salvo que me parece segura-, es que cuando Camoens vuelve a su patria (esto lo he dicho en un soneto, malamente, pero quiero repetirlo), él debió sentir que todo lo perdido y que lo que estaba a punto de

perderse, que todo eso no se había perdido realmente, se había perdido en el tiempo pero persistía en la eternidad y persiste ahora también en esa extensión de Portugal que se llama Brasil y que no es menos heredera de Camoens que el propio Portugal. Aquí una pequeña broma personal: Un español dijo una vez, «nosotros, que somos los nietos de los conquistadores». Y yo le dije: no, ustedes son los sobrinos, los nietos somos nosotros, los nietos somos los descendientes de quienes se quedaron aquí, no de los que se quedaron en Castilla. Creo que esto puede aplicarse, pues bien, estoy seguro de que Camoens sintió que nada se había perdido, que las banderas, las guerras, los heroísmos, famosos o anónimos, el Imperio y esa grandeza que él entrevió y que ahora está cumpliéndose en otro continente y a la luz de ese continente también, y a Pedro Alvares Cabral, que todo eso de algún modo estaba salvado para siempre, no en la mera geografía y en la mera historia que son supersticiones actuales, sino en algo más importante, en la eterna *Eneida lusitana*, en el poema de *Los Lusíadas*.

*ROY CAMPBELL & JOHANNES BECHER. DOS POETAS POLITICOS⁵¹

A juzgar por *Flowering Rifle* de Campbell y por *Die sieben Lasten* de Becher, ni el comunismo ni el nazismo han encontrado aún su Walt Whitman. La primera omisión es más previsible que la segunda, ya que el materialismo dialéctico y la interpretación económica de la historia no parecen eminentemente versificables... El nazismo, en cambio, se precia de impulsivo y de ilógico, y es raro que no haya descubierto aún su poeta.

El escocés Roy Campbell trata pertinazmente de serlo. Antes de su conversión a los dogmas de Rosenberg y de Hauser, era un buen discípulo de Rimbaud. Dos años de aventura militar por Navarra y Castilla no han apocado su ánimo, pero han deteriorado singularmente sus virtudes retóricas. *Flowering Rifle* es un catálogo de meros insultos a la Brigada Internacional, a los soldados del Ejército Rojo, a los intelectuales de la izquierda y a los judíos. Ese catálogo es menos inventivo que rencoroso. Alguna buena estrofa satírica nos trae a la memoria la voz de Byron; muchas, la voz de Goebbels. También hay alabanzas del toreo y del general Franco.

Casi tan vano como el anterior es el libro del poeta comunista Johannes Becher. Este fue, hacia 1916, uno de los primeros poetas de Europa. (En esplendor verbal, acaso el primero.) Becher, entonces, denunciaba en versos marciales el crimen de la guerra. Más generosa o más distraída que los otros países beligerantes, la Alemania de Guillermo II toleraba esas publicaciones, que circulaban, por lo demás, fuera de ciertos cenáculos literarios... Becher, ahora, vive desterrado en Moscú. Lúgubrementemente, se empeña en celebrar los deleites del régimen de Stalin. De las doscientas páginas de su libro yo no rescataría sino algunas nostalgias de Alemania, un grave soneto a la noche y la pieza «Der Spiegelmann», cuyo tema es un hombre encarcelado en un laberinto de espejos, con techo y piso de vertiginosos espejos, inundado de luz.

⁵¹ El Hogar, 21 de abril de 1939

***DEFINICION DE CANSINOS ASSENS⁵²**

Diríase que la literatura desde la lontananza en que ensayó su balbuceo heroico hasta su millonaria actualidad había prestigiado con su gracia todas las profesiones humanas, todas las variedades de la empresa del yo. El sutil cálamo de los pastores y las horrendas armas de Marte, los rufianes y azotacalles en el claro *Satiricón* y en la sentenciosa y mezquina novela picarescas, los marineros en las narraciones de Marryat, los visionarios en la escritura dolorosa de Dostoievski, la copia de ejercicios todos en esas apaisadas enciclopedias o prontuarios de la vida total que en el siglo pasado reunieron Thackeray, Balzac, Samuel Butler, Zola y Galdós, semejaban haber fijado ya cada tipo humano, sin consentir otra posible añadidura que la de motivaciones distintas o la de personajes forasteros como los embarcados por Rudyard Kipling en Bombay. Quedaba sin embargo, un tipo humano por literatizar y es un decoro del andaluz Cansinos Asséns el haberlo expresado con perfección incorregible. He aludido al propio poeta. Los poetas, hasta hoy, sólo manifestaban de su vivir lo llanamente común: las malandanzas o deleites de una empresa amorosa, la alacridad al comenzar primavera, la meditación de la muerte. Si alguna vez aludían a su actividad de cantores, era tan sólo para anticiparse inmortalidad a semejanza del horaciano *aere perennius* o para prometerla a los ungidos por su milagrosa palabra develadora de los años. Encubrían su noble individuación de escritores y comentaban su universal destino humano, sencillamente. No así en la obra de Cansinos Asséns. El agua especular de la palabra lírica, tras de haber reflejado todas las actitudes y todas las ciudades de los hombres, torna en él a su manantial y espeja el nacimiento de su propia gracia ambiciosa. *El divino fracaso* de Cansinos es la perfecta confesión de todo escritor. Están allí, fijadas por ilustres imágenes que son como clavos de oro, la congoja del tema inagotable como la luna duradera y el temor de un arte más joven y la insolencia de la ajena hermosura y la sensualidad verbal y la ambición de persistir con leves palabras en el mundo macizo y la añoranza de otras artes o sencillamente del ocio y los remordimientos de una escritura sin fervor como un gesto litúrgico y el esencial fracaso y la terrible media luz de la gloria posible que se nos ofrece como un halago y que luego hemos de cumplir como cualquier otro deber. Todo ello está gustosamente eternizado en sus páginas y también la envidia aún intacta y el temor de la fama clarividente. Introducir un tema nuevo en las letras acredita de ingenio; introducirlo y darle precisión decisiva es poderosa ejecutoria. Todo novador ha de sujetarse a que sus mejores versos los recaben labios ajenos y es milagrosa singularidad de Cansinos el haber cerrado la órbita completa de su arte y que en él sean a un tiempo la balbuciente primavera y el verano magnífico y la serenidad otoñal.

No es esta la única hazaña de su pluma. Quiero señalarlo también como el más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra

⁵² Inquisiciones, 1925

prosodia. La metáfora de Cansinos no es áspera y arrojada como en el pretérito Villarroel y en el actual Lugones; es espaciosa y amplia y su paradigma menos dudoso está en los narradores árabes o en los grandes latinistas del mil seiscientos. Imágenes que no solicitan nunca su objeto con la derecha urgencia del dardo, pero que a fuer de inevitables lazos abarcan la señal, trazando curvas y rodeos en el despejo fácil del aire. Imágenes que manifiestan un sentido agudo del tiempo y que son alusivas de las cosas que lo atestiguan -reloj, sombra alargada, latido, ocaso, luna infiel- y de la estación vernal y la noche que son costumbre generosa de su decurso cíclico. Imágenes preclaras que van de lejanía a lejanía como esas líneas alucinadoras que organizan el espacio estelar en semejanzas de caballos y héroes.

Notoria es asimismo la audición de las cláusulas de Cansinos. Su largo y lacio ritmo no tiene nada de forense o gestero, es más bien ritmo de plegaria o quejumbre. Para alcanzar la jerarquía de primer prosista español, sólo le falta una circunstancia: la austeridad. Se encariña con todo tema, lo mira demasiado y es indeciso en los adioses.

Ha realizado una obra numerosa en que la hermosura es única y suelta y que sólo nominalmente podemos clasificar en novelas, críticas y salmos. Toda ella es un patético salterio y una anunciación repetida. Es conocedor de muchos lenguajes -entre ellos, del hebreo y del árabe- y hay un lugar en sus escritos en que se jacta de poder saludar a las estrellas que mejoran su soledad, en once idiomas clásicos y modernos. En el coloquio es admirable la gustación de su espíritu. La sombra lo rodea -a él no le desplace tal vez enfatizar esa sombra- pero es indesmentible que la gente no ha retribuido con justiciera nombradía la belleza que informa todas sus páginas, fiel y continua en su milagro como la belleza de una mujer. (Su *Candelabro de los siete brazos* -libro inicial que manifestaron las prensas en mil novecientos catorce- indica y prefigura, si bien de modo atrabancado y gravoso, los más de los sujetos y el blando estilo que alcanzó luego a desplegar doctamente.)

En esta nuestra vida, donde rigen infamias como el dolor carnal, son inmerecedores de nuestra indignación lacras veniales como el injusto repartimiento de gloria. No quiero banderizar en pro de Cansinos ni desquitar con admiración vocinglera la indiferencia innumerable del mundo; quiero prometer a quienes examinen sus libros, la más intensa y asombrosa de las emociones estéticas.

***RAFAEL CANSINOS ASSENS. LAS LUMINARIAS DE HANUKAH⁵³**

Con una emoción veraz y una codicia nunca desmentida de regalarme con bellezas verbales, han recorrido mi corazón y mis ojos *Las luminarias de Hanukah* de Rafael Cansinos Assens, libro escrito en Madrid y cuya voz es clara y patética en perfección de prosa castellana, pero que suelta desde la altiva meseta los muchos ríos de su anhelo -ríos henchidos y sonoros- hacia la

⁵³ El tamaño de mi esperanza, 1926

plenitud de Israel, desparramada sobre la faz de la tierra. La gran nostalgia de Judá, la que encendió de salmos a Castilla en los ilustres días de la grandeza hispano-hebrea, late en todas las hojas y la inmortalidad de esa nostalgia se encarna una vez más en formas de hermosura. Israel, que por muchas centurias despiadadas hizo su asiento en las tinieblas, alza con este libro una esperanzada canción que es conmovedora en el teatro antiguo de tantas glorias y vejámenes, en la patria que fue de Torquemada y Yehuda Ha Levy.

Esta novela es autobiográfica. Su perenne interlocutor, ese Rafael Benaser que escudriñando un proceso inquisitorial da con el nombre de su posible antepasado judío y se siente así vinculado a la estirpe hebraica y hasta entenebrecido de su tradición de pesares, no es otro que Cansinos. El doctor Nordsee es Max Nordau, sin otra máscara que la de inundarle su nombre y engrandecer en mar su pradera... Y así lo relativo a los demás héroes que insigne fervorizan, charlan y se apostrofan, sólo atareados a pensar en su raza y a definir su pensamiento en extraordinarias imágenes. Yo debo confesar que esas imágenes son para mí el primer decoro del libro y que, a mi juicio, Rafael Cansinos Assens metaforiza más y mejor que cualquiera de sus contemporáneos. Cansinos piensa por metáforas y sus figuras, por asombrosas que sean, jamás son un alarde puesto sobre el discurso, sino una entraña sustancial. Basta la frecuentación de su obra para legitimar este aserto. Yo mismo, que con alguna intimidad lo conozco, sé que de su escritura a la habitualidad de su habla no va mucha distancia y que igualmente son generosas entrambas en hallazgos verbales. Cansinos piensa con belleza y las estrellas, una sombra, el viaducto, lo ayudan a ilustrar una teoría o a realzar un sofisma.

Sobre el imaginario argumento de *Las luminarias de Hanukah*, sobre la pura quietación en que Cansinos inmoviliza sus temas, quiero adelantar una salvedad. Se trata de un consciente credo estético y no de una torpeza para entrometer aventuras. Cansinos, en efecto, no sufre que en la limpia trama de su novela garabateen inquietud las errátiles hebras de la casualidad y del acaso. El mundo de sus obras es claro y simple y un ritualismo placentero lo rige, sólo equiparable al orden divino que ha dado al Tiempo dos colores -el color azul de los días y el negro de las noches- y que reduce el año a sólo cuatro estaciones como una estrofa a cuatro versos. Lástima grande que esto motive en él la imperdonabilidad de hacer de sus héroes personas esquemáticas, sin más vida que la que el argumento prefija. Es verdad que toda poesía es finalmente convencional y simbólica. El tú en los versos siempre es alusivo a una novia, la aurora es fielmente feliz, la estrella o el ocaso o la luna nueva salen a relucir en el remate del último terceto.

La realidad de todos, la transitada realidad de los hombres en su vida común (esto es aparental o superficial) no está representada en *Las luminarias de Hanukah*. Falta asimismo la individual realidad, la de nuestro yo en codicia de dicha y en apetencia de la eternidad de los tiempos para gozar de esa dicha. (A ser Cansinos un novelista de los que llaman psicólogos, el destino de Rafael Benaser hubiera sido el trágico de un hombre que intenta traducir su íntima angustia personal en congoja de raza y que fracasa en ello y nos confiesa su aislamiento.)

Cada literatura es una forma de concebir la realidad. Las de *Las luminarias*, pese a la fecha contemporánea que muestra y a los vagos paisajes madrileños que le sirven de teatro, es realidad de lejanía, de conseja

talmúdica. La informan esa contemplación alargada y ese dichoso aniquilamiento ante el espectáculo humano, que según Hegel (*Estética*, segundo volumen, página 446) son distintivos del Oriente.

Su tiempo mismo no es occidental, es inmóvil: tiempo de eternidad que incluye en sí el presente, el pasado y lo porvenir de la fábula, tiempo haragán y rico.

*KAREL CAPEK⁵⁴

De los escritores checos que han renunciado a la (relativa) universalidad del idioma alemán y se han resignado a la limitación de su idioma nativo, Capek es acaso el más célebre. Su obra ha sido traducida en muchos países; sus dramas han sido representados en Nueva York y en Londres.

Capek nació el 9 de enero de 1890, en una modesta ciudad del norte de Bohemia. Era hijo de un médico. Se doctoró en filosofía en la Universidad de Praga, y estudió en Berlín y en París. La obra de William James y de John Dewey ejerció una vasta influencia sobre él. «Ninguna filosofía influyó en mí como la norteamericana», escribió después. Durante muchos años fue periodista. En 1920 publicó un folleto polémico -*Crítica de palabras*-, y estrenó su primero y famoso drama *R.U.R.*, que presenta la rebelión de los hombres mecánicos contra sus creadores, los hombres. El año siguiente dio a conocer *La comedia de los insectos*, y en 1922 *El caso Makrópulos*, cuyo tema -como el de *Vuelta a Matusalén* (1921), de Bernard Shaw- es la posibilidad de lograr una extraordinaria longevidad. Ese mismo año publicó la novela fantástica *La fabricación del Absoluto*, y dos años después *Krakatita*, nombre de un explosivo tan poderoso que su inventor prefiere la persecución y la cárcel a la revelación de su fórmula.

Su labor dramática es numerosa. Cabe destacar *Adán, el Creador*, escrito en colaboración con su hermano; *El azote blanco*, que fustiga las dictaduras, y el curioso drama *La madre*. Varios personajes de esa obra aparecen después de muertos.

También son dignos de recordación sus libros de viajes, ilustrados por él; su antología de poetas franceses modernos, sus *Diálogos con T. G. Masaryk* y sus *Cuentos de dos bolsillos* (1929), que forman una serie de cuentos policiales en miniatura.

Karel Capek falleció en Praga, a fines del mes de diciembre de 1938.

*THOMAS CARLYLE⁵⁵

⁵⁴ Biografía sintética, El Hogar, 24 de febrero de 1939

⁵⁵ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

A principios del siglo XIX, la fe protestante, la rebelión romántica contra el clasicismo francés, las guerras napoleónicas, la compartida victoria de Waterloo, en la que prusianos e ingleses fueron hermanos de armas, y la memoria de un origen común, hicieron que Inglaterra y Alemania se aproximaran. En la literatura, el más enfático representante de esta aproximación fue el escocés Thomas Carlyle (1795-1881), ensayista e historiador. Hacia 1832 publicó, bajo el influjo del estilo de Jean Paul Richter, la apasionada y elocuente mistificación *Sartor Resartus* (El sastre remendado). Este libro narra la biografía, expone la doctrina y contiene largos pasajes de la obra del imaginario filósofo idealista Diógenes Teufelsdröckh. Carlyle creía que la historia universal es una suerte de criptografía divina, que estamos leyendo y escribiendo continuamente «y en la que también nos escriben». Opinaba que la democracia no es otra cosa que el caos provisto de urnas electorales; ponía toda su fe en las dictaduras. Veneró a Cromwell, a Federico el Grande, a Bismarck, a Guillermo el Conquistador y al doctor Francia, tirano del Paraguay. Durante la Guerra de Secesión, fue partidario de la esclavitud; declaró que le parecía más cómodo tener sirvientes para toda la vida y no cambiarlos cada tanto tiempo. Afirmó que el estado de Inglaterra era deplorable, pero que cualquier población contenía dos cosas que reconfortaban su espíritu: un cuartel y una cárcel. En ellos, por lo menos, había algún orden. Entre sus obras principales mencionaremos *Los héroes y el culto de los héroes*, *Historia de la revolución francesa*, *Cartas y discursos de Oliver Cromwell*, *Pasado y presente* y una *Historia de los primeros reyes de Noruega*, que resume fervorosamente la obra clásica del islandés Snorri Sturluson. Creía en la superioridad de las razas nórdicas; fue, con Fichte, uno de los padres del nazismo. En su vida privada fue un hombre desdichado y neurótico.

***THOMAS CARLYLE. SARTOR RESARTUS⁵⁶**

Desde Parménides de Elea hasta ahora, el idealismo -la doctrina que declara que el universo, incluso el tiempo y el espacio y quizá nosotros, no es otra cosa que una apariencia o un caos de apariencias- ha sido profesado en formas diversas por muchos pensadores. Nadie, tal vez, lo ha razonado con mayor claridad que el obispo Berkeley; nadie, con mayor convicción, desesperación y fuerza satírica que el joven escocés Thomas Carlyle en su intrincado *Sartor Resartus* (1831); este latín quiere decir El Sastre Remendado o Sastre Zurcido; la obra no es menos singular que su nombre.

Carlyle invocó la autoridad de un profesor imaginario, Diógenes Teufelsdröckh, (Hijo de Dios Bosta del Demonio), que habría publicado en Alemania un vasto volumen sobre la filosofía de arena, o sea de las apariencias. El *Sartor Resartus*, que abarca más de doscientas páginas, sería un mero comentario y compendio de esta obra gigantesca. Ya Cervantes (que

⁵⁶ Emecé, 1945

Carlyle había leído en español) atribuye el *Quijote* a un autor arábigo, Cide Hamete Benengeli. El libro incluye una patética biografía de Teufelsdröckh, que es en verdad una simbólica y secreta autobiografía, en la que no faltan las burlas. Nietzsche acusó a Richter de haber convertido a Carlyle en el peor escritor de Inglaterra. El influjo de Richter es evidente, pero éste no fue más que un soñador de sueños tranquilos y no pocas veces tediosos, y Carlyle fue un soñador de pesadillas. En su historia de la literatura inglesa, Saintsbury da a entender que el *Sartor Resartus* es la extensa ampliación de una paradoja de Swift, en el profuso estilo de Sterne, maestro de Richter. El propio Carlyle menciona las anticipaciones de Swift que, en *A Tale of a Tub*, escribió que determinadas pieles de armiño y una peluca, colocadas de cierto modo forman lo que se ha dado en llamar un juez, así como una justa combinación de raso negro y cambray se llama un obispo.

El idealismo afirma que el universo es una apariencia; Carlyle insiste en que es una farsa. Era ateo y creyó haber abjurado de la fe de sus padres, pero, como Spencer observaría, su concepto del mundo, del hombre y de la conducta prueba que no dejó nunca de ser un calvinista rígido. Su pesimismo lóbrego, su ética de hierro y de fuego, son acaso una herencia presbiteriana; su dominio del arte de injuriar, su doctrina de que la historia es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos continuamente, y en la que también nos escriben, prefigura -con suficiente precisión- a León Bloy. Escribió proféticamente, en pleno siglo diecinueve, que la democracia es el caos provisto de urnas electorales y aconsejó la conversión de todas las estatuas de bronce en útiles bañaderas de bronce. No sé de un libro más ardidado y volcánico, más trabajado por la desolación, que *Sartor Resartus*.

*THOMAS CARLYLE. DE LOS HEROES⁵⁷

Los caminos de Dios son inescrutables. A fines de 1839, Thomas Carlyle recorrió *Las mil y una noches*, en la decorosa versión de Edward William Lane; esas narraciones le parecieron «mentiras evidentes», pero aprobó las muchas y piadosas reflexiones que las adornaban. Su lectura lo llevó a meditar en las tribus pastorales de Arabia, que oscuramente idolatrarón pozos y estrellas, hasta que un hombre de barba roja las despertó con la tremenda nueva de que no hay otro dios que Dios y las impulsó a una batalla que no ha cesado y cuyos límites fueron los Pirineos y el Ganges. ¿Qué hubiera sido de los árabes de no haber existido Mahoma?, se preguntó Carlyle. Tal fue el origen de las seis conferencias que integran este libro.

Pese al tono impetuoso y a las muchas hipérbolas y metáforas, *De los héroes y el culto de los héroes* es una teoría de la historia. Repensar ese tema era uno de los hábitos de Carlyle; en 1830 insinuó que la historia es una disciplina imposible, porque no hay hecho que no sea la prole de todos los anteriores y la causa parcial, pero indispensable, de todos los futuros, y así, «la narración es lineal, pero lo narrado fue sólido»; en 1833 declaró que la historia

⁵⁷ Clásicos Jackson, 1949

universal es una Escritura Sagrada (León Bloy desarrolló esa conjetura en el sentido de la Cábala. Véase, por ejemplo, la segunda parte de su novela autobiográfica *Le désespéré*) «que deben descifrar todos los hombres, y también escribir, y en la que también los escriben». Un año después, repitió en el *Sartor Resartus* que la historia universal es un evangelio y agregó en el capítulo que se llama *Centro de indiferencia* que los hombres de genio son verdaderos textos sagrados y que los hombres de talento, y los otros, son meros comentarios, glosas, escolios, tárgumes y sermones.

La forma de este libro es, a veces, compleja hasta lo barroco; la tesis que promulga es muy simple. El primer párrafo de la primera conferencia la declara con vigor y plenitud; he aquí las palabras: «La historia universal, el relato de lo que ha hecho el hombre en el mundo, es en el fondo la historia de los grandes hombres que aquí trabajaron. Ellos fueron los jefes de los hombres; los forjadores, los moldes y, en un amplio sentido, los creadores de cuanto ha ejecutado o logrado la humanidad». Un párrafo ulterior abrevia: «La historia del mundo es la biografía de los grandes hombres». Para los deterministas, el héroe es, ante todo, una consecuencia; para Carlyle, es una causa.

Herbert Spencer observa que Carlyle creyó abjurar de la fe de sus padres, pero que sus concepciones del mundo, del hombre y de la ética prueban que no dejó nunca de ser un calvinista rígido. Su negro pesimismo, su doctrina de pocos elegidos (los héroes) y de casi infinitos réprobos (la canalla), son una clara herencia presbiteriana, si bien en una discusión declaró que la inmortalidad del alma es «ropavejería judía» -*old Jewish rags*-, y en una carta de 1847, que la fe de Cristo ha degenerado «en una miserable y melosa religión de cobardes».

Más importante que la religión de Carlyle es su teoría política. Los contemporáneos no la entendieron, pero ahora cabe en una sola y muy divulgada palabra: nazismo. Así lo han comprobado Bertrand Russell en su estudio *The Ancestry of Fascism* (1935) y Chesterton en *The End of the Armistice* (1940). En sus lúcidas páginas, Chesterton refiere el asombro y aun la estupefacción que le produjo su primer contacto con el nazismo. Esta novísima doctrina le trajo enternecedores recuerdos de la niñez. «Que en mi viaje normal a la sepultura (escribe G.K.C.) se me atravesase en el camino esta resurrección de todo lo malo y bárbaro y estúpido de Carlyle, si un destello de su humorismo, es realmente increíble. Es como si el Príncipe Consorte bajara del Albert Memorial y atravesara el Parque de Kensington.» Sobran los textos probatorios; el nazismo (en cuanto no es la mera formulación de ciertas vanidades raciales que todos oscuramente poseen, sobre todo los tontos y los maleantes) es una reedición de las iras del escocés Carlyle. Este, en 1843, escribió que la democracia es la desesperación de no encontrar héroes que nos dirijan. En 1870 aclamó la victoria de la «paciente, noble, profunda, sólida y piadosa Alemania» sobre la «fanfarrona, vanagloriosa, gesticulante, pendenciera, intranquila, hipersensible Francia». Alabó la Edad Media, condenó las bolsas de viento parlamentarias, vindicó la memoria del dios Thor, de Guillermo el Bastardo, de Knox, de Cromwell, de Federico II, del taciturno doctor Francia y de Napoleón, se alegró de que en toda población hubieran un cuartel y una cárcel, anheló un mundo que no fuera «el caos provisto de urnas electorales», ponderó el odio, ponderó la pena de muerte, abominó de la abolición de la esclavitud, propuso la conversión de las estatuas -horrendos

solecismos de bronce»- en útiles bañaderas de bronce, declaró que un judío torturado era preferible a un judío millonario, dijo que toda sociedad que no ha muerto, o que no se apresura hacia la muerte, es una jerarquía, justificó a Bismarck, veneró, y acaso inventó, la Raza Germánica. Quienes requieran otros dictámenes, pueden examinar -yo apenas los he espigado aquí- *Past and Present* (1843) y los tumultuosos *Latter-Day Pamphlets*, que son de 1850. En el presente libro abundan; verbigracia, en la última conferencia, que defiende con razones de dictador suramericano la disolución del parlamento inglés por los mosqueteros de Cromwell.

Los conceptos que he enumerado no son ilógicos. Una vez postulada la misión divina del héroe, es inevitable que lo juzguemos (y que él se juzgue) libre de las obligaciones humanas, como el protagonista más famoso de Dostoievski o como el Abraham de Kierkegaard. Es inevitable también que todo aventurero político se crea un héroe y que razone que sus propios desmanes son prueba fehaciente de que lo es.

En el canto primero de la *Farsalia* ha grabado Lucano esta clara línea: *Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni* (*La causa del vencedor fue grata a los dioses, pero la del vencido, a Catón*), que postula que un hombre puede tener razón contra el universo. Para Carlyle, en cambio, la historia se confunde con la justicia. Vencen quienes merecen la victoria, principio que revela a los estudiosos que la causa de Napoleón fue intachable hasta la mañana de Waterloo e injusta y destestable a las diez de la noche.

Tales comprobaciones no invalidan la sinceridad de Carlyle. Nadie ha sentido como él que este mundo es irreal (irreal como las pesadillas, y atroz). De esa fantasmidad general rescata una sola cosa, el trabajo: no su resultado, entiéndase bien, que es mera vanidad, mera imagen, sino su ejecución. Escribe: «Toda obra humana es transitoria, pequeña, en sí deleznable; sólo tiene sentido el obrero y el espíritu que lo habita».

Carlyle, hace poco más de cien años, creía percibir a su alrededor la disolución de un mundo caduco y no veía otro remedio que la abolición de los parlamentos y la entrega incondicional del poder a hombres fuertes y silenciosos (Tennyson intercaló ese anhelo de un *Fuehrer* en alguno de sus poemas; verbigracia, en la estrofa quinta de la décima parte de *Maud: One still strong man in a blatnt land...*) Rusia, Alemania, Italia han apurado hasta las heces el beneficio de esa universal panacea; los resultados son el servilismo, el temor, la brutalidad, la indignancia mental y la delación.

Mucho se ha hablado sobre el influjo que Jean-Paul Richter ha ejercido sobre Carlyle. Este vertió al inglés *Das Leben des Quintus Fixlein* de aquél; nadie, por distraído que sea, logrará confundir una sola página con los originales del traductor. Ambos son laberínticos, pero Richter lo es por sensiblería, por languidez, por sensualidad; Carlyle, porque la pasión lo trabaja.

*JOHN DICKSON CARR. IT WALKS BY NIGHT⁵⁸

⁵⁸ El Hogar, 4 de marzo de 1938

En alguna página de alguno de sus catorce volúmenes piensa De Quincey que haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución. Es muy sabido que Edgar Allan Poe inventó el cuento policial. Es menos sabido que el primer cuento policial que escribió -«Los asesinatos en la rue Morgue»- ya formula un problema fundamental de ese género de ficciones: el del cadáver en la pieza cerrada, «en la que nadie entró y de la que nadie ha salido». (Inútil añadir que la solución que propone no es la mejor: requiere esbirros muy negligentes, un clavo fracturado en una ventana y un mono antropomorfo.) El cuento de Poe es de 1841; en 1892 el escritor inglés Israel Zangwill publicó la novela breve *The Big Bow Mystery*, que retoma el problema. La solución de Zangwill es ingeniosa, aunque impracticable. Dos personas entran a un tiempo en el dormitorio del crimen; uno de ellos anuncia con horror que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero -esos pocos segundos que invalida y ciega el asombro- para consumir el asesinato. Otra eminente solución es la propuesta por Gaston Leroux en el *Misterio del cuarto amarillo*; otra (menos eminente, sin duda) es la de *Jig-Saw*, de Eden Phillpotts. Un hombre ha sido apuñalado en una torre; al fin se nos revela que el puñal, ese arma tan íntima, ha sido disparado desde un fusil. (La mecánica de ese artificio disminuye o anula nuestro placer; lo mismo digo de *La pista del alfiler nuevo*, de Wallace.) Que yo recuerde, Chesterton jugó dos veces con el problema. En «El hombre invisible» (1911) el criminal es un cartero que penetra inadvertidamente en la casa en razón de su misma insignificancia y de lo impersonal y periódico de sus apariciones; en «El oráculo del perro» (1926), un fino estoque y las hendijas de una glorieta disipan el misterio.

El presente volumen de Dickson Carr -autor de *El barbero ciego*, de *El hombre hueco*, de *El combate de espadas*- nos propone otra solución. No cometeré la torpeza de revelarla. El libro es amenísimo. Sus muchas muertes ocurren en un París que se sabe irreal. Confieso que los últimos capítulos me han defraudado un poco: frustración casi inevitable en ficciones como ésta, que quieren resolver racionalmente problemas insolubles.

***VERSOS DE CARRIEGO**

Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 1963.

Dos ciudades, Panamá y Buenos Aires, dos fechas, 1883 y 1912, definen en el tiempo y en el espacio el breve ciclo de vida de Evaristo Carriego. Hombre de clara y vieja cepa entrerriana, sentía la nostalgia del destino valeroso de sus mayores y buscaba una suerte de compensación en las románticas ficciones de Dumas, en la leyenda napoleónica y en el culto idolátrico de los gauchos. Así, un poco a pour épater le bourgeois, un poco por influjo de los Podestá o de Eduardo Gutiérrez, dedicó una poesía a la memoria de San Juan Moreira (Nota: Martín Fierro no había sido canonizado aún por Lugones). Las circunstancias de su vida pueden cifrarse en pocas palabras. Ejerció el periodismo, frecuentó los cenáculos literarios y se

embriagó, como toda su generación, de Almafuerte, de Darío y de Jaimes Freyre. De chico, le he oído recitar de memoria las ciento y tantas estrofas del Misionero y a través del tiempo sigo escuchando la pasión de su voz. Poco sé de sus opiniones políticas; es verosímil conjeturar que era vaga y sonoramente anarquista. Como todos los sudamericanos cultos de principios de siglo, era, o se sentía, una especie de francés honorario y, hacia 1911, abordó el conocimiento directo de la lengua de Hugo, otro de sus ídolos. Leía y releía el Quijote y es acaso típico de su gusto que Lugones le agradara menos que Herrera. Los nombres que he enumerado hasta ahora pueden agotar el catálogo de sus módicas, pero no negligentes lecturas. Trabajaba continuamente, urgido por la fiebre suave de la tuberculosis. Fuera de alguna peregrinación a casa de Almafuerte, en La Plata, no hizo otros viajes que los que pueden deparar a la mente la historia y la historia novelada. Murió a los veintinueve años, a la misma edad y del mismo mal que Keats. Los dos tuvieron hambre de gloria; la pasión era en aquel tiempo, ajeno todavía a las malas artes de la publicidad.

Esteban Echeverría fue el primer espectador de la pampa; Evaristo Carriego, parejamente, fue el primer espectador de los arrabales. No hubiera ejecutado su labor sin la vasta libertad de vocabulario, de temas y de metros que el modernismo deparó a las literaturas de lengua hispánica, de éste y del otro lado del mar, pero el modernismo que lo estimuló, también le fue adverso. Una buena mitad de Misas herejes consta de parodias involuntarias de Darío y de Herrera. Más allá de esas páginas y de las lacras eventuales de las que quedan, el descubrimiento, llamémosle así, de nuestro suburbio define el mérito esencial de Carriego.

Para la ejecución cabal de la obra hubiera convenido que el autor fuera un hombre de letras, sensible a los matices o a las connotaciones de las palabras, o un hombre inculto, no muy distante de los personajes humildes que le imponía el tema. Desdichadamente, Carriego no era ninguno de los dos. Las reminiscencias de Dumas y el vocabulario lujoso del modernismo se interpusieron entre él y Palermo, y fue así inevitable que comparara su cuchillero con D'Artagnan. En dos o tres composiciones del Alma del suburbio rozó la épica y en otras la protesta social; en la Canción del barrio pasó de la "cósmica chusma sagrada" a la modesta clase media. A esta segunda y última etapa corresponden sus más famosas, ya que no sus mejores, piezas poéticas. Por este camino llegó a lo que no es injusto llamar la poesía de la desdicha cotidiana, de las enfermedades, del desengaño, del tiempo que nos gasta y nos desanima, de la familia, del cariño, de la costumbre y casi de los chismes. Es significativo que el tango evolucionara de un modo paralelo.

En Carriego se ha cumplido el destino de todo precursor. La obra que para los contemporáneos fue anómala, corre ahora el albur de parecer trivial. A medio siglo de su muerte, Carriego pertenece menos a la poesía que a la historia de la poesía.

Sabemos que fue suya la muerte joven que parece ser parte del destino del poeta romántico. Más de una vez me he preguntado qué hubiera escrito de no habernos dejado. Una composición excepcional -El casamiento- puede prefigurar una desviación hacia el humorismo. Esto, evidentemente, es conjetural; lo indiscutible es que Carriego modificó, y sigue modificando, la evolución de nuestras letras y que algunas páginas suyas integrarán aquella

antología a la que tiende toda literatura. A los personajes de su obra -el guapo, la costurerita que dio aquel mal paso, el ciego, el organillero- fuerza es agregar otro, el muchacho tísico y enlutado que lentamente caminaba entre casas bajas, ensayando algún verso o deteniéndose para mirar lo que muy pronto dejaría.

POSDATA DE 1974

La poesía trabaja con el pasado. El palermo de las Misas herejes fue el de la niñez de Carriego y yo no lo alcancé. El verso exige la nostalgia, la pátina, siquiera ligera, del tiempo. Esto lo vemos asimismo en el curso de la literatura gauchesca. Ricardo Güiraldes cantó lo que fue, lo que pudo haber sido, su Don Segundo, no lo que era cual él redactó su elegía.

*LEWIS CARROLL⁵⁹

El reverendo Charles Lutwidge Dodgson (1832-98) fue lo que Arnold no fue y no hubiera querido ser nunca, un inglés excéntrico. Singularmente tímido, rehuía el trato de la gente y buscaba la amistad de los niños. Para divertir a una niña, Alice Liddell, escribió, bajo el seudónimo de Lewis Carroll, los dos libros que lo harían famoso: *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*. En el primero, Alicia sueña que persigue a un conejo blanco; la persecución la lleva, a través de un bosque, a un país de seres fantásticos, entre los cuales hay reinas y reyes de la baraja, que la juzgan y la condenan, hasta que ella descubre que no son más que naipes y se despierta. En el segundo, Alicia atraviesa un espejo y llega a una región de seres extraños; muchos son piezas de ajedrez que han tomado vida. Al final se revela que esta región es un tablero y que cada aventura corresponde a una jugada de ajedrez. Nunca sabremos si Lewis Carroll sintió que en ese mundo inestable de figuras que se disuelven unas en otras hay un principio de pesadilla. Años después publicó los dos tomos de *Silvia y Bruno*, intrincada y casi indescifrable novela que, según él, procede directamente de sueños.

Dodgson fue profesor de matemáticas. Además de las obras que hemos citado, escribió artículos humorísticos, un tratado de lógica y otro sobre los críticos de Euclides. La fotografía, desdeñada entonces por los artistas, fue una de sus aficiones.

*LEWIS CARROLL

⁵⁹ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

En el capítulo segundo de su *Symbolic Logic* (1892), C.L. Dodgson, cuyo nombre perdurable es Lewis Carroll, escribió que el universo consta de cosas que pueden ordenarse por clases y que una de éstas es la clase de cosas imposibles. Dio como ejemplo la clase de las cosas que pesan más que una tonelada y que un niño es capaz de levantar. Si no existieran, si no fueran parte de nuestra felicidad, diríamos que los libros de Alicia corresponden a esta categoría. En efecto, ¿cómo concebir una obra que no es menos deleitable y hospitalaria que *Las mil y una noches* y que es asimismo una trama de paradojas de orden lógico y metafísico? Alicia sueña con el Rey Rojo, que está soñándola, y alguien le advierte que si el Rey se despierta, ella se apagará como una vela, porque no es más que un sueño del Rey que ella está soñando. A propósito de este sueño recíproco que bien puede no tener fin, Martin Gardner recuerda cierta obesa, que pinta a una pintora flaca, y así hasta lo infinito.

La literatura inglesa y los sueños guardan una antigua amistad; Beda el Venerable refiere que el primer poeta de Inglaterra cuyo nombre alcanzamos, Caedmon, compuso su primer poema en un sueño; un triple sueño de palabras, de arquitectura y de música, dictó a Coleridge el admirable fragmento de *Kubla Kan*; Stevenson declara que soñó la transformación de Jeekyll en Hyde y la escena central de *Olalla*. En los ejemplos que he citado el sueño es inventor de poesía; son innumerables los casos del sueño como tema y entre los más ilustres están los libros que nos ha dejado Lewis Carroll. Continuamente los dos sueños de Alicia bordean la pesadilla. Las ilustraciones de Tenniel (que ahora son inherentes a la obra y que no le gustaban a Carroll) acentúan la siempre sugerida amenaza. A primera vista o en el recuerdo, las aventuras parecen arbitrarias y casi irresponsables; luego comprobamos que encierran el secreto rigor del ajedrez y de la baraja, que asimismo son aventuras de la imaginación. Dodgson, según se sabe, fue profesor de matemáticas en la Universidad de Oxford; las paradojas lógico-matemáticas que la obra nos propone no impiden que ésta sea una magia para los niños. En el trasfondo de los sueños acecha una resignada y sonriente melancolía; la soledad de Alicia entre sus monstruos refleja la del célibe que tejió la inolvidable fábula. La soledad del hombre que no se atrevió nunca al amor y que no tuvo otros amigos que algunas niñas que el tiempo fue robándole, ni otro placer que la fotografía, menospreciada entonces. A ello debemos agregar, por supuesto, las especulaciones abstractas y la invención y ejecución de una mitología personal, que ahora venturosamente es de todos. Queda otra zona, que mi incapacidad no entrevé y que los entendidos desdeñan: la de los «pillow problems» que urdió para poblar las noches del insomnio y para alejar, nos confiesa, los malos pensamientos. El pobre Caballero Blanco, artífice de cosas inservibles, es un autorretrato deliberado y una proyección, quizá involuntaria, de aquel otro señor provinciano, que trató de ser Don Quijote.

El genio algo perverso de William Faulkner ha enseñado a los escritores actuales a jugar con el tiempo. Básteme hacer mención de las ingeniosas piezas dramáticas de Priestley. Ya Carroll había escrito que el Unicornio reveló a Alicia el *modus operandi* correcto para servir el budín de pasas a los convidados: primero se reparte y luego se corta. La Reina Blanca da un grito brusco porque sabe que va a pincharse un dedo, que sangrará antes del pinchazo. Asimismo recuerda con precisión los hechos de la semana que viene. El Mensajero está en la cárcel antes de ser juzgado por el delito que cometerá

después de la sentencia del juez. Al tiempo reversible se agrega el tiempo detenido. En casa del Sombrerero Loco siempre son las cinco de la tarde; es la hora del té y se agotan y se colman las tazas.

Antes los escritores buscaban en primer término el interés o la emoción del lector, ahora, por influjo de las historias de la literatura, ensayan experimentos que fijen la perduración, o siquiera la inclusión fugaz, de sus nombres. El primer experimento de Carroll, los dos libros de Alicia, fue tan afortunado que nadie lo juzgó experimental y muchos lo juzgaron muy fácil. Del último, *Sylvie and Bruno* (1889-93) sólo cabe honestamente afirmar que fue un experimento. Carroll había observado que la mayoría, o la totalidad, de los libros nace de un argumento previo cuyos diversos pormenores el escritor inserta después; resolvió invertir el procedimiento y anotar circunstancias que los días y los sueños le deparaban y ordenarlas después. Diez lentos años consagró a plasmar esas formas heterogéneas que le dieron, escribe, «una clara y abrumadora noción de la palabra caos». Apenas quiso intervenir en su obra con una que otra línea que sirviera de nexos necesarios. Llenar un número determinado de páginas con un argumento y sus ripios le parecía una esclavitud a la que no tenía que someterse, ya que la fama y el dinero no le importaban.

A la singular teoría que he resumido, agrego otra: presuponer la existencia de hadas, su condición ocasional de seres tangibles ya en la vigilia, ya en el sueño, y el comercio recíproco del orbe cotidiano y del fantástico.

Nadie, ni siquiera el injustamente olvidado Fritz Mauthner, desconfió tanto del lenguaje. El retruécano es, por lo general, un mero alarde bobo de ingenio («el alígero Dante», «el culto pero no oculto Góngora» de Baltasar Gracián); en Carroll descubren la ambigüedad que acecha en las locuciones comunes. Por ejemplo, el que acecha en el verbo *to see*:

*He thought he saw an argument
That proved he was the Pope;
He looked again, and found it was
A Bar of Mottled Soap.*

*«A fact so dread»; he faintly said,
«extinguishes all hope!»*

Ahí se juega con el doble sentido de la voz *to see*; descubrir un razonamiento no es lo mismo que percibir un objeto físico.

Quien escribe para los niños corre peligro de quedar contaminado de puerilidad; al autor se confunde con los oyentes. Tal es el caso de Jean de La Fontaine, de Stevenson y de Kipling. Se olvida que Stevenson escribió *A Child's Garden of Verses*, pero también *The Master of Ballantrae*; se olvida que Kipling nos ha dejado las *Just So Stories* y los relatos más complejos y trágicos de nuestro siglo. En lo que a Carroll se refiere, ya dije que los libros de Alicia pueden ser leído y releídos, según la locución hoy habitual, en muy diversos planos.

De todos los episodios, el más inolvidable es el adiós del Caballero Blanco. Acaso el Caballero está conmovido, porque no ignora que es un sueño de Alicia, como Alicia fue un sueño del Rey Rojo, y que está a punto de esfumarse. El Caballero es asimismo Lewis Carroll, que se despide de los sueños queridos que poblaron su soledad. Es lícito recordar la melancolía de Miguel de Cervantes, cuando se despidió para siempre de su amigo y de nuestro amigo, Alonso Quijano, «el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió».

***CHRISTOPHER CAUDWELL. STUDIES IN A DYING CULTURE⁶⁰**

Cuatro ensayos polémicos integran este libro violento, cuatro ensayos que quieren demoler (o lesionar) a Bernard Shaw, a H. G. Wells y a los dos Lawrence: al novelista y al emancipador de los árabes. Es una obra póstuma: su autor murió en Castilla el año pasado en las filas de la Brigada Internacional.

Previsiblemente, este volumen adolece de ciertas limitaciones doctrinales. Shaw, Wells y los dos Lawrence son primordialmente individuos -individuos de genio-; este libro, concebido bajo el melancólico influjo del materialismo dialéctico, se empeña en reducirlos a símbolos de una cultura moribunda. La injusticia es notoria, pero el fervor y la feliz belicosidad del autor logran que la olvidemos.

Studies in a Dying Culture (como su precursor, *Illusion and Reality*) ha sido redactado en el dialecto peculiar del marxismo. En una página está escrito que el pecado original es «un símbolo burgués»; en la siguiente, que el marxismo ha abolido la necesidad de una psicología.

***JACQUES CAZOTTE. EL DIABLO ENAMORADO⁶¹**

Dividir en siglos la historia no es menos arbitrario, tal vez, que dividir en puntos el espacio o en instantes el tiempo, pero esas unidades son arquetipos que nos ayudan a imaginar y cada siglo nos propone una imagen coherente. El admirable siglo XVIII fue el siglo de Voltaire y de la Enciclopedia, pero fue también el siglo de Swedenborg y de su rebelde discípulo, William Blake. Quizá no huelgue recordar que fue el siglo de Osián, del apócrifo Osián y de la epopeya celta, que inauguró el vasto movimiento romántico. Ese ambiguo carácter se refleja en el *Diable amoureux* de Jacques Cazotte.

⁶⁰ El Hogar, 24 de febrero de 1939

⁶¹ Biblioteca de Babel, Siruela, 1985

Está redactado en razonable y clara prosa francesa, pero su fábula es fantástica. Ya Voltaire en *Micromegas* y en *Le Blanc et le Noir* había dado el ejemplo; ya Antoine Galland había revelado al Occidente el *Libro de las Mil y Una Noches*. Cazotte recordaría su título en *Mille et une fadaïses, Contes a dormir debout*; de igual modo, el *Diabte amoureux* es una voluntaria antítesis de *Le Diabte boiteux* de Le Sage. El argumento de Cazotte no se reduce a un artificio del Demonio que toma forma de mujer para apoderarse de Alvaro; el demonio, enredado en su propio juego, se enamora de Alvaro, como si la fugaz mascarada hubiera transformado su esencia, hasta convertirlo en la verdadera y apasionada heroína de la obra. Nada queda en Biondetta de la monstruosa aparición que responde al conjuro de Alvaro en las ruinas de Portici y que le dice en italiano: *Che vuoi?* La máscara es el rostro; la satánica seductora es la seducida y seguirá siéndolo, ansiosa y plañidera, en el decurso de la fábula, tan llena de episodios idílicos. Una y otra vez Belcebú-Biondetta agota las diversas artimañas que todas las mujeres inventan para atraer a un hombre. El estilo, deliberadamente frívolo, suele jugar con el terror, pero, a diferencia de *Vathek*, que es de fecha ulterior, no se propone nunca alarmarnos. Cazotte no pudo prever que su fábula sería sometida a la mitología patológica del reciente Procusto, Sigmund Freud. Gabriel Saad, discípulo de Procusto, ha conseguido que el Belcebú-Biondetta sea una hipótesis de la madre y del padre del escritor, lo cual es más quimérico y, sin duda, más terrorífico que el libro que se propuso explicar. Agreguemos que es menos encantador.

Cazotte nació en Dijon hacia 1720. Como Diderot y como Joyce fue educado por los jesuitas y, a diferencia de ellos, no abjuró de la fe cristiana. Según Nodier, Cazotte a los veinte años, ya instalado en París, escribe: «yo era un enamorado de la soledad, del recogimiento, de las meditaciones vagas y fantasiosas... resolví aislarme totalmente y de casi todos, incluso en las formas más comunes de la vida exterior. Vestía, entonces, un largo traje cuidadosamente abotonado hasta el mentón, un sombrero redondo y chato, de anchas alas caídas, polainas de cuero crudo cerradas con broches de acero. A esto se agregaban cabellos sin empolvar, cortados bastante cerca de la frente, y caídos sobre el cuello y los hombros». En 1747 obtiene el grado de comisario en la marina y es destinado a la Martinica. Se casa ahí con la hija del juez de la isla, Elizabeth Roignan. Dos años después, rechaza una invasión de los ingleses. Ya anciano invocaría en sus cartas la memoria de esta resistencia para que la Martinica se defendiera de un ataque de los soldados de la República. A la par de la rutina oficial, Cazotte, dedica su tiempo a trabajar la finca que su mujer trajo en la dote. Hacia 1758 decide regresar a su patria. La Compañía de Jesús había organizado un vasto sistema bancario, que ahora lleva el nombre de *Traveller's checks*. Cazotte aprovecha el sistema y la estrecha amistad que lo une a la Orden, para confiar a su cuidado el monto de la venta total de sus bienes en la isla. En Francia intentaría, vanamente, recobrar un solo centavo. Al cabo de un epistolario, no menos paciente que inútil, al superior de la Orden, publica una memoria relatando la infeliz culminación de un vínculo que data de su infancia. Por fin, resignado, inicia un pleito. La ruptura coincide con su acercamiento al ocultismo y parece alentar su actividad creadora. En 1762 publica un poema en 12 cantos, donde combina verso y prosa, titulado *Ollivier*. Lo sigue otro volumen, cuyo inesperado título es *Lord Impromptu*. En 1772 publica el *Diabte amoureux*; el éxito es tan grande que se le acusa de haber revelado misterios que los

iniciados deben guardar. Los críticos, razonablemente, atribuyen a la imaginación del autor el encuentro con el Demonio. Su fama de visionario permitió que le atribuyeran una profecía de su propia muerte y del terror. Por lo demás, el propio Cazotte declara: «Vivimos entre los espíritus de nuestros padres; el mundo invisible se cierne a nuestro alrededor... sin cesar, los amigos de nuestro pensamiento se nos acercan familiarmente... Veo el bien, el mal, a los buenos y a los malos; a veces la confusión de los seres es tal, cuando los miro, que no siempre sé distinguir, desde el primer momento, a los que viven en su carne de quienes han dejado las apariencias groseras...» Y agrega después: «Esta mañana, durante la oración que nos reunía bajo la mirada del Todopoderoso, el cuarto estaba tan lleno de vivos y de muertos de todos los tiempos y de todos los países, que no podía distinguir entre la vida y la muerte; era una extraña confusión, pero también un magnífico espectáculo.»

Monárquico ferviente, no oculta nunca su adhesión a Luis XVI. En agosto de 1792, las autoridades secuestran unas cartas en las que se cree ver una conspiración. Cazotte es arrestado; su hija Elizabeth lo acompaña voluntariamente a la cárcel. La suerte le depara un fin espléndido; al subir al patíbulo, bien cumplidos los setenta años, podrá decir: «Muero como he vivido, fiel a Dios y a mi rey.»

*MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA. NOVELAS EJEMPLARES⁶²

En buena ley, los platónicos podrían imaginar que existe en el Cielo (o en la insondable inteligencia de Dios) un libro que registra las delicadas emociones de un hombre a quien nada, precisamente nada, le ocurre, y otro que va deshilvanando una serie infinita de actos impersonales, ejecutados por cualquiera o por nadie. El primero en la tierra es *The Beast in the Jungle* de Henry James; el otro, el *Libro de las mil y Una Noches* o nuestro amontonado recuerdo del *Libro de las Mil y Una Noches*. El primero es la meta de la novela psicológica; el otro, de la novela de aventuras.

En la literatura de los hombres no hay tal rigor. La novela más agitada tolera rasgos psicológicos; la más sedentaria, algún hecho. En la tercera noche de *Las noches*, un genio encarcelado por Solimán en una vasija de cobre y arrojado al fondo del mar jura enriquecer a quien lo liberte, pero pasan cien años, y jura que lo hará señor de todos los tesoros del mundo; pero pasan otros cien años, y jura que le otorgará tres deseos; pero pasan los siglos y, al fin, desesperado, jura matarlo. ¿No es esta una genuina invención de tipo psicológica, verosímil y pasmosa a la vez? Algo parecido ocurre con el *Quijote*, que es la primera y la más íntima de las novelas de caracteres y el postrimero y el mejor de los libros de caballerías.

Las *Novelas Ejemplares* aparecieron en 1613, entre los dos *Quijotes*. Poco o nada encierran de sátira, fuera del cuadro picaresco de Rinconete y

⁶² Emecé, 1946

Cortadillo y del diálogo de los perros; mucho de aquella extravagancia que condenaron el cura y el barbero y que lograría su increíble culminación es los ulteriores *Trabajos de Persiles y Segismunda*. El hecho es que en Cervantes, como en Jekyll, hubo por lo menos dos hombres: el duro veterano, ligeramente *miles gloriosus*, lector y gustador de sueños quiméricos, y el hombre comprensivo, indulgente, irónico y sin hiel, que Groussac, que no lo quería, pudo equiparar a Montaigne. Idéntica discordia se advierte en la violencia de las cosas narradas y la grata tardanza del narrador. Lugones ha estampado que los largos períodos de Cervantes no aciertan nunca con el fin; la verdad es que casi no lo buscan. Cervantes los deja caer sin premura, para lectores que no se esfuerza en interesar y que sin embargo interesa. Las dos opuestas vanidades de la altisonancia sonora y de la sentencia lacónica están muy lejos de él. No ignora que el llamado estilo oral es una de las muchas especies del estilo escrito; sus diálogos llevan el nombre de discursos. Los interlocutores no se interrumpen y dejan que el otro concluya. Las frases truncas del realismo de nuestro tiempo le hubieran parecido una torpeza indigna del arte literario.

Dante escribe para el análisis; la crítica española acepta demasiado a Cervantes y prefiere la mera veneración al examen. Nadie ha indicado, por ejemplo, que para el inventor de Alonso Quijano, que soñaba ser don Quijote, la Mancha no era más que un lugar irreparablemente provinciano, polvoriento y prosaico. No menos preciso es el título *Novelas ejemplares*. Pedro Henríquez Ureña anota que *novela* equivale exactamente al italiano «novella» y al francés «nouvelle». En cuanto a «ejemplares», el autor nos advierte: «Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público».

Tolerante en un siglo de intolerantes, contemporáneo de las visibles hogueras del Santo Oficio y del saqueo de Cádiz, el narrador de *La española inglesa*, no muestra el menor asomo de odio hacia Inglaterra. De todas las naciones de Europa la que quiere más es Italia, a cuyas letras tanto debió.

Lo atraían la coincidencia, el azar, los dibujos mágicos del destino, pero profundamente lo atrae el hombre, ya como tipo (*Rinconete y Cortadillo*, *La fuerza de la sangre*), ya como individuo (*El celoso Extremeño*, *El licenciado Vidriera*). A estos últimos agreguemos «El curioso impertinente», intercalado en el *Quijote*. Cabe sospechar, sin embargo, que para los lectores contemporáneos, el agrado de estas ficciones no reside en la fábula ni en los atisbos psicológicos, ni en sus pinturas de la vida española en los tiempos de Felipe III. Reside en la manera de Cervantes; casi diríamos, en la voz de Cervantes. El *Marco Bruto* de Quevedo, las *Empresas* y la *Corona gótica* de Saavedra Fajardo son ilustres ejemplos de estilo escrito; el de Cervantes, cuando no lo perturban vanas ambiciones retóricas, da la impresión de conversado. En un estudio sobre la elaboración del *Quijote*, Menéndez y Pelayo pondera «la afortunada y sabia lentitud» con que trabaja Cervantes, afirmación que luego justifican estas palabras: «De dos novelas ejemplares, "El celoso extremeño" y el "Rinconete", tenemos todavía un trasunto de los borradores primitivos copiados por el licenciado Porrás de la Cámara, y de ellos a la versión definitiva, ¡cuánta distancia!». Cabe recordar aquí ciertas líneas del *Adam's Curse* de Yeats: «Un sólo verso puede exigir muchas horas; pero si no aparece el don de un momento, nuestro tejer y nuestro destejer son inútiles».

Juzgado por los preceptos de la retórica, no hay estilo más deficiente que el de Cervantes. Abunda en repeticiones, en languideces, en hiatos, en errores de construcción, en ociosos o perjudiciales epítetos, en cambios de propósito. A todos ellos los anula o los atempera cierto encanto esencial. Hay escritores - Chesterton, Quevedo, Virgilio- integralmente susceptibles de análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros -De Quincey, Shakespeare- abarcan zonas refractarias a todo examen. Otros, aún más misteriosos, no son analíticamente justificables. No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo, así incriminado el texto es eficacísimo, aunque no sepamos por qué. A esa categoría de escritores que no puede explicar la mera razón pertenece Miguel de Cervantes.

De los muchos elogios que han merecido estas *Novelas ejemplares* quizá el más memorable es el tributado por Goethe. Figura en una de las cartas a Schiller de 1795; Pedro Henríquez Ureña lo ha vertido así al español: «He hallado en las novelas de Cervantes un tesoro de enseñanzas y de deleite. ¡Cómo nos regocijamos cuando podemos reconocer como bueno lo que ya está reconocido como tal, y cómo adelantamos en el camino cuando vemos obras realizadas de acuerdo con los principios que seguimos nosotros mismos en la medida de nuestras fuerzas y dentro de nuestra esfera!». Menos efusivo es el parecer de Lope de Vega: «En España... también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos, y de ellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las Historias clásicas del Bandello; pero las habían de escribir los hombres científicos o, por lo menos, grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos».

Destino paradójico el de este libro. Cervantes lo compuso para distraer con ficciones las primeras melancolías de su vejez; nosotros lo buscamos para vislumbrar en sus fábulas los rasgos del viejo Cervantes. No nos conmueven Mahamut o la Gitanilla. Nos conmueve Cervantes, imaginándolos.

*NOTA SOBRE EL QUIJOTE⁶³

Paradójica gloria la del Quijote. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos. Su *reductio ad absurdum* es el consecuente padre Mir, que prefirió al Quijote los sermones del padre Alonso de Cabrera, por descubrir en ellos «más voces castizas, más giros nuevos, más

⁶³ Sur, año II, n. 57, de homenaje a Cervantes, setiembre- octubre de 1947; *Realidad*, sept.-oct. de 1949

locuciones elegantes, más variedad de modismos, más viveza de hispanismos, más fondo de ciencia» (*Prontuario de hispanismo y barbarismo*, 1908). Panegiristas de ese tipo infestaron el siglo XIX; Groussac los censuró; la natural reacción que tales paremiólogos despertaron ha producido, lo compruebo, un error contrario. Del culto de la letra se ha pasado al culto del espíritu; del culto de Miguel de Cervantes al de Alonso Quijano. Este ha sido exaltado a semidiós; su inventor -el hombre que escribió: «Para mí solo nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir»- ha sido rebajado por Unamuno a irreverente historiador o a evangelista incomprensivo y erróneo. Descubrir que Alonso Quijano es un personaje patético es descubrir lo que no ignoraba su autor, sobre todo cuando escribió la segunda parte; también es olvidar que el desdén es uno de los medios de Cervantes para hacerlo patético. Abundan los ejemplos; no sé de ninguno más exquisito que la descansada sentencia -¡tan poblada de otras personas!- que narra de manera lateral la muerte del héroe: «Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como Don Quijote, el cual entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron dio su espíritu: quiero decir que se murió.» «¿No es de irresistible eficacia el *quiero decir?* ¿No es conmovedor que todos maltraten a Don Quijote y que ese *todos* incluya también a Cervantes?

Es común alabar la difusión de Quijote y de Sancho. Se dice que son tipos universales y que si un nuevo Shih Huang Ti dispusiera el incendio de todas las bibliotecas y no quedara un solo ejemplar del Quijote, el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían su camino y su diálogo en la memoria general de los hombres. Ello puede ser cierto, pero también es cierto que irían acompañados por Sherlock Holmes, por Chaplin, por Mickey Mouse y tal vez por Tarzán. Que los personajes de una novela asciendan (o decaigan) a mitos, depende casi tanto del ilustrador como del autor; también importa que no sean demasiado complejos... Quienes ponderan que Sancho y Quijote sean mitos, suelen asimismo abundar en la opinión de que son símbolos.

«La crítica europea -anota Groussac- simboliza en el hidalgo y su escudero las dos faces, ideal y material, del *homo duplex*, opuestas e inseparables como el anverso y el reverso de una medalla» (*Crítica literaria*, 1924). Ciertamente, no hay cosa alguna que no pueda ser símbolo; según Carlyle, cada uno de nosotros lo es; en tal sentido, también lo serán Sancho y Quijote, que están hechos de palabras entrelazadas (R. L. Stevenson: *Ethical Studies*), vale decir, de símbolos. Mi propósito no es controvertir esa mágica afirmación; lo que niego es la hipótesis monstruosa de que esos españoles, amigos nuestros, no sean gente de este mundo sino las dos mitades de un alma. El Sancho y el Quijote de la leyenda pueden ser abstracciones; no los del libro, que son individuales y complejísimos, y que el análisis podría partir en otros Quijotes y Sanchos.⁶⁴ No, por cierto, aquel hombre de quien se ha referido este rasgo: «Para probar si la celada era fuerte, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una

⁶⁴ Kafka (*Beschreibung eines Kampfes*, Prag, 1936) jugó con la fantasía de que Don Quijote fuera una proyección de Sancho, lector de libros de aventuras.

semana: y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro, de tal manera que él quedó satisfecho de su fortaleza y *sin querer hacer nueva experiencia della* la diputó y tuvo por celada finísima de encaje.»

Antes de Don Quijote, los héroes creados por el arte eran personajes propuestos a la piedad o a la admiración de los hombres; Don Quijote es el primero que merece y que gana su amistad. Dulcemente ha ganado la amistad del género humano, desde que ganó, hace tres siglos, la del valeroso y pobre Cervantes.

*MAGIAS PARCIALES DEL QUIJOTE⁶⁵

Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad. Cotejado con otros libros clásicos (la *Iliada*, la *Eneida*, la *Farsalia*, la *Comedia* dantesca, las tragedias y comedias de Shakespeare), el *Quijote* es realista; este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX. Joseph Conrad pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso: ignoro si Miguel de Cervantes compartió esa intuición, pero sé que la forma del Quijote le hizo contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico. Conrad y Henry James novelaron la realidad porque la juzgaban poética; para Cervantes son antinomias lo real y lo poético. A las vastas y vagas geografías del *Amadís* opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla; imaginemos a un novelista de nuestro tiempo que destacara con sentido paródico las estaciones de aprovisionamiento de nafta. Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España del siglo XVII, pero ni aquel siglo ni aquella España eran poéticas para él; hombres como Unamuno o Azorín o Antonio Machado, enternecidos ante la evocación de la Mancha, le hubieran sido incomprensibles. El plan de su obra le vedaba lo maravilloso; éste, sin embargo, tenía que figurar, siquiera de manera indirecta, como los crímenes y el misterio en una parodia de la novela policial. Cervantes no podía recurrir a talismanes o a sortilegios, pero insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz. Intimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural. Paul Groussac, en 1924, observó: «Con alguna mal fijada tintura de latín e italiano, la cosecha literaria de Cervantes provenía sobre todo de las novelas pastoriles y las novelas de caballerías, fábulas arrulladoras del cautiverio.» El *Quijote* es menos un antídoto de esas ficciones que una secreta despedida nostálgica.

En la realidad, cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. En aquellos capítulos que discuten si la bacía del barbero es un yelmo y la albarda un jaez, el problema se trata de modo explícito; en otros lugares, como

⁶⁵ Otras inquisiciones, 1952

ya anoté, lo insinúa. En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea. Pensamos en Carlyle, que fingió que el *Sartor Resartus* era versión parcial de una obra publicada en Alemania por el doctor Diógenes Teufelsdröckh; pensamos en el rabino castellano Moisés de León, que compuso el *Zohar* o *Libro del Esplendor* y lo divulgó como obra de un rabino palestino del siglo III.

Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de *Hamlet*; la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora la eficacia de esa inclusión. Un artificio análogo al de Cervantes, y aun más asombroso, figura en el *Ramayana*, poema de Valmiki, que narra las proezas de Rama y su guerra con los demonios. En el libro final, los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en una selva, donde un asceta les enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro en que estudian, el *Ramayana*. Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Estos acompañados por el laúd, cantan el *Ramayana*. Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta... Algo parecido ha obrado el azar en *Las mil y una noches*. Esta compilación de historias fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa. Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazád, que lo distrae con fábulas, hasta que encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también -de monstruoso modo-, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las mil y una noches*, ahora infinita y circular... Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte: Josiah Royce, en el primer volumen de la obra *The World and the Individual* (1899), ha formulado la siguiente: «Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en

el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito.»

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.

*ANÁLISIS DEL ÚLTIMO CAPÍTULO DEL «QUIJOTE»⁶⁶

Este examen ya ha sido ejecutado en forma filosófica y conmovedora por Unamuno, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Hoy ensayaremos algo distinto, el examen técnico de ese capítulo, párrafo por párrafo. Antes convendría, navegando hacia atrás el río del tiempo, volver al momento en que llegamos al último capítulo, ya que este capítulo exige, para ser plenamente sentido, la carga emocional de los capítulos anteriores. Exige que sintamos a don Quijote y a Sancho como amigos nuestros. Cervantes, en este capítulo final, no define o crea a los personajes; trata con viejos amigos suyos y nuestros. Empiezo ahora el examen:

«Capítulo LXXIV - De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte.»

Aquí Cervantes renuncia instintivamente a toda sorpresa. Cervantes anuncia que don Quijote, su amigo y nuestro amigo, va a morir. Este anuncio tranquilo da por sentada la muerte del héroe y hace que la aceptemos. Veamos ahora el primer párrafo:

«Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido, o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura, que le tuvo seis días en cama, en los cuales fue visitado muchas veces del cura, del bachiller y del barbero, sus amigos, sin quitársele de la cabecera Sancho Panza su buen escudero.»

⁶⁶ Revista de la Universidad de Buenos Aires, V época, año 1. n.1, págs. 28-36, enero-marzo 1956.

En este primer párrafo hay una astucia, una astucia, que es menos de Cervantes, del individuo Cervantes, que del arte general de la novelística. Escribe Cervantes que todas las cosas tocan alguna vez a su acabamiento y su fin, y que don Quijote no estaba exento, por privilegio alguno, de esa mortalidad. Esto, desde luego, no es cierto, ya que don Quijote no es un hombre de carne y hueso, un hombre sujeto a la muerte, sino un sueño de Cervantes, un sueño que pudo haber sido inmortal. He hablado de astucia; esta palabra, aquí, puede ser injusta, ya que, a esta altura de la extensa novela, don Quijote no es una ficción para Cervantes, como tampoco lo es para nosotros. Es un individuo, un mortal, un hombre que tiene que morir. Yo querría asimismo destacar en este primer párrafo palabras como *fin* y *melancolía*, palabras que de algún modo prefiguran y preparan y, casi podríamos decir, causan la muerte del héroe.

«Estos, creyendo que la pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea le tenía de aquella suerte, por todas las vías posibles procuraban alegrarle, diciéndole el bachiller que se animase y levantase para comenzar su pastoral ejercicio, para el cual tenía ya compuesta una égloga, que mal año para cuantas Sanazaro había compuesto, y que ya tenía comprados de su propio dinero dos famosos perros para guardar el ganado, el uno llamado Barcino y el otro Butrón, que se los había vendido un ganadero del Quintanar.»

En este párrafo, que prepara la vuelta de don Quijote a la cordura, los otros personajes siguen viviendo, o simulan seguir viviendo, en el mundo ilusorio que abandonará don Quijote. Al recorrer este segundo párrafo, sentimos otra vez la gravitación del mundo fantástico que nos ha acompañado en el decurso de la obra. Para que esta gravitación sea más fuerte, el autor la atribuye no a don Quijote, sino a quienes siempre descreyeron de tales imaginaciones... Las últimas líneas sugieren un problema de orden metafísico. Ignoramos si los dos perros fueron «realmente» comprados por el Bachiller o si los inventó para dar valor y ánimo a don Quijote. En el primer caso, serían ficciones de primer grado; en el segundo, ficciones de segundo grado, sueños de un sueño:

«Pero no por esto dejaba don Quijote sus tristezas. Llamaron sus amigos del médico, tomóle el pulso, y no le contentó mucho, y dijo que, por sí o por no, atendiese a la salud de su alma, porque la del cuerpo corría peligro.»

Cervantes, para que creamos en la gravedad del estado de don Quijote, alega el testimonio del médico. ¿Pero quién es el médico? Un sueño más, una persona que no existía dos líneas antes. Ahora, sin embargo, por obra de aquella suspensión de la incredulidad de que habla Coleridge, nos convence de que don Quijote está realmente grave y a punto de morir.

«Oyóle don Quijote con ánimo sosegado; pero no lo oyeron así su ama, su sobrina y su escudero, los cuales comenzaron a llorar tiernamente, como si ya le tuvieran muerto delante.»

El llanto de estas personas viene a significar nuestra tristeza y también la tristeza de Cervantes, que sabe que va a separarse de ese compañero de tantos años.

«Fue el parecer del médico que melancolías y desabrimientos le acababan. Rogó don Quijote que le dejasen solo, porque quería dormir un poco.»

La frase «el parecer del médico» hace que imaginemos a éste como distinto de Cervantes. No se nos dice qué melancolías y desabrimientos estaban acabando a don Quijote; se atribuye a un tercero este parecer.

«Hiciéronlo así, y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas; tanto que pensaron el ama y la sobrina que se había de quedar en el sueño.»

Sabemos que el *Quijote* fue concebido como una larga fábula, cuyo remate tenía forzosamente que ser el desengaño del héroe. Al llegar al capítulo final, Cervantes se habrá preguntado: ¿qué inventaré para que Alonso Quijano recobre la razón y deje de ser don Quijote y vuelva a ser Alonso Quijano? ¿Qué extraña aventura idearé para sacarlo del mundo fantasmagórico que habitó tanto tiempo? ¿Qué artificio urdiré para curar a aquel a quien no curaron los azotes, las desventuras y, lo que es peor, las carcajadas del prójimo? Cervantes, sin duda, pudo haber inventado un episodio singular, pero recurrió en buena hora a algo más convincente y más misterioso: al oscuro proceso del sueño. ¿Qué nos pasa al dormir?, ¿de qué mundo desconocido regresamos al despertar? Cervantes recurre simplemente a un largo sueño, a un largo sueño en el que ocurrirá la salvación buscada.

«Despertó al cabo del tiempo dicho, y dando una gran voz, dijo: Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho. En fin, sus misericordias no tienen límites, ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres.»

Esta larga declaración de don Quijote, esta declaración quizás inverosímil, tiene un propósito preparatorio. Al leerla, adivinamos que don Quijote va a revelar que está curado de su locura. El hecho de que lo adivinemos nos ayuda a aceptar lo que vendrá después.

«Estuvo atenta la sobrina a las razones del tío, y parecióle más concertadas que él solía decirlas, a lo menos en aquella enfermedad, y preguntóle: ¿Qué es lo que vuesa merced dice, señor? ¿Tenemos algo de nuevo? ¿Qué misericordias son éstas o qué pecados de los hombres? Las misericordias, respondió don Quijote, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados.»

Aquí sé declara la recuperada cordura de don Quijote y, para que ello sea más verosímil, se insinúa la posibilidad de un milagro. A esta altura de la novela, ya podemos creer en ese milagro, porque don Quijote es para nosotros no sólo un amigo querido sino también un santo.

«Yo tengo juicio ya libre y claro sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa, sino que este desengaño ha llegado tan tarde; que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma.»

Cualquier otro autor hubiera cedido a la tentación de que don Quijote muriera en su ley, combatiendo con gigantes o paladines alucinatorios, reales para él. Almafuerite ha reprochado a Cervantes la lucidez agónica de su héroe. A ello podemos contestar que la forma de la novela exige que don Quijote vuelva a la cordura, y también que este regreso a la cordura es más patético que el morir loco. Es triste que Alonso Quijano vea en la hora de su muerte que su vida entera ha sido un error y un disparate. El sueño de Alonso Quijano cesa con la cordura y también el sueño general del libro, del que pronto despertaremos. Antes que cerremos el volumen y despertemos de ese sueño del arte, don Quijote se nos adelanta, despertando él también y volviendo como nosotros a la mera y prosaica realidad.

«Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. Llámame, amiga, a mis buenos amigos...»

Alonso Quijano está en posesión de su cordura. No lo ha abandonado aquella virtud que lo acompañó a lo largo de sus empresas y que no fue tocada por la locura; hablo de su coraje. Está bien que ahora, ante esta aventura de lucidez, ante esta aventura final que es más tremenda que las otras, se muestre como siempre valiente. Antes se enfrentó con gigantes o con los que creía gigantes y no tuvo miedo; ahora sabe que toda su vida ha sido un engaño y no siente miedo. Cervantes, al escribir estas líneas, pudo pensar que también él estaba cerca de la muerte y que más le hubiera valido escribir libros de devoción y no de arbitraria ficción. Don Quijote se despide de sus fantásticas lecturas y viene a ser una proyección de Cervantes que se despide de su novela, también fantástica.

«...al cura, al Bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento. Pero deste trabajo se excusó la sobrina con la entrada de los tres. Apenas los vio don Quijote cuando dijo:»

La sobrina pudo haber ido a buscar a esa gente. El autor ahorra ese trámite; las personas entran y con ello evidencian que les inquieta la suerte de

don Quijote. Palabras como testamento y confesión resultan patéticas en la boca de un hombre que antes hablaba de paladines, de hechicerías y de insulas.

«Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad, y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las abomino.»

Alonso Quijano, ahora, está solo; sabe que todas sus empresas han sido necedades y humo. Sin embargo, ni se acobarda ni se entristece; se alegra porque ha encontrado la verdad, aunque esta verdad venía a aniquilar toda su vida.

«Cuando esto le oyeron decir los tres, creyeron sin duda que alguna nueva locura le había tomado. Y Sansón le dijo: Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuesa merced con eso; y ahora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida como unos príncipes, ¿quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle por su vida, vuelva en sí, y déjese de cuentos.»

En este párrafo hay una suerte de efecto mágico, un cambio de papeles. Ahora don Quijote está de parte de la realidad y los otros están, o fingen estar o siguen estando por inercia, de parte de la ficción.

«Los de hasta aquí, replicó don Quijote, que han sido verdaderos en mi daño, los ha de volver mi muerte con ayuda del cielo en mi provecho. Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa: déjense burlas aparte, y tráiganme un confesor que me confiese, y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma; y así suplico que en tanto que el señor cura me confiesa, vayan por el escribano.»

Un escribano y un confesor, es decir, dos personas cotidianas y prosaicas; dos personas que nada tienen que ver con el mundo de Ariosto y de las novelas de caballerías. Don Quijote vuelve a la realidad, que pronto tendrá que dejar para ser borrado o transformado por la muerte.

«Miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Quijote, y, aunque en duda, le quisieron creer; y una de las señales por donde conjeturaron se moría, fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo porque a las ya dichas razones añadió otras muchas tan bien dichas, tan cristianas y con tanto acierto, que del todo les vino a quitar la duda, y a creer que estaba cuerdo.»

Una superstición escocesa quiere que los hombres cuerdos que están ya cerca de la muerte se vuelvan un poco locos y adquieran virtudes proféticas. Aquí, inversamente, la cercanía de la muerte devuelve la razón a un loco.

«Hizo salir la gente el Cura, y quedóse solo con él y confesóle.»

Cervantes no nos dijo lo que ocurrió durante el sueño de don Quijote, aunque pudo haberlo inventado; ahora no nos dice cómo fue la confesión del héroe. Hay aquí otro intervalo de oscuridad. Estas dos ignorancias o fingidos escrúpulos del autor hacen que prestemos más fe a los otros hechos que refiere. Estos dos eclipses, estos dos intervalos de silencio, dan mayor fuerza a lo demás.

«El Bachiller fue por el escribano, y de allí a poco volvió con él y con Sancho Panza; el cual Sancho (que ya sabía por nuevas del Bachiller en qué estado estaba su señor), hallando a la Ama y a la Sobrina llorosas, comenzó a hacer pucheros y a derramar lágrimas. Acabóse la confesión y salió el Cura diciendo: Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno; bien podemos entrar, para que haga su testamento. Estas nuevas dieron un terrible empujón a los ojos preñados de Ama, Sobrina y de Sancho Panza su buen escudero, de tal manera, que los hizo reventar las lágrimas de los ojos, y mil profundos suspiros del pecho; porque verdaderamente, como alguna vez se ha dicho, en tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no sólo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían.»

Una sombra, en una de las terrazas del purgatorio, pregunta a Dante si en su patria perduran la virtud y la cortesía. Se advierte que estas dos virtudes fueron virtudes cardinales para el poeta; también lo fueron para Cervantes. Durante todo el libro hemos sido testigos del valor de Alonso Quijano; ahora se habla también de su cortesía y de la bondad que significa esa cortesía.

«Entró el escribano con los demás, y después de haber hecho la cabeza del testamento, y ordenado su alma don Quijote, con todas aquellas circunstancias cristianas que se requieren, llegando a las mandas, dijo: Item, es mi voluntad que de ciertos dineros que Sancho Panza, a quien en mi locura hice mi escudero, tiene, que porque ha habido entre él y mí ciertas cuentas, y dares y tomares, quiero que no se le haga cargo de ellos, ni se le pida cuenta alguna, sino que si sobrare alguno después de haberse pagado de lo que le debo, el restante sea suyo, que será bien poco, y buen provecho le haga...»

La lucidez de don Quijote es perfecta; don Quijote ha vivido en un mundo alucinatorio, pero ahora que vuelve al mundo real recuerda vívidamente todas las circunstancias de esa larga etapa anterior. Recuerda los dineros que debe a Sancho y quiere que se le haga justicia.

«...¡Ay!, respondió Sancho llorando: no se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire, no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado, quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron, cuanto más que vuesa merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros, y el que es vencido hoy, ser vencedor mañana.»

Estas palabras han sido curiosamente interpretadas por Unamuno, que entiende que don Quijote, al perder su locura, se la traspasa a Sancho. Más bien cabe pensar que Sancho no ha conocido a Alonso Quijano sino a don Quijote y que se ha acostumbrado a hablarle de esta manera. Está afligido porque sabe que don Quijote va a morir, y recurre a palabras y razones que antes hubieran sido eficaces y ahora no lo son. No acaba de entender que don Quijote murió durante el sueño y que ahora es vano invocar hechiceros y Dulcineas.

«Así es, dijo Sansón, y el buen Sancho Panza está muy en la verdad destes casos. Señores, dijo don Quijote, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño.»

Algo inanalizable hay aquí: la entonación, la negligente música de Cervantes.

«Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestas mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano. Item, mando toda mi hacienda a puerta cerrada a Antonia Quijana, mi sobrina que está presente, habiendo sacado primero de lo más bien parado della lo que fuere menester para cumplir las mandas que dejo hechas; y la primera satisfacción que se haga quiero que sea pagar el salario que debo del tiempo que mi Ama me ha servido, y más veinte ducados para un vestido.»

Otra circunstancia verosímil. Mientras don Quijote ejecutaba sus irrisorias hazañas, el Ama había trabajado en su casa y no le habían pagado nunca. Esta invención de que mientras ocurre una cosa, ocurran otras que no sepamos es una de las habilidades de la novela, y está bien aquí.

«...Cerró con esto el testamento y tomándole un desmayo, se tendió de largo a largo en la cama. Alborotáronse todos, y acudieron a su remedio, y en tres días que vivió después deste donde hizo el testamento, se desmayaba muy a menudo.»

Alonso Quijano tenía que morir después de haber dicho ciertas cosas, pero haberlo hecho morir inmediatamente hubiera resultado todo un poco mecánico. Cervantes, para mayor verosimilitud, lo hace durar unos días más.

«Andaba la casa alborotada; pero con todo comía la Sobrina, brindaba el Ama y se regocijaba Sancho Panza; que esto del heredar algo borra o templea en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto.»

Se anticipa la muerte de don Quijote en el olvido de estas personas que, sin embargo, tanto lo quieren. Don Quijote no ha muerto aún y ya están olvidándolo. Este olvido acentúa y agrava su soledad.

«En fin, llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos, y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote, el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que se murió.»

El libro entero ha sido escrito para esta escena, para la muerte de don Quijote. Los autores suelen cuidar el lecho de muerte de sus héroes, pero Cervantes que, según su propia declaración, no era padre sino padrastro de don Quijote, deja que éste se vaya de la vida de una manera lateral y casual, al fin de una frase. Cervantes nos da con indiferencia la tremenda noticia. Es la última crueldad de las muchas que ha cometido con su héroe; acaso esta crueldad es un pudor y Cervantes y don Quijote se entienden bien y se perdonan.

*CONFERENCIA SOBRE EL QUIJOTE⁶⁷

Puede parecer una tarea estéril e ingrata discutir una vez más el tema del Quijote, ya que se han escrito sobre él tantos libros, tantas bibliotecas enteras, bibliotecas aún más abundantes que la que fue incendiada por el piadoso celo del cura y el barbero. Sin embargo, siempre hay placer, siempre hay una suerte de felicidad cuando se habla de un amigo. Y creo que todos podemos considerar a don Quijote como un amigo. Esto no ocurre con todos los personajes de ficción. Supongo que Agamenón y Beowulf resultan más bien distantes. Y me pregunto si el príncipe Hamlet no nos hubiera menospreciado si le hubiéramos hablado como amigos, del mismo modo en que desairó a Rosencrantz y Guildenstern.

⁶⁷ Texas University, 1968

Porque hay ciertos personajes, y esos son, creo, los más altos de la ficción, a los que con seguridad y humildemente podemos llamar amigos. Pienso en Huckleberry Finn, en Mr. Pickwick, en Peer Gynt y en no muchos más. Pero ahora hablaremos de nuestro amigo don Quijote.

Pero primero digamos que el libro ha tenido un extraño destino, pues de algún modo, apenas si podemos entender por qué de algún modo los gramáticos y académicos le han tomado tanto aprecio a don Quijote. Y en el siglo XIX fue alabado y elogiado, diría yo, por las razones equivocadas. Por ejemplo, si consideramos un libro como el ejercicio de Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, descubrimos que Cervantes fue admirado por la gran cantidad de proverbios que conocía. Y el hecho es que, como todos sabemos, Cervantes se burló de los proverbios haciendo que su rechoncho Sancho los repitiera en cantidad.

Entonces, la gente consideró a Cervantes un escritor ornamental. Y debo decir que a Cervantes no le interesaba para nada la escritura ornamental; la escritura refinada no le agradaba demasiado, y leí en alguna parte que la famosa dedicatoria de su libro al Conde de Lemos fue escrita por un amigo de Cervantes o copiada de algún libro, ya que él mismo no estaba especialmente interesado en escribir esa clase de cosas.

Cervantes fue admirado por su "buen estilo", y por supuesto las palabras "buen estilo" significan muchas cosas. Si pensamos que de algún modo Cervantes nos transmitió el personaje y el destino del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, tenemos que admitir su buen estilo, o, más bien, algo más que un buen estilo, porque cuando hablamos de buen estilo, pensamos en algo meramente verbal.

Me pregunto cómo hizo Cervantes para lograr ese milagro, pero de algún modo lo logró. Y recuerdo ahora una de las cosas más notables que he leído, algo que me produjo tristeza. Stevenson dijo: "¿Qué es el personaje de un libro?" Y respondió: "Después de todo, un personaje es tan sólo una ristra de palabras". Es cierto, y sin embargo, lo consideramos una blasfemia. Porque cuando pensamos, digamos, en don Quijote o en Huckleberry Finn, o en Mr. Pickwick, o en Peer Gynt o en Lord Jim, sin duda no pensamos en ristas de palabras. También podríamos decir que nuestros amigos están hechos de ristas de palabras y, por supuesto, de percepciones visuales. Cuando nos encontramos con un verdadero personaje en la ficción, sabemos que ese personaje existe más allá del mundo que lo creó.

Sabemos que hay cientos de cosas que no conocemos, y que sin embargo existen. De hecho, hay personajes de la ficción que cobran vida en una sola frase. Y tal vez no sepamos demasiadas cosas sobre ellos, pero, esencialmente, lo sabemos todo de ellos.

Por ejemplo, ese personaje creado por el gran contemporáneo de Cervantes, Shakespeare: Yorick, el pobre Yorick, es creado, diría, en unas pocas líneas. Cobra vida, no volvemos a saber nada de él, y sin embargo sentimos que lo conocemos. Y tal vez, después de leer el *Ulises*, conocemos cientos de cosas, cientos de hechos, cientos de circunstancias acerca de Stephen Dedalus y de Leopold Bloom. Pero no los conocemos como a don Quijote, de quien sabemos mucho menos.

Ahora voy al libro mismo. Podemos decir que es un conflicto, un conflicto entre los sueños y la realidad. Esta afirmación es, por supuesto, errónea, ya

que no hay causa para que consideremos que un sueño es menos real que el contenido del diario de hoy o que las cosas registradas en el diario de hoy.

No obstante, como debemos usar palabras, debemos hablar de sueños y realidad, porque también podríamos, pensando en Goethe, hablar de *Wahrheit und Dichtung*, de verdad y poesía. Pero cuando Cervantes pensó escribir este libro, supongo que consideró la idea del conflicto entre los sueños y la realidad, entre las proezas consignadas en los romances que don Quijote leyó y que fueron tomadas de la *Matière de Bretagne*, de la *Matière de France* y demás y la monótona realidad de la vida española a principios del siglo XVII. Y encontramos este conflicto en el título mismo del libro. Creo que, tal vez, algunos traductores ingleses se han equivocado al traducir *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* como *The Ingenious Knight: don Quixote de la Mancha*, porque las palabras "knight" y "Don" son lo mismo. Yo diría tal vez: *the ingenious country gentleman*, y allí está el conflicto.

Pero, por supuesto, durante todo el libro, especialmente en la primera parte, el conflicto es muy brutal y obvio. Vemos a un caballero que vaga en sus empresas filantrópicas a través de los polvorientos caminos de España, siempre apaleado y en apuros. Además de eso, encontramos muchos indicios de la misma idea. Porque por supuesto, Cervantes era un hombre demasiado sabio como para no saber que, aun cuando opusiera los sueños y la realidad, la realidad no era, digamos, la verdadera realidad, o la monótona realidad común. Era una realidad creada por él; es decir, la gente que representa la realidad en don Quijote forma parte del sueño de Cervantes tanto como don Quijote y sus infladas ideas de la caballería, de defender a los inocentes y demás. Y a lo largo de todo el libro hay una suerte de mezcla de los sueños y la realidad.

Por ejemplo, se puede señalar un hecho, y me atrevo a decir que ha sido señalado con mucha frecuencia, ya que se han escrito tantas cosas sobre don Quijote. Y es el hecho de que, tal como la gente habla todo el tiempo del teatro en *Hamlet*, la gente habla todo el tiempo de libros en el *Quijote*.

Cuando el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote, descubrimos, asombrosamente, que uno de los libros ha sido escrito por Cervantes, y sentimos que en cualquier momento el barbero y el cura pueden encontrarse con un volumen del mismo libro que estamos leyendo. En realidad eso es lo que pasa, tal vez lo recuerden, en ese otro espléndido sueño de la humanidad, el libro de *Las mil y una noches*. Pues en medio de la noche Shahrazád empieza a contar distraídamente una historia y esa historia es la historia de Scherazada. Y podríamos seguir al infinito. Por supuesto, esto se debe bien, a un simple error del copista que vacila ante ese hecho, si Shahrazád contando la historia de Shahrazád es tan maravilloso como cualquier otro de los maravillosos cuentos de las noches.

Además, también tenemos en el *Quijote* el hecho de que muchas historias están entrelazadas. Al principio podemos pensar que se debe al hecho de que Cervantes puede haber pensado que sus lectores podrían cansarse de la compañía de don Quijote y de Sancho y entonces trató de entretenerlos entrelazando otras historias.

Pero yo creo que lo hizo por otra razón. Y esa otra razón sería que esas historias, la *Novela del curioso impertinente*, el cuento del cautivo y demás,

son otras historias. Y por eso está esa relación de sueños y realidad, que es la esencia del libro.

Por ejemplo, cuando el cautivo nos cuenta su cautiverio, habla de un compañero de cautiverio. Y ese compañero, se nos hace sentir, es finalmente nada menos que Miguel de Cervantes Saavedra, que escribió el libro.

Así hay un personaje que es un sueño de Cervantes y que, a su vez, sueña con Cervantes y lo convierte en un sueño. Después, en la segunda parte del libro, descubrimos, para nuestro asombro, que los personajes han leído la primera parte y que también han leído la imitación del libro que ha escrito un rival. Y no escatiman juicios literarios y se ponen del lado de Cervantes, así que es como si Cervantes estuviera todo el tiempo entrando y saliendo fugazmente de su propio libro y, por supuesto, debe haber disfrutado mucho su juego.

Por supuesto, desde entonces otros escritores han jugado ese juego (permítanme que recuerde a Pirandello) y también una vez lo ha jugado uno de mis escritores favoritos, Henrik Ibsen. No sé si recordarán que al final del tercer acto de *Peer Gynt* hay un naufragio. *Peer Gynt* está a punto de ahogarse. Está por caer el telón. Y entonces *Peer Gynt* dice: "Después de todo, nada puede ocurrirme, porque, ¿cómo puedo morir al final del tercer acto?". Y encontramos un chiste similar en uno de los prólogos de Bernard Shaw. Dice que de nada le serviría a un novelista escribir: "Se le llenaron los ojos de lágrimas, pues vio que a su hijo sólo le quedaban unos pocos capítulos de vida". Y yo diría que fue Cervantes quien inventó este juego, salvo que, por supuesto, nadie inventa nada, porque siempre hay algunos malditos antecesores que han inventado muchísimas cosas antes que nosotros.

Entonces tenemos en el *Quijote* un doble carácter. Realidad y sueños. Pero al mismo tiempo Cervantes sabía que la realidad estaba hecha de la misma materia que los sueños. Es lo que debe haber sentido. Todos los hombres lo sienten en algún momento de su vida. Pero él se divirtió recordándonos que aquello que tomamos como pura realidad era también un sueño. Y así todo el libro es una suerte de sueño. Y al final sentimos que después de todo también nosotros podemos ser un sueño.

Y hay otro hecho que me gustaría recordarles: cuando Cervantes habló de La Mancha, cuando habló de los polvorientos caminos, de los mesones de España a principios del siglo XVII, pensaba en ellos como cosas aburridas, como cosas muy ordinarias. Algo muy semejante sentía Sinclair Lewis al hablar de Main Street, y cosas así. Y sin embargo ahora palabras como La Mancha tienen una significación romántica porque Cervantes se burló de ellas.

Y hay otro hecho que me gustaría recordarles. El hecho es que Cervantes, como él mismo dijo dos o tres veces, quería que el mundo olvidara las novelas de caballería que él acostumbraba leer. Y sin embargo si hoy se recuerdan nombres tales como Palmerín de Inglaterra, Tirante el Blanco, Amadís de Gaula y otros, es porque Cervantes se burló de ellos. Y de algún modo esos nombres son inmortales ahora. Entonces uno no debe quejarse si la gente se ríe de nosotros, porque por lo que sabemos, esa gente puede inmortalizarnos con su risa. Por supuesto, no creo que tengamos la suerte de que se ría de nosotros un hombre como Cervantes. Pero seamos optimistas y pensemos que podría ocurrir.

Y ahora llegamos a otra cosa, algo que es tal vez tan importante como otros hechos que ya les he recordado. Bernard Shaw dijo que un escritor sólo podía tener tanto tiempo como el que le diera su convicción. Y, en el caso de don Quijote, creo que todos estamos seguros de conocerlo. Creo que no hay duda posible de nuestra convicción en cuanto a su realidad. Por supuesto, Coleridge escribió sobre una voluntaria suspensión de la incredulidad.

Ahora me gustaría entrar en detalles acerca de mi afirmación. Creo que todos nosotros creemos en Alonso Quijano. Y, por raro que parezca, creemos en él desde el primer momento en que nos es presentado. Es decir, desde la primera página del primer capítulo. Y sin embargo, cuando Cervantes lo presentó ante nosotros, supongo que sabía muy poco de él. Cervantes debe haber sabido tan poco como nosotros. Debe haber pensado en él como héroe, o como el eje de una novela de humor, pero no se ve ningún intento de entrar en lo que podríamos llamar su psicología. Por ejemplo, si otro escritor hubiera tomado el tema de Alonso Quijano, o de cómo Alonso Quijano se volvió loco por leer demasiado, hubiera entrado en detalles acerca de su locura, nos hubiera mostrado el lento oscurecimiento de su razón, nos hubiera mostrado cómo todo empezó con una alucinación, cómo al principio jugó con la idea de ser un caballero errante, cómo por fin se lo tomó en serio, y tal vez todo eso no le hubiera servido de nada a ese escritor. Pero Cervantes meramente nos dice que se volvió loco. Y nosotros le creemos.

Ahora bien, ¿qué significa creer en don Quijote? Supongo que significa creer en la realidad de su personaje, de su mente. Porque una cosa es creer en un personaje, y otra muy diferente es creer en la realidad de las cosas que le ocurrieron. En el caso de Shakespeare es muy claro, supongo que todos creemos en el príncipe Hamlet, que todos creemos en Macbeth. Pero no estoy seguro de que las cosas ocurrieron tal como Shakespeare nos cuenta en la corte de Dinamarca, ni tampoco que creemos en las tres brujas de Macbeth.

En el caso de don Quijote, estoy seguro de que creemos en su realidad. No estoy seguro -tal vez sea una blasfemia, pero después de todo, estamos hablando entre amigos, y no les estoy hablando a todos ustedes sino a cada uno de ustedes; es algo diferente, ¿no?, estoy hablando en confianza-, no estoy del todo seguro de que creo en Sancho como creo en don Quijote. Pues a veces siento, pienso en Sancho como un mero contraste de don Quijote.

Y después están los otros personajes. Me parece que creo en Sansón Carrasco, creo en el cura, en el barbero, tal vez en el duque, pero después de todo no tengo que pensar mucho en ellos, y cuando leo el *Quijote* tengo una sensación extraña. Me pregunto si compartirán esta sensación conmigo. Cuando leo el *Quijote*, siento que esas aventuras no están allí por sí mismas. Coleridge comentó que cuando leemos el *Quijote* nunca nos preguntamos "¿y ahora qué sigue?", sino que nos preguntamos qué ocurrió antes, y que estamos más dispuestos a releer un capítulo que a continuar con uno nuevo.

¿Cuál es la causa? La causa, supongo, es que sentimos, al menos yo siento, que las aventuras de don Quijote son meros adjetivos de don Quijote. Es una argucia del autor para que conozcamos profundamente al personaje. Es por eso que libros como *La ruta de don Quijote*, de Azorín, o la *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno, nos parecen de algún modo innecesarios. Porque toman las aventuras o la geografía de las historias demasiado en serio,

mientras que nosotros realmente creemos en don Quijote y sabemos que el autor inventó las aventuras para que pudiéramos conocerlo mejor.

Y no sé si esto no es cierto con respecto a toda la literatura, no sé si podemos encontrar un solo libro, un buen libro, del que aceptemos el argumento aunque no aceptemos los personajes. Creo que eso no ocurre nunca, creo que para aceptar un libro tenemos que aceptar a su personaje central. Y podemos pensar que estamos interesados en las aventuras, pero en realidad estamos más interesados en el héroe. Por ejemplo, aun en el caso de otro gran amigo nuestro -y le pido disculpas a él y a ustedes por no haberlo mencionado-, Mr. Sherlock Holmes, no sé si creemos verdaderamente en el sabueso de los Baskerville. No lo creo, al menos no creo en esas historias. Pero creo en Sherlock Holmes, creo en el doctor Watson, creo en esa amistad.

Y lo mismo ocurre con don Quijote. Por ejemplo, cuando cuenta las extrañas cosas que vio en la cueva de Montesinos. Y sin embargo, yo siento que él es un personaje muy real. Las historias no tienen nada especial, no se ve ninguna ansiedad especial en la urdimbre que las une, pero son, en cierto sentido, como espejos, como espejos en los que podemos ver a don Quijote. Y sin embargo, al final, cuando él vuelve, cuando vuelve a su pueblo natal para morir, sentimos lástima de él porque tenemos que creer en esa aventura. Él siempre había sido un hombre valiente. Fue un hombre valiente cuando le dijo estas palabras al caballero enmascarado que lo derribó: "Dulcinea del Toboso es la dama más bella del mundo, y yo el más miserable de los caballeros". Y sin embargo, al final, descubrió que toda su vida había sido una ilusión, una necedad, y murió de la manera más triste del mundo, sabiendo que había estado equivocado.

Ahora llegamos a lo que tal vez sea la escena más grande de ese gran libro: la verdadera muerte de Alonso Quijano. Tal vez sea una lástima que sepamos tan poco de Alonso Quijano. Sólo nos es mostrado en una o dos páginas antes de que se vuelva loco. Y sin embargo, tal vez no sea una lástima, porque sentimos que sus amigos lo abandonaron. Y entonces también podemos amarlo. Y al final, cuando Alonso Quijano descubre que nunca ha sido don Quijote, que don Quijote es una mera ilusión, y que está por morir, la tristeza nos arrasa, y también a Cervantes.

Cualquier otro escritor hubiera cedido a la tentación de escribir un "pasaje florido". Después de todo, debemos pensar que don Quijote había acompañado a Cervantes muchos años. Y, cuando le llega el momento de morir, Cervantes debe haber sentido que se estaba despidiendo de un viejo y querido amigo. Y, si hubiera sido peor escritor, o tal vez si hubiera sentido menos pena por lo que estaba pasando, se hubiera lanzado a una "escritura florida".

Ahora estoy al borde de la blasfemia, pero creo que cuando Hamlet está por morir, creo que tendría que haber dicho algo mejor que "el resto es silencio". Porque eso me impresiona como escritura florida y bastante falsa. Amo a Shakespeare, lo amo tanto que puedo decir estas cosas de él y esperar que me perdone. Pero bien, también diré: Hamlet, "el resto es silencio"..., no hay otro que pueda decir eso antes de morir. Después de todo, era un dandy y le encantaba lucirse.

Pero en el caso del Quijote, Cervantes se sintió tan sobrecogido por lo que estaba ocurriendo que escribió: "El cual entre suspiros y lágrimas de quienes

lo rodeaban", y no recuerdo exactamente las palabras, pero el sentido es: "dio el espíritu, quiero decir que se murió".

Ahora bien, supongo que cuando Cervantes releyó esa oración debe haber sentido que no estaba a la altura de lo que se esperaba de él. Y sin embargo, también debe haber sentido que se había producido un gran milagro. De algún modo sentimos que Cervantes lo lamenta mucho, que Cervantes está tan triste como nosotros. Y por eso se le puede perdonar una oración imperfecta, una oración tentativa, una oración que en realidad no es imperfecta ni tentativa sino un resquicio a través del cual podemos ver lo que él sentía.

Ahora, si me hacen algunas pregunta trataré de responderlas. Siento que no he hecho justicia al tema, pero después de todo, estoy un poco conmovido. He vuelto a Austin después de seis años. Y tal vez ese sentimiento ha superado lo que siento por Cervantes y por don Quijote. Creo que los hombres seguirán pensando en don Quijote porque después de todo hay una cosa que no queremos olvidar: una cosa que nos da vida de tanto en tanto, y que tal vez nos la quita, y esa cosa es la felicidad. Y, a pesar de los muchos infortunios de don Quijote, el libro nos da como sentimiento final la felicidad. Y sé que seguirá dándonos felicidad a los hombres. Y para repetir una frase trillada y famosa, pero por supuesto todas las expresiones famosas se vuelven trilladas: "Algo bello es una dicha eterna". Y de algún modo don Quijote -más allá del hecho de que nos hemos puesto un poco mórbidos, de que todos hemos sido sentimentales con respecto a él- es esencialmente una causa de dicha.

Siempre pienso que una de las cosas felices que me han ocurrido en la vida es haber conocido a don Quijote.

*JEAN COCTEAU. EL SECRETO PROFESIONAL Y OTROS TEXTOS⁶⁸

Nunca sabremos si el hábito francés (y hoy del mundo) de encarar la literatura en función de la historia de la literatura y de sus vaivenes fue benéfico o perjudicial para Jean Cocteau. Entró con menos resignación que entusiasmo en ese curioso juego de escuelas, de convicciones, de cambios de manifiestos y de polémicas. A los diecisiete años ya era famoso. Creyó siempre, como el caballero Marino, que el fin del arte es el asombro. Prohibió los sucesivos ismos sin excluir al movimiento Dadá. Fue amigo de Breton, de Tzara, de Maritain, de Picasso, de Sattie, de Apollinaire y de Stravinski. Prefirió las artes más públicas, el teatro y el ballet. Se batió en la Primera Guerra; la novela *Thomas l'imposteur* es un hermoso monumento de aquella etapa, que nunca le agradó. A la manera de Oscar Wilde, fue un hombre muy inteligente que jugaba a ser frívolo. Recordemos, al pasar, la breve metáfora: *guitare, trou de la morte*. Pensaba, evidentemente, en la trágica guitarra del cante. El sillón académico y la conversión a la fe de Roma fueron sus últimas sorpresas.

⁶⁸ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

Este libro es acaso el menos conocido y el más grato de los muchos que le debemos. Consta, más allá de los dogmáticos manifiestos, de una serie de sabias y sutiles observaciones sobre la misteriosa poesía. A diferencia de tantos críticos, Cocteau la conoció personalmente y la ejerció con felicidad. Leer este libro es conversar con su cordial fantasma.

***SAMUEL TAYLOR COLERIDGE⁶⁹**

De Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) casi podríamos decir que careció de biografía. Nació en Devonshire, hijo de un pastor protestante que deleitaba a sus rústicos feligreses intercalando en sus sermones largos pasajes «en el idioma inmediato del Espíritu Santo», es decir, en hebreo. Fue, como Wordsworth, partidario de la Revolución Francesa y proyectó la fundación de una colonia socialista en las soledades de América. El Reino del Terror y la dictadura militar de Napoleón lo apartaron de esas ideas. Su vida entera fue una larga serie de postergaciones, de distracciones, de obras monumentales de las que apenas han quedado los índices, de conferencias anunciadas y pocas veces pronunciadas. En prosa concluyó una *Biographia literaria*, que contiene, entre infinitas digresiones, una refutación de las teorías de Wordsworth y algunos plagios, inconscientes o no, de Fichte y de Schelling. Fue, con De Quincey y Carlyle, uno de los primeros divulgadores en Inglaterra de la filosofía alemana. Sus obras poéticas constan de unas cuatrocientos páginas, pero, fuera de una *Oda al abatimiento*, pueden reducirse a tres poemas, de los que alguien ha dicho que forman una especie de *Divina comedia*. El primero, *Christabel*, correspondería al infierno; el segundo, *La balada del viejo marinero*, al purgatorio. Se trata de la historia de una misteriosa expiación; ocurre en las regiones antárticas, descritas con extraordinaria vividez; los personajes son hombres, ángeles y demonios. El tercero, *Kubla Khan*, sería el paraíso. Su elaboración es curiosa; Coleridge, que era opiófago, había estado leyendo un libro de viajes y soñó un triple sueño de índole musical, verbal y visual. Oyó una voz que repetía un poema, oyó una extraña música, vio la construcción de un palacio chino y supo (como en los sueños se saben esas cosas) que la música edificaba el palacio y que éste era de Kublai Khan, el emperador que protegió a Marco Polo. El poema era extenso; Coleridge lo recordó al despertarse y comenzó a escribirlo, pero lo interrumpieron y nunca pudo recobrar el final. Los cincuenta y tantos versos que rescató son, por las imágenes y por la delicada cadencia, una de las páginas inmortales de la literatura. Años después de la muerte del poeta, se supo que el emperador había edificado el palacio según un plano que le había sido revelado en un sueño.

⁶⁹ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

***LA FLOR DE COLERIDGE⁷⁰**

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: «La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.» No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: «Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente» (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821).

Esas consideraciones (implícitas, desde luego, en el panteísmo) permitirían un inacabable debate; yo, ahora, las invoco para ejecutar un modesto propósito: la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores. El primer texto es una nota de Coleridge; ignoro si éste la escribió a fines del siglo XVIII, o a principios del XIX. Dice, literalmente:

«Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?».

No sé que opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta. Usarla como base de otras invenciones felices, parece previamente imposible; tiene la integridad y la unidad de un *terminus ad quem*, de una meta. Claro está que lo es; en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor.

El segundo texto que alegaré es una novela que Wells bosquejó en 1887 y reescribió siete años después, en el verano de 1894. La primera versión se tituló *The Chronic Argonauts* (en este título abolido, *chronic* tiene el valor etimológico de *temporal*); la definitiva, *The Time Machine*. Wells, en esa novela, continúa y reforma una antiquísima tradición literaria: la previsión de hechos futuros. Isaías ve la desolación de Babilonia y la restauración de Israel; Eneas, el destino militar de su posteridad, los romanos; la profetisa de la *Edda Saemundi*, la vuelta de los dioses que, después de la cíclica batalla en que nuestra tierra perecerá, descubrirán, tiradas en el pasto de una nueva pradera, las piezas de ajedrez con que antes jugaron... El protagonista de Wells, a diferencia de tales espectadores proféticos, viaja físicamente al porvenir. Vuelve rendido, polvoriento y maltrecho; vuelve de una remota humanidad que se ha bifurcado en especies que se odian (los ociosos *eloi*, que habitan en palacios dilapidados y en ruinosos jardines; los subterráneos y nictálopes *morlocks*, que se alimentan de los primeros); vuelve con las sienas

⁷⁰ Otras inquisiciones, 1952

encanecidas y trae del porvenir una flor marchita. Tal es la segunda versión de la imagen de Coleridge. Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún.

La tercera versión que comentaré, la más trabajada, es invención de un escritor harto más complejo que Wells, si bien menos dotado de esas agradables virtudes que es usual llamar clásicas. Me refiero al autor de *La humillación de los Northmore*, el triste y laberíntico Henry James. Este, al morir, dejó inconclusa una novela de carácter fantástico, *The Sense of the Past*, que es una variación o elaboración de *The Time Machine*⁷¹. El protagonista de Wells viaja al porvenir en un inconcebible vehículo que progresa o retrocede en el tiempo como los otros vehículos en el espacio; el de James regresa al pasado, al siglo XVIII, a fuerza de compenetrarse con esa época. (Los dos procedimientos son imposibles, pero es menos arbitrario el de James.) En *The Sense of the Past*, el nexo entre lo real y lo imaginativo (entre la actualidad y el pasado) no es una flor, como en las anteriores ficciones; es un retrato que data del siglo XVIII y que misteriosamente representa al protagonista. Este, fascinado por esa tela, consigue trasladarse a la fecha en que la ejecutaron. Entre las personas que encuentra, figura, necesariamente, el pintor; éste lo pinta con temor y con aversión, pues intuye algo desacostumbrado y anómalo en esas facciones futuras... James, crea, así, un incomparable *regressus in infinitum*, ya que su héroe, Ralph Pendrel, se traslada al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.

Wells, verosímelmente, desconocía el texto de Coleridge; Henry

James conocía y admiraba el texto de Wells. Claro está que si es válida la doctrina de que todos los autores son un autor⁷², tales hechos son insignificantes. En rigor, no es indispensable ir tan lejos; el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal... Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros.

⁷¹ No he leído *The Sense of the Past*, pero conozco el suficiente análisis de Stephen Spender, en su obra *The Destructive Element* (páginas 105-110). James fue amigo de Wells; por su relación puede consultarse el vasto *Experiment in Autobiography* de éste.

⁷² Al promediar el siglo XVII, el epigramista del panteísmo Angelus Silesius dijo que todos los bienaventurados son uno (*Cherubinischer Wandersmann*, V,7) y que todo cristiano debe ser Cristo (op. cit., V,9).

Una observación última. Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey.

*EL SUEÑO DE COLERIDGE⁷³

El fragmento lírico *Kubla Khan* (cincuenta y tantos versos rimados e irregulares de prosodia exquisita) fue soñado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge, en uno de los días del verano de 1797. Coleridge escribe que se había retirado a una granja en el confin de Exmoor; una indisposición lo obligó a tomar un hipnótico; el sueño lo venció momentos después de la lectura de un pasaje de Purchas, que refiere la edificación de un palacio por Kublai Khan, el emperador cuya fama occidental labró Marco Polo. En el sueño de Coleridge, el texto casualmente leído procedió a germinar y a multiplicarse; el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales y, simplemente, de palabras que las manifestaban; al cabo de unas horas se despertó, con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos. Los recordaba con singular claridad y pudo transcribir el fragmento que perdura en sus obras. Una visita inesperada lo interrumpió y le fue imposible, después, recordar el resto. «Descubrí, con no pequeña sorpresa y mortificación -cuenta Coleridge-, que si bien retenía de un modo vago la forma general de la visión, todo lo demás, salvo unas ocho o diez líneas sueltas, había desaparecido como las imágenes en la superficie de un río en el que se arroja una piedra, pero, ay de mí, sin la ulterior restauración de estas últimas.» Swinburne sintió que lo rescatado era el más alto ejemplo de la música del inglés y que el hombre capaz de analizarlo podría (la metáfora es de Jahn Keats) destejer un arco iris. Las traducciones o resúmenes de poemas cuya virtud fundamental es la música son vanas y pueden ser perjudiciales; bástenos retener, por ahora, que a Coleridge le fue dada en un sueño una página de no discutido esplendor.

El caso, aunque extraordinario, no es único. En el estudio psicológico *The World of Dreams*, Havelock Ellis lo ha equiparado con el del violinista y compositor Giuseppe Tartini, que soñó que el Diablo (su esclavo) ejecutaba en el violín una prodigiosa sonata; el soñador, al despertar, dedujo de su imperfecto recuerdo el *Trillo del Diavolo*. Otro clásico ejemplo de cerebración inconsciente es el de Robert Louis Stevenson, a quien un sueño (según él mismo ha referido en su *Chapter on Dreams*) le dio el argumento de *Olalla* y otro, en 1884, el de *Jekyll & Hide*. Tartini, quiso imitar en la vigilia la música de un sueño; Stevenson recibió del sueño argumentos, es decir, formas generales; más afín a la inspiración verbal de Coleridge es la que Beda el Venerable atribuye a Caedmon (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, IV, 24). El caso ocurrió a fines del siglo VII, en la Inglaterra misionera y guerrera

⁷³ Otras inquisiciones, 1952

de los reinos sajones. Caedmon era un rudo pastor y ya no era joven; una noche, se escurrió de una fiesta porque previó que le pasarían el arpa, y se sabía incapaz de cantar. Se echó a dormir en el establo, entre los caballos, y en el sueño alguien lo llamó por su nombre y le ordenó que cantara. Caedmon contestó que no sabía, pero el otro le dijo: «Canta el principio de las cosas creadas.» Caedmon, entonces, dijo versos que jamás había oído. No los olvidó, al despertar, y pudo repetirlos ante los monjes del cercano monasterio de Hild. No aprendió a leer, pero los monjes le explicaban pasajes de la historia sagrada y él «los rumiaba como un limpio animal y los convertía en versos dulcísimos, y de esa manera cantó la creación del mundo y del hombre y toda la historia del Génesis y el éxodo de los hijos de Israel y su entrada en la tierra de promisión, y muchas otras cosas de la Escritura, y la encarnación, pasión, resurrección y ascensión del Señor, y la venida del Espíritu Santo y la enseñanza de los apóstoles, y también el terror del Juicio Final, el horror de las penas infernales, las dulzuras del cielo y las mercedes y los juicios de Dios.» Fue el primer poeta sagrado de la nación inglesa; «nadie se igualó a él -dice Beda-, porque no aprendió de los hombres sino de Dios.» Años después, profetizó la hora en que iba a morir y la esperó durmiendo. Esperemos que volvió a encontrarse con su ángel.

A primera vista, el sueño de Coleridge corre el albur de parecer menos asombroso que el de su precursor. *Kubla Khan* es una composición admirable y las nueve líneas del himno soñado por Caedmon casi no presentan otra virtud que su origen onírico, pero Coleridge ya era un poeta y a Caedmon le fue revelada una vocación. Hay, sin embargo, un hecho ulterior, que magnifica hasta lo insondable la maravilla del sueño en que se engendró *Kubla Khan*. Si este hecho es verdadero, la historia del sueño de Coleridge es anterior en muchos siglos a Coleridge y no ha tocado aún a su fin.

El poeta soñó en 1797 (otros entienden que en 1798) y publicó su relación del sueño en 1816, a manera de glosa o justificación del poema inconcluso. Veinte años después, apareció en París, fragmentariamente, la primera versión occidental de una de esas historias universales en que la literatura persa es tan rica, el *Compendio de Historias* de Rashid ed-Din, que data del siglo XIV. En una página se lee: «Al este de Shang-tu, Kubla Khan erigió un palacio, según un plano que había visto en un sueño y que guardaba en la memoria». Quien esto escribió era visir de Ghazan Mahmud, que descendía de Kubla.

Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio. Confrontadas con esta simetría, que trabaja con almas de hombres que duermen y abarca continentes y siglos, nada o muy poco son, me parece, las levitaciones, resurrecciones y apariciones de los libros piadosos.

¿Qué explicación preferiremos? Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural (yo trato, siempre, de pertenecer, a ese gremio) juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia, un dibujo trazado por el azar, como las formas de leones o de caballos que a veces configuran las nubes. Otros argüirán que el poeta supo de algún modo que el emperador había soñado el palacio y dijo haber soñado el poema para crear una espléndida ficción que asimismo paliara o justificara lo truncado y rapsódico de los

versos⁷⁴. Esta conjetura es verosímil, pero nos obliga a postular, arbitrariamente, un texto no identificado por los sinólogos en el que Coleridge pudo leer, antes de 1816, el sueño de Kubla⁷⁵. Más encantadoras son las hipótesis que trascienden lo racional. Por ejemplo, cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que éste lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y metales.

El primer sueño agregó a la realidad un palacio; el segundo, que se produjo cinco siglos después, un poema (o principio de poema) sugerido por el palacio; la similitud de los sueños deja entrever un plan; el período enorme revela un ejecutor sobrehumano. Indagar el propósito de ese inmortal o de ese longevo sería, tal vez, no menos atrevido que inútil, pero es lícito sospechar que no lo ha logrado. En 1691, el P. Gerbillon, de la Compañía de Jesús, comprobó que del palacio de Kublai Khan sólo quedaban ruinas; del poema nos consta que apenas se rescataron cincuenta versos. Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último.

Ya escrito lo anterior, entreveo o creo entrever otra explicación. Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales.

*DOS SEMBLANZAS DE COLERIDGE⁷⁶

Simultáneamente, se han publicado en Londres dos biografías de Samuel Taylor Coleridge. La una, de Edmund Chambers, abarca la vida entera del poeta; la otra, de Lawrence Hanson, los años de andanza y de aprendizaje. Ambos son libros responsables, agudos.

Hay hombres venerados que sospechamos sin embargo inferiores a la obra que cumplieron. (Verbigracia, Cervantes y su *Quijote*; verbigracia, Hernández y *Martín Fierro*.) Otros, en cambio, dejan obras que no pasan de

⁷⁴ A principios del siglo XIX o a fines del XVIII, juzgado por lectores de gusto clásico, *Kubla Khan* era hartó más desafortado que ahora. En 1884, el primer biógrafo de Coleridge, Traill, pudo aún escribir: «El extravagante poema onírico *Kubla Khan* es poco más que una curiosidad psicológica.»

⁷⁵ Véase John Livingston Lowes: *The Road to Xanadu*, 1927, págs. 358, 585.

⁷⁶ El Hogar, 24 de febrero de 1939

sombras y proyecciones -notoriamente deformadas e infieles- de su mente riquísima. Es el caso de Coleridge. Más de quinientas apretadas páginas llenan su obra poética; de ese fárrago sólo es perdurable (pero gloriosamente) el casi milagroso *Ancient Mariner*. Lo demás es intratable, ilegible. Algo similar acontece con los muchos volúmenes de su prosa. Forman un caos de intuiciones geniales, de platitudes, de sofismas, de moralidades ingenuas, de ineptias y de plagios. De su obra capital, la *Biographia Literaria*, Arthur Symons ha dicho que es el más importante tratado crítico que hay en idioma inglés, y uno de los más fastidiosos que hay en idioma alguno.

Coleridge (como su interlocutor y amigo De Quincey) era adicto al opio. Por ese motivo y por otros Lamb lo llamó «Arcángel deteriorado». Andrew Lang, más razonablemente, lo llama «el Sócrates de su generación, el conversador». Su obra es el eco descifrable de su vasta conversación. De esa conversación procedió -no es exagerado afirmarlo- todo el movimiento romántico de Inglaterra.

He mencionado en esta nota las luminosas intuiciones de Coleridge. En general versan sobre temas estéticos. He aquí una, sin embargo, de carácter onírico. Coleridge (en las notas para una conferencia que dio a principios de 1818) declaró que las imágenes atroces de la pesadilla no eran jamás la causa del horror experimentado, sino sus meros exponentes y efectos. Verbigracia, padecemos un malestar y lo justificamos mediante la representación de una esfinge que se ha acostado a meditar sobre nuestro pecho. El malestar engendra la esfinge, no la esfinge el horror.

***WILKIE COLLINS⁷⁷**

Dickens fue llevado a ensayar el género policial por el ejemplo de su amigo íntimo Wilkie Collins (1824-89). Este ha dejado, entre otras obras, *La piedra lunar*, *La dama de blanco* y *Armada*; Eliot opina que la primera no sólo es la más larga sino también la mejor de cuantas novelas policiales han sido escritas. Bajo el influjo de la novela epistolar del siglo XVIII, Collins fue el primer novelista que usó el procedimiento de que una historia fuera contada por los personajes de la fábula. Este concepto de los diversos puntos de vista sería utilizado y profundizado después por Browning y por Henry James.

***WILKIE COLLINS. LA PIEDRA LUNAR⁷⁸**

⁷⁷ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

⁷⁸ Compañía General Fabril Editora, 1971. Hyspamérica, 1986

En 1841, un pobre hombre de genio, cuya obra escrita es tal vez inferior a la vasta influencia ejercida por ella en las diversas literaturas del mundo, Edgar Allan Poe, publicó en Philadelphia *Los crímenes de la Rue Morgue*, el primer cuento policial que registra la historia. Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, el investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal y, un tanto borroso, del investigador. El investigador se llamaba Auguste Dupin; con el tiempo se llamaría Sherlock Holmes... Veintitantos años después aparecen *El caso Lerouge*, del francés Emile Gaboriau, y *La dama de blanco* y *La piedra lunar*, del inglés Wilkie Collins. Estas dos últimas novelas merecen mucho más que una respetuosa mención histórica; Chesterton las ha juzgado superiores a los más afortunados ejemplos de la escuela contemporánea. Swinburne, que apasionadamente renovarí­a la música del idioma inglés, afirmó que *La Piedra Lunar* es una obra maestra; FitzGerald, insigne traductor (y casi inventor de Omar Khayyam), prefirió *La dama de blanco* a las obras de Fielding y de Jane Austen.

Wilkie Collins, maestro de la vicisitud de la trama, de la irónica zozobra y de los desenlaces imprevisibles, pone en boca de los diversos protagonistas la sucesiva narración de la fábula. Este procedimiento, que permite el contraste dramático y no pocas veces satírico de los puntos de vista, deriva, quizá, de las novelas epistolares del siglo dieciocho y proyecta su influjo en el famoso poema de Browning *El anillo y el libro*, donde diez personajes narran uno tras otro la misma historia, cuyos hechos no cambian, pero sí la interpretación. Cabe recordar asimismo ciertos experimentos de Faulkner y del lejano Akutagawa, que tradujo, dicho sea de paso, a Browning.

La piedra lunar no sólo es inolvidable por su argumento, también lo es por sus vívidos y urbanos protagonistas: Betteredge, el respetuoso y repetidor lector de *Robinson Crusoe*; Ablewhite, el filántropo; Rosanna Spearman, deforme y enamorada; Miss Clack, «la bruja metodista»; Cuff, el primer *detective* de la literatura británica.

El poeta T. S. Eliot ha declarado: «No hay novelista de nuestro tiempo que no pueda aprender algo de Collins sobre el arte de interesar al lector; mientras perdure la novela, deberán explorarse de tiempo en tiempo las posibilidades del melodrama. La novela de aventuras contemporánea se repite peligrosamente: en el primer capítulo el consabido mayordomo descubre el consabido crimen; en el último, el criminal es descubierto por el consabido *detective*, después de haberlo ya descubierto el consabido lector. Los recursos de Wilkie Collins son, por contraste, inagotables». La verdad es que el género policial se presta menos a la novela que al cuento breve; Chesterton y Poe, su inventor, prefirieron siempre el segundo. Collins, para que sus personajes no fueran piezas de un mero juego o mecanismo, los mostró humanos y creíbles.

Hijo mayor del paisajista William Collins, el escritor nació en Londres en 1824; murió en 1889. Su obra es múltiple; sus argumentos son a la vez complicados y claros, nunca morosos y confusos. Fue abogado, opiómano, actor y amigo íntimo de Dickens, con el cual colaboró alguna vez.

El curioso lector puede consultar la biografía de Ellis (*Wilkie Collins*, 1931), los epistolarios de Dickens y los estudios de Eliot y de Swinburne.

***SIR ARTHUR CONAN DOYLE⁷⁹**

Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) fue un escritor de segundo orden a quien el mundo debe un personaje inmortal: Sherlock Holmes. Este ser casi mitológico está construido sobre el caballero Dupin de Edgar Allan Poe, pero goza de una vitalidad que no tiene su precursor. Aparece en *Un estudio en escarlata*, de 1882, cuyo título podría ser de Oscar Wilde; luego reaparecería en *La señal de los cuatro*, *El sabueso de los Baskerville* y en diversos volúmenes de memorias y aventuras.

***JOSEPH CONRAD⁸⁰**

El marino polaco Josef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski (1857-1924), que la fama conoce bajo el nombre de Joseph Conrad, es uno de los mayores novelistas y cuentistas de la literatura inglesa. Como en el caso de Bernard Shaw, su iniciación literaria fue tardía; su primer libro, *La locura de Almayer*, data de 1895, cuando el autor ya había navegado por todos los mares del mundo, recogiendo, sin proponérselo, experiencias para la obra ulterior. Había decidido ser famoso; conocía el limitado alcance geográfico de su idioma natal y durante algún tiempo vaciló entre el francés y el inglés, que manejaba con idéntica maestría. Optó por el inglés, pero lo escribió con ese cuidado y con esa pompa ocasional que son propias de la prosa francesa. En 1897 publicó *El negro del Narciso*; tres años después, *Lord Jim*, su obra maestra, cuyo tema central es la obsesión del honor y la vergüenza de haber sido cobarde. En *Azar*, de 1913, emplea un procedimiento curioso: dos personas han conocido a una tercera y van reconstruyendo, a veces sin mayor certidumbre, la vida de esta última. A diferencia de sus otras novelas, cuyo ambiente es el mar, *El agente secreto* describe de un modo singularmente vívido las actividades de un grupo de anarquistas en Londres; Conrad, en una nota preliminar, declara que no conoció jamás a ningún anarquista. Sus mejores cuentos son *Corazón de la tiniebla*, *Juventud*, *El Duelo* y *La línea de sombra*. Un crítico opinó que este último era de índole fantástica; Conrad respondió que buscar lo fantástico era mostrarse insensible a la naturaleza misma del mundo, que continuamente lo es.

⁷⁹ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

⁸⁰ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

***JOSEPH CONRAD. EL CORAZON DE LAS TINIEBLAS. CON LA SOGA AL CUELLO⁸¹**

Obra del divino poder, de la suma sabiduría y, curiosamente, del primer amor, el infierno de Dante, el más famoso de la literatura, es un establecimiento penal en forma de pirámide inversa, poblado por fantasmas de Italia y por inolvidables endecasílabos. Harto más terrible es el de *Heart of Darkness*, el río de Africa que remonta el capitán Marlow, entre orillas de ruinas y de selvas y que bien puede ser una proyección del abominable Kurtz, que es la meta. En 1889, Teodor Josef Konrad Korzeniowski remontó el Congo hasta Stanley Falls; en 1902, Joseph Conrad, hoy célebre, publicó en Londres *Heart of Darkness*, acaso el más intenso de los relatos que la imaginación humana ha labrado. Este relato es el primero de este volumen.

El segundo, *The End of de Tether*, no es menos trágico. La clave de la historia es un hecho que no revelaremos y que el lector descubrirá gradualmente. En las primeras páginas ya hay indicios.

H. L. Mencken, que ciertamente no prodiga los ditirambos, afirma que *The End of the Tether* es una de las más espléndidas narraciones, extensa o breve, nueva o antigua, de las letras inglesas. Compara los dos textos de este libro con las composiciones musicales de Juan Sebastián Bach.

Según el testimonio de H. G. Wells, el inglés oral de Conrad era muy torpe. El escrito, que es el que importa, es admirable y fluye con delicada maestría.

Hijo de un revolucionario polaco, Conrad nació en Ucrania, en el destierro, en 1857. Murió en el condado de Kent en 1924.

***JULIO CORTAZAR. CUENTOS**

Hyspamérica, 1986

Hacia mil novecientos cuarenta y tantos, yo era secretario de redacción de una revista literaria, más o menos secreta. Una tarde, una tarde como las otras, un muchacho muy alto, cuyos rasgos no puedo recobrar, me trajo un cuento manuscrito. Le dije que volviera a los diez días y que le daría mi parecer. Volvió a la semana. Le dije que su cuento me gustaba y que ya había sido entregado a la imprenta. Poco después, Julio Cortázar leyó en letras de molde *Casa Tomada* con dos ilustraciones a lápiz de Nora Borges. Pasaron los años y me confió una noche, en París, que ésa había sido su primera publicación. Me honra haber sido su instrumento.

El tema de aquel cuento es la ocupación gradual de una casa por una invisible presencia. En ulteriores piezas Julio Cortázar lo retomaría de un modo más indirecto y por ende más eficaz. Cuando Dante Gabriel Rossetti leyó la novela *Cumbres Borrascosas* le escribió a un amigo: «La acción

⁸¹ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

transcurre en el infierno, pero los lugares, no sé por qué, tienen nombres ingleses.» Algo análogo pasa con la obra de Cortázar. Los personajes de la fábula son deliberadamente triviales. Los rige una rutina de casuales amores y de casuales discordias. Se mueven entre cosas triviales: marcas de cigarrillo, vidrieras, mostradores, whisky, farmacias, aeropuertos y andenes. Se resignan a los periódicos y a la radio. La topografía corresponde a Buenos Aires o a París y podemos creer al principio que se trata de meras crónicas. Poco a poco sentimos que no es así. Muy sutilmente el narrador nos ha atraído a su terrible mundo, en que la dicha es imposible. Es un mundo poroso, en el que se entretejen los seres; la conciencia de un hombre puede entrar en la de un animal o la de un animal en un hombre. También se juega con la materia de la que estamos hechos, el tiempo. En algunos relatos fluyen y se confunden dos series temporales.

El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. Nadie puede contar el argumento de un texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden. Si tratamos de resumirlo verificamos que algo precioso se ha perdido.

*JULIO CORTAZAR. CARTAS DE MAMA

Libros de México

Hacia 1947 yo era secretario de redacción de una revista casi secreta que dirigía la señora Sarah de Ortiz Basualdo. Una tarde, nos visitó un muchacho muy alto con un previsible manuscrito. No recuerdo su cara; la ceguera es cómplice del olvido. Me dijo que traía un cuento fantástico y solicitó mi opinión. Le pedí que volviera a los diez días. Antes del plazo señalado, volvió. Le dije que tenía dos noticias. Una, que el manuscrito estaba en la imprenta; otra, que lo ilustraría mi hermana Norah, a quien le había gustado mucho. El cuento, ahora justamente famoso, era el que se titula *Casa Tomada*. Años después, en París, Julio Cortázar me recordó ese antiguo episodio y me confió que era la primera vez que veía un texto suyo en letras de molde. Esa circunstancia me honra.

Muy poco sé de las letras contemporáneas. Creo que podemos conocer el pasado, siquiera de un modo simbólico, y que podemos imaginar el futuro, según el temor o la fe; en el presente hay demasiadas cosas para que nos sea dado descifrarlas. El porvenir sabrá lo que hoy no sabemos y cursará las páginas que merecen ser releídas. Schopenhauer aconsejaba que, para no exponernos al azar, solo leyéramos los libros que ya hubieran cumplido cien años. No siempre he sido fiel a ese cauteloso dictamen; he leído con singular agrado *Las armas secretas* de Julio Cortázar y sus cuentos, como aquel que publiqué en la década del cuarenta, me han parecido magníficos. *Cartas de mamá*, el primero del volumen, me ha impresionado hondamente.

Una historia fantástica, según Wells, debe admitir un solo hecho fantástico para que la imaginación del lector la acepte fácilmente. Esta prudencia corresponde al escéptico siglo diecinueve, no al tiempo que soñó las cosmogonías o el *Libro de las Mil y Una noches*. En *Cartas de mamá*, lo

trivial, lo necesariamente trivial, está en el título, en el proceder de los personajes y en la mención continua de marcas de cigarrillos o de estaciones del subtenáneo. El prodigio requiere esos pormenores.

Otro rasgo quiero indicar. Lo sobrenatural, en este admirable relato, no se declara, se insinúa, lo cual le da más fuerza, como en el *Yzur* de Lugones. Queda la posibilidad de que todo sea una alucinación de la culpa. Alguien que parecía inofensivo vuelve atrocemente.

Julio Cortázar ha sido condenado o aprobado, por sus opiniones políticas. Fuera de la ética, entiendo que las opiniones de un hombre son superficiales y efímeras.

Buenos Aires, 29 de noviembre de 1983

***WILLIAM JOYCE COWEN. MAN WITH FOUR LIVES⁸²**

... Todavía más extraño es el argumento de *Man with Four Lives* («Hombre de cuatro vidas») del norteamericano William Joyce Cowen. Un capitán inglés, en la guerra de 1918, mata cuatro veces distintas a un mismo capitán alemán: con el mismo rostro varonil, con el mismo nombre, con el mismo anillo pesado en cuyo sello de oro hay una torre y la cabeza de un unicornio. Al final, el autor deja entrever una explicación que es hermosa: el alemán es un militar desterrado que proyecta, a fuerza de cavilar, una especie de fantasma corpóreo que guerrea y muere por la patria más de una vez. En la última hoja, el autor absurdamente resuelve que una explicación mágica es inferior a una explicación increíble, y nos propone cuatro hermanos facsimilares, con caras, nombres y unicornios idénticos. Esa profusión de gemelos, esa inverosímil y cobarde tautología, me colma de estupor. Puedo repetir con Adolfo Bécquer:

*«Cuando me lo contaron, sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas...».*

Más estoico que yo, Hugh Walpole escribe: «No estoy seguro de la veracidad de la solución que nos da el señor Cowen».

***BENEDETTO CROCE⁸³**

Benedetto Croce, uno de los pocos escritores importantes de la Italia contemporánea -el otro es Luigi Pirandello-, nació en el villorrio de

⁸² El Hogar, 14 de octubre de 1938 (Dos novelas fantásticas)

⁸³ Biografía sintética, El Hogar, 27 de noviembre de 1936

Pescasseroli, en la provincia de Aquila, el 25 de febrero de 1866. Era todavía un niño, cuando sus padres se establecieron en Nápoles. Recibió una educación católica, muy atenuada por la indiferencia de sus maestros y hasta por su incredulidad. En 1883 un terremoto que duró noventa segundos conmovió el sur de Italia. En ese terremoto perecieron sus padres y su hermana, y él mismo quedó enterrado entre los escombros. A las dos o tres horas lo salvaron. Para eludir una total desesperación, resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados, y a veces bálsamo.

Exploró los metódicos laberintos de la filosofía. En 1893 publicó dos ensayos: uno sobre la crítica literaria, otro sobre la historia. En 1899 advirtió, con una especie de temor parecido a ratos al pánico y a ratos a la felicidad, que los problemas metafísicos estaban organizándose en él, y que la solución -o una solución- era casi inminente. Dejó entonces de leer, dedicó sus mañanas y sus noches a la vigilia, y caminó por la ciudad sin ver nada, callado y atisbándose. Había cumplido treinta y tres años: la edad, según los cabalistas, del primer hombre cuando lo formaron del barro.

En 1902 inauguró su *Filosofía del Espíritu* con un primer volumen: la *Estética*. (En ese libro, estéril pero brillante, niega la diferencia entre fondo y forma y reduce todo a intuiciones.) La *Lógica* apareció en 1905; la *Práctica*, en 1908; la *Teoría de la Historiografía*, en 1916.

Desde 1910 hasta 1917, Croce fue senador del Reino. Cuando se declaró la guerra y todos los escritores se abandonaron a los placeres lucrativos del odio, Croce se mantuvo imparcial. Desde junio de 1920 hasta julio de 1921 ejerció el cargo de ministro de Instrucción Pública.

En 1923 la Universidad de Oxford lo hizo doctor *honoris causa*.

Su obra rebasa ya los veinte volúmenes y comprende una historia de Italia, un estudio de las literaturas de Europa durante el siglo diecinueve, y monografías sobre Hegel, Vico, Dante, Aristóteles, Shakespeare, Goethe y Corneille.

F. P. CROZIER. THE MEN I KILLED⁸⁴

Antes y después de que el soldado de infantería Barbusse publicara *Le feu*, han abundado las diatribas contra la guerra, escritas por civiles condenados de golpe a su esclavitud y hartos del ejercicio de matar y de esperar la muerte. *The Men I Killed* no es menos elocuente que esas diatribas, pero de todas ellas lo separa una circunstancia increíble: lo ha redactado un general del ejército inglés. En cuanto se refiere a la guerra, F. P. Crozier puede hablar con autoridad: se ha batido en el Sudán, en Burma, en el Transvaal, en Francia, en Flandes, en Irlanda, en Lituania y en Rusia. «Sé algo de matar», dice en el primer capítulo de su obra. «Ay de mí, sé muchísimo de matar. Sé demasiado.»

⁸⁴ El Hogar, 18 de febrero de 1938

Los muertos a que alude el título *The Men I Killed* («Los hombres que maté») no son, precisamente, gloriosos, aunque podemos afirmar con verdad que han muerto por la patria. Se trata de hombres pusilánimes o aterrados que pueden contagiar de pánico a los demás y que perecen en el fondo de las batallas, sumariamente ejecutados por el revólver de su oficial o por el impaciente bayonetazo de un compañero. Menos desdichados que el desertor, su muerte punitiva suele perderse en la confusa muerte general de las vastas batallas, y no es raro que dejen a sus hijos un nombre venerado. El general Crozier afirma: «Muchos, erróneamente, suponen que la seguridad del frente británico era cuestión de artillería, de coraje y de municiones. Mentira: la seguridad de tal punto del frente, a tal hora era cuestión de dos o tres hombres listos a obrar, si era necesario, con un desdén total de la hidalguía, de la tradición y de las buenas costumbres. Siempre he tenido en mi batallón a un hombre de este tipo... El público no sospecha esas cosas; el público supone que las batallas se ganan con valor y no con asesinatos».

El general ha dedicado su libro: «A los genuinos soldados de cualquier país que se aguantaron hasta el fin (*who stuck it to the end*) en el frente, y a los genuinos pacifistas de cualquier país que se aguantaron hasta el fin en la cárcel».

*CUENTOS ARGENTINOS

Siempre las letras argentinas en algo difirieron de las que dieron al castellano los demás países del continente. A fines del siglo pasado se produjo aquí un género singular, la poesía gauchesca; ahora ya son muchos los escritores que se inclinan hacia la literatura fantástica y que no ensayan una mera transcripción de la realidad.

Según se sabe, el modernismo renovó, a fines del siglo XIX y principios del XX las diversas literaturas de la vasta lengua española. Esta renovación abarcó principalmente el verso; en lo que se refiere a la prosa, no fue más allá de lo musical y de lo decorativo. La única excepción digna de recuerdo la constituyen *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones (1874-1938). Este libro se publicó en 1906. De los relatos que lo integran el más notables nos parece *Yzur*. Algún crítico ha indicado el influjo de Edgar Allan Poe y de Wells, ambos escritores estaban al alcance de todos y ninguno, salvo Lugones, aprovechó este influjo.

Hemos hablado del exceso decorativo en que incurrieron casi todos los modernistas; el argumento de Lugones exigía que su narrador fuera un hombre de ciencia, hecho que debemos agradecer, ya que le impuso un estilo severo. Pasó casi inadvertido por ello mismo. La historia es singular; para no delatar su contenido, sólo la juzgaremos a grandes rasgos. Puede ser leída de dos maneras. La primera sería considerarla la narración de un experimento extraordinario; la segunda es la crónica de dos seres que, a lo largo del tiempo, se enloquecen y de algún modo amalgaman la bestialidad y la humanidad. La página final puede ser realista, pero asimismo puede ser alucinatoria.

La carrera literaria de Adolfo Bioy Casares es hartamente extraña. Empieza por el caos, tal es el adecuado nombre de uno de sus primeros libros y arriba a la claridad clásica y a la trama originalísima. *El calamar opta por su tinta* no sólo es un cuento fantástico, sino también un alegato contra la estupidez y la cobardía. Nos da de un modo magistral el ambiente de un pueblo de la llanura, que poco o nada se parece a la pampa de los hombres de letras.

Como tantas narraciones fantásticas de la más novedosa actualidad, *El destino es chambón* de Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, escrito hacia 1920, es fundamentalmente un juego con el tiempo. Los *Tres relatos porteños* de Arturo Cancela, de la lejana cepa judía, son ahora clásicos. La prosa que aquí se incluye, de marcado acento satírico, conserva, sin la menor condescendencia sentimental, un Buenos Aires ya perdido para nosotros.

Menos famosos que sus novelas, los cuentos de Julio Cortázar son acaso mejores. El tema de la *Casa tomada* es la gradual intromisión del mundo fantástico en este otro mundo que, por una manida convención, llamamos mundo real. El estilo moroso conviene al creciente horror del relato.

Manuel Mujica Lainez es uno de los primeros escritores de la Argentina. *Los Idolos* no es quizá la más famosa de sus obras, pero bien puede ser la mejor. La fábula historiada en *La galera* ocurre en tiempos del virreinato, pero el autor ha tenido la elegancia de prescindir de arcaísmos incómodos. Todo es trabajoso, tortuoso, polvoriento y destartado como el viaje que nunca agota la llanura y como el alma de la sórdida protagonista. El argumento nos depara un final que asombra. Autora del admirable libro de poemas *Enumeración de la patria*, Silvina Ocampo ha logrado también no menos admirables volúmenes de prosa narrativa. Los distingue una muy personal imaginación, un minucioso estilo visual y cierta delicada aceptación de la crueldad humana y de la desdicha. Tal, en el cuento *Los objetos* la suerte ineludible y gradual de Camila Eersky.

Federico Peltzer ejerce la abogacía y es camarista. El relato que figura en este volumen acontece en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, pero posee la singular virtud de haber podido acontecer en cualquier sitio y en cualquier siglo. No nos asombraría descubrirlo en el Libro de Las Mil y Una Noches.

Manuel Peyrou (1902-1973) nació en el norte de la provincia de Buenos Aires. Chesterton fue su primer maestro; luego pasó a duras narraciones de malevos y finalmente a la novela satírica de los diversos gobiernos que ha padecido esta república. Una sola vez que sepamos, ensayó el género fantástico. En su relato *Pudo haberme ocurrido* el ayer y el hoy se confunden y su extraño abrazo es inútil.

María Esther Vázquez une a un estilo siempre límpido una imaginación melancólica, acaso de remota raigambre celta. En *El elegido* se juntan con felicidad dos sueños que las generaciones de los hombres siguen soñando desde hace dos mil años. El desenlace es una justa rebeldía contra la impiedad de un destino atroz y fantástico.

Por razones obvias la visión que este volumen ofrece es necesariamente parcial, no faltará ocasión en el porvenir de complementar estas páginas. En

ellas, pese a su brevedad, se oye nuestra voz que de algún modo es incapaz de olvidar estas soledades del Sur.

*COUNTÉE CULLEN⁸⁵

Los hechos de la vida de Countée Cullen requieren pocas líneas. (Los hechos, los meros hechos estadísticos.) Cullen es negro, pero la tradición de su familia no es proletaria ni servil. Es burguesa, urbana, eclesiástica. (Su padre, el reverendo Abner Cullen, fundó la Iglesia Episcopal Metodista de la ciudad de Salem.) Cullen nació en el año 1903, en Nueva York. Estudió en New York University y luego en Harvard. En 1928 fue a Inglaterra y a Francia como becado de la Fundación Guggenheim.

A los catorce años Cullen escribió su primer poema. Se titulaba «A un nadador» y era en verso libre -forma que el autor no ha vuelto a ensayar. Ese poema, escrito a instigación de un profesor de literatura, apareció un año después en «The Modern Shool Magazine». Cullen ya no lo recordaba, pero la felicidad y el bochorno de descubrirlo en verdaderas letras de molde ¡qué lástima esa efe un poco borrada, qué pena la omisión de esa coma!- lo movió a escribir otros. En 1919 publicó «Tengo una cita con la vida»; en 1923 -en la revista de gente blanca «The Bookman»,- «A un muchacho moreno». Tennyson, Alfred Edward Housman, Edna St. Vincent Millay y John Keats son los fervores esenciales de Cullen. No es casual que esos nombres sean los de cuatro músicos del inglés, los de cuatro ansiosos artífices. Nada le interesa a Cullen como la forma. «Cuantos versos escribo», ha dicho una vez, «los hago por amor de su música. Repito que mi anhelo es ser un poeta y alcanzar el nombre de tal y no de poeta negro. Mis versos, sin embargo, se empeñan en tratar de los negros y de las exaltaciones y hondoras de la emoción que yo mismo siento como hombre negro.»

El esplendor de muchos poemas de Cullen es indudable. Buena parte de su virtud deriva de su música: de ahí la inutilidad (o la imposibilidad) de querer traducirlos.

C. Cullen ha publicado: *Color*(1925), *Sol de cobre* (1927), *La balada de la muchacha morena* (1927), y *El cristo negro* (1929).

*E. E. CUMMINGS⁸⁶

Los hechos estadísticos de la vida del poeta Edward Estlin Cummings caben en pocas líneas. Sabemos que nació en Massachusetts, a fines de 1894.

⁸⁵ Biografía sintética, El Hogar, 1 de octubre de 1937

⁸⁶ Biografía sintética, El Hogar, 3 de septiembre de 1937

Sabemos que estudió en la Universidad de Harvard. Sabemos que a principios del año 1917 se alistó en la Cruz Roja y que una indiscreción epistolar le valió tres meses de cárcel. (En la cárcel, «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación», concibió su libro inicial: *El enorme cuarto*.) Sabemos que después se batió como soldado de infantería. Sabemos que es un inspirado conversador y que líneas textuales de las literaturas de Grecia, de Roma, de Inglaterra, de Alemania y de Francia suelen ilustrar su discurso. Sabemos que en 1928 se casó con Ann Barton. Sabemos que suele practicar el dibujo, la acuarela y el óleo. Sabemos, ¡ay!, que a la literatura suele preferir la tipografía.

En efecto, lo primero que llama la atención en la obra de Cummings -*Tulipanes y chimeneas* (1923), *XLI poemas* (1925), *y* (1925), *él* (1923), *Vivas* (1932)- son las travesuras tipográficas: los caligramas, la abolición de signos de puntuación.

Lo primero, y muchas veces lo único, lo cual es una lástima, porque el lector se indigna (o se entusiasma) con esos accidentes y se distrae de la poesía, a veces espléndida, que Cummings le propone. He aquí una estrofa, traducida literalmente:

«La cara terrible de Dios, más resplandeciente que una cuchara, resume la imagen de una sola palabra fatal; hasta que mi vida (que gustó del sol y la luna) se parece a algo que no ha sucedido. Soy una jaula de pájaro sin ningún pájaro, un collar en busca de un perro, un beso sin labios; una plegaria a la que faltan rodillas; pero algo late dentro de mi camisa que prueba que está desmuerto el que, viviente, no es nadie. Nunca te he querido, querida, como ahora quiero».

(Una imperfecta simetría, un dibujo frustrado y aliviado por continuas sorpresas, es la notoria ley de esta estrofa. «Cuchara» en vez de «espada» o de «estrella»; «en busca» en vez de «sin»; «beso», que es un acto, después de «jaula» y de «collar», que son cosas; la palabra «camisa» en el lugar de la palabra «pecho»; «quiero» sin el pronombre personal; «desmuerto» -*undead*- por «vivo», me parecen las variaciones más evidentes.)

*ROBERT BONTINE CUNNINGHAM GRAHAM⁸⁷

Amigo de Hudson y de Conrad fue Robert Bontine Cunningham Graham (1852-1936), escritor, agitador político, cuentista, viajero y explorador. Pasó parte de su juventud en Entre Ríos y, como tropero, llevó su hacienda hasta la frontera del Brasil. Entre sus libros mencionaremos *Mogreb-el-Acksa*, *El Río de la Plata*, *Las caballos de la Conquista*, *Un místico brasileño* y biografías de sus mayores de noble estirpe escocesa. Bernard Shaw lo ha descrito vívidamente en el prólogo de su comedia *La conversión del capitán Brassbound*.

⁸⁷ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

***GEOFFREY CHAUCER⁸⁸**

Llegamos ahora a Geoffrey Chaucer (1340-1400), llamado por muchos el padre de la poesía inglesa. Esto no es del todo inexacto, aunque lo precedieron los poetas de la época sajona. Estos y el idioma que usaron habían sido olvidados; en cambio, los grandes versos de Chaucer no difieren esencialmente de los de Milton o de Yeats. Shakespeare los leyó; Wordsworth los tradujo al inglés moderno. Chaucer fue paje, soldado, cortesano, diputado, miembro de lo que hoy llamaríamos Servicio Secreto, diplomático en los Países Bajos y en Italia y, finalmente, vista de aduana. El francés, el latín y, con ciertas reservas, el italiano le eran familiares. En su obra figura un tratado sobre el uso del astrolabio, dedicado a uno de sus hijos, y una versión del *Consuelo de la filosofía de Boecio*. Un colega francés lo saludó con el título de «gran traductor». La traducción, en la Edad Media, no era un ejercicio filológico realizado con el auxilio de un diccionario (tampoco los había); era una recreación estética. Bastaría este solo ejemplo para demostrar que Chaucer fue un gran poeta. Hipócrates había escrito *ars longa, vita brevis*; Chaucer tradujo:

The lyf so short, the craft so long to lerne.

La vida tan breve, el arte tan largo de aprender.

La seca sentencia latina se transforma, a través de Chaucer en una meditación melancólica.

Influido por el *Roman de la Rose*, empezó componiendo alegorías; es típico de Chaucer que una de las primeras, el *Libro de Blanca*, destinado a lamentar la muerte de la duquesa de Lancaster, incluya rasgos humorísticos contra el propio poeta. A esa época pertenece también *El parlamento de las aves*.

El más hondo libro de Chaucer, ya que no el más famoso, es el lento poema narrativo *Troilo y Criseida*. El argumento y una tercera parte de las estrofas proceden de Bocaccio, pero Chaucer ha modificado los caracteres y ha hecho, por ejemplo, de Pándaro, que en el original es un joven libertino, un hombre entrado en años que entrega su sobrina, Criseida, al clandestino amor del príncipe Troilo, y al mismo tiempo abunda en largas prédicas morales. Se ha dicho que esta trágica historia, que tiene como fondo el sitio de Troya, es la primera novela psicológica de la literatura europea. Traducimos literalmente una estrofa del libro quinto, a la vez apasionada y retórica. Troilo pasa a caballo frente a la casa de Criseida, que lo ha dejado. «El habló así: ¡Oh desolado palacio, oh casa que ayer pudo llamarse la mejor de las casas, oh

⁸⁸ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

palacio vacío y desconsolado, oh lámpara cuya luz se ha extinguido, oh palacio que eras el día y ahora la noche, deberías caer y yo morir, ya que de aquí partió quien fue mi guía!... ¡Oh sortija de la cual cayó el rubí, oh santuario por su imagen abandonado!» Chaucer había empezado muchos poemas; el único que terminó es *Troilo y Criseida*, que consta de más de ocho mil versos.

Hacia el año 1387, Chaucer había acumulado muchos manuscritos inéditos; resolvió reunirlos en un volumen. Así nacieron los famosos *Cuentos de Canterbury*. En otras selecciones análogas -*Las Mil y Una Noches*, digamos- los relatos nada tienen que ver con la persona que los refiere; en los *Cuentos de Canterbury* sirven para ilustrar el carácter de cada narrador. Una treintena de peregrinos, que representan las diversas clases de la Edad Media, parten de Londres hacia el santuario de Becket; uno de ellos es Chaucer, a quien maltratan los demás, sus criaturas. Un tabernero, que los guía, propone que para aliviar el tedio del viaje los peregrinos cuenten cuentos; el que cuente el mejor será recompensado con una cena. Al cabo de trece años de labor, Chaucer dejó inconclusa la vasta obra. Hay relatos ingleses contemporáneos, hay relatos flamencos hay relatos clásicos; hay un relato que figura también en el *Libro de Las Mil y Una Noches*.

Chaucer introduce en la poesía de Inglaterra el verso medido y rimado que le enseñaron Francia e Italia; en una página se burla de la aliteración, que sin duda le parecía un procedimiento rústico y anticuado. Lo preocupó hondamente el problema de la predestinación y el libre albedrío.

Chesterton escribió sobre él un libro excelente.

*CHAUCER. EL CUENTO DEL PERDONADOR

A principios del siglo XIII, un mito lucrativo cundió por todas las naciones de Europa. Nadie ignora que los méritos de los santos vastamente superan lo requerido para su redención personal; los teólogos imaginaron que ese excedente había formado en el inconcebible Cielo un depósito, el llamado *thesaurus meritorum*; alguien propaló que las llaves estaban en manos del Papa; éste, para que ese depósito ideal fuera de algún provecho a la grey, toleró (y aun estableció) la venta de indulgencias. De las múltiples derivaciones de ese acto básteme citar dos: una, las noventa y cinco tesis que Lutero clavó en la puerta de la iglesia de Wittenberg; otra, este copioso cuento de Chaucer, cuyo narrador es un *pardoner*, un distribuidor de indulgencias⁸⁹.

Desde las *1001 Noches* de Shahrazad hasta los *Three impostors* de Machen, abundan las ficciones en las que un cuento sirve de marco general a

⁸⁹ Gannon traduce literalmente perdonador. Las voces *bulero* y *buldero*, tolerables en un párrafo, no lo son en un título. Don Manuel Pérez y del Río-Cosa, que ha ejecutado una traducción integral de los *Cuentos de Cantorbery* (Madrid, 1921) lo llama *vendedor de indulgencias* y luego *mercader de perdones*. Tal vez, a pesar de la triple *d*, la mejor forma es la penúltima. Inescrutablemente, Bonilla y San Martín prefiere *echacuervos*.

otros cuentos; Chesterton aprovecha esa metáfora para escribir que Chaucer fue el inventor de una galería, donde los marcos suelen superar a los cuadros. En cada uno de los *Canterbury Tales*, debemos considerar dos valores: el valor narrativo de la fábula; el valor dramático de atribuirla a determinado interlocutor. Para este apólogo moral de los tres libertinos que salen a buscar a la Muerte pero a quienes encuentra la Muerte, Chaucer, con admirable adecuación, elige un canalla. Un canalla elocuente, versado en la historia sagrada y en la profana, un hombre que parece contar con la aprobación del autor hasta que, despachado su apólogo, un tabernero le descarga esta ira:

*But by the croys which that seint Eleyne fond,
I wolde I hadde thy coillons in myn hond...*

Naturalmente, transcribir tales versos es más fácil que traducirlos; Gannon ha preferido atenuarlos. Ha comprendido que Chaucer es, ante todo, un narrador. Le ha hecho el honor de sacrificar deliberadamente el sabor antiguo -ese regalo involuntario del tiempo- a la fiel traducción de cada párrafo (no de cada palabra) y de cada rasgo psicológico. Intercala, a veces, un epíteto afortunado. Así transforma:

*This cokes, how they stampe, and strayne, and grinde,
And turnen substance in-to accident.*

en «¡Cómo los cocineros deben batir, colar y majar, a fin de transformar la substancia en deleitoso accidente!»

***CHAUCER. FRANK ERNEST HILL. THE CANTERBURY TALES. A NEW RENDERING⁹⁰**

El idioma de Geoffrey Chaucer, «padre de la poesía inglesa», -más o menos contemporáneo de Don Sem Tob, rabino de Carrión, y del canciller Pedro López de Ayala-, se ha anticuado muchísimo. También cabe decir que no se ha anticuado bastante y que el lector moderno propende a creer que un poco de atención y un glosario bastan para entenderlo.

En efecto, el inglés de 1387 coincide, en general, con el de hoy, pero no en las intenciones precisas de las palabras. De ahí el peligro de que los lectores actuales, extraviados por esa identidad superficial, deformen sutilmente el viejo poema. De ahí, también, la justificación y oportunidad de versiones como ésta que ha publicado el poeta norteamericano Frank Ernest Hill.

Mr. Hill ha comprendido que Chaucer es, ante todo, un narrador. Le ha hecho el honor de sacrificar deliberadamente el sabor antiguo -ese regalo

⁹⁰ El Hogar, 5 de febrero de 1937

involuntario del tiempo- a la fiel traducción de cada palabra y de cada rasgo psicológico. En esta versión métrica de los *Cuentos*, Chaucer habla de Pedro el Cruel y no de *Petro of Spayne*, de profesión y no de «misterio», de Granada y no de *Gernade*, de Eloísa y no de *Helowys*, de Alejandría y no de *Alisaundre*.

Me pregunto, con todo: ¿A qué «traducir» el ilustre verso «The smyler with the knyf under the cloke» por «The smyler with a knyf beneath his cloak? La respuesta es difícil.

***GILBERT KEITH CHESTERTON⁹¹**

Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) fue no sólo el creador del Padre Brown y un elocuente defensor de la fe católica, sino un ensayista, un autor de admirables biografías, un historiador y un poeta. Estudió dibujo y pintura y llegó a ilustrar algunos de los libros de su amigo Hilaire Belloc. Luego se consagró a la literatura, pero hay en sus libros mucho de pictórico. Sus personajes entran en escena como actores, sus vívidos e irreales paisajes perduran en nuestra memoria. Chesterton vivió los años que melancólicamente se denominaban fin de siglo; en un poema dedicado a Edmund Bentley declara: «El mundo era en verdad muy viejo cuando nosotros éramos jóvenes.» De ese obligado abatimiento inicial lo salvaron Whitman y Stevenson. Algo quedó en él, sin embargo, que propendía a lo horrible; la más famosa de sus novelas, *El hombre que fue Jueves*, se subtitula *Pesadilla*. Hubiera podido ser un Edgar Allan Poe o un Kafka; prefirió -debemos agradecerse- ser Chesterton. En 1911 publicó un poema épico, *La balada del caballo blanco*, sobre las guerras de Alfredo el Grande con los daneses; ahí hallamos la extraordinaria comparación: «Mármol como luz de luna maciza, oro como un fuego congelado.» Otro poema define así la noche: «Una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos.» No menos admirable es su *Balada de Lepanto*; en la última estrofa el capitán Cervantes envaina la espada y sonríe pensando en un caballero que recorre los infinitos caminos de Castilla. Su obra más famosa la constituyen los cuentos del Padre Brown. Cada uno de ellos sugiere un hecho fantástico, que luego se resuelve racionalmente. En el siglo XVIII, la paradoja y el ingenio habían sido empleados contra la religión; Chesterton los usó para su defensa. Su apología de la fe cristiana, *Ortodoxia* (1908), ha sido admirablemente vertida al español por Alfonso Reyes. En 1922 pasó de la iglesia anglicana al catolicismo. Entre sus estudios críticos citaremos los dedicados a San Francisco, a Santo Tomás, a Chaucer, a Blake, a Dickens, a Browning, a Stevenson y a Bernard Shaw. Escribió asimismo una espléndida historia universal, cuyo título es *El hombre eterno*. Su obra total supera la cifra de cien volúmenes. Bajo sus bromas había una profunda sabiduría. Su corpulencia era famosa; se cuenta que en un ómnibus ofreció su asiento a tres damas. Chesterton, el escritor más popular de su tiempo, es una de las figuras más simpáticas de la literatura.

⁹¹ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

***LOS LABERINTOS POLICIALES Y CHESTERTON⁹²**

El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad. Escribo «extraño», porque para el criollo lo son. Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcerero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente: pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable. Matar, para el criollo, era *desgraciarse*. Era un percance de hombre, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al *Asesinato considerado como una de las Bellas Artes* del «mórbidamente virtuoso» De Quincey o a la *Teoría del Asesinato Moderado* del sedentario Chesterton.

Ambas pasiones -la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad- hallan satisfacción en la corriente narración policial. Su prototipo son los antiguos folletines y presentes cuadernos del nominalmente famoso Nick Carter, atleta higiénico y sonriente, engendrado por el periodista John Coryell en una insomne máquina de escribir, que despachaba setenta mil palabras al mes. El genuino relato policial -¿precisaré decirlo?- rehusa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género (*El misterio de Marie Rogét*, 1842, de Edgar Allan Poe) y en uno de los últimos (*Unravelled knots* de la baronesa de Orezy: *Nudos desatados*) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. Las cotidianas vías de la investigación policial -los rastros digitales, la tortura y la delación- parecerían solecismos ahí. Se objetará lo convencional de ese veto, pero esa convención, en ese lugar, es irreprochable: no propende a eludir dificultades, sino a imponerlas. No es una conveniencia del escritor, como los confidentes borrosos de Jean Racine o como los apartes escénicos.

La novela policial de alguna extensión linda con la novela de caracteres o psicológica (*The moonstone*, 1868, de Wilkie Collins, *Mr. Digweed and Mr. Lumb*, 1884, de Phillpotts). El cuento breve es de carácter problemático, estricto; su código puede ser el siguiente:

A) Un límite discrecional de seis personajes. La infracción temeraria de esa ley tiene la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiales. En cada uno nos proponen quince desconocidos, y nos revelan finalmente que el desalmado no es Alpha que miraba por el ojo de la cerradura ni menos Beta que escondió la moneda ni el afligente Gamma que sollozaba en los ángulos del vestíbulo sino ese joven desabrido Upsilon que hemos estado confundiendo

⁹² Sur, No. 10, julio de 1935

con Phi, que tanto parecido tiene con Tau el ascensorista suplente. El estupor que suele producir ese dato es más bien moderado.

B) Declaración de todos los términos del problema. Si la memoria no me engaña (o su falta) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle. Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente. Otras, el escamoteo es más grave: Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio.

C) Avara economía en los medios. El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo, puede ser agradable -siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres. El caso adverso -dos individuos que están remedando a un tercero y que le proporcionan ubicuidad- corre el seguro albur de parecer una cargazón.

D) Primacía del cómo sobre el quién. Los chapuceros ya execrados por mí en el acápite A abundan en la historia de una alhaja puesta al alcance de quince hombres -mejor dicho, de quince apellidos, porque nada sabemos de su carácter- y luego retirada por el manotón, es de considerable interés. Se imaginan que el hecho de averiguar de qué apellido procedió el manotón, es de considerable interés.

E) El pudor de la muerte. Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsenor y que la mano ensangrentada rodó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de los ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.

F) Necesidad y maravilla en la solución. Lo primero establece que el problema debe ser un problema *determinado*, apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector -sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía.

También están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos pseudo-científicos y los talismanes. Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo.

The scandal of Father Brown, el más reciente libro de Chesterton (Londres 1935) me ha sugerido los dictámenes anteriores. De las cinco series de crónicas del pequeño eclesiástico, ésta debe ser la menos feliz. Incluye, sin embargo, dos cuentos que no me gustaría ver rechazados de la antología o canon browniano: el tercero, *La fulminación del libro*; el octavo, *El problema insoluble*. La premisa de aquél es emocionante: se trata de un averiado libro sobrenatural que opera la instantánea desaparición de cuantos imprudentes lo abren. Alguien anuncia por teléfono que tiene el libro por delante y que lo va a abrir; el interlocutor espantado «oye una especie de explosión silenciosa». Otro de los fulminados deja un agujero en un vidrio; otro, un rasgón en una lona; otro, su deshabitada pierna de palo. El *dénouement* es bueno, pero puedo

jurarles que el más devoto de sus lectores lo presintió, al promediar la página 73... Abundan rasgos que son muy de G. K.: verbigracia, aquel lóbrego enmascarado de guantes negros, que resulta despues un aristócrata, o pugnador total del nudismo.

Los lugares del crimen son admirables, como en todo libro de Chesterton y cuidadosa y sensacionalmente falsos. ¿Ha denunciado alguien la afinidad entre el Londres fantástico de Stevenson y el de Chesterton, entre los enlutados caballeros y jardines nocturnos del *Suicide Club* y los de la ahora quintuple Saga del Padre Brown?

*SOBRE CHESTERTON⁹³

*Because He does not take away
The terror from the tree...
Chesterton: A Second Childhood.*

Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrierie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó los dos géneros. No impuso al caballero Auguste Dupin la tarea de fijar el antiguo crimen del Hombre de las Multitudes o de explicar el simulacro que fulminó, en la cámara negra y escarlata, al enmascarado príncipe Próspero. En cambio, Chesterton prodigó con pasión y felicidad esos *tours de force*. Cada una de las piezas de la Saga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo. La maestría no agota la virtud de esas breves ficciones; en ellas creo percibir una cifra de la historia de Chesterton, un símbolo o espejo de Chesterton. La repetición de su esquema a través de los años y de los libros (*The Man Who Knew Too Much*, *The Poet and the Lunatics*, *The Paradoxes of Mr. Pond*) parece confirmar que se trata de una forma esencial, no de un artificio retórico. Estos apuntes quieren interpretar esa forma.

Antes, conviene reconsiderar unos hechos de excesiva notoriedad. Chesterton fue católico, Chesterton creyó en la Edad Media de los prerrafaelistas (*Of London, small and white, and clean*), Chesterton pensó, como Whitman, que el mero hecho de ser es tan prodigioso que ninguna desventura debe eximirnos de una suerte de cósmica gratitud. Tales creencias pueden ser justas, pero el interés que promueven es limitado; suponer que agotan a Chesterton es olvidar que un credo es el último término de una serie de procesos mentales y emocionales y que un hombre es toda la serie. En este país, los católicos exaltan a Chesterton, los librepensadores lo niegan. Como todo escritor que profesa un credo, Chesterton es juzgado por él, es reprobado o aclamado por él. Su caso es parecido al de Kipling a quien siempre lo juzgan en función del Imperio Británico.

⁹³ Otras Inquisiciones, 1952.

Poe y Baudelaire se propusieron, como el atormentado *Urizen* de Blake, la creación de un mundo de espanto; es natural que su obra sea pródiga de formas del horror. Chesterton, me parece, no hubiera tolerado la imputación de ser un tejedor de pesadillas, un *monstrorum artifex* (Plinio, XXVIII, 2), pero invenciblemente suele incurrir en atisbos atroces. Pregunta si acaso un hombre tiene tres ojos, o un pájaro tres alas; habla, contra los panteístas, de un muerta que descubre en el paraíso; que los espíritus de los coros angélicos tienen sin fin su misma cara⁹⁴; habla de una cárcel de espejos; habla de un laberinto sin centro; habla de un hombre devorado por autómatas de metal; habla de un árbol que devora a los pájaros y que en lugar de hojas da plumas; imagina (*The Man Who Was Thursday*, VI) que en los confines orientales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los occidentales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada. Define lo cercano por lo lejano, y aun por lo atroz; si habla de sus ojos, los llama con palabras de Ezequiel (1:22) *un terrible cristal*, si de la noche, perfecciona un antiguo horror (Apocalipsis, 4:6) y la llama un *monstruo hecho de ojos*. No menos ilustrativa es la narración *How I found the Superman*. Chesterton habla con los padres del Superhombre; interrogados sobre la hermosura del hijo, que no sale de un cuarto oscuro, estos le recuerdan que el Superhombre crea su propio canon y debe ser medido por él («En ese plano es más bello que Apolo. Desde nuestro plano inferior, por supuesto...»); después admiten que no es fácil estrecharle la mano («Usted comprende; la estructura es muy otra»); después, son incapaces de precisar si tiene pelo o plumas. Una corriente de aire lo mata y unos hombres retiran un ataúd que no es de forma humana. Chesterton refiere en tono de burla esa fantasía teratológica.

Tales ejemplos, que sería fácil multiplicar, prueban que Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero que algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central. No en vano dedicó su primeras obras a la justificación de dos grandes artífices góticos, Browning y Dickens: no en vano repitió que el mejor libro salido de Alemania era el de los cuentos de Grimm. Denigró a Ibsen y defendió (acaso indefendiblemente) -a Rostand, pero los Trolls y el Fundidor de *Peer Gynt* eran de la madera de sus sueños, *the stuff his dreams were made of*. Esa discordia, esa precaria sujeción de una voluntad demoníaca, definen la naturaleza de Chesterton. Emblemas de esa guerra son para mí las aventuras del Padre Brown, cada una de las cuales quiere explicar, mediante la sola razón, un hecho inexplicable⁹⁵. Por eso dije, en el párrafo inicial de esta nota, que esas ficciones eran cifras de la historia de Chesterton, símbolos y espejos de Chesterton. Eso es todo, salvo que la «razón» a la que Chesterton supeditó sus imaginaciones no era

⁹⁴ Amplificando un pensamiento de Attar («En todas partes sólo vemos Tu cara»), Jalal-uddin Rumi compuso unos versos que ha traducido Rückert (*Werke*, IV, 222), donde se dice que en los cielos, en el mar y en los sueños hay Uno Solo y donde se alaba a ese único por haber reducido a unidad los cuatro briosos animales que tiran del carro de los mundos: la tierra, el fuego, el aire y el agua.

⁹⁵ No la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso es la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales.

precisamente la razón sino la fe católica o sea un conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y a Aristóteles.

Recuerdo dos parábolas que se oponen. La primera consta en el primer tomo de las obras de Kafka. Es la historia del hombre que pide ser admitido a la ley. El guardián de la primera puerta le dice, que adentro hay muchas otras⁹⁶ y que no hay sala que no esté custodiada por un guardián, cada uno más fuerte que el anterior. El hombre se sienta a esperar. Pasan los días y los años, y el hombre muere. En la agonía pregunta: «¿Será posible que en los años que espero nadie haya querido entrar sino yo?». El guardián le responde: «Nadie ha querido entrar porque a ti sólo estaba destinada esta puerta. Ahora voy a cerrarla.» (Kafka comenta esta parábola, complicándola aun más, en el noveno capítulo de *El proceso*.) La otra parábola está en el *Pilgrim's Progress* de Bunyan. La gente mira codiciosa un castillo que custodian muchos guerreros; en la puerta hay un guardián con un libro para escribir el nombre de aquel que sea digno de entrar. Un hombre intrépido se allega a ese guardián y le dice: «Anote mi nombre, señor.» Luego saca la espada y se arroja sobre los guerreros y recibe y devuelve heridas sangrientas, hasta abrirse camino entre el fragor y entrar en el castillo.

Chesterton dedicó su vida a escribir la segunda de las parábolas, pero algo en él propendió siempre a escribir la primera.

*MODOS DE G. K. CHESTERTON⁹⁷

Ha muerto (ha padecido ese proceso impuro que se llama morir) el hombre G.K. Chesterton, el saludado caballero Gilbert Keith Chesterton: hijo de tales padres que han muerto, cliente de tales abogados, dueño de tales manuscritos, de tales mapas y de tales monedas, dueño de tal enciclopedia sedosa y de tal bastón con la contera un poco gastada, amigo de tal árbol y de tal río. Quedan las caras de su fama, quedan sus proyecciones inmortales, que estudiaré. Empiezo por la más divulgada en esta república:

CHESTERTON, PADRE DE LA IGLESIA. Entiendo que para muchos argentinos, el auténtico es *ese* Chesterton. Desde luego, el mero espectáculo de un católico civilizado, de un hombre que prefiere la persuasión a la intimidación, y que no amenaza a sus contendores con el brazo seglar o con el fuego póstumo del Infierno, compromete mi gratitud. También, el de un católico liberal, el de un creyente que no toma su fe por un método sociológico. (Es el caso de repetir la buena humorada de Macaulay: «Hablar de gobiernos esencialmente protestantes o fundamentalmente cristianos es como hablar de

⁹⁶ La noción de puertas detrás de puertas, que se interponen entre el pecador y la gloria, está en el Zohar. Véase Glatzer: *In Time and Eternity*. O, también Martin Buber: *Tales of the Hasidim*, 92.

⁹⁷ Sur, Buenos Aires, no. 22, julio de 1936.

un modo de hacer campañas esencialmente protestantes o de una equitación fundamentalmente católica». Se me recordará que en Inglaterra no hay el catolicismo petulante y autoritario que padece nuestra república -hecho que anula o disminuye los méritos de la urbanidad polémica del *Everlasting Man* o de *Orthodoxy*. Acepto la enmienda pero no dejo de apreciar y de agradecer esos cortesés modales de su dialéctica.

Otro evidente agrado: Chesterton recurre a la paradoja y al *humour* en su vindicación del catolicismo. Eso importa invertir una tradición, erigida por Swift, por Gibbon y por Voltaire. Siempre el ingenio había sido movilizado *contra* la Iglesia. El hecho no es casual. La Iglesia -para decirlo con palabras de Apollinaire- representaba el Orden; la Incredulidad, la Aventura. Más tarde -para decirlo con palabras de Browning o, si se quiere, del charlatán de sobremesa Sylvester Blougram- «Canjeamos, a fuerza de negaciones, una vida piadosa con sobresaltos de incredulidad por una vida incrédula con sobresaltos de fe. Antes decíamos que el tablero era blanco; ahora que es negro...» La obra apologética de Chesterton corresponde precisamente a ese canje. Desde un punto de vista controversial, corresponde demasiado precisamente. La certidumbre de que ninguna de las atracciones del cristianismo puede realmente competir con su desaforada inverosimilitud es tan notoria en Chesterton, que sus más edificantes apologías me recuerdan siempre el *Elogio de la locura* o *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Ahora bien, esas defensas paradójicas de causas que no son defendibles, requieren auditores convencidos de la absurdidad de esas causas. A un asesino consecuente y trabajador, *El asesinato considerado como una de las bellas artes* no le haría gracia. Si yo ensayara una *Vindicación del canibalismo* y demostrara que es inocente consumir carne humana, puesto que todos los alimentos del hombre son, en potencia, carne humana, ningún caníbal me concedería una sonrisa, por risueño que fuera. Temo que a los sinceros católicos les suceda algo parecido con los vastos juegos de Chesterton. Temo que les moleste su ademán de ocurrente defensor de causas perdidas. Su tono de bromista cuyo honor está en razón inversa de la verdad de los hechos que afirma.

La explicación es fácil: el cristianismo de Chesterton es orgánico; Chesterton no repite una fórmula con temor evidente de equivocarse; Chesterton está cómodo. De ahí, su empleo casi nulo del dialecto escolástico. Es, además, uno de los pocos cristianos que no sólo creen en el Cielo, sino que están interesados en él y que abundan, a su respecto, en inquietas conjeturas y previsiones. El hecho es inusual... No olvidaré la incomodidad de cierto grupo de católicos, una tarde que Xul-Solar habló de ángeles y de sus costumbres y formas.

Chesterton -¿quién lo ignora?- fue un incomparable inventor de cuentos fantásticos. Desgraciadamente, procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas. Felizmente, nunca lo conseguía del todo.

CHESTERTON, NARRADOR POLICIAL. Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrierie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó jamás los dos géneros. Nunca invocó el socorro del sedentario caballero francés Augusto Dupin (de la rue Dunot) para determinar el crimen preciso del

Hombre de las Multitudes o para elucidar el *modus operandi* del simulacro que fulminó a los cortesanos de Próspero, y aun a ese mismo dignatario, durante la famosa epidemia de la Muerte Roja. Chesterton, en las diversas narraciones que integran la quíntuple Saga del Padre Brown y las de Gabriel Gale el poeta y las del Hombre Que Sabía Demasiado, ejecuta, siempre, ese, *tour de force*. Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo. Sus diálogos, su modo narrativo, su definición de los personajes y los lugares, son excelentes. Ello, naturalmente, ha bastado para que lo acusen de «literatura». ¡Aciaga acusación para un literato! Oigo de muchas bocas la leyenda de que Chesterton, si se quiere, escribe con más decoro que Wallace, pero que éste armaba mejor sus intolerables enredos. Prometo a mi lector que están mintiendo los que tal cosa dicen y que el octavo círculo del Infierno será su domicilio final. En los relatos policiales de Chesterton, todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior. En uno de los cuentos, un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria pero alarmante, prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen. En otro, una peligrosa y vasta conspiración integrada por un solo hombre (con socorro de barbas, de caretas, y de seudónimos) es anunciada con tenebrosa exactitud en el dístico:

*As all stars shrivel in the single sun,
The words are many, but The Word is one*

que viene a descifrarse después, con permutación de mayúsculas:

The words are many, but the word is One.

En un tercero, la *maquette* inicial -la mención escueta de un indio que arroja su cuchillo a otro y lo mata- es el estricto reverso del argumento: un hombre apuñalado por su amigo con una flecha, en lo alto de una torre. Cuchillo volador, flecha que se deja empuñar... En otro, hay una leyenda al principio: Un rey blasfematorio levanta con el socorro satánico una torre sin fin. Dios fulmina la torre y hace de ella un pozo sin fondo, por donde se despeña para siempre el alma del rey. Esa inversión divina prefigura de algún modo la silenciosa rotación de una biblioteca, con dos tacitas, una de café envenenado, que mata al hombre que la había destinado a su huésped. (En el número 10 de *Sur*, he intentado el estudio de las innovaciones y de los rigores que Chesterton impone a la técnica de los relatos policiales).

CHESTERTON, ESCRITOR. Me consta que es improcedente sospechar o admitir méritos de orden literario en un hombre de letras. Los críticos realmente informados no dejan nunca de advertir que lo más prescindible de un literato es su literatura y que éste sólo puede interesarles como valor humano -¿el arte es inhumano, por consiguiente?-, como ejemplo de tal país, de tal fecha o de tales enfermedades. Harto incómodamente para mí, no puedo compartir esos intereses. Pienso que Chesterton es uno de los primeros

escritores de nuestro tiempo y ello no sólo por su venturosa invención, por su imaginación visual y por la felicidad pueril o divina que traslucen todas sus páginas, sino por sus virtudes retóricas, por sus puros méritos de destreza. Quienes hayan hojeado la obra de Chesterton, no precisarán mi demostración; quienes la ignoren, pueden recorrer los títulos siguientes y percibir su buena economía verbal: *El asesino moderado*, *El oráculo del perro*, *La ensalada del coronel Cray*, *La fulminación del libro*, *La venganza de la estatua*, *El dios de los gongs*, *El hombre con dos barbas*, *El hombre que fue jueves*, *El jardín de humo*. En aquella famosa *Degeneración* que tan buenos servicios prestó como antología de los escritores que denigraba, el doctor Max Nordau pondera los títulos de los simbolistas franceses: *Quand les violons sont partis*, *Les palais nomades*, *Les illuminations*. De acuerdo, pero son poco o nada incitantes. Pocas personas juzgan necesario o agradable el conocimiento de *Les palais nomades*; muchos, el del *Oráculo del perro*. Claro que en el estímulo peculiar de los nombres de Chesterton obra nuestra conciencia de que esos nombres no han sido invocados en vano. Sabemos que en los *Palais nomades* no hay palacios nómadas; sabemos que *The oracle of the dog* no carecerá de un perro y de un oráculo, o de un perro concreto y oracular. Así también, el *Espejo de magistrados* que se divulgó en Inglaterra hacia 1560, no era otra cosa que un espejo alegórico; el *Espejo del magistrado* de Chesterton, nombra un espejo real... Lo anterior no quiere insinuar que algunos títulos más o menos paródicos den la medida del estilo de Chesterton. Quiere decir que ese estilo es omnipresente.

En algún tiempo (y en España) hubo la distraída costumbre de equiparar los nombres y la labor de Gómez de la Serna y de Chesterton. Esa aproximación es del todo inútil. Los dos perciben (o registran) con intensidad el matiz peculiar de una casa, de una luz, de una hora del día, pero Gómez de la Serna es caótico. Inversamente, la limpidez y el orden son constantes en las publicaciones de Chesterton. Yo me atrevo a sentir (según la fórmula geográfica de M. Taine) peso y desorden de neblinas británicas en Gómez de la Serna y claridad latina en G.K.

CHESTERTON, POETA. Hay algo más terrible y maravilloso que ser devorado por un dragón; es ser un dragón. Hay algo más extraño que ser un dragón: ser un hombre. Esa intuición elemental, ese arrebatado duradero de asombro (y de gratitud) informa todos los poemas de Chesterton. Su error (si es que lo tienen) es el haber sido planeados cada uno como una suerte de justificación o parábola. Han sido ejecutados con esplendor pero se nota demasiado en ellos el argumento. Se nota demasiado la distribución, el andamio. Alguna vez, alguna rara vez, hay un eco de Kipling:

*You have weighed the stars in a balance, and grasped the skies
/in a span: Take, if you must have answer, the word of a common man.*

Creo, sin embargo, que *Lepanto* es una de las páginas de hoy que las generaciones del futuro no dejarán morir. Una parte de vanidad suele incomodar en las odas heroicas; esta celebración inglesa de una victoria de los tercios de España y de la artillería de Italia no corre ese peligro. Su música, su

felicidad, su mitología, son admirables. Es una página que conmueve físicamente, como la cercanía del mar.

***GILBERT K. CHESTERTON. AUTOBIOGRAFIA⁹⁸**

Gravemente observar que de todos los libros de Chesterton el único que no es autobiográfico es el libro *Autobiografía* no es una paradoja muy memorable, pero es la casi pura verdad. El Padre Brown o la batalla naval de Lepanto o el libro que fulminaba a quienes lo abrían, le han dado a Chesterton más oportunidad de ser Chesterton que esta labor autobiográfica. No censuro la obra, mi sentimiento primordial es de agrado y aun a veces de encanto, pero la juzgo menos típica que otras, y entiendo que su plena gustación postula y presupone esas otras. No es el libro que yo recomendaría para trabar conocimiento con Chesterton. (Como libro inicial y de iniciación, yo indicaría más bien cualquiera de los cinco volúmenes de la *Gesta del Padre Brown* o el resumen de la época victoriana o el *Hombre que fue Jueves*, o los poemas...) En cambio, para quienes ya son amigos de Chesterton, este libro colmado y generoso bien puede ser una nueva ocasión de felicidad. El periodista inglés Douglas West ha dicho que es su libro más alto. Es el más alto porque lo sostienen los otros.

Innecesario hablar de la magia y del brillo de Chesterton. Yo quiero ponderar otras virtudes del famoso escritor: su admirable modestia y su cortesía. Los literatos que en nuestro solemne país condescienden al género autobiográfico, nos hablan de sí mismos en un tono remoto y reverencial como si hablaran de un ilustre pariente que a veces encontrarán en los velorios; Chesterton, al contrario, intima jovialmente con Chesterton y hasta se ríe de él. De esa modestia varonil hay ejemplos en cada página. Traslado éste, del capítulo que se llama «El suburbio fantástico». (Otros capítulos se llaman: «El hombre de la llave de oro», «Cómo ser un demente», «El crimen de la ortodoxia», «La sombra de la espada», «El viajero incompleto», «El dios de la llave de oro»...) Yeats declara en un verso, olímpicamente: «No hay un imbécil que pueda tratarme de amigo». Chesterton lo pondera, y añade: «En cuanto a mí, supongo que hay muchos imbéciles que pueden tratarme de amigo y también -reflexión más edificante- muchos amigos que pueden tratarme de imbécil».

***G. K. CHESTERTON, THE PARADOXES OF MR. POND⁹⁹**

En algún memorable cuento de Poe, el obstinado jefe de la policía de París, empeñado en recuperar una carta, fatiga en vano los recursos de la

⁹⁸ El Hogar, 1 de octubre de 1937

⁹⁹ El Hogar, 14 de mayo de 1937

investigación minuciosa: del taladro, de la lupa, del microscopio. El sedentario Augusto Dupin, mientras tanto, fuma y reflexiona en su gabinete de la calle Dunot. Al otro día, ya resuelto el problema, visita la casa que ha burlado el escrutinio policial. Entra, e inmediatamente da con la carta... Eso ocurrió hacia 1855. Desde entonces, el incansable jefe de la policía de París ha tenido infinitos imitadores; el especulativo Augusto Dupin, unos pocos. Por un «detective» razonador -por un Ellery Queen o Padre Brown o Príncipe Zaleskihay diez descifradores de cenizas y examinadores de rastros. El mismo Sherlock Holmes -¿tendré el valor y la ingratitud de decirlo?- era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos.

La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición. Ejemplo de las buenas -y aun de las mejores- es cualquier relato de Chesterton. Sé de lectores pervertidos por Miss Dorothy Sayers o por S. S. Van Dinne que le suelen negar esa primacía. No le perdonan su excelente costumbre de no explicar sino las cosas inexplicables. No le perdonan su deliberada omisión de horarios y de mapas. Ellos querrían asimismo el número y la calle de la armería donde el criminal adquirió el culpable revólver...

En este libro póstumo, los problemas son también de naturaleza verbal. Se trata de un rigor adicional que el autor se había impuesto. El héroe, Mr. Pond, dice con naturalidad misteriosa: «Claro, como nunca estaban de acuerdo, no podían discutir», o «Aunque todos deseaban que se quedara, no lo expulsaron», y refiere luego una historia que asombrosamente ilumina esa observación.

Los ocho cuentos del volumen son buenos. El primero -«The Three Horsemen of Apocalypse» es, en verdad, extraordinario. No es menos arduo y elegante que un severo problema de ajedrez o que una *contrerime* de Toulet.

***GILBERT K. CHESTERTON. EL OJO DE APOLO¹⁰⁰**

«El mundo era muy viejo, amigo mío, cuando nosotros éramos jóvenes...», escribe Gilbert Keith Chesterton en la dedicatoria de *El hombre que fue jueves*. En efecto, la adolescencia de Chesterton, que nació en 1874, corresponde a los años desesperados y crepusculares del simbolismo y del decadentismo. De esa negación lo salvaron la gran voz americana de Whitman y la de Stevenson, muriendo en una isla del Pacífico y «cantando como un pájaro canta en la lluvia». Afirmar que un hombre bondadoso y afable como G.K.C. fue también un hombre secreto, que sentía el horror de las cosas, puede asombrarnos, pero su obra, contra su voluntad, lo atestigua. Así compara las plantas de un jardín con animales encadenados, el mármol con una luz de luna maciza, el oro con una hoguera congelada y la noche con una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos. Pudo haber sido Kafka o Poe pero valerosamente

¹⁰⁰ Biblioteca de Babel, Siruela, 1985

optó por la felicidad o fingió haberla hallado. De la fe anglicana pasó a la católica, que, según él, está basada en el sentido común. Arguyó que la rareza de esa fe se ajusta a la rareza del universo, como la extraña forma de una llave se ajusta exactamente a la extraña forma de la cerradura.

En Inglaterra, el catolicismo de Chesterton ha perjudicado su fama, pues la gente persiste en reducirlo a un mero propagandista católico. Innegablemente lo fue, pero fue también un hombre de genio, un gran prosista y un gran poeta.

No deja de ser significativo que sus dos espléndidas epopeyas, *The Ballad of the White Horse* (1911) y *Lepanto* (1912), conmemoren victorias de cristianos sobre paganos. La primera celebra una batalla de Alfredo el Grande contra los vikings; en la segunda van apareciendo el Sultán de Bizancio, Mahoma en su terrible paraíso, Felipe II, el Papa en su capilla secreta, Miguel de Cervantes envainando la espada y soñando ya con *Don Quijote* y la sombra constante de Don Juan de Austria, tensa hacia la gloria. Sin desmedro de su gran amor por Inglaterra y por Francia, Chesterton siempre vio en Roma el centro del mundo. Leemos en una de sus cartas: «Es insensato ir a Roma si no se tiene la convicción de volver a Roma».

La labor crítica de Chesterton -los libros sobre Dickens, Browning, Stevenson, Blake y el pintor Watts- es no menos encantadora que penetrante; sus novelas, compuestas a principios de siglo, aúnan lo místico a lo fantástico, pero su renombre actual se debe ante todo a lo que podría llamarse la Gesta del Padre Brown. Cabe prever una época en que el género policial, invención de Poe, haya desaparecido, ya que es el más artificial de todos los géneros literarios y el que más se parece a un juego. El propio Chesterton ha dejado escrito que la novela es un juego de caras y el relato policial un juego de máscaras... Pese a esta observación y al posible eclipse del género, estoy seguro de que los cuentos de G.K.C. siempre serán leídos, ya que el misterio que sugiere un hecho imposible y sobrenatural, es tan interesante como la solución de orden lógico que nos dan las últimas líneas.

Antes de ensayar la literatura, Chesterton ensayó la pintura y toda su obra narrativa es memorablemente visual.

Su secretaria y mejor biógrafa, Maisie Ward, ha cometido la buena indiscreción de confiarnos que el maestro, antes de iniciar el dictado, trazaba furtivamente con el cigarro la señal de la cruz. Este obeso gigante no dejó nunca de entregarse al amparo divino.

Nuestro volumen incluye el que yo siento el mejor cuento de Chesterton, que arma con un largo camino blanco, con húsares blancos y con caballos blancos una hermosa jugada de ajedrez. Me refiero a *Los tres jinetes del Apocalipsis*. En *Extraños pasos* se inventa un nuevo modelo de disfraz; en *El honor de Israel Gow*, el tétrico castillo de Escocia es parte esencial de un misterio aparentemente insoluble; en *El ojo de Apolo*, el culto de un antiguo dios sirve para la ejecución de un crimen; el título de *El duelo del doctor Hirsch* -no quiero ser demasiado explícito- ya es una petición de principio. El antiguo tema del doble, que ha inspirado libros famosos a Stevenson y a Dostoievski, se renueva aquí con originalidad, de muy diversos modos que no anticiparé al lector, pero que éste, suspicazmente, irá descubriendo con renovada admiración.

La literatura es una de las formas de la felicidad; quizá ningún escritor me haya deparado tantas horas felices como Chesterton. No comparto su teología, como no comparto la que inspiró *La Divina Comedia*, pero sé que las dos fueron imprescindibles para la concepción de la obra.

Chesterton, cierta vez, estuvo a punto de visitar Buenos Aires, yo iba a ser invitado a la comida de recepción; el hecho me alegró, pero no pude dejar de sentir que mágicamente era mejor que no viniera y que permaneciera en su límpida lejanía. Además, pensé que lo conocía como a mi mejor amigo y que eso ya era suficiente.

*GILBERT K. CHESTERTON. LA CRUZ AZUL Y OTROS CUENTOS¹⁰¹

Es lícito afirmar que Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) hubiera podido ser Kafka. El hombre que escribió que la noche es una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos hubiera podido soñar pesadillas no menos admirables y abrumadoras que la de *El proceso* o la de *El castillo*. De hecho, las soñó y buscó y encontró su salvación en la fe de Roma, de la que afirmó extrañamente que se basa en el sentido común. Intimamente padeció el «*fin-de-siècle*» del siglo diecinueve; en una epístola dirigida a Edward Bentley pudo escribir «El mundo era muy viejo, amigo mío, cuando tú y yo éramos jóvenes» y declarar su juventud por las grandes voces de Whitman y de Stevenson.

Este volumen consta de una serie de cuentos que simulan ser policiales y que son mucho más. Cada uno de ellos nos propone un enigma que, a primera vista, es indescifrable. Se sugiere después una solución no menos mágica que atroz, y se arriba por fin a la verdad, que procura ser razonable. Cada uno de los cuentos es un apólogo y es asimismo una breve pieza teatral. Los personajes son como actores que entran en escena.

Antes del arte de escribir Chesterton ensayó la pintura; todas sus obras son curiosamente visuales.

Cuando el género policial haya caducado, el porvenir seguirá leyendo estas páginas, no en virtud de la clave racional que el padre Brown descubre, sino en virtud de lo sobrenatural y monstruoso que antes hemos temido. Si yo tuviera que elegir un texto de los muchos que integran este libro, elegiría, creo, *Los tres jinetes del Apocalipsis*, cuya elegancia es comparable a la de una jugada de ajedrez.

La obra de Chesterton es vastísima y no encierra una sola página que no ofrezca una felicidad. Recordaré, casi al azar, dos libros; uno de 1912, *The Ballad of the White Horse*, que noblemente salva la épica, tan olvidada en este siglo. Otro de 1925, *Man the Everlasting*, extraña historia universal que prescinde de fechas y en la que casi no hay nombres propios y que expresa la trágica hermosura del destino del hombre sobre la tierra.

¹⁰¹ Biblioteca personal, Hispamérica, 1987

***DANTE. LA DIVINA COMEDIA¹⁰²**

Paul Claudel ha escrito en una página indigna de Paul Claudel que los espectáculos que nos aguardan más allá de la muerte corporal no se parecerán, sin duda, a los que muestra Dante en el Infierno, en el Purgatorio y en el Paraíso. Esta curiosa observación de Claudel, en un artículo por lo demás admirable, puede ser comentada de dos modos.

En primer término, vemos en esta observación una prueba de la intensidad del texto de Dante, el hecho de que una vez leído el poema y mientras lo leemos tendemos a pensar que él se imaginaba el otro mundo exactamente como lo presenta. Fatalmente creemos que Dante se imaginaba que una vez muerto, se encontraría con la montaña inversa del Infierno o con las terrazas del Purgatorio o con los cielos concéntricos del Paraíso. Además, hablaría con sombras (sombras de la Antigüedad clásica) y algunas conversarían con él en tercetos en italiano.

Ello es evidentemente absurdo. La observación de Claudel corresponde no a lo que razonan los lectores (porque razonándola se darían cuenta de que es absurda) sino a lo que sienten y a lo que puede alejarlos del placer, del intenso placer de la lectura de la obra.

Para refutarla, abundan testimonios. Uno es la declaración que se atribuye al hijo de Dante. Dijo que su padre se había propuesto mostrar la vida de los pecadores bajo la imagen del Infierno, la vida de los penitentes bajo la imagen del Purgatorio y la vida de los justos bajo la imagen del Paraíso. No leyó de un modo literal. Tenemos además, el testimonio de Dante en la epístola dedicada a Can Grande della Scala.

La epístola ha sido considerada apócrifa, pero de cualquier modo no puede ser muy posterior a Dante y, sea lo que fuere, es fidedigna de su época. En ella se afirma que la *Comedia* puede ser leída de cuatro modos. De esos cuatro modos, uno es el literal; otro, el alegórico. Según éste, Dante sería el símbolo del hombre, Beatriz el de la fe y Virgilio el de la razón.

La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media, esa Edad Media tan calumniada y compleja que nos ha dado la arquitectura gótica, las sagas de Islandia y la filosofía escolástica en la que todo está discutido. Que nos dio, sobre todo, la *Comedia*, que seguimos leyendo y que nos sigue asombrando, que durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigilias y que será enriquecida por cada generación de lectores.

Conviene recordar aquí a Escoto Erígena, que dijo que la Escritura es un texto que encierra infinitos sentidos y que puede ser comparado con el plumaje tornasolado del pavo real.

Los cabalistas hebreos sostuvieron que la Escritura ha sido escrita para cada uno de los fieles; lo cual no es increíble si pensamos que el autor del texto y el autor de los lectores es el mismo: Dios. Dante no tuvo por qué

¹⁰² Junio 10. de 1977; en *Siete noches*, 1980

suponer que lo que él nos muestra corresponde a una imagen real del mundo de la muerte. No hay tal cosa. Dante no pudo pensar eso.

Creo, sin embargo, en la conveniencia de ese concepto ingenuo, ese concepto de que estamos leyendo un relato verídico. Sirve para que nos dejemos llevar por la lectura. De mí sé decir que soy lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas. Cuando leí por primera vez la *Comedia*, me dejé llevar por la lectura. He leído la *Comedia* como he leído otros libros menos famosos. Quiero confiarles, ya que estamos entre amigos, y ya que no estoy hablando con todos ustedes sino con cada uno de ustedes, la historia de mi comercio personal con la *Comedia*.

Todo empezó poco antes de la dictadura. Yo estaba empleado en una biblioteca del barrio de Almagro. Vivía en Las Heras y Pueyrredón, tenía que recorrer en lentos y solitarios tranvías el largo trecho que desde ese barrio del Norte va hasta Almagro Sur, a una biblioteca situada en la Avenida La Plata y Carlos Calvo. El azar (salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad) me hizo encontrar tres pequeños volúmenes en la Librería Mitchell, hoy desaparecida, que me trae tantos recuerdos. Esos tres volúmenes (yo debería haber traído uno como talismán, ahora) eran los tomos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso, vertidos al inglés por Carlyle, no por Thomas Carlyle, del que hablaré luego. Eran libros muy cómodos, editados por Dent. Cabían en mi bolsillo. En una página estaba el texto italiano y en la otra el texto en inglés, vertido literalmente. Imaginé este *modus operandi*: leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; luego leía el mismo versículo, el mismo terceto, en italiano; iba siguiendo así hasta llegar al fin del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano. En esa primera lectura comprendí que las traducciones no pueden ser un sucedáneo del texto original. La traducción puede ser, en todo caso, un medio y un estímulo para acercar al lector al original; sobre todo, en el caso del español. Creo que Cervantes, en alguna parte del *Quijote*, dice que con dos ochavos de lengua toscana uno puede entender a Ariosto.

Pues bien; esos dos ochavos de lengua toscana me fueron dados por la semejanza fraterna del italiano y el español. Ya entonces observé que los versos, sobre todo los grandes versos de Dante, son mucho más de lo que significan. El verso es, entre tantas otras cosas, una entonación, una acentuación muchas veces intraducible. Eso lo observé desde el principio. Cuando llegué a la cumbre del Paraíso, cuando llegué al Paraíso desierto, ahí, en aquel momento en que Dante está abandonado por Virgilio y se encuentra solo y lo llama, en aquel momento sentí que podía leer directamente el texto italiano y sólo mirar de vez en cuando el texto inglés. Leí así los tres volúmenes en esos lentos viajes de tranvía. Después leí otras ediciones.

He leído muchas veces la *Comedia*. La verdad es que no sé italiano, no sé otro italiano que el que me enseñó Dante y que el que me enseñó, después, Ariosto cuando leí el *Furioso*. Y luego el más fácil, desde luego, de Croce. He leído casi todos los libros de Croce y no siempre estoy de acuerdo con él, pero siento su encanto. El encanto es, como dijo Stevenson, una de las cualidades esenciales que debe tener el escritor. Sin el encanto, lo demás es inútil.

Leí muchas veces la *Comedia*, en distintas ediciones, y pude gozar de los comentarios. De todas ellas, dos me reservo particularmente: la de Momigliano y la de Grabher. Recuerdo también la de Hugo Steiner.

Leía todas las ediciones que encontraba y me distraía con los distintos comentarios, las distintas interpretaciones de esa obra múltiple. Comprobé que en las ediciones más antiguas predomina el comentario teológico; en las del siglo diecinueve, el histórico, y actualmente el estético, que nos hace notar la acentuación de cada verso, una de las máximas virtudes de Dante.

Se ha comparado a Milton con Dante, pero Milton tiene una sola música: es lo que se llama en inglés «un estilo sublime». Esa música es siempre la misma, más allá de las emociones de los personajes. En cambio en Dante, como en Shakespeare, la música va siguiendo las emociones. La entonación y la acentuación son lo principal, cada frase debe ser leída y es leída en voz alta.

Digo es leída en voz alta porque cuando leemos versos que son realmente admirables, realmente buenos, tendemos a hacerlo en voz alta. Un verso bueno no permite que se lo lea en voz baja, o en silencio. Si podemos hacerlo, no es un verso válido: el verso exige la pronunciación. El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto.

Hay dos frases que lo confirman. Una es la de Homero o la de los griegos que llamamos Homero, que dice en la *Odisea*: «los dioses tejen desventuras para los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que cantar». La otra, muy posterior, es de Mallarmé y repite lo que dijo Homero menos bellamente; «*tout aboutit en un livre*» «todo pára en un libro». Aquí tenemos las dos diferencias; los griegos hablan de generaciones que cantan, Mallarmé habla de un objeto, de una cosa entre las cosas, un libro. Pero la idea es la misma, la idea de que nosotros estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido. Pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía, que no son esencialmente distintas.

Carlyle y otros críticos han observado que la intensidad es la característica más notable de Dante. Y si pensamos en los cien cantos del poema parece realmente un milagro que esa intensidad no decaiga, salvo en algunos lugares del *Paraíso* que para el poeta fueron luz y para nosotros sombra. No recuerdo ejemplo análogo de otro escritor, únicamente quizá en la tragedia de *Macbeth* de Shakespeare, que empieza con las tres brujas o las tres parcas o las tres hermanas fatales y que luego sigue hasta la muerte del héroe y en ningún momento afloja la intensidad.

Quiero recordar otro rasgo: la delicadeza de Dante. Siempre pensamos en el sombrío y sentencioso poema florentino y olvidamos que la obra está llena de delicias, de deleites, de ternuras. Esas ternuras son parte de la trama de la obra. Por ejemplo, Dante habrá leído en algún libro de geometría que el cubo es el más firme de los volúmenes. Es una observación corriente que no tiene nada de poética y sin embargo Dante la usa como una metáfora del hombre que debe soportar la desventura: «*buon tragono a i colpe di fortuna*»; el hombre es un buen tetrágono, un cubo, y eso es realmente raro.

Recuerdo asimismo la curiosa metáfora de la flecha. Dante quiere hacernos sentir la velocidad de la flecha que deja el arco y da en el blanco. Nos

dice que se clava en el blanco y que sale del arco y que deja la cuerda; invierte el principio y el fin para mostrar cuán rápidamente ocurren esas cosas.

Hay un verso que está siempre en mi memoria. Es aquel del primer canto del *Purgatorio* que se refiere a esa mañana, esa mañana increíble en la montaña del Purgatorio, en el Polo Sur. Dante, que ha salido de la suciedad, de la tristeza y el horror del Infierno, dice «*dolce color d'oriëntal zaffiro*». El verso impone esa lentitud a la voz. Hay que decir *oriëntal*:

dolce color d'oriëntal zaffiro
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo puro infino al primo giro.

Quisiera demorarme sobre el curioso mecanismo de ese verso, salvo que la palabra «mecanismo» es demasiado dura para lo que quiero decir. Dante describe el cielo oriental, describe la aurora y compara el color de la aurora con el del zafiro. Y lo compara con un zafiro que se llama «zafiro oriental», zafiro del Oriente. En *dolce color d'oriëntal zaffiro* hay un juego de espejos, ya que el Oriente se explica por el color del zafiro y ese zafiro es un «zafiro oriental». Es decir, un zafiro que está cargado de la riqueza de la palabra «oriental»; está lleno, digamos, de *Las mil y una noches* que Dante no conoció pero que sin embargo ahí están.

Recordaré también el famoso verso final del canto quinto del Infierno: «*e caddi come corpo morto cade*». ¿Por qué retumba la caída? La caída retumba por la repetición de la palabra «cae».

Toda la *Comedia* está llena de felicidades de ese tipo. Pero lo que la mantiene es el hecho de ser narrativa. Cuando yo era joven se despreciaba lo narrativo, se lo llamaba anécdota y se olvidaba que la poesía empezó siendo narrativa, que en las raíces de la poesía está la épica y la épica es el género poético primordial, narrativo. En la épica está el tiempo, en la épica hay un antes, un mientras y un después; todo eso está en la poesía.

Yo aconsejaría al lector el olvido de las discordias de los güelfos y gibelinos, el olvido de la escolástica, incluso el olvido de las alusiones mitológicas y de los versos de Virgilio que Dante repite, a veces mejorándolos, excelentes como son en latín. Conviene, por lo menos al principio, atenerse al relato. Creo que nadie puede dejar de hacerlo.

Entramos, pues, en el relato, y entramos de un modo casi mágico porque actualmente, cuando se cuenta algo sobrenatural, se trata de un escritor incrédulo que se dirige a lectores incrédulos y tiene que preparar lo sobrenatural. Dante no necesita eso: «*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura*». Es decir, a los treinta y cinco años «me encontré en mitad de una selva oscura» que puede ser alegórica, pero en la cual creemos físicamente: a los treinta y cinco años, porque la Biblia aconseja la edad de setenta a los hombres prudentes. Se entiende que después todo es yermo, «*bleak*», como se llama en inglés, todo es ya tristeza, zozobra. De modo que, cuando Dante escribe «*nel mezzo del cammin di nostra vita*», no ejerce una vaga retórica: está diciéndonos exactamente la fecha de la visión, la de los treinta y cinco años.

No creo que Dante fuera un visionario. Una visión es breve. Es imposible una visión tan larga como la de la *Comedia*. La visión fue voluntaria: debemos abandonarnos a ella y leerla, con fe poética. Dijo Coleridge que la fe poética es una voluntaria suspensión de la incredulidad. Si asistimos a una representación de teatro sabemos que en el escenario hay hombres disfrazados que repiten las palabras de Shakespeare, de Ibsen o de Pirandello que les han puesto en la boca. Pero nosotros aceptamos que esos hombres no son disfrazados; que ese hombre disfrazado que monologa lentamente en las antecámaras de la venganza es realmente el príncipe de Dinamarca, Hamlet; nos abandonamos. En el cinematógrafo es aún más curioso el procedimiento, porque estamos viendo no ya al disfrazado sino fotografías de disfrazados y sin embargo creemos en ellos mientras dura la proyección.

En el caso de Dante, todo es tan vívido que llegamos a suponer que creyó en su otro mundo, de igual modo como bien pudo creer en la geografía geocéntrica o en la astrofísica geocéntrica y no en otras astronomías.

Conocemos profundamente a Dante por un hecho que fue señalado por Paul Groussac: porque la *Comedia* está escrita en primera persona. No es un mero artificio gramatical, no significa decir «vi» en lugar de «vieron» o de «fue». Significa algo más, significa que Dante es uno de los personajes de la *Comedia*. Según Groussac, fue un rasgo nuevo. Recordemos que, antes de Dante, San Agustín escribió sus *Confesiones*. Pero estas confesiones, precisamente por su retórica espléndida, no están tan cerca de nosotros como lo está Dante, ya que la espléndida retórica del africano se interpone entre lo que quiere decir y lo que nosotros oímos.

El hecho de una retórica que se interpone es desgraciadamente frecuente. La retórica debería ser un puente, un camino; a veces es una muralla, un obstáculo. Lo cual se observa en escritores tan distintos como Séneca, Quevedo, Milton o Lugones. En todos ellos las palabras se interponen entre ellos y nosotros.

A Dante lo conocemos de un modo más íntimo que sus contemporáneos. Casi diría que lo conocemos como lo conoció Virgilio, que fue un sueño suyo. Sin duda, más de lo que lo pudo conocer Beatriz Portinari; sin duda, más que nadie. El se coloca ahí y está en el centro de la acción. Todas las cosas no sólo son vistas por él, sino que él toma parte. Esa parte no siempre está de acuerdo con lo que describe y es lo que suele olvidarse.

Vemos a Dante aterrado por el Infierno; tiene que estar aterrado no porque fuera cobarde sino porque es necesario que esté aterrado para que creamos en el Infierno. Dante está aterrado, siente miedo, opina sobre las cosas. Sabemos lo que opina no por lo que dice sino por lo poético, por la entonación, por la acentuación de su lenguaje.

Tenemos el otro personaje. En verdad, en la *Comedia* hay tres, pero ahora hablaré del segundo. Es Virgilio. Dante ha logrado que tengamos dos imágenes de Virgilio: una, la imagen que nos deja la *Eneida* o que nos dejan las *Geórgicas*; la otra, la imagen más íntima que nos deja la poesía, la piadosa poesía de Dante.

Uno de los temas de la literatura, como uno de los temas de la realidad, es la amistad. Yo diría que la amistad es nuestra pasión argentina. Hay muchas amistades en la literatura, que está tejida de amistades. Podemos evocar algunas. ¿Por qué no pensar en Quijote y Sancho, o en Alonso Quijano

y Sancho, ya que para Sancho «Alonso Quijano» es *Alonso Quijano* y sólo al fin llega a ser Don Quijote? ¿Por qué no pensar en Fierro y Cruz, en nuestros dos gauchos que se pierden en la frontera? ¿Por qué no pensar en el viejo tropero y en Fabio Cáceres? La amistad es un tema común, pero generalmente los escritores suelen recurrir al contraste de los dos amigos. He olvidado otros dos amigos ilustres, Kim y el lama, que también ofrecen el contraste.

En el caso de Dante, el procedimiento es más delicado. No es exactamente un contraste, aunque tenemos la actitud filial: Dante viene a ser un hijo de Virgilio y al mismo tiempo es superior a Virgilio porque se cree salvado. Cree que merecerá la gracia o que la ha merecido, ya que le ha sido dada la visión. En cambio, desde el comienzo del Infierno sabe que Virgilio es un alma perdida, un réprobo; cuando Virgilio le dice que no podrá acompañarlo más allá del Purgatorio, siente que el latino será para siempre un habitante del terrible «*nobile castello*» donde están las grandes sombras de los grandes muertos de la Antigüedad, los que por ignorancia invencible no alcanzaron la palabra de Cristo. En ese mismo momento, Dante dice: «*Tu, duca; tu, signore; tu, maestro*»... Para cubrir ese momento, Dante lo saluda con palabras magníficas y habla del largo estudio y del gran amor que le han hecho buscar su volumen y siempre se mantiene esa relación entre los dos. Esa figura esencialmente triste de Virgilio, que se sabe condenado a habitar para siempre en el *nobile castello* lleno de la ausencia de Dios... En cambio, a Dante le será permitido ver a Dios, le será permitido comprender el universo.

Tenemos, pues, esos dos personajes. Luego hay miles, centenares, una multitud de personajes de los que se ha dicho que son episódicos. Yo diría que son eternos.

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. Viven en una palabra, en un acto, no se precisa más; son parte de un canto, pero esa parte es eterna. Siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres.

Dijo Carlyle que hay dos características de Dante. Desde luego hay más, pero dos son esenciales: la ternura y el rigor (salvo que la ternura y el rigor no se contraponen, no son opuestos). Por un lado, está la ternura humana de Dante, lo que Shakespeare llamaría «*the milk of human kindness*», «la leche de la bondad humana». Por el otro lado está el saber que somos habitantes de un mundo riguroso, que hay un orden. Ese orden corresponde al Otro, al tercer interlocutor.

Recordemos dos ejemplos. Vamos a tomar el episodio más conocido del Infierno, el del canto quinto, el de Paolo y Francesca. No pretendo abreviar lo que Dante ha dicho -sería una irreverencia mía decir en otras palabras lo que él ha dicho para siempre en su italiano-; quiero recordar simplemente las circunstancias.

Dante y Virgilio llegan al segundo círculo (si mal no recuerdo) y ahí ven el remolino de almas y sienten el hedor del pecado, el hedor del castigo. Hay

circunstancias físicas desagradables. Por ejemplo Minos, que se enrosca la cola para significar a qué círculo tienen que bajar los condenados. Eso es deliberadamente feo porque se entiende que nada puede ser hermoso en el Infierno. Al llegar a ese círculo en el que están penando los lujuriosos, hay grandes nombres ilustres. Digo «grandes nombres» porque Dante, cuando empezó a escribir el canto, no había llegado aún a la perfección de su arte, al hecho de hacer que los personajes fueran algo más que sus nombres. Sin embargo esto le sirvió para describir al *nobile castello*.

Vemos a los grandes poetas de la Antigüedad. Entre ellos está Homero, espada en mano. Cambian palabras que no es honesto repetir. Está bien el silencio, porque todo condice con ese terrible pudor de quienes están condenados al Limbo, de quienes no verán nunca el rostro de Dios. Cuando llegamos al canto quinto, Dante ha llegado a su gran descubrimiento: la posibilidad de un diálogo entre las almas de los muertos y el Dante que los sentirá y juzgará a su modo. No, no los juzgará: él sabe que no es el Juez, que el Juez es el Otro, un tercer interlocutor, la Divinidad.

Pues bien: ahí están Homero, Platón, otros grandes hombres ilustres. Pero Dante ve a dos que él no conoce, menos ilustres, y que pertenecen al mundo contemporáneo: Paolo y Francesca. Sabe cómo han muerto ambos adúlteros, los llama y ellos acuden. Dante nos dice: «*Quali colombe dal disio chiamate*». Estamos ante dos réprobos y Dante los compara con dos palomas llamadas por el deseo, porque la sensualidad tiene que estar también en lo esencial de la escena. Se acercan a él y Francesca, que es la única que habla (Paolo no puede hacerlo), le agradece que los haya llamado y le dice estas palabras patéticas: «*Se fosse amico il Re dell'universo / noi pregheremmo lui per la tua pace*», «si fuese amigo el Rey del universo (dice Rey del universo porque no puede decir Dios, ese nombre está vedado en el Infierno y en el Purgatorio), le rogaríamos por tu paz», ya que tú te apiadas de nuestros males.

Francesca cuenta su historia y la cuenta dos veces. La primera la cuenta de un modo reservado, pero insiste en que ella sigue estando enamorada de Paolo. El arrepentimiento está vedado en el Infierno; ella sabe que ha pecado y sigue fiel a su pecado, lo que le da una grandeza heroica. Sería terrible que se arrepintiera, que se quejara de lo ocurrido. Francesca sabe que el castigo es justo, lo acepta y sigue amando a Paolo.

Dante tiene una curiosidad. «*Amor condusse noi ad una morte*»: Paolo y Francesca han sido asesinados juntos. A Dante no le interesa el adulterio, no le interesa el modo como fueron descubiertos ni ajusticiados: le interesa algo más íntimo, y es saber cómo supieron que estaban enamorados, cómo se enamoraron, cómo llegó el tiempo de los dulces suspiros. Hace la pregunta.

Apartándome de lo que estoy diciendo, quiero recordar una estrofa, quizá la mejor estrofa de Leopoldo Lugones, inspirada sin duda en el canto quinto del *Infierno*. Es la primera cuarteta de *Alma venturosa*, uno de los sonetos de *Las horas doradas*, de 1922:

*Al promediar la tarde de aquel día,
Cuando iba mi habitual adiós a darte
Fue una vaga congoja de dejarte
Lo que me hizo saber que te quería*

Un poeta inferior hubiera dicho que el hombre siente una gran tristeza al despedirse de la mujer, y hubiera dicho que se veían raramente. En cambio, aquí, «cuando iba mi habitual adiós a darte» es un verso torpe, pero eso no importa; porque decir «un habitual adiós» expresa que se veían frecuentemente, y luego «fue una vaga congoja de dejarte / lo que me hizo saber que te quería».

El tema es esencialmente el mismo del canto quinto: dos personas que descubren que están enamoradas y que no lo sabían. Es lo que Dante quiere saber, y quiere que le cuente cómo ocurrió. Ella le refiere que leían un día, para deleitarse, sobre Lancelote y cómo lo aquejaba el amor. Estaban solos y no sospechaban nada. ¿Qué es lo que no sospechaban? No sospechaban que estaban enamorados. Y estaban leyendo una historia de *La matière de Bretagne*, uno de esos libros que imaginaron los britanos en Francia después de la invasión sajona. Esos libros que alimentaron la locura de Alonso Quijano y que revelaron su amor culpable a Paolo y Francesca. Pues bien: Francesca declara que a veces se ruborizaban, pero que hubo un momento, «*quando leggemmo il disiato riso*», «cuando leímos la deseada sonrisa», en que fue besada por tal amante; éste que no se separará nunca de mí, la boca me besó, «*tutto tremante*».

Hay algo que no dice Dante, que se siente a lo largo de todo el episodio y que quizá le da su virtud. Con infinita piedad, Dante nos refiere el destino de los dos amantes y sentimos que él envidia ese destino. Paolo y Francesca están en el Infierno, él se salvará, pero ellos se han querido y él no ha logrado el amor de la mujer que ama, de Beatriz. En esto hay una jactancia también, y Dante tiene que sentirlo como algo terrible, porque él ya está ausente de ella. En cambio, esos dos réprobos están juntos, no pueden hablarse, giran en el negro remolino sin ninguna esperanza, ni siquiera nos dice Dante la esperanza de que los sufrimientos cesen, pero están juntos. Cuando ella habla, usa el *nosotros*: habla por los dos, otra forma de estar juntos. Están juntos para la eternidad, comparten el Infierno y eso para Dante tiene que haber sido una suerte de Paraíso.

Sabemos que está muy emocionado. Luego cae como un cuerpo muerto.

Cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, un momento en el que un hombre se encuentra para siempre consigo mismo. Se ha dicho que Dante es cruel con Francesca, al condenarla. Pero esto es ignorar al Tercer Personaje. El dictamen de Dios no siempre coincide con el sentimiento de Dante. Quienes no comprenden la *Comedia* dicen que Dante la escribió para vengarse de sus enemigos y premiar a sus amigos. Nada más falso. Nietzsche dijo falsísimamente que Dante es la hiena que versifica entre las tumbas. La hiena que versifica es una contradicción; por otra parte, Dante no se goza con el dolor. Sabe que hay pecados imperdonables, capitales. Para cada uno elige una persona que ha cometido ese pecado, pero que en todo lo demás puede ser admirable o adorable. Francesca y Paolo sólo son lujuriosos. No tienen otro pecado, pero uno basta para condenarlos.

La idea de Dios como indescifrable es un concepto que ya encontramos en otro de los libros esenciales de la humanidad. En el Libro de Job, ustedes recordarán cómo Job condena a Dios, cómo sus amigos lo justifican y cómo al

fin Dios habla desde el torbellino y rechaza por igual a quienes lo justifican y a quienes lo acusan.

Dios está más allá de todo juicio humano y para ayudarnos a comprenderlo se sirve de dos ejemplos extraordinarios: el de la ballena y el del elefante. Busca estos monstruos para significar que no son menos monstruosos para nosotros que el Leviatán y el Behemoth (cuyo nombre es plural y significa muchos animales en hebreo). Dios está más allá de todos los juicios humanos y así lo declara El mismo en el Libro de Job. Y los hombres se humillan ante él porque se han atrevido a juzgarlo, a justificarlo. No lo precisa. Dios está, como diría Nietzsche, más allá del bien y del mal. Es otra categoría.

Si Dante hubiera coincidido siempre con el Dios que imagina, se vería que es un Dios falso, simplemente una réplica de Dante. En cambio, Dante tiene que aceptar ese Dios, como tiene que aceptar que Beatriz no lo haya querido, que Florencia es infame, como tendrá que aceptar su destierro y su muerte en Ravena. Tiene que aceptar el mal del mundo al mismo tiempo que tiene que adorar a ese Dios que no entiende.

Hay un personaje que falta en la *Comedia* y que no podía estar porque hubiera sido demasiado humano. Ese personaje es Jesús. No aparece en la *Comedia* como aparece en los Evangelios: el humano Jesús de los Evangelios no puede ser la Segunda Persona de la Trinidad que la *Comedia* exige.

Quiero llegar, por fin, al segundo episodio, que es para mí el más alto de la *Comedia*. Se encuentra en el canto veintiséis. Es el episodio de Ulises. Yo escribí una vez un artículo titulado «El enigma de Ulises». Lo publiqué, lo perdí después y ahora voy a tratar de reconstruirlo. Creo que es el más enigmático de los episodios de la *Comedia* y quizá el más intenso, salvo que es muy difícil, tratándose de cumbres, saber cuál es la más alta y la *Comedia* está hecha de cumbres.

Si he elegido la *Comedia* para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia*. Eso no implica que coincida con su teología ni que esté de acuerdo con sus mitologías. Tenemos la mitología cristiana y la pagana barajadas. No se trata de eso. Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas. Yo soy un lector hedónico, lo repito; busco emoción en los libros.

La *Comedia* es un libro que todos debemos leer. No hacerlo es privarnos del mejor don que la literatura puede darnos, es entregarnos a un extraño ascetismo. ¿Por qué negarnos la felicidad de leer la *Comedia*? Además, no se trata de una lectura difícil. Es difícil lo que está detrás de la lectura: las opiniones, las discusiones; pero el libro es en sí un libro cristalino. Y está el personaje central, Dante, que es quizá el personaje más vívido de la literatura y están los otros personajes. Pero vuelvo al episodio de Ulises.

Llegan a una hoya, creo que es la octava, la de los embaucadores. Hay, en principio, un apóstrofe contra Venecia, de la que se dice que bate sus alas en el cielo y en la tierra y que su nombre se dilata en el infierno. Después ven desde arriba los muchos fuegos y adentro de los fuegos, de las llamas, las almas ocultas de los embaucadores: ocultas, porque procedieron ocultando. Las llamas se mueven y Dante está por caerse. Lo sostiene Virgilio, la palabra de Virgilio. Se habla de quienes están dentro de esas llamas y Virgilio menciona dos altos nombres: el de Ulises y el de Diomedes. Están ahí porque

fraguaron juntos la estratagema del caballo de Troya que permitió a los griegos entrar en la ciudad sitiada.

Ahí están Ulises y Diomedes, y Dante quiere conocerlos. Le dice a Virgilio su deseo de hablar con estas dos ilustres sombras antiguas, con esos claros y grandes héroes antiguos. Virgilio aprueba su deseo pero le pide que lo deje hablar a él, ya que se trata de dos griegos soberbios. Es mejor que Dante no hable. Esto ha sido explicado de diversos modos. Torcuato Tasso creía que Virgilio quiso hacerse pasar por Homero. La sospecha es del todo absurda e indigna de Virgilio porque Virgilio cantó a Ulises y a Diomedes y si Dante los conoció fue porque Virgilio se los hizo conocer. Podemos olvidar las hipótesis de que Dante hubiera sido despreciado por ser descendiente de Eneas o por ser un bárbaro, despreciable para los griegos. Virgilio, como Diomedes y Ulises, son un sueño de Dante. Dante está soñándolos, pero los sueña con tal intensidad, de un modo tan vívido, que puede pensar que esos sueños (que no tienen otra voz que la que les da, que no tienen otra forma que la que él les presta) pueden despreciarlo, a él que no es nadie, que no ha escrito aún su *Comedia*.

Dante ha entrado en el juego, como nosotros entramos: Dante también está embaucado por la *Comedia*. Piensa: éstos son claros héroes de la Antigüedad y yo no soy nadie, un pobre hombre. ¿Por qué van a hacer caso de lo que yo les diga? Entonces Virgilio les pide que cuenten cómo murieron y habla la voz del invisible Ulises. Ulises no tiene rostro, está dentro de la llama.

Aquí llegamos a lo prodigioso, a una leyenda creada por Dante, una leyenda superior a cuanto encierran la *Odisea* y la *Eneida*, o a cuanto encerrará ese otro libro en que aparece Ulises y que se llama *Sindibad del Mar* (Simbad el Marino), de *Las mil y una noches*.

La leyenda le fue sugerida a Dante por varios hechos. Tenemos, ante todo, la creencia de que la ciudad de Lisboa había sido fundada por Ulises y la creencia en las Islas Bienaventuradas en el Atlántico. Los celtas creían haber poblado el Atlántico de países fantásticos: por ejemplo, una isla surcada por un río que cruza el firmamento y que está lleno de peces y de naves que no se vuelcan sobre la tierra; por ejemplo, de una isla giratoria de fuego; por ejemplo, de una isla en la que galgos de bronce persiguen a ciervos de plata. De todo esto debe de haber tenido alguna noticia Dante; lo importante es qué hizo con estas leyendas. Originó algo esencialmente noble.

Ulises deja a Penélope y llama a sus compañeros y les dice que aunque son gente vieja y cansada, han atravesado con él miles de peligros; les propone una empresa noble, la empresa de cruzar las Columnas de Hércules y de cruzar el mar, de conocer el hemisferio austral, que, como se creía entonces, era un hemisferio de agua; no se sabía que hubiera nadie allí. Les dice que son hombres, que no son bestias; que han nacido para el coraje, para el conocimiento; que han nacido para conocer y para comprender. Ellos lo siguen y «hacen alas de sus remos»...

Es curioso que esta metáfora se encuentra también en la *Odisea*, que Dante no pudo conocer. Entonces navegan y dejan atrás a Ceuta y Sevilla, entran por el alto mar abierto y doblan hacia la izquierda. Hacia la izquierda, «sobre la izquierda», significa el mal en la *Comedia*. Para ascender por el Purgatorio se va por la derecha; para descender por el Infierno, por la izquierda. Es decir, el lado «siniestro» es doble; dos palabras con lo mismo.

Luego se nos dice: «en la noche, ve todas las estrellas del otro hemisferio» -nuestro hemisferio, el del Sur, cargado de estrellas-. (Un gran poeta irlandés, Yeats, habla del *starladen sky*, del «cielo cargado de estrellas». Eso es falso en el hemisferio del Norte, donde hay pocas estrellas comparadas con las del nuestro.)

Navegan durante cinco meses y luego, al fin, ven tierra. Lo que ven es una montaña parda por la distancia, una montaña más alta que ninguna de las que habían visto. Ulises dice que la alegría se cambió en llanto, porque de la tierra sopla un torbellino y la nave se hunde. Esa montaña es la del Purgatorio, según se ve en otro canto. Dante cree que el Purgatorio (Dante simula creer para fines poéticos) es antípoda de la ciudad de Jerusalén.

Bueno, llegamos a este momento terrible y preguntamos por qué ha sido castigado Ulises. Evidentemente no lo fue por la treta del caballo, puesto que el momento culminante de su vida, el que se refiere a Dante y el que se refiere a nosotros, es otro: es esa empresa generosa, denodada, de querer conocer lo vedado, lo imposible. Nos preguntamos por qué tiene tanta fuerza este canto. Antes de contestar, querría recordar un hecho que no ha sido señalado hasta ahora, que yo sepa.

Es el de otro gran libro, un gran poema de nuestro tiempo, el *Moby Dick* de Herman Melville, que ciertamente conoció la *Comedia* en la traducción de Longfellow. Tenemos la empresa insensata del mutilado capitán Ahab, que quiere vengarse de la ballena blanca. Al fin la encuentra y la ballena lo hunde, y la gran novela concuerda exactamente con el fin del canto de Dante: el mar se cierra sobre ellos. Melville tuvo que recordar la *Comedia* en ese punto, aunque prefiero pensar que la leyó, que la asimiló de tal modo que pudo olvidarla literalmente; que la *Comedia* debió ser parte de él y que luego redescubrió lo que había leído hacía ya muchos años, pero la historia es la misma. Salvo que Ahab no está movido por ímpetu noble sino por deseo de venganza. En cambio, Ulises obra como el más alto de los hombres. Ulises, además, invoca una razón justa, que está relacionada con la inteligencia, y es castigado.

¿A qué debe su carga trágica este episodio? Creo que hay una explicación, la única valedera, y es ésta: Dante sintió que Ulises, de algún modo, era él. No sé si lo sintió de un modo consciente y poco importa. En algún terceto de la *Comedia* dice que a nadie le está permitido saber cuáles son los juicios de la Providencia. No podemos adelantarnos al juicio de la Providencia, nadie puede saber quién será condenado y quién salvado. Pero él había osado adelantarse, por modo poético, a ese juicio. Nos muestra condenados y nos muestra elegidos. Tenía que saber que al hacer eso corría peligro; no podía ignorar que estaba anticipándose a la indescifrable providencia de Dios.

Por eso el personaje de Ulises tiene la fuerza que tiene, porque Ulises es un espejo de Dante, porque Dante sintió que acaso él merecería ese castigo. Es verdad que él había escrito el poema, pero por sí o por no estaba infringiendo las misteriosas leyes de la noche, de Dios, de la Divinidad.

He llegado al fin. Quiero solamente insistir sobre el hecho de que nadie tiene derecho a privarse de esa felicidad, la *Comedia*, de leerla de un modo ingenuo. Después vendrán los comentarios, el deseo de saber qué significa cada alusión mitológica, ver cómo Dante tomó un gran verso de Virgilio y

acaso lo mejoró traduciéndolo. Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin. A mí me ha acompañado durante tantos años, y sé que apenas lo abra mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora. Sé que ese libro irá más allá de mi vigilia y de nuestras vigiliass.

*NUEVE ENSAYOS DANTESCOS¹⁰³

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las *Mil y una noches*; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. En el tumulto de sus formas, alguna -un árbol que semeja un cono invertido, unas mezquitas de color bermejo sobre un muro de hierro- nos llama la atención y de ésa pasamos a otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo...

He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal. Creo, sin embargo, que si pudiéramos leerlo con inocencia (pero esa felicidad nos está vedada), lo universal no sería lo primero que notaríamos y mucho menos lo sublime o grandioso. Mucho antes notaríamos creo, otros caracteres menos abrumadores y hartos más deleitables; en primer término, quizá, el que destacan los dantistas ingleses: la variada y afortunada invención de rasgos precisos. A Dante no le basta decir que, abrazados un hombre y una serpiente, el hombre se transforma en serpiente y la serpiente en hombre; compara esa mutua metamorfosis con el fuego que devora un papel, precedido por una franja rojiza, en la que muere el blanco y que todavía no es negra (*Infierno*, XXV, 64)...

En tales comparaciones pensó Macaulay cuando decaró, contra Cary, que la «vaga sublimidad» y las «magníficas generalidades» de Milton lo movían menos que los pormenores dantescos. Ruskin, después (*Modern painters*, IV, XLV), condenó las brumas de Milton y aprobó la severa topografía con que Dante levantó su plano infernal. A todos es notorio que los poetas proceden por hipérboles: para Petrarca, o para Góngora, todo cabello de mujer es oro y toda agua es cristal; ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia de la observación imperfecta. Dante se prohíbe ese error; en su libro no hay palabra injustificada.

La precisión que acabo de indicar no es un artificio retórico; es afirmación de la probidad, de la plenitud, con que cada incidente del poema ha sido imaginado. Lo mismo cabe declarar de los rasgos de índole psicológica, tan admirables y a la vez tan modestos. De tales rasgos, está como entretejido

¹⁰³ J.L.B., Nueve ensayos dantescos, 1982

el poema; citaré algunos. Las almas destinadas al infierno lloran y blasfeman de Dios; al entrar en la barca de Carón, su temor se cambia en deseo y en intolerable ansiedad (*Infierno*, III, 124). De labios de Virgilio oye Dante que aquél no entrará nunca en el cielo; inmediatamente le dice maestro y señor, ya para demostrar que esa confesión no aminora su afecto, ya porque, al saberlo perdido, lo quiere más (*Infierno*, IV, 39). En el negro huracán del segundo círculo, Dante quiere conocer la raíz del amor de Paolo y Francesca; ésta refiere que los dos se querían y lo ignoraban, *solí erevamo e sanza alcun sospetto* (*Infierno*, V, 129), y que su amor les fue revelado por una lectura casual. Virgilio impugna a los soberbios que pretendieron con la mera razón abarcar la infinita divinidad; de pronto incina la cabeza y se calla, porque uno de esos desdichados es él (*Purgatorio*, III, 34). En el áspero flanco del Purgatorio, la sombra del mantuano Sordello inquiere de la sombra de Virgilio cuál es su tierra; Virgilio dice Mantua; Sordello, entonces, lo interrumpe y lo abraza (*Purgatorio*, VI, 58). La novela de nuestro tiempo sigue con ostentosa prolijidad los procesos mentales; Dante los deja vislumbrar en una intención o en un gesto.

Paul Claudel ha observado que los espectáculos que nos aguardan después de la agonía no serán verosímelmente los nueve círculos infernales, las terrazas del Purgatorio o los cielos concéntricos. Dante, sin duda, habría estado de acuerdo con él; ideó su topografía de la muerte como un artificio exigido por la escolástica y por la forma de su poema.

La astronomía ptolomaica y la teología cristiana describen el universo de Dante. La Tierra es una esfera inmóvil; en el centro del hemisferio boreal (que es el permitido a los hombres) está la montaña de Sión; a noventa grados de la montaña, al oriente, un río muere, el Ganges; a noventa grados de la montaña, al poniente, un río nace, el Ebro. El hemisferio austral es de agua, no de tierra, y ha sido vedado a los hombres; en el centro hay una montaña antípoda de Sión, la montaña del Purgatorio. Los dos ríos y las dos montañas equidistantes inscriben en la esfera una cruz. Bajo la montaña de Sión, pero harto más ancho, se abre hasta el centro de la Tierra un cono invertido, el Infierno, dividido en círculos decrecientes, que son como las gradas de un anfiteatro. Los círculos son nueve y es ruinoso y atroz su topografía; los cinco primeros forman el Alto Infierno, los cuatro últimos, el Infierno Inferior, que es una ciudad con mezquitas rojas, cercada de murallas de hierro. Adentro hay sepulturas, pozos, despeñaderos, pantanos y arenales; en el ápice del cono está Lucifer, «el gusano que horada el mundo». Una grieta que abrieron en la roca las aguas del Leteo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio. Esta montaña es una isla y tiene una puerta; en su ladera se escalonan terrazas que significan los pecados mortales; el jardín del Edén florece en la cumbre. Giran en torno de la Tierra nueve esferas concéntricas; las siete primeras son los cielos planetarios (cielos de la Luna, de Mercurio, de Venus, del Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno); la octava, el cielo de las estrellas fijas; la novena el cielo cristalino, llamado también Primer Móvil. A éste lo rodea el empíreo, donde la Rosa de los Justos se abre, inconmensurable, alrededor de un punto, que es Dios. Previsiblemente, los coros de la Rosa son nueve.

Tal es, a grandes rasgos, la configuración general del mundo dantesco, supeditado, como habrá observado el lector, a los prestigios del 1, del 3 y del círculo. El Demiurgo, o Artífice, del *Timeo*, libro mencionado por Dante

(*Convivio*, III, 5; *Paraíso*, IV, 49), juzgó que el movimiento más perfecto era la rotación, y el cuerpo más perfecto, la esfera; ese dogma, que el Demiurgo de Platón compartió con Jenófanes y Parménides, dicta la geografía de los tres mundos recorridos por Dante.

Los nueve cielos giratorios y el hemisferio austral hecho de agua, con una montaña en el centro, notoriamente corresponden a una cosmología anticuada; hay quienes sienten que el epíteto es parejamente aplicable a la economía sobrenatural del poema. Los nueve círculos del Infierno (razonan) son no menos caducos e indefendibles que los nueve cielos de Ptolomeo, y el Purgatorio es tan irreal como la montaña en que Dante lo ubica. A esa objeción cabe oponer diversas consideraciones: la primera es que Dante no se propuso establecer la verdadera o verosímil topografía del otro mundo. Así lo ha declarado él mismo; en la famosa epístola a Cangrande, redactada en latín, escribió que el sujeto de su *Comedia* es, literalmente, el estado de las almas después de la muerte y alegóricamente, el hombre en cuanto por sus méritos o deméritos, se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas. Iacopo di Dante, hijo del poeta, desarrolló esa idea. En el prólogo de su comentario leemos que la *Comedia* quiere mostrar bajo colores alegóricos los tres modos de ser de la humanidad y que en la primera parte el autor considera el vicio, llamándolo Infierno; en la segunda, el pasaje del vicio a la virtud, llamándolo Purgatorio; en la tercera, la condición de los hombres perfectos, llamándola Paraíso, «para mostrar la altura de sus virtudes y su felicidad, ambas necesarias al hombre para discernir el sumo bien». Así lo entendieron otros comentadores antiguos, por ejemplo Iacopo della Lana, que explica: «Por considerar el poeta que la vida humana puede ser de tres condiciones, que son la vida de los viciosos, la vida de los penitentes y la vida de los buenos, dividió su libro en tres partes, que son el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso.»

Otro testimonio fehaciente es el de Francesco da Buti, que anotó la *Comedia* a fines del siglo XIV. Hace suyas las palabras de la Epístola: «El sujeto de este poema es literalmente el estado de las almas ya separadas de sus cuerpos y moralmente los premios o las penas que el hombre alcanza por su libre albedrío».

Hugo, en *Ce que dit la bouche d'ombre*, escribe que el espectro que en el Infierno toma para Caín la forma de Abel es el mismo que Nerón reconoce como Agripina.

Harto más grave que la acusación de anticuado es la acusación de crueldad. Nietzsche, en el *Crepúsculo de los Idolos* (1888), ha amonedado esa opinión en el atolondrado epigrama que define a Dante como «la hiena que versifica en las sepulturas». La definición, como se ve, es menos ingeniosa que enfática; debe su fama, su excesiva fama, a la circunstancia de formular con desconsideración y violencia un juicio común. Indagar la razón de ese juicio es la mejor manera de refutarlo.

Otra razón, de tipo técnico, explica la dureza y la crueldad de que Dante ha sido acusado. La noción panteísta de un Dios que también es el universo, de un Dios que es cada una de sus criaturas y el destino de esas criaturas, es quizá una herejía y un error si la aplicamos a la realidad, pero es indiscutible en su aplicación al poeta y a su obra. El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia. El problema era

singularmente arduo en el caso de Dante, obligado por el carácter de su poema a adjudicar la gloria o la perdición, sin que pudieran advertir los lectores que la Justicia que emitía los fallos era, en último término, él mismo. Para conseguir ese fin, se incluyó como personaje de la *Comedia*, e hizo que sus reacciones no coincidieran, o sólo coincidieran alguna vez -en el caso de Filippo Argenti, o en el de Judas- con las decisiones divinas.

*EL NOBLE CASTILLO DEL CANTO CUARTO¹⁰⁴

A principios del siglo XIX o a fines del XVIII, entran en la circulación del inglés diversos epítetos (*erie, uncanny, weird*), de origen sajón o escocés, que servirán para definir los lugares que tienen algo de sobrenatural y de hostil. Tales epítetos corresponden a un concepto romántico del paisaje; en alemán, los traduce con perfección la palabra *unheimlich*; en español, quizá la mejor palabra es *siniestro*. Puesta la mente en esa singular cualidad de *uncanniness*, yo escribí alguna vez: «El Alcázar de Fuego que conocemos en las últimas páginas del *Vathek* (1782), de William Beckford es el primer Infierno realmente atroz de la literatura... El más ilustre de los avernos literarios, el *doloroso regno* de la *Comedia*, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La distinción es válida. Stevenson (*A chapter on dreams*) refiere que en los sueños de la niñez lo perseguía un matiz abominable del color pardo; Chesterton (*The man who was Thursday*, VI) imagina que en los confines occidentales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los confines orientales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada; Poe, en el *Manuscrito encontrado en una botella*, habla de un mar austral donde crece el volumen de la nave como el cuerpo viviente del marinero; Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena... He prodigado ejemplos; quizá hubiera bastado observar que el Infierno dantesco magnifica la noción de una cárcel¹⁰⁵, el de Beckford, los túneles de una pesadilla.» El párrafo es de 1943; noches pasadas, en un andén de Constitución, recordé bruscamente un caso perfecto de *uncanniness*, horror tranquilo y silencioso, en la entrada misma de la *Comedia*. El examen del texto confirmó la rectitud de ese recuerdo tardío. Hablo del canto IV del *Infierno*, uno de los más afamados.

Alcanzadas las páginas finales del *Paraíso*, la *Comedia* puede ser muchas cosas, quizá todas las cosas; al principio es notoriamente un sueño de Dante, y éste, por su parte, no es más que el sujeto del sueño¹⁰⁶. Nos dice que no sabe

¹⁰⁴ La Nación, 22 de abril de 1951. J.L.B., Nueve ensayos dantescos, 1982

¹⁰⁵ Carcere cieco, cárcel ciega, dice, del Infierno, Virgilio (*Purgatorio*, XXII, 103); cf. *Inferno*, X, 58. 59.)

¹⁰⁶ Dante, en los cantos iniciales de la *Comedia* fue lo que Gioberti escribió que era en todo el poema: "Por más que un simple testigo de la

cómo fue a dar a la selva oscura, «*tant'era pien di sonno in su quel punto*»; el *sonno* es metáfora de la ofuscación del alma pecadora, pero sugiere el indefinido comienzo del acto de soñar. Después escribe que la loba que le cierra el camino hace que muchos vivan tristes; Guido Vitali observa que esta noticia no podía surgir de la simple visión de la fiera; Dante la sabe como sabemos las cosas en los sueños. En la selva aparece un desconocido; Dante, apenas lo ve, sabe que éste ha guardado un largo silencio; otra sabiduría de tipo onírico. El hecho, anota Momigliano, se justifica por razones poéticas, no por razones lógicas. Emprenden su fantástico viaje; Virgilio se demuda al entrar en el primer círculo del abismo; Dante achaca al temor esa palidez; Virgilio afirma que lo mueve la lástima y, después, que uno de los condenados es él («*e di cuesti cotai son io medesimo*»); Dante, para disimular el horror de esa afirmación o para decir su piedad, prodiga los títulos reverenciales: «*Dimmi, mestra mio, dimmi, signore*». Suspiros, suspiros de duelo sin tormento hacen temblar el aire; Virgilio explica que están en el Infierno de aquellos que murieron antes de proclamada la Fe: cuatro altas sombras lo saludan; no hay ni tristeza ni alegría en las caras; son Homero, Horacio, Ovidio y Lucano, y en la diestra de Homero hay una espada, símbolo de su primacía en la épica. Los ilustres fantasmas honran a Dante como a igual y lo conducen a su eterna morada, que es un castillo siete veces rodeado por altos muros (las siete artes liberales o las tres virtudes intelectuales y las cuatro morales) y por un foso (los bienes terrenales o la elocuencia) que atraviesan como si fuera tierra firme. Los habitantes del castillo son gente de mucha autoridad; rara vez se hablan y su voz es muy tenue; miran con grave lentitud. En el patio del castillo hay un césped de verdor misterioso; Dante, desde una altura, ve a personajes clásicos y bíblicos y a tal cual musulmán («*Averrois che'l gran comento feo*»). Alguno se destaca por un rasgo que lo hace memorable («*Cesare armata con gli occhi grifagni*»); otro, por una soledad que lo agranda («*e solo in parte vidi il Saladino*»); viven en un anhelo sin esperanza; no padecen dolor, pero saben que Dios los excluye. Un árido catálogo de nombres propios, menos estimulantes que informativos, da fin al canto.

Las nociones de un Limbo de los Padres, también llamado Seno de Abraham (Lucas 16: 22), y de un Limbo para las almas de los infantes que mueren sin bautismo, son de la teología común: hospedar en ese lugar, o lugares, a los paganos virtuosos fue, según Francesco Torraca, una invención de Dante. En la amargura del presente (siglos XIII y XIV de nuestra era), la antigüedad romana fue una devoción del poeta; éste quiso honrarla en su libro, pero no pudo no entender -la observación pertenece a Guido Vitali- que insistir demasiado sobre el mundo clásico no convenía a sus propósitos doctrinales. Dante no podía, contra la Fe, salvar a sus héroes; los pensó en un Infierno negativo, privados de la vista y posesión de Dios en el cielo, y se apiadó de su misterioso destino. Años después, al imaginar el Cielo de Júpiter, regresaría a ese problema... Boccaccio refiere que entre la redacción del canto séptimo del *Infierno* y la del octavo se produjo una larga interrupción, motivada por el destierro; el hecho, sugerido o corroborado por el verso «*Io*

fábula inventada por él" (*Primato Civile e Morale degli italiani*, 1843). Véase una admirable discusión en el libro de Mario Rossi, *Gusto filologico e gusto poetico* (Bari, 1942).

dico, seguitando, ch'assai prima», puede ser verdadero, pero harto más profunda es la diferencia que hay entre el canto del castillo y los que subsiguen. En el canto quinto, Dante hizo hablar inmortalmente a Francesca da Rimini; en el anterior, qué palabras no habría dado a Aristóteles, a Heráclito o a Orfeo, si ya hubiera pensado en ese artificio. Anota Benedetto Croce: «En el noble castillo, entre los grandes y los sabios, la seca información usurpa el lugar de la refrenada poesía. Admiración, reverencia, melancolía, son sentimientos indicados, no representados» (*La poesía di Dante*, 1920). Los comentadores han denunciado el contraste de la fábrica medieval del castillo con sus huéspedes clásicos: esa fusión o confusión es característica de la pintura de la época y agrava, ciertamente, el sabor onírico de la escena.

En la invención y ejecución de este canto cuarto obró, pues, una serie de circunstancias, alguna de índole teológica. Dante, buen lector de la *Eneida*, imaginó a los muertos en el Eliseo, o en una variación medieval de esos campos dichosos; en el verso «in luogo aperto, luminoso e alto», hay reminiscencias del túmulo desde el cual Eneas vio a sus romanos y del *Iargior hic campos aether*. Urgido por razones dogmáticas debió situar en el Infierno a su noble castillo; Mario Rossi descubre en ese conflicto de lo estructural y de lo poético, de una intuición paradisiaca y de una sentencia espantosa, la íntima discordia del canto y la raíz de ciertas contradicciones. (En un lugar se dice que los suspiros hacen temblar el aire eterno; en otro, que no hay tristeza ni alegría en las caras.) La facultad visionaria del poeta no había logrado su plenitud; a esa torpeza relativa debemos la rigidez que produjo el singular horror del castillo y de sus moradores, o prisioneros. Algo de penoso museo de figuras de cera hay en ese quieto recinto: César armado y ocioso, Lavinia eternamente sentada junto a su padre, la certidumbre de que el día de mañana será como el día de hoy, que fue como el de ayer, que fue como todos. Un pasaje ulterior (*Purgatorio* XXII, 104) añade que las sombras de los poetas, incapaces, como es natural, de escribir, puesto que están en el Infierno, procuran distraer su eternidad con discusiones literarias.

Determinadas las razones técnicas, las razones de orden verbal que hacen espantoso el castillo, falta determinar las razones íntimas. El *Theologus Dantes* del epitafio de Joannes de Virgilio respondería que la ausencia de Dios basta para causar ese espanto. Admitiría, acaso, una afinidad con aquel terceto en que proclamó que las glorias terrenales son vanas:

*Non é'l mondan romore altro ch'un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta norme perché muta lato. (Purgatorio, XI, 100-102)*

Yo insinuaría otra razón de índole personal. En este lugar de la *Comedia*, Homero, Horacio, Ovidio y Lucano son proyecciones o figuraciones de Dante que se sabía no inferior a esos grandes, en acto o en potencia. Son tipos de lo que ya era Dante para sí mismo y previsiblemente sería para los otros: un famoso poeta. Son grandes sombras veneradas, que reciben a Dante en su cónclave:

...ch'ei si mi fecer della loro schiera,

si ch'io fui sesto tra cotanto senno.

Son formas del incipiente sueño de Dante, apenas desligadas del soñador; hablan interminablemente de letras (¿qué otra cosa pueden hacer?); han escrito la *Ilíada* o la *Farsalia* o escriben la *Comedia*; son magistrales en el ejercicio de su arte y, sin embargo, están en el Infierno, porque los olvida Beatriz.

***DANTE. EL FALSO PROBLEMA DE UGOLINO¹⁰⁷**

No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios dantescos, pero sospecho que, en el caso del famoso verso 75 del canto penúltimo del *Infierno*, han creado un problema que parte de una confusión entre el arte y la realidad. En aquel verso, Ugolino de Pisa, tras narrar la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre, dice que el hambre pudo más que el dolor («Poscia, piú che'l dolor, poté il digiuno»). De este reproche debo excluir a los comentaristas antiguos, para quienes el verso no es problemático, pues todos interpretan que el dolor no pudo matar a Ugolino, pero sí el hambre. También lo entiende así Geoffrey Chaucer en el tosco resumen del episodio que intercaló en el ciclo de Canterbury.

Reconsideremos la escena. En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria en el pelo del réprobo. Alza la boca, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos. Por la angosta ventana de la celda vio crecer y decrecer muchas lunas, hasta la noche en que soñó que Ruggieri, con hambrientos mastines, daba caza en el flanco de una montaña a un lobo y sus lobeznos. Al alba oye los golpes del martillo que tapia la entrada de la torre. Pasan un día y una noche, en silencio. Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; los hijos creen que lo hace por hambre y le ofrecen su carne, que él engendró. Etre el quinto y el sexto día los ve, uno a uno, morir. Después se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra; después el hambre pudo más que el dolor.

He declarado el sentido que dieron a este paso los primeros comentadores. Así, Rambaldi de Imola en el siglo XIV: «Viene a decir que el hambre rindió a quien tanto dolor no pudo vencer y matar.» Profesan esta opinión entre los modernos Francesco Torraca, Guido Vitali y Tommaso Casini. El primero ve estupor y remordimiento en la palabra de Ugolino; el último agrega: «Intérpretes modernos han fantaseado que Ugolino acabó por alimentarse de la carne de sus hijos, conjetura contraria a la naturaleza y a la historia», y considera inútil la controversia. Benedetto Croce piensa como él y sostiene que de las dos interpretaciones, la más congruente y verosímil es la tradicional. Bianchi, muy razonablemente, glosa: «Otros entienden que Ugolino comió la carne de sus hijos, interpretación improbable pero que no es lícito

¹⁰⁷ J.L.B., Nueve ensayos dantescos, 1982

descartar». Luigi Pietrobono (sobre cuyo parecer volveré) dice que el verso es deliberadamente misterioso.

Antes de participar, a mi vez, en la *inútil* controversia, quiero detenerme un instante en el ofrecimiento unánime de los hijos. Estos ruegan al padre que retome esas carnes que él ha engendrado: «... *tu ne vestisti/queste misere carni, e tu le spoglia*».

Sospecho que este discurso debe causar una creciente incomodidad entre quienes lo admiran. De Sanctis (*Storia della Letteratura Italiana*, IX) pondera la imprevista conjunción de imágenes heterogéneas; D'Ovidio admite que «esta gallarda y conceptuosa exposición de un ímpetu filial casi desarma toda crítica». Yo tengo para mí que se trata de una de las muy pocas falsedades que admite la *Comedia*. La juzgo menos digna de esa obra que de la pluma de Malvezzi o de la veneración de Gracián. Dante, me digo, no pudo no sentir su falsía, agravada sin duda por la circunstancia casi coral de que los cuatro niños, a un tiempo, brindan el convite famélico. Alguien insinuará que enfrentamos una mentira de Ugolino, fraguada para justificar (para sugerir) el crimen anterior.

El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. Observa Luigi Pietrobono (*Infierno*, pag. 47) «que el digiuno no afirma la culpa de Ugolino, pero la deja adivinar sin menoscabo del arte o del rigor histórico. Basta que la juzguemos posible». La incertidumbre es parte de su designio. Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo («... e con l'agute,. scane / mi parea lor veder fender li fianchi»). Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne; Ugolino, pronunciado el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo. Tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías.

Robert Louis Stevenson (*Ethical Studies*, 110) observa que los personajes de un libro son sartas de palabras; a eso, por blasfematorio que nos parezca, se reducen Aquiles y Peer Gynt, Robinsón Crusoe y don Quijote. A eso también los poderosos que rigieron la tierra: una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila. De Ugolino debemos decir que es una textura verbal, que consta de unos treinta tercetos. ¿Debemos incluir en esa textura la noción de canibalismo? Repito que debemos sospecharla con incertidumbre y temor. Negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino es menos tremendo que vislumbrarlo.

El dictamen «Un libro es las palabras que lo componen» corre el albur de parecer un axioma insípido. Sin embargo, todos propendemos a creer que hay una forma separable del fondo y que diez minutos de diálogo con Henry James nos revelarían el «verdadero» argumento de *Otra vuelta de tuerca*. Pienso que tal no es la verdad; pienso que Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren. Schopenhauer declaró que el primer volumen de su obra capital consta de un solo pensamiento y que no halló modo más breve de

transmitirlo. Dante, a la inversa, diría que cuanto imaginó de Ugolino está en los debatidos tercetos.

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco. A título de curiosidad, cabe recordar dos ambigüedades famosas. La primera, la sangrienta luna de Quevedo, que es a la vez la de los campos de batalla y la de la bandera otomana; la otra, la mortal *moon* del soneto 107 de Shakespeare, que es la luna del cielo y la Reina Virgen.

En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones.

*DANTE. EL ULTIMO VIAJE DE ULISES¹⁰⁸

Mi propósito es reconsiderar, a la luz de otros pasajes de la *Comedia*, el enigmático relato que Dante pone en boca de Ulises (*Infierno*, XXVI, 90, 142). En el ruinoso fondo de aquel círculo que sirve para castigo de los falsarios, Ulises y Diomedes arden sin fin, en una misma llama bicorne. Instado por Virgilio a referir de qué modo halló la muerte, Ulises narra que después de separarse de Circe, que lo retuvo más de un año en Gaeta, ni la dulzura del hijo, ni la piedad que le inspiraba Laertes, ni el amor de Penélope, vencieron en su pecho el ardor de conocer el mundo y los defectos y virtudes humanos. Con la última nave y con los pocos fieles que aún le quedaban, se lanzó al mar abierto; ya viejos, arribaron a la garganta donde Hércules fijó sus columnas. En ese término que un dios marcó a la ambición o al arrojo, instó a sus camaradas a conocer, ya que tan poco les restaba de vida, el mundo sin gente, los no usados mares antípodas. Les recordó su origen, les recordó que no habían nacido para vivir como los brutos, sino para buscar la virtud y el conocimiento. Navegaron al ocaso y después al Sur, y vieron todas las estrellas que abarca el hemisferio austral. Cinco meses hendieron el océano, y un día divisaron una montaña, parda, en el horizonte. Les pareció más alta que ninguna otra, y se regocijaron sus ánimos. Esa alegría no tardó en trocarse en dolor, porque se levantó una tormenta que hizo girar tres veces la nave, y a la cuarta la hundió, como plugo a Otro, y se cerró sobre ellos el mar.

Tal es el relato de Ulises. Muchos comentadores -desde el Anónimo Florentino a Raffaele Andreoli- lo estiman una digresión del autor. Juzgan que Ulises y Diomedes, falsarios, padecen en el foso de los falsarios («*e dentro dalla lor fiamma si geme / l'agguato del caval...*») y que el viaje de aquél no es otra cosa que un adorno episódico. Tomasseo, en cambio, cita un pasaje de la *Civitas Dei*, y pudo citar otro de Clemente de Alejandría, que niega que los hombres puedan llegar a la parte inferior de la tierra; Casini y Pietrobono,

¹⁰⁸ J.L.B., Nueve ensayos dantescos, 1982

después, tachan de sacrílego el viaje. En efecto, la montaña entrevista por el griego antes que lo sepultara el abismo es la santa montaña del Purgatorio, prohibida a los mortales (*Purgatorio*, I, 130, 132). Acertadamente observa Hugo Friedrich: «El viaje acaba en una catástrofe, que no es mero destino de hombre de mar sino la palabra de Dios» (*Odysseus in der Holle*, Berlin, 1942).

Ulises, al referir su empresa, la califica de insensata (*folle*); en el canto XXVII del Paraíso hay una referencia al «varco folle d'Ulisse», a la insensata o temeraria travesía de Ulises. El adjetivo es el aplicado por Dante, en la selva oscura, a la tremenda invitación de Virgilio («*temo che la venuta non sia folle*») su repetición es deliberada. Cuando Dante pisa la playa que Ulises, antes de morir, entrevió, dice que nadie ha navegado esas aguas y ha podido volver; luego refiere que Virgilio lo ciñó con un junco, *com'Altrui piacque*: son las mismas palabras que dijo Ulises al declarar su trágico fin. Carlo Steiner escribe: «¿No habrá pensado Dante en Ulises, que naufragó a la vista de esa playa? Claro que sí. Pero Ulises quiso alcanzarla, fiado en sus propias fuerzas, desafiando los límites decretados a lo que puede el hombre. Dante, nuevo Ulises, la pisará como un vencedor, ceñido de humildad, y no lo guiará la soberbia sino la razón, iluminada por la gracia.» Itera esa opinión August Ruegg (*Jenseitsvorstellungen vor Dante*, II, 114): «Dante es un aventurero que, como Ulises, pisa no pisados caminos, recorre mundos que no ha divisado hombre alguno y pretende las metas más difíciles y remotas. Pero ahí acaba el parangón. Ulises acomete a su cuenta y riesgo aventuras prohibidas; Dante se deja conducir por fuerzas más altas.»

Justifican la distinción anterior dos famosos lugares de la *Comedia*. Uno, aquel en que Dante se juzga indigno de visitar los tres ultramundos («*io non Enea, io non Paolo sono*»), y Virgilio declara la misión que le ha encomendado Beatriz; otro, aquel en que Cacciaguida (*Paraíso*, XVI, 100, 142) aconseja la publicación del poema. Ante esos testimonios resulta inepto equiparar la peregrinación de Dante, que lleva a la visión beatífica y al mejor libro que han escrito los hombres con la sacrílega aventura de Ulises, que desemboca en el *Infierno*. Esta acción parece el reverso de aquélla.

Tal argumento, sin embargo, importa un error. La acción de Ulises es indudablemente el viaje de Ulises, porque Ulises no es otra cosa que el sujeto de quien se predica esa acción, pero la acción o empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro. El hecho es obvio, pero se propende a olvidarlo, porque la *Comedia* está redactada en primera persona, y el hombre que murió ha sido oscurecido por el protagonista inmortal. Dante era teólogo; muchas veces la escritura de la *Comedia* le habrá parecido no menos ardua, quizá no menos arriesgada y fatal, que el último viaje de Ulises. Había osado fraguar los arcanos que la pluma del Espíritu Santo apenas indica; el propósito bien podía entrañar una culpa. Había osado equiparar a Beatriz Portinari con la Virgen y con Jesús. (Cf. Giovanni Papini, *Dante vivo*, III, 34). Había osado anticipar los dictámenes del inescrutable Juicio Final que los bienaventurados ignoran; había juzgado y condenado las almas de papas simoniacos y había salvado la del averroísta Siger, que enseñó el tiempo circular (cf. Maurice de Wulf, *Histoire de la philosophie médiévale*). ¡Qué afanes laboriosos para la gloria, que es una cosa efímera!

«*Non è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato*».

Verosímiles rastros de esa discordia perduran en el texto. Carlo Steiner ha reconocido uno de ellos en aquél diálogo en que Virgilio vence los temores de Dante y lo induce a emprender su inaudito viaje. Escribe Steiner: «El debate que, por una ficción ocurre con Virgilio, de veras ocurrió en la mente de Dante, cuando éste no había aún decidido la composición del poema. Le corresponde aquel otro debate del canto XVII del *Paraíso*, que mira a su publicación. Compuesta la obra, ¿podría publicarla y desafiar la ira de sus enemigos? En los dos casos triunfó la conciencia de su valor y del alto fin que se había propuesto (*Comedia*, 15). Dante, pues, habría simbolizado en tales pasajes un conflicto mental; yo sugiero que también lo simbolizó, acaso sin quererlo y sin sospecharlo, en la trágica fábula de Ulises, y que a esa carga emocional ésta debe su tremenda virtud. Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises.

Una observación última. Devotas del mar y de Dante, las dos literaturas de idioma inglés han recibido algún influjo del Ulises dantesco. Eliot (y antes Andrew Lang y antes Longfellow) ha insinuado que de ese arquetipo glorioso procede el admirable *Ulysses* de Tennyson. No se ha indicado aún, que yo sepa, una afinidad más profunda: la del Ulises infernal con otro capitán desdichado: Ahab de *Moby Dick*. Éste, como aquél, labra su propia perdición a fuerza de vigilias y de coraje; el argumento general es el mismo, el remate es idéntico, las últimas palabras son casi iguales. Schopenhauer ha escrito que en nuestras vidas nada es involuntario; ambas ficciones, a la luz de ese prodigioso dictamen, son el proceso de un oculto e intrincado suicidio.

POSTDATA DE 1981: Se ha dicho que el Ulises de Dante prefigura a los famosos exploradores que arribarían, siglos después, a las costas de América y de la India. Siglos antes de la escritura de la *Comedia*, ese tipo humano ya se había dado. Erico el Rojo descubrió la isla de Groenlandia hacia el año 985; su hijo Leif, a principios del siglo XI, desembarcó en el Canadá. Dante no pudo saber esas cosas. Lo escandinavo tiende a ser secreto, a ser como si fuera un sueño.

*DANTE. EL VERDUGO PIADOSO¹⁰⁹

Dante (nadie lo ignora) pone a Francesca en el Infierno y oye con infinita compasión la historia de su culpa. ¿Cómo atenuar esa discordia, cómo justificarla? Vislumbro cuatro conjeturas posibles.

La primera es técnica. Dante, determinada la forma general de su libro, pensó que éste podía degenerar en un vano catálogo de nombres propios o en una descripción topográfica si no lo amenizaban las confesiones de las almas perdidas. Este pensamiento le hizo alojar en cada uno de los círculos de su infierno a un réprobo interesante y no demasiado lejano. (Lamartine, agobiado por esos huéspedes, dijo que la *Comedia* era una *gazette florentine*.)

¹⁰⁹ J.L.B., Nueve ensayos dantescos, 1982

Naturalmente, convenía que las confesiones fueran patéticas; podían serlo siin riesgo ya que el autor, encarcelando a los narradores en el *Infierno*, quedaba libre de toda sospecha de complicidad. Esta conjetura (cuya noción de un orbe poético impuesto a una árida novela teológica ha sido razonada por Croce) es quizá la más verosímil, pero tiene algo de mezquino o de vil y no parece condecir con nuestro concepto de Dante. Además, las interpretaciones de un libro tan infinito como la *Comedia* no pueden ser tan simples.

La segunda equipara según la doctrina de Jung, las invenciones literarias a las invenciones oníricas. De algún modo la prefigura la clásica metáfora del sueño como función teatral. Así Góngora, en el soneto «Varia imaginación»

*«El sueño, autor de representaciones.
En su teatro sobre el viento armado
sombras suele vestir de bulto bello;*

así Quevedo, en el «Sueño de la muerte» («Luego que desembarazada el alma se vio ociosa, sin la tarea de los sentidos exteriores, me embistió de esta manera la comedia siguiente; y así la recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro»); así Joseph Addison, en el número 487 del *Spectator* («el alma, cuando sueña, es teatro, actores y auditorio»). Siglos antes, el panteísta Umar Khayyám compuso una estrofa que la versión literal de McCarthy traduce de este modo: «Ya de nadie conocido te ocultas; ya te despliegas en todas las cosas creadas. Para tu propio deleite ejecutas estas maravillas, siendo a la vez el espectáculo y el espectador».

Dante, que es nuestro sueño ahora, soñó la pena de Francesca y soñó su lástima. Observa Schopenhauer que, en los sueños, puede asombrarnos lo que oímos y vemos, aunque ello tiene su raíz, en última instancia, en nosotros; Dante, parejamente, pudo apiadarse de lo soñado o inventado por él. También cabría decir que Francesca es una mera proyección del poeta, como, por lo demás, lo es el mismo Dante, en su carácter de viajero infernal. Sospecho, sin embargo, que esta conjetura es falaz, pues una cosa es atribuir a libros y a sueños un origen común y otra tolerar en los libros la inconexión y la irresponsabilidad de los sueños.

La tercera, como la primera, es de índole técnica. Dante, en el decurso de la *Comedia*, tuvo que anticipar las inescrutables decisiones de Dios. Sin otra luz que la de su mente falible, se lanzó a adivinar algunos dictámenes del Juicio Universal. Condenó, siquiera como ficción literaria, a Celestino V y salvó a Siger de Brabante, que defendió la tesis astrológica del Eterno Retorno.

Para disimular esa operación, definió a Dios, en el *Infierno*, por su justicia («*Giustizia mosse il mio alto fattore*») y guardó para sí los atributos de la comprensión y de la piedad. Perdió a Francesca y se condolió de Francesca. Benedetto Croce declara: «Dante, como teólogo, como creyente, como hombre ético, condena a los pecadores; pero sentimentalmente no condena y no absuelve» (*La poesía di Dante*, 78). Andrew Lang refiere que Dumas lloró cuando dio muerte a Porthos. Parejamente sentimos la emoción de Cervantes, cuando muere Alonso Quijano: «el cual entre compasiones y lágrimas los que allí se hallaron, dio su espíritu; quiero decir que se murió».

La cuarta conjetura es menos precisa. Requiere, para ser entendida, una discusión liminar. Consideremos dos proposiciones: una, los asesinos merecen la pena de muerte; otra, Rodion Raskolnikov merece la pena de muerte. Es indudable que las proposiciones no son sinónimas. Paradójicamente, ello no se debe a que sean concretos los asesinos y abstracto o ilusorio Raskolnikov, sino a lo contrario. El concepto de asesinos denota una mera generalización; Raskolnikov, para quien ha leído su historia, es un ser verdadero. En la realidad no hay, estrictamente, asesinos; hay individuos a quienes la torpeza de los lenguajes incluye en ese indeterminado conjunto. (Tal es, en último rigor, la tesis nominalista de Roscelín y de Guillermo de Occam.) En otras palabras, quien ha leído la novela de Dostoievsky ha sido, en cierto modo, Raskolnikov y sabe que su «crimen» no es libre, pues una red inevitable de circunstancias lo prefijó y lo impuso. El hombre que mató no es un asesino, el hombre que robó no es un ladrón, el hombre que mintió no es un impostor; eso lo saben (mejor dicho, lo sienten) los condenados; por ende, no hay castigo sin injusticia. La ficción jurídica «el asesino» bien puede merecer la pena de muerte, no el desventurado que asesinó, urgido por su historia pretérita y quizá -¡oh marqués de Laplace!- por la historia del universo. Madame de Stael ha compendiado estos razonamientos en una sentencia famosa: *Tout comprendre c'est tout pardonner*.

Dante refiere con tan delicada piedad la culpa de Francesca que todos la sentimos inevitable. Así también hubo de sentirla el poeta, a despecho del teólogo que argumentó en el *Purgatorio* (XVI, 70) que si los actos dependieran del influjo estelar, quedaría anulado nuestro albedrío y sería una injusticia premiar el bien y castigar el mal. Cfr. *De monarchia*, I, 14; *Purgatorio*, XVIII, 73; *Paraíso*, V, 19. Más elocuente aún es la gran palabra del canto XXXI: «*Tu m'hai di servo tratto a libertate*» (*Paraíso*, 85).

Dante comprende y no perdona; tal es la paradoja insoluble. Yo tengo para mí que la resolvió más allá de la lógica. Sintió (no comprendió) que los actos del hombre son necesarios y que asimismo es necesaria la eternidad, de bienaventuranza o de perdición, que éstos le acarrearán. También los espinocistas y los estoicos negaron el libre albedrío, también los espinocistas y los estoicos promulgaron leyes morales. Huelga recordar a Calvino, cuyo «*decretum Dei absolutum*» predestina a los unos al infierno y a los otros al cielo. Leo en el discurso preliminar del *Alkoran* de Sale que una de las sectas islámicas defiende esa opinión.

La cuarta conjetura, como se ve, no desata el problema. Se limita a plantearlo, de modo enérgico. Las otras conjeturas eran lógicas; ésta, que no lo es, me parece la verdadera.

*DANTE. PURGATORIO, I, 13

Como todas las palabras abstractas, la palabra metáfora es una metáfora, que vale en griego por *traslación*. Consta, por lo general, de dos términos. Momentáneamente, uno se convierte en el otro. Así, los sajones apodaron al mar «camino de la ballena o camino del cisne». En el primer ejemplo, la grandeza de la ballena conviene a la grandeza del mar; en el segundo, la

pequeñez del cisne contrasta con lo vasto del mar. Nunca sabremos si quienes forjaron esas metáforas advirtieron esas connotaciones. En el verso 60 del canto I del *Infierno* se lee: «*mi ripigneva là dove'l sol tace*».

Donde el sol calla; el verbo auditivo expresa una imagen visual. Recordemos el famoso hexámetro de *La Eneida*: «*a Tenedo, tacitae per amica silentia lunae*».

Más allá de la fusión de dos términos, mi propósito actual es el examen de tres curiosas líneas.

La primera es el verso 13 del canto I del *Purgatorio*: «*Dolce color d'oriental zaffiro*». Buti declara que el zafiro es una piedra preciosa de color entre celeste y azul, muy deleitable a la vista y que el zafiro oriental es una variedad que se encuentra en Media.

Dante, en el verso precitado, sugiere el color del Oriente por un zafiro en cuyo nombre está el Oriente. Insinúa así un juego recíproco que bien puede ser infinito. Leemos en la estrofa inicial de las *Soledades* de Góngora: «Era la estación florida / en que el mentido robador de Europa, media luna las armas de su frente / y el sol todos los rayos de su pelo / luciente honor del cielo, en campo de zafiros pasce estrellas;»

El verso del *Purgatorio* es delicado; el de las *Soledades* es deliberadamente ruidoso.

En las *Hebrew melodies* (1815), de Byron, he descubierto un artificio análogo: «*She walks in beauty, like the night*».

Camina en esplendor, como la noche; para aceptar este verso, el lector debe imaginar una mujer alta y morena, y así hasta el infinito. Baudelaire ha escrito en *Recueillement*: «*Entends, ma chère, entends, la douce Nuit qui marche*». El silencioso andar de la noche no debería oírse.

El tercer ejemplo es de Robert Browning. Lo incluye la dedicatoria del vasto poema dramático *The ring and the book* (1868): «*O lyric Love, half angel and half bird...*»

El poeta dice de Elizabeth Barrett, que ha muerto, que es mitad ángel y mitad pájaro, y se propone así una subdivisión, que puede ser interminable.

No sé si puedo incluir en esta antología casual el discutido verso de Milton (*Paradise Lost*, IV, 323): «*... the fairest of her daughter Eve.*»

La más hermosa de sus hijas, Eva; para la razón, el verso es absurdo; para la imaginación, tal vez no lo sea.

*DANTE. EL ENCUENTRO EN UN SUEÑO¹¹⁰

Superados los círculos del Infierno y las arduas terrazas del Purgatorio, Dante, en el Paraíso terrenal, ve por fin a Beatriz; Ozanam conjetura que la

¹¹⁰ La Nación, octubre 3 de 1948. [Parte del prólogo a *La Divina Comedia*, de Dante (Buenos Aires, 1949)] También en *Nueve ensayos dantescos*, 1982

escena (ciertamente una de las más asombrosas que la literatura ha alcanzado) es el núcleo primitivo de la *Comedia*. Mi propósito es referirla, resumir lo que dicen los escoliastas y presentar alguna observación, quizá nueva, de índole psicológica.

La mañana del trece del mes de abril del año 1300, en el día penúltimo de su viaje, Dante, cumplidos sus trabajos, entra en el Paraíso terrenal, que florece en la cumbre del Purgatorio. Ha visto el fuego temporal y el eterno, ha atravesado un muro de fuego, su albedrío es libre y es recto, Virgilio lo ha mitrado y coronado sobre sí mismo («*per ch'io te sovra te corono e mitrio*»). Por los senderos del antiguo jardín llega a un río más puro que ningún otro, aunque los árboles no dejan que lo ilumine ni la luna ni el sol. Corre por el aire una música y en la otra margen se adelanta una procesión misteriosa. Veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas y cuatro animales con seis alas alrededor, tachonadas de ojos abiertos, preceden un carro triunfal, tirado por un grifo; a la derecha bailan tres mujeres, de las que una es tan roja que apenas la veríamos en el fuego; a la izquierda, cuatro, de púrpura, de las que una tiene tres ojos. El carro se detiene y una mujer velada aparece; su traje es del color de una llama viva. No por la vista sino por el estupor de su espíritu y por el temor de su sangre, Dante comprende que es Beatriz. En el umbral de la Gloria siente el amor que tantas veces lo había traspasado en Florencia. Busca el amparo de Virgilio, como un niño azorado, pero Virgilio ya no está junto a él.

*Ma Virgilio n'avia lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi.*

Beatriz lo llama por su nombre, imperiosa. Le dice que no debe llorar la desaparición de Virgilio sino sus propias culpas. Con ironía le pregunta cómo ha condescendido en pisar un sitio donde el hombre es feliz. El aire se ha poblado de ángeles; Beatriz les enumera, implacable, los extravíos de Dante. Dice que en vano ella lo buscaba en los sueños pues él tan abajo cayó que no hubo otra manera de salvación que mostrarle los réprobos. Dante baja los ojos, abochornado, y balbucea y llora. Los seres fabulosos escuchan; Beatriz lo obliga a confesarse públicamente... Tal es, en mala prosa española, la lastimada escena del primer encuentro con Beatriz en el Paraíso. Curiosamente observa Theophil Spoerri (*Einführung in die Göttliche Komödie*, Zurich, 1946): «Sin duda el mismo Dante había previsto de otro modo ese encuentro. Nada indica en las páginas anteriores que ahí lo esperaba la mayor humillación de su vida».

Figura por figura descifran los comentadores la escena. Los veinticuatro ancianos preliminares (*Apocalipsis*, 4:4) son los veinticuatro libros del Viejo Testamento, según el *Prologus Galeutus* de San Jerónimo. Los animales con seis alas son los evangelistas (Tommasen) o los Evangelios (Lombardi). Las seis alas son las seis leyes (Pietro di Dante) o la difusión de la doctrina en las seis direcciones del espacio (Francesco da Buti). El carro es la Iglesia universal; las dos ruedas son los dos Testamentos (Buti) o la vida activa y la contemplativa (Benvenuto da Imola) o Santo Domingo y San Francisco (*Paradiso*, XII, 106-111) o la Justicia y la Piedad (Luigi Pietrobono). El grifo-león y águila- es Cristo, por la unión hipostática del Verbo con la naturaleza

humana; Didron mantiene que es el Papa, «que, como pontífice o águila, se eleva hasta el trono de Dios a recibir sus órdenes y como león o rey anda por la tierra con fortaleza y vigor». Las mujeres que danzan a la derecha son las virtudes teologales; las que danzan a la izquierda, las cardinales. La mujer dotada de tres ojos es la Prudencia, que ve lo pasado, lo presente y lo porvenir. Surge Beatriz y desaparece Virgilio,

porque Virgilio es la razón y Beatriz la fe. También, según Vitali, porque a la cultura clásica sucedió la cultura cristiana.

Las interpretaciones que he enumerado son, sin duda, atendibles. Lógicamente (no poéticamente) justifican con bastante rigor los rasgos inciertos. Carlo Steiner, después de apoyar algunas, escribe: «Una mujer con tres ojos es un monstruo, pero el Poeta, aquí, no se somete al freno del arte, porque le importa mucho más expresar las moralidades que le son caras. Prueba inequívoca de que en el alma de ese artista grandísimo el arte no ocupaba el primer lugar sino el amor del Bien». Con menos efusión, Vitali corrobora ese juicio: «El afán de alegorizar lleva a Dante a invenciones de dudosa belleza».

Dos hechos me parecen indiscutibles. Dante quería que la procesión fuera bella («*Non che Roma di carro così bello Rallegrasse Affricano*»); la procesión es de una complicada fealdad. Un grifo atado a una carroza, animales con alas tachonadas de ojos abiertos, una mujer verde, otra carmesí, otra en cuya cara hay tres ojos, un hombre que camina dormido, parecen menos propios de la Gloria que de los vanos círculos infernales. No aminora su horror el hecho de que alguna de esas figuras proceda de los libros proféticos («*ma leggi Ezechiel che li dipigne*») y otras, de la Revelación de San Juan. Mi censura no es un anacronismo; las otras escenas paradisiacas excluyen lo monstruoso¹¹¹.

Todos los comentadores han destacado la severidad de Beatriz; algunos, la fealdad de ciertos emblemas; ambas anomalías, para mí, derivan de un origen común. Se trata, claro está, de una conjetura; en pocas palabras la indicaré.

Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita nuova*. Hay quien mantiene que esos hechos son imágenes de otros; ello, a ser así, reforzaría aún más nuestra certidumbre de un amor desdichado y supersticioso. Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños. En la adversidad soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para corromper nuestro sueño, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el

¹¹¹ Ya escrito lo anterior, leo en las glosas de Francesco Torraca que en algún bestiario italiano el grifo es símbolo del demonio («*Per lo Grifone entendo lo nemico*»). No sé si es lícito agregar que en el *Códice de Exeter* la pantera, animal de voz melodiosa y de suave aliento, es símbolo del Redentor.)

caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo espejaban (*Purgatorio* XXXI, 121). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla; ésta se fija y se dilata en el otro canto. Beatriz desaparece; un águila, una zorra y un dragón atacan el carro; las ruedas y el timón se cubren de plumas; el carro, entonces, echa siete cabezas («*Transformato cosí'l dificio santo mise fuor teste*»); un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz.¹¹²

Infinitamente existió Beatriz para Dante; Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz; todos nosotros propendemos, por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia, inolvidable para Dante. Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del Segundo Círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno. «*Questi, che mai da me non fia diviso...*» Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia, habrá forjado Dante ese verso.

*LA ÚLTIMA SONRISA DE BEATRIZ

Nueve ensayos dantescos, 1982

Mi propósito es comentar los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado. Los incluye el canto XXXI del Paraíso y, aunque famosos, nadie parece haber discernido el pesar que hay en ellos, nadie los escuchó enteramente. Bien es verdad que la trágica sustancia que encierran pertenece menos a la obra que al autor de la obra, menos a Dante protagonista, que a Dante redactor o inventor.

He aquí la situación. En la cumbre del monte del Purgatorio, Dante pierde a Virgilio. Guiado por Beatriz, cuya hermosura crece en cada nuevo cielo que tocan, recorre esfera tras esfera concéntrica, hasta salir a la que circunda a las otras, que es la del primer móvil. A sus pies están las estrellas fijas; sobre ellas, el empíreo, que ya no es cielo corporal sino eterno, hecho sólo de luz. Ascienden al empíreo; en esa infinita región (como en los lienzos prerrafaelistas) lo remoto no es menos nítido que la que está cerca. Dante ve un alto río de luz, ve bandadas de ángeles, ve la múltiple rosa paradisiaca que forman, ordenadas en anfiteatro, las almas de los justos. De pronto, advierte

¹¹² Se objetará que tales fealdades son el reverso de la precedente "hermosura". Desde luego, pero son significativas... Alegóricamente, la agresión del águila representa las primeras persecuciones; la zorra, la herejía; el dragón, Satanás o Mahoma o el Anticristo; las cabezas, los pecados capitales (*Benvenuto da Imola*) o los sacramentos (*Buti*); el gigante, Felipe IV; la ramera, la Iglesia.

que Beatriz lo ha dejado. La ve en lo alto, en uno de los círculos de la Rosa. Como un hombre que en le fondo del mar alzara los ojos a la región del trueno, así la venera y la implora. Le rinde gracias por su bienhechora piedad y le encomienda su alma. El texto dice entonces: «*Così orai; e quella, sì lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò all'eterna fontana*».

¿Cómo interpretar lo anterior? Los alegoristas nos dicen: La razón (Virgilio) es un instrumento para alcanzar la fe; la fe (Beatriz), un instrumento para alcanzar la divinidad; ambos se pierden, una vez logrado su fin. La explicación, como habrá advertido el lector, no es menos intachable que frígida; de aquel mísero esquema no han salido nunca esos versos.

Los comentarios que he interrogado no ven en la sonrisa de Beatriz sino un símbolo de aquiescencia. «Última mirada, última sonrisa, pero promesa cierta», anota Francesco Torraca. «Sonríe para decir a Dante que su plegaria ha sido aceptada; lo mira para significarle una vez más el amor que le tiene», confirma Luigi Pietrobono. Ese dictamen (que también es el de Casini) me parece muy justo, pero es notorio que apenas si roza la escena.

Ozanam (*Dante et la philosophie catholique*, 1895) piensa que la apoteosis de Beatriz fue el tema primitivo de la *Comedia*; Guido Vitali se pregunta si a Dante, al crear su Paraíso, no le movió ante todo el propósito de fundar un reino para su dama. Un famoso lugar de la *Vita nuova* («Espero decir de ella lo que de mujer alguna se ha dicho») justifica o permite esa conjetura. Yo iría más lejos. Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental. En el principio de la *Vita nuova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizarse entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego.

Que un desdichado se imagina la dicha nada tiene de singular; todos nosotros, cada día, lo hacemos. Dante lo hace como nosotros, pero algo, siempre nos deja entrever el horror que ocultan esas venturosas ficciones. En una poesía de Chesterton se habla de *Nightmares of delight*; ese oximoron más o menos define el citado terceto del *Paraíso*. Pero el énfasis, en la frase de Chesterton, está en la palabra *delight*; en el terceto, en *nightmare*.

Reconsideremos la escena. Dante, con Beatriz a su lado, está en el empíreo. Sobre ellos se aboveda, inconmensurable, la Rosa de los justos. La Rosa está lejana, pero las formas que la pueblan son nítidas. Esa contradicción, aunque justificada por el poeta (*Paraíso*, XXX, 118), constituye tal vez el primer indicio de una discordia íntima. Beatriz, de pronto, ya no está junto a él. Un anciano ha tomado su lugar («*credea veder Beatrice, e vidi un senè*»). Dante apenas acierta a preguntar dónde está Beatriz. *Ov'è ella?* grita. El anciano le muestra uno los círculos de la altísima Rosa. Ahí, aureolada, está Beatriz; Beatriz cuya mirada solía colmarlo de intolerable beatitud, Beatriz que solía vestirse de rojo, Beatriz en la que había pensado tanto que le asombró considerar que unos peregrinos, que vio una mañana en Florencia, jamás habían oído hablar de ella, Beatriz, que una vez le negó el saludo, Beatriz, que murió a los veinticuatro años, Beatriz de Folco Portinari, que se

caso con Bardi. Dante la divisa, en lo alto; el claro firmamento no está más lejos del fondo ínfimo del mar que ella de él. Dante le reza como a Dios, pero también como a una mujer anhelada: «*O donna in cui la mia speranza vige, e che soffristi per la mia salute in inferno lasciar le tue vestige...*» Beatriz, entonces, lo mira un instante y sonríe, para luego volverse a la eterna fuente de luz. Francesco De Sanctis (*Storia delle letteratura italiana*, VII) comprende así el pasaje: «Cuando Beatriz se aleja, Dante no profiere un lamento: toda escoria terrestre ha sido abrazada en él y destruída». Ello es verdad, si atendemos al propósito del poeta; erróneo, si atendemos al sentimiento.

Retengamos un hecho incontrovertible, un solo hecho humildísimo: la escena ha sido imaginada por Dante. Para nosotros, es muy real; para él, lo fue menos. (La realidad, para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz). Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión. De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo la desaparición de Beatriz, el anciano que toma su lugar, su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y de la mirada, el desvío eterno del rostro. (La *blessed Demozzel* de Rossetti, que había traducido la *Vita nuova*, también está desdichada en el Paraíso.) En las palabras se trasluce el horror: *come pareo* se refiere a *lontana* pero contamina a *sorrise* y así Longfellow pudo traducir en su versión de 1867:

*Thus I implored; and she, so far away,
Smiled as it seemed, and looked once more at me...*

También *eterna* parece contaminar a *si tornó*.

*DARIO

Boletín de la Academia Argentina de Letras, Tomo XXXII, 123-124, enero-junio de 1967.

A otros poetas de nuestra lengua -San Juan de la Cruz o a Lope de Vega, digamos- debo emociones más intensas e íntimas, pero esta circunstancia personal, que no todos comparten, no aminora los dones casi infinitos que nos ha legado su ejemplo. A partir del siglo diecisiete la literatura española empieza a declinar; esta declinación es perceptible en la rigidez, en el abuso del hipérbaton, en las falsas metáforas y en las simetrías verbales que acumulan hombres de genio como Quevedo y Góngora, para no hablar de los lastimosos retruécanos de Baltasar Gracián. La indigencia poética del siglo dieciocho es notoria. El movimiento romántico, iniciado en Escocia por Macpherson, llega tardíamente a España; este país, que vive en la imaginación de Inglaterra, de Alemania y de Francia, apenas si produce a Bécquer. La

poesía vacila entre la retórica frígida y la trivialidad provinciana. Surge entonces Darío.

Acaudilla, según se sabe, el modernismo. Como el de casi todas las escuelas, el mote es desdichado; no hay época que no sea moderna ni hombre que haya encontrado una manera de habitar el pasado o el porvenir. No nos dejemos distraer, sin embargo, por su nomenclatura; el modernismo es, y sigue siendo, el movimiento literario más importante de las letras hispánicas. Inútil alegar que estaba implícito en las estrofas de Poe, de Hugo y de Verlaine; tales estrofas, nada ocultas por cierto, estaban al alcance de todos, pero Darío fue el primero que obró la casi milagrosa proeza de trasladar su música al español. Garcilaso nos trajo la entonación de Italia; Quevedo, la de Roma; Darío la de Hugo, la del Parnaso y la del simbolismo. (Además, su desgarrada y patética intimidad.) Auditivamente, no ha sido superado ni siquiera igualado. Recordemos, casi al azar:

*Padre y maestro mágico, liróforo celeste,
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;
panida, Pan tú mismo, que coros condujiste,
hacia el propilio sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor.*

Las imágenes evocadas por el poeta son ahora triviales o deleznable; la música no ha perdido su magia.

Hemos sido injustos con él. Darío renovó la métrica, las metáforas y lo que es harto más importante, la sensibilidad; cuanto se ha hecho después, de este o del otro lado del Atlántico, procede de esa vasta libertad que fue el modernismo.

***MENSAJE EN HONOR DE RUBEN DARIO**

II Congreso Latinoamericano de Escritores, El Despertar Americano, México, mayo, 1967.

Cuando un poeta como Darío ha pasado por una literatura, todo en ella cambia. No importa nuestro juicio personal, no importan aversiones o preferencias, casi no importa que lo hayamos leído. Una transformación misteriosa, inasible y sutil ha tenido lugar sin que lo sepamos. El lenguaje es otro. A lo largo del tiempo, Chaucer, Marlowe, Shakespeare, Browning y Swinburne fueron modificando la lengua inglesa; Garcilaso, Góngora y Darío hicieron lo propio con la española. Después vendrían Lugones y los Machado. Variar la entonación de un idioma, afinar su música, es quizá la obra capital del poeta.

Muchas páginas deleznable sobrelleva la labor de Darío, como la de todo escritor. Fabricó sin esfuerzo composiciones que él mismo sabía efímeras: *A Roosevelt*, *Salutación del optimista*, *el Canto a la Argentina*, *Oda a Mitre* y tantas otras. Son olvidables y el lector las olvida. Quedan las demás, las que siguen vibrando y transformándose. *A Francia*, *Metempsícosis*, *Lo fatal*, *Verlaine*, son las primeras que acuden a mi pluma, pero sé que son muchas y que una sola bastaría para su gloria.

La riqueza poética de la literatura de Francia durante el siglo diecinueve es indiscutible; nada o muy poco de ese caudal había trascendido a nuestro idioma. Darío, *tout sonore encore* de Hugo, de los otros románticos, del Parnaso y de los jóvenes poetas del simbolismo, tuvo que colmar ese hiato. Otros, en América y en España, prolongaron su vasta iniciativa; recuerdo que Leopoldo Lugones, hacia mil novecientos veintitantos, solía desviar el diálogo para hablar con generosa justicia, de «mi maestro y amigo Rubén Darío». Los lagos, los crepúsculos y la mitología helénica fueron apenas una efímera etapa del modernismo, que los propios propulsores abandonarían por otros temas. Véase a este respecto el estudio definitivo de Max Henríquez Ureña. Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de su lectores. Su labor no ha cesado y no cesará; quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador.

*M. DAVIDSON: THE FREE WILL CONTROVERSY¹¹³

Este volumen quiere ser una historia de la vasta polémica secular entre deterministas y partidarios del albedrío. No lo es o imperfectamente lo es, a causa del erróneo método que ha ejercido el autor. Este se limita a exponer los diversos sistemas filosóficos y a fijar la doctrina de cada uno en lo referente al problema. El método es erróneo o insuficiente, porque se trata de un problema especial cuyas mejores discusiones deben buscarse en textos especiales, no en algún párrafo de las obras canónicas. Que yo sepa, esos textos son el ensayo *The dilemma of determinism*, de James, el quinto libro de la obra *De consolatione Philosophiae*, de Boecio, y los tratados *De divinatione* y *De fato*, de Cicerón.

La más antigua de las formas del determinismo es la astrología judiciaria. Así lo entiende Davidson y le dedica los primeros capítulos de su libro. Declara los influjos de los planetas, pero no expone con una claridad suficiente la doctrina estoica de los presagios, según la cual, formando un todo el universo, cada una de sus partes prefigura (siquiera de un modo secreto) la historia de las otras. «Todo cuanto ocurre es un signo de algo que ocurrirá», dijo Séneca (*Naturales quaestiones*, II 32). Ya Cicerón había explicado: «No admiten los estoicos que los dioses intervengan en cada hendidura del hígado o en cada canto de las aves, cosa indigna, dicen, de la majestad divina e inadmisibles de todo punto; sosteniendo, por el contrario, que de tal manera se

¹¹³ Sur, No. 116, junio 1944

encuentra ordenado el mundo desde el principio, que a determinados acontecimientos preceden determinadas señales que suministran las entrañas de las aves, los rayos, los prodigios, los astros, los sueños y los furores proféticos... Como todo sucede por el hado, si existiese un mortal cuyo espíritu pudiera abarcar el encadenamiento general de las causas, sería infalible; pues el que conoce las causas de todos los acontecimientos futuros, prevé necesariamente el porvenir». Casi dos mil años después, el marqués de Laplace jugó con la posibilidad de cifrar en una sola fórmula matemática todos los hechos que componen un instante del mundo, para luego extraer de esa fórmula todo el porvenir y todo el pasado.

Davidson omite a Cicerón; también omite al decapitado Boecio. A éste deben los teólogos, sin embargo, la más elegante de las reconciliaciones del albedrío humano con la Providencia Divina. ¿Qué albedrío es el nuestro, si Dios, antes de encender las estrellas, conocía todos nuestros actos y nuestros más recónditos pensamientos? Boecio anota con penetración que nuestra servidumbre se debe a la circunstancia de que Dios sepa de *antemano* cómo obraremos. Si el conocimiento divino fuera contemporáneo de los hechos y no anterior, no sentiríamos que nuestro albedrío queda anulado. Nos abate que nuestro futuro ya esté, con minuciosa prioridad, en la mente de Alguien. Elucidado ese punto, Boecio nos recuerda que para Dios, cuyo puro elemento es la eternidad, no hay antes ni después, ya que la diversidad de los sitios y la sucesión de los tiempos es una y simultánea para El. Dios no prevé mi porvenir; mi porvenir es una de las partes del único tiempo de Dios, que es el inmutable presente. (Boecio, en este argumento, da a la palabra *providencia* el valor etimológico de *previsión*; ahí está la falacia, pues la Providencia, como los diccionarios lo han divulgado, no se limita a prever los hechos; los ordena también).

He mencionado a James, misteriosamente ignorado por Davidson, que dedica un misterioso capítulo a discutir con Haeckel. Los deterministas niegan que haya en el cosmos un solo hecho posible, *id est*, un hecho que pudo acontecer o no acontecer; James conjetura que el universo tiene un plan general, pero que las minucias de la ejecución de ese plan quedan a cargo de los actores¹¹⁴. ¿Cuáles son las minucias para Dios?, cabe preguntar. ¿El dolor físico, los destinos individuales, la ética? Es verosímil que así sea.

*SANTIAGO DABOVE. LA MUERTE Y SU TRAJE¹¹⁵

Un hombre soñado por Shakespeare dijo que estamos hechos de la materia misma de los sueños; para los más, este dictamen es una interjección del desaliento o una metáfora; para los metafísicos y los místicos, es la directa enunciación de una verdad precisa. (No sabemos cuál

¹¹⁴ El principio de Heisemberg -hablo con temor y con ignorancia- no parece hostil a esa conjetura.

¹¹⁵ Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Alcándara, 1961.

de las dos interpretaciones fue la de Shakespeare; acaso le bastó la mera música de sus impercederas palabras.) Macedonio Fernández, que no formuló ideas nuevas -acaso no las hay-, pero que redescubrió y repensó las ideas eternas, razonaba con admirable gracia y pasión esa índole onírica de las cosas y en el ámbito de su amistad conocí, hacia 1922, a Santiago Dabove. Pocas horas bastaron a Macedonio para convertirnos al idealismo. La memoria de Berkeley y el anhelo de hipótesis mágicas o asombrosas, fueron mi estímulo; en cuanto a Santiago Dabove, sospecho que lo guió la convicción de que la vida es tan pobre cosa que no puede ser más que un sueño. Nihilismo y amargura lo condujeron a la tesis onírica. Para este sueño o realidad que lleva la cifra de 1960, Santiago ha muerto y vive en las verdades o sueños que propone este libro.

Todos los sábados, durante un tiempo que acabó midiéndose por años, nos congregaba la tertulia de Macedonio, hoy casi legendaria, en una desmantelada confitería de la calle Jujuy. A veces conversábamos hasta el alba; los temas habituales eran la filosofía y la estética. La pasión política no había devorado aún a las otras; acaso nos creíamos anarquistas individualistas, pero Kropotkin o Spencer nos importaban menos que los usos de la metáfora o la inexistencia del yo. De una manera casi imperceptible, Macedonio dirigía nuestro diálogo; quienes entonces lo escuchamos no podemos maravillarnos de que los hombres que perdurablemente han influido en la humanidad -Pitágoras, el Buddha, Sócrates, Jesucristo- prefirieran la palabra oral a la palabra escrita... Es típico de tales abstractos y apasionados cenáculos que lo general borre lo personal; muy poco sé de la cronología y de las vicisitudes de Santiago, salvo que estaba empleado en el Hipódromo y que vivía en Morón, pueblo de sus padres, abuelos y trasabuelos. Creo, sin embargo, haberlo conocido íntegramente, en la medida en que una persona puede ser conocida por otra; me parece que podría presentarlo en un cuento y hacerlo obrar sin falsedad. Era, como Pitágoras quería, un espectador. Sobrellevaba sin fatiga los lentos días de semana en el pueblo; el cigarrillo armado con torpeza, el mate, la guitarra, eran formas de su ocio. Su casa era una de esas casas antiguas que se ahondan en patios y en cuyo fondo hay una claridad, que es la huerta. Una gran parra tamizaba las diversas luces del día y por esos patios y por esas altas habitaciones iría Santiago, adivinando y precisando sus sueños.

Una vez nos dijo, sonriendo, que disponía de todos los materiales para la redacción de una gran novela, porque siempre había vivido en Morón; Mark Twain pensaba lo mismo del Mississippi, cuyas anchas y oscuras aguas había surcado tantos años como piloto, y quizá todas las variedades humanas estén representadas en cualquier lugar del planeta y quizá en cada hombre. En cuanto a la idea o prejuicio naturalista, de que los escritores deben viajar en busca de temas, Dabove lo juzgaba menos afín a la literatura que al periodismo. Recuerdo haber discutido con él pasajes de De Quincey o de Schopenhauer, pero sospecho que leía lo que el azar le ponía en las manos. Fuera de algunas viejas admiraciones -el Quijote y Edgar Allan Poe, ciertamente, y acaso Maupassant- no tenía mayores esperanzas en la palabra escrita. Había hecho lo humamente posible para admirar a Goethe, pero le sucedió lo que a otros. La música era para él no sólo un goce

emocional, sino intelectual. La ejecutaba con destreza, pero prefería oírla y analizarla.

Recuerdo alguna de sus observaciones. En el cenáculo de Macedonio se discutía si el tango es alegre o es triste. Cada cual rechazaba como excepciones las piezas que otro alegaba como típicas y ni siquiera nos poníamos de acuerdo sobre el valor emocional de las *Siete Palabras* o de *Don Juan*. Santiago, que nos escuchaba en silencio, observó al fin que la discusión era vana, puesto que cualquier melodía, aun la pobrísima del tango, es harto más compleja, rica y precisa que los adjetivos *triste* o *alegre*. El tango no le interesaba, pero sí la crónica épica de las orillas, las historias de guapos. Las refería sin el menor acento admirativo o sentimental. No olvidaré una anécdota suya: la inauguración de una casa mala en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Los "niños bien", que conocían la capital, tuvieron que explicar el insólito establecimiento a los grandes malevos, que sólo habían gustado hasta entonces los amores del zaguán o de la intemperie. A Maupassant le hubiera complacido esta situación.

Más que lo irreal Santiago sentía lo vano de las cosas. Ambos sentimientos conviven en el cuento fantástico, al que también redujeron el ejemplo, ya mencionado, de Poe y el de Lugones de *Las fuerzas extrañas*. Todas las piezas que componen este volumen póstumo pertenecen a un género que podríamos definir como de imaginación razonada, pero los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo.

El roce de los años desgasta las obras de los hombres, pero perdona paradójicamente algunas cuyo tema es la dispersión y la fugacidad. Ciertamente las venideras generaciones no se resignarán a dejar morir el singular y dolorido cuento *Ser polvo*.

Como Peyrou y como Julio César, su hermano, Santiago fue un genial de la amistad, para usar el dialecto que afectaba Macedonio Fernández.

***DANIEL DEFOE. LAS AVENTURAS Y DESVENTURAS DE LA FAMOSA MOLL FLANDERS¹¹⁶**

Si no me engaño, el hallazgo esencial de Daniel Defoe (1660-1731) fue la invención de rasgos circunstanciales, casi ignorada por la literatura anterior. Lo tardío de ese descubrimiento es notable; que yo recuerde, no llueve una sola vez en todo el *Quijote*. Más allá de esa tecniquería, como diría Unamuno, es admirable en su labor la continua creación de personas queribles y pecadores y el agrado peculiar de un estilo que no adolece nunca de vanidad. Saintsbury opina que su obra marca una etapa entre la novela de aventuras y la hoy llamada psicológica; las dos, de hecho, se confunden. El *Quijote* no es menos el carácter de don Quijote que los trabajos que padece; *Robinson*

¹¹⁶ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

Crusoe (1719) no es menos el sencillo marinero, de origen alemán, que arma su habitación en la isla desierta que el penetrante escalofrío de la huella humana en la arena. Defoe, dicho sea de paso, mantuvo en el puerto de Bristol un largo diálogo con Alexander Selkirk, que vivió cuatro años y cuatro meses en la isla de Juan Fernández, al oeste de Chile, y que sería el prototipo de *Crusoe*. Conversó al pie del patíbulo con el ladrón de caminos Jack Sheppard, que fue ahorcado a los veintidós años y cuya biografía escribió.

Nieto de un señor rural e hijo de un carnicero, Daniel Defoe nació en Londres. Su padre firmaba Foe; Daniel previsiblemente agregó la partícula nobiliaria. Recibió una esmerada educación en un colegio disidente. Los negocios lo llevaron por tierras de Portugal, de España, de Francia, de Alemania y de Italia. Se le ha atribuido un panfleto contra los turcos. Estableció un negocio de mercería. Conoció la quiebra, la cárcel y la picota a la que dedicó un himno. No desdeñó el ejercicio del espionaje; trabajó por la unión de los dos reinos de Inglaterra y de Escocia. Abogó a favor de un ejército permanente. Ajeno a toda disciplina partidaria, se malquistó con los conservadores y con los liberales. Guillermo de Orange había ascendido al trono; la gente lo acusaba de no ser un inglés de pura cepa. En un folleto de vigorosos dísticos decasílabos, Defoe razonó que hablar de un inglés de pura cepa es una *contradictio in adjecto*, ya que todas las razas del continente se habían mezclado en Inglaterra, el albañal de Europa. En ese curioso poema ocurren los versos

*The roving Scot and bucaneeing Dane,
whose red hair offspring everywhere remain.*

(El merodeador escocés y el danés bucanero, cuya prole de pelo colorado perdura en todas partes.) Esta diatriba le valió una pensión. En 1706 publicó el folleto que se titula *Relato auténtico de la aparición de la señora Veal*.

Las Aventuras del Capitán Singleton, en Africa, prefiguran en un estilo muy disimil las futuras novelas de Rider Haggard.

Era demonólogo; su *Historia política del Diablo* data de 1726.

No deja de asombrarnos pensar que la recatada picaresca española, que nunca se atrevió a lo carnal, es la lejana antepasada de *Las venturas y desventuras de la famosa Moll Flanders* (1721), con sus cinco maridos, con su incesto y con sus muchos años de cárcel.

Marcel Schwob tradujo este libro al francés; Forster lo ha ponderado y analizado.

*THOMAS DE QUINCEY¹¹⁷

¹¹⁷ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

Thomas De Quincey (1785-1859) fue discípulo de Coleridge y de Wordsworth. Fuera de la novela *Klosterheim* y de una traducción o paráfrasis del *Laocoonte* de Lessing, su obra entera, que abarca catorce volúmenes, está hecha de artículos, que en aquel tiempo equivalían, en extensión y profundidad, a lo que hoy llamaríamos libros. Intentó, y muchas veces logró, como Sir Thomas Browne, una prosa tan poética como el verso. *Las confesiones de un opiófago inglés* (traducidas parcialmente al francés por Charles Baudelaire) son su obra capital; refieren las vicisitudes de sus andanzas, de sus visiones y de sus pesadillas. Buscó un placer intelectual en el opio; éste aumentaba su sensibilidad para la música y le permitía entender, o creer que entendía, las páginas más abstrusas de Kant. Llegó a tomar de ocho a doce mil gotas diarias. Con los años lo abrumaron las pesadillas; el espacio se dilataba de un modo que no puede abarcar el ojo humano, una sola noche duraba siglos y se despertaba extenuado. Visiones del Oriente lo perseguían; en el sueño se creía el ídolo y la pirámide. Sus delicados e intrincados párrafos se abren como catedrales de música. Pequeño, frágil y singularmente cortés, su imagen perdura en la memoria de los hombres como la de un personaje de ficción, no de la realidad.

***THOMAS DE QUINCEY. LOS ULTIMOS DIAS DE EMMANUEL KANT Y OTROS ESCRITOS¹¹⁸**

De Quincey. A nadie debo tantas horas de felicidad personal. Me fue revelado en Lugano; recuerdo haber corrido por las márgenes del claro y vasto lago mediterráneo, escondiendo en voz alta las palabras *The Central darkness of a London brothel*, cargadas de opresiva belleza.

Me fue revelado en 1918, el último año de la guerra; las terribles noticias que nos llegaban me parecieron menos reales que la trágica solución del enigma de la esfinge tebana, o que la inútil busca de Ann de Oxford Street, entre las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños, o que su examen del sabor y de la discordia de la muerte en verano. A los trece años manejaba el griego con fluidez y elocuencia. Fue uno de los primeros lectores de Wordsworth. Fue uno de los primeros que en Inglaterra exploraron el dilatado idioma alemán, casi secreto entonces. Como Novalis, tuvo en poco la obra de Goethe. Profesó, tal vez con exceso, el culto de Richter. Confesó que no podía vivir sin misterio, descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación. Era muy sensible a la música, singularmente a la italiana. Sus contemporáneos lo han recordado como el más cortés de los hombres; conversaba, *more socratica*, con cualquiera. Era muy tímido.

En los catorce volúmenes de su obra no hay una página que no haya templado el autor como si fuera un instrumento. Una palabra lo podía conmover; por ejemplo, *consul romanus*.

¹¹⁸ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

Fuera de la novela *Klosterheim* y de cierto diálogo sobre economía política, disciplina de la que soy indigno, su apasionada y vasta obra consta de ensayos. Un ensayo, entonces, era una sabia y grata monografía. De la suma de páginas que componen el libro de *Las mil y una noches*, De Quincey, al cabo de los años, rememoraba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa. En vano busqué ese episodio en las versiones de Galland, de Lane y de Burton; comprobé que se trataba de un involuntario don de De Quincey, cuya activa memoria enriquecía y aumentaba el pasado.

El goce intelectual y el goce estético se aúnan en su obra.

***ESTANISLAO DEL CAMPO. FAUSTO**

Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Edicom S. A., 1969.

Estanislao del Campo es el más querido de los poetas argentinos. Acaso no creamos enteramente en sus gauchos conversadores, pero todos sentimos que hubiera sido una felicidad conocer a quien los inventó. Su labor, como la de los rapsodas homéricos, podría prescindir de la escritura; sigue viviendo en la memoria y dando alegría.

Nuestro amigo nació el día 7 de febrero de 1834 en la ciudad de Buenos Aires. Hijo del coronel Estanislao del Campo, jefe del estado mayor del general Lavalle, era, como su maestro Hilario Ascasubi, de buena tradición unitaria. Conoció los melancólicos años de la dictadura de Rosas y las ulteriores guerras civiles, en las que militó. Lo vemos en la defensa de que Buenos Aires, en Cepeda, en Pavón y en el combate de La Verde. A diferencia de José Hernández, no tuvo necesidad de documentarse para conocer la vida de los fortines; él estuvo ahí. Es fama que vestía el uniforme de gala para entrar en batalla y que saludaba la primera bala, puesta la diestra en el kepis. En 1868, Adolfo Alsina lo nombró oficial mayor del Ministerio de la provincia; Groussac lo apodararía burlonamente payador de bufete, como si todos los poetas gauchescos no hubieran sido hombres urbanos. En 1870, reunió sus composiciones bajo el título de Poesías; el volumen fue prologado por José Mármol. No todas las piezas recopiladas eran de carácter gauchesco; entre los mediocres endecasílabos, algunos contra Napoleón Tercero, Napoleon le Petit, hay coplas de sabor español:

Mira: si fuera pastor / Y si tú pastora fueras, / Me parece que andarían / Mezcladas nuestras ovejas.

En 1880 murió en su casa de Buenos Aires, en la esquina que ahora ocupa el Bar Suárez, Lavalle y Esmeralda. José Hernández y Guido Spano hablaron en su entierro. Manuel Mujica Láinez nos ha dado su mejor biografía. En agosto de 1866, Estanislao del Campo asistió a una representación del Fausto de Gounod y pensó en la extrañeza que esa ópera

produciría en un gaucho; esa misma noche compuso el primer manuscrito de su poema. Este, como se sabe, registra el diálogo de dos gauchos; uno de ellos, que ha presenciado la ópera la refiere a su amigo como si se tratara de hechos reales. Lugones rechaza este argumento: "Ni el gaucho habría entendido una palabra, ni habría aguantado sin dormirse o sin salir, aquella música para él atroz; ni siquiera es concebible que se le antojara a un gaucho meterse por su cuenta en un teatro lírico" (El payador, pág. 157). A esta objeción, cabría responder que todo arte, aun el naturalista, es convencional y que las convenciones de aceptación más fáciles son las que pertenecen al planteo mismo de las obras: verbigracia, la "ilusión cómica" de Anastasio o la extensa biografía rimada de Martín Fierro. Si nos resolvemos, según el dictamen de Coleridge, a suspender nuestra incredulidad, obtenemos un admirable poema.

Obras que fingen defender cosas indefendibles -*Elogio de la locura*, de Erasmo; *Sobre el asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey; *La decadencia de la mentira*, de Wilde- presuponen épocas razonables, épocas tan ajenas a la locura, al asesinato y a la mentira, que les divierte el hecho de que alguien pueda vindicar esos males. ¿Qué pensaríamos, en cambio, de épocas en las que fuera necesario probar, con dialéctica rigurosa, que el agua es superior a la sed y que la luna merece que todos los hombres la miren, siquiera una sola vez antes de morir? En esa época vivimos; en Buenos Aires, a mediados del siglo XX, un prólogo del *Fausto* debe, ante todo, ser una defensa del *Fausto*.

Que yo sepa, su primer detractor, et pour cause, fue Rafael Hernández, en un libro de 1896, cuyo inesperado tema es la nomenclatura de las calles de Pehuajó; Lugones, en 1916 renovó el ataque. Ambos acusan de ignorancia y de falsedad a Estanislao del Campo. Juzgan insostenible el primer verso de la primera estrofa. Rafael Hernández observa: "Ese parejero es de color overo rosado, justamente el pelo que no ha dado jamás un parejero, y de conseguirlo sería tan raro como hallar un gato de tres colores"; Lugones confirma: "Ningún criollo jinete y rumboso como el protagonista, monta en caballo overo rosado: animal siempre despreciable cuyo destino es tirar el balde en las estancias, o servir de cabalgadura a los muchachos mandaderos". También han sido condenados los versos

Capaz de llevar un potro / A sofrenarlo en la luna.

Rafael Hernández observa que al potro no se le pone freno sino bocado y que sofrenar el caballo "no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso". Lugones confirma o transcribe: "Ningún gaucho sujeta su caballo, sufrenándolo. Esta es criollada falsa de gringo fanfarrón, que anda jineteando la yegua de su jardinera". (Vicente Rossi, después, ha aplicado el mismo procedimiento analítico al Martín Fierro, con el mismo resultado aniquilador.)

¿Qué resolver, ante negaciones tan firmes? Yo me sé indigno de terciar en esas controversias rurales; soy aún más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a insinuar que aunque los ortodoxos abominan del pelo overo rosado, el verso

En un overo rosao

sigue -misteriosamente- gustándome. Ignoro si obra la costumbre, ignoro si la palabra rosao difunde una especial claridad; sé que me sería intolerable una variación. La décima entera, por lo demás, es un tremolante y bizarro objeto verbal; inútil cotejarla en la realidad, en otras realidades.

Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versados en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez nos acompañará en la otra vida, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá, no menos raro en las letras que en la realidad corporal, es (lo sospecho) la virtud central del poema. Muchos han alabado las descripciones del amanecer, de la llanura, del anochecer, que el escritor ha intercalado en sus páginas; yo tengo para mí que la sola mención preliminar de los bastidores escénicos las ha contaminado de falsedad. Lo admirable es el diálogo, es la clara y resplandeciente amistad que trasluce el diálogo.

Estanislao del Campo: Dicen que en tu voz no está el gaucho, hombre que fue de un plazo en el tiempo y de un lugar en el espacio, pero yo sé que están en ellas la amistad y la valentía, realidades que serán y fueron y son.

POSDATA DE 1974

La incomprensión gauchesca de lo escénico no debió asombrar a Lugones; leamos esta anécdota, publicada en 1911, en Caras y Caretas: "Por aquellos años, los Podestá recorrían la provincia de Buenos Aires, representando piezas gauchescas. En casi todos los pueblos, la primera función correspondía al Juan Moreira, pero, al llegar a San Nicolás, juzgaron de buen tono anunciar Hormiga Negra. Huelga recordar que el epónimo había sido en sus mocedades el matrero más famoso de los contornos.

La víspera de la función, un sujeto más bien bajo y entrado en años, trajeado con aseada pobreza, se presentó en la carpa.

Andan diciendo -dijo- que uno de ustedes va a salir el domingo delante de toda la gente y va a decir que es Hormiga Negra. Les prevengo que no van a engañar a nadie, porque Hormiga Negra soy yo y todos me conocen.

Los hermanos Podestá lo atendieron con esa deferencia tan suya y trataron de hacerle comprender que la pieza en cuestión comportaba el homenaje más conceptuoso a su figura ya legendaria. Todo fue inútil, aunque le mandaron pedir al hotel unas copas de ginebra. El hombre, firme en su decisión, hizo valer que nunca le habían faltado el respeto y que si alguno salía diciendo que era Hormiga Negra, él, viejo y todo, lo iba a atropellar.

¡Hubo que rendirse a la evidencia! El domingo, a la hora anunciada, los Podestá representahan Juan Moreira".

***PIERRE DEVAUX. LA LANGUE VERTE**¹¹⁹

¹¹⁹ El Hogar, 11 de diciembre de 1936

Los mayores peligros del caló (como de cualquier otro lenguaje) son el purismo y la intransigente pedantería. Que discutamos o ignoremos las decisiones de los treinta y seis individuos de la Academia de la Lengua, domiciliados en Madrid, me parece bien; que los queramos sustituir por treinta y seis mil compadritos, domiciliados en el almacén de la esquina, me parece pasmoso. (Sobre todo, cuando se comprueba que a esos hablistas los asesora el teatro nacional.) Felizmente, la disyuntiva es del todo falsa y podemos rehusar con entusiasmo los dos dialectos: el arrabalero -o, mejor dicho, el gainetero- y el académico.

El libro *La langue verte* está redactado en el peculiar «argot» de París. Lo ha escrito un literato, vale decir, una persona demasiado conocedora del buen francés para descuidar la menor ocasión de contradecirlo, o de imponerle astutas deformaciones. De ahí que su *langue verte* sea, sin duda, más compleja y más ardua que la que se oye en los mataderos de Vaugirard o en Ménilmontant...

Uno de los procedimientos de Pierre Devaux es la atribución de sus diálogos orilleros a personas un tanto inesperadas, como M. Laval y el Sumo Pontífice. El procedimiento es común: en Buenos Aires el montevidiano Last Reason lo ha usado eficazmente. Puedo decir que es clásico: don Francisco de Quevedo, en *La hora de todos*, hace que Marte se insolente con Júpiter en germanía, que era el lunfardo de los pícaros españoles del siglo diecisiete. Esa brusca reducción de todas las diferencias del mundo a un solo nivel fácil y chocarrero suele ser causa de algún momentáneo placer.

*CHARLES DICKENS¹²⁰

Fuera de ciertas circunstancias biográficas, lo único indiscutible que podemos decir de Charles Dickens (1812-70) es que era un hombre de genio. Stevenson lo acusaría «de revolcarse desnudo en lo sentimental», pero no es lícito olvidar que no sólo cultivó lo sentimental, sino lo humorístico, lo grotesco, lo sobrenatural y lo trágico. Fue, como su contemporáneo francés Víctor Hugo, un gran novelista romántico. Legó al mundo una galería de personajes, que, sin dejar de ser un tanto caricaturales, son imperecederos también. Hijo de un pobre oficinista, que más de una vez conoció la cárcel por deudas y que ahora, en la novela *David Copperfield*, se llama Mister Micawber, Dickens no ignoró la penuria. De niño trabajó en un depósito; fue taquígrafo de sesiones parlamentarias, periodista, director de publicaciones periódicas y novelista por entregas. Viajó por los Estados Unidos, donde abogó, ante el escándalo de los oyentes, por los derechos de autor y por la abolición de la esclavitud. Byron, Scott y Wordsworth habían descubierto la belleza del mar y de las montañas; Dickens descubrió la emoción de los barrios humildes. Otro descubrimiento, aun más importante, fue la solitaria magia de la niñez. Lo

¹²⁰ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

atrajo asimismo el tema del crimen; sus asesinatos, que influyeron en Dostoiewsky, son inolvidables. Recordemos, entre tantos ejemplos, la muerte de Montague Trigg a manos de Jonas Chuzzlewit, que, no por ser descripta indirectamente, es menos memorable. Dickens murió en la prosperidad. Dejó inconclusa una novela policial *El misterio de Edwin Drood*, de la que dijo Chesterton que sólo nos será revelado el enigma cuando nos encontremos con Dickens en el cielo y que lo más probable es que éste ya no lo recuerde. El padre de Dickens poseía un ejemplar de *Las mil y una noches* y otro del *Quijote*; es verosímil que este último libro, donde el camino, por decirlo así, da las aventuras, haya influido en los *Archivos póstumos del Pickwick Club*, libro que hizo famoso a Dickens.

Además de creador de caracteres, Dickens fue lo que hoy llamaríamos un escritor comprometido; abogó por la reforma de las cárceles, de las escuelas y de los asilos.

*ALFRED DÖBLIN¹²¹

Casi todos los escritores alemanes son de formación académica. Son hombres que han llegado a la literatura por el camino de la misma literatura, o de la teología y la metafísica. Alfred Döblin, no. Nació en 1878, ejerció durante años la medicina en los barrios obreros de Berlín y publicó la primera de sus novelas en 1915.

La obra de Döblin es curiosa. Descontados varios artículos de carácter político o literario -por ejemplo, un análisis delicado del *Ulises* de Joyce; por ejemplo, un estudio de las bases de la literatura marxista-, esa obra consta exactamente de cinco novelas. Cada una de ellas corresponde a un mundo distinto, incomunicado. «La personalidad no es otra cosa que una vanidosa limitación» ha declarado en 1928 Alfred Döblin. «Si mis novelas sobreviven, espero que el porvenir las atribuya a cuatro personas distintas.» (Al formular ese modesto o ambicioso deseo, no había publicado aún *Berlin Alexanderplatz*.)

La primera de las cinco grandes novelas es la que se titula *Los tres saltos de Wang-lun*. Los conspiradores, las venganzas, las ceremonias, las sociedades secretas de la China, son la materia de ese pobladísimo libro. Para escribirlo, Döblin se documentó vastamente en los archivos y museos de Berlín. *Wallenstein*, la segunda, es también histórica: su tema es la Alemania ensangrentada del siglo XVII. *Montañas, mares y gigantes* (1924) es una epopeya del porvenir, a la manera de H. G. Wells o de Olaf Stapledon. (El lugar de la acción, Groenlandia; los héroes, todas las naciones del mundo.) *Manas* (1926) acontece en el Himalaya, entre muertos. *Berlin Alexanderplatz* (1929), la última, es laboriosamente realista: su lenguaje es oral; su tema, el proletariado y malevaje de Berlín; su método, el de Joyce en *Ulises*.

¹²¹ Biografía sintética, El Hogar, 15 de octubre de 1937

Conocemos no solamente los actos y los pensamientos de su héroe, el desocupado Franz Biberkopf, sino los de la ciudad que lo ciñe. Döblin ha escrito que el *Ulises* es un libro exacto, biológico.

Cabe afirmar lo mismo de *Berlin Alexanderplatz*.

***ALFRED DÖBLIN. DIE FAHRT INS LAND OHNE TOD¹²²**

El cuarto centenario de la primera fundación de nuestra ciudad -conmemoración sin duda elocuente, *che nel pensier rinnova la paura*-, tuvo la curiosa virtud de demostrar un hecho desconcertante: la melancolía, que en nosotros despierta la sola idea de la conquista y colonización de estos reinos. Melancolía que sólo parcialmente podemos imputar al estilo arcaico de los discursos seculares -a las partículas enclíticas de rigor, a los «hijosdalgo» y «voacedes» y a la necesidad de venerar a los Conquistadores: hombres animosos y brutos. Melancolía que exhalan por igual la preterida *Alzire* de Voltaire (*Alzire*, princesa del Perú, es hija de Montèze o Moctezuma, no de Atahualpa) y la *Fuente* de O'Neill y cuya única excepción es acaso este *Viaje al país sin muerte*, del médico berlinés Alfred Döblin.

Döblin es el escritor más versátil de nuestro tiempo. Cada libro suyo (como cada uno de los dieciocho capítulos del *Ulises* de Joyce) es un mundo aparte, con su retórica y su vocabulario especiales. En *Los tres saltos de Wang-lun* (1915) el tema central es la China, con sus ceremonias, sus venganzas, su religión y sus sociedades secretas; en *Wallenstein* (1920), la ensangrentada y supersticiosa Alemania del siglo XVII; en *Montañas, mares y gigantes* (1924), las empresas de un hombre del año dos mil setecientos; en la epopeya *Manas* (1926), la victoria, muerte y resurrección de un rey de la India; en *Berlin Alexanderplatz* (1929), la vida miserable del desocupado Franz Biberkopf.

En *Die Fahrt ins Land ohne Tod* Alfred Döblin ajusta la narración a los cambiantes personajes de su novela: tribus de la perpleja selva amazónica, soldados, misioneros y esclavos. Es muy sabido que Flaubert se preciaba de no intervenir en sus obras, pero el espectador de Salammbô es siempre Flaubert. (Por ejemplo: el célebre festín de los mercenarios es una labor arqueológica, que nada tiene que ver con lo que verosímilmente sintieron y juzgaron los mercenarios.) Döblin, en cambio, parece transformarse en sus criaturas. No escribe que los españoles intrusos eran barbados y blancos; escribe que sus caras y sus manos -lo demás no se distinguía- eran del color de las escamas de los peces, y que uno de ellos tenía pelos en los cachetes y en el mentón. En el primer capítulo intercala deliberadamente un hecho imposible, para no ser infiel al estilo mágico de las almas.

¹²² El Hogar, 7 de enero de 1938

***JOHN DONNE¹²³**

La fama de John Donne (1573-1631) ha sufrido largos eclipses. Olvidado al morir, fue redescubierto por los escritores románticos de 1798; hoy se lo considera uno de los grandes poetas de Inglaterra. Presenció y acaso participó en el saqueo de Cádiz por los corsarios del conde de Essex; viajó tres años por España e Italia. De tradición católica, acabó por convertirse al anglicismo y, cuando murió, era deán de San Pablo. En una época en que todos, sin excluir a Shakespeare, cultivaban la dulzura italiana, Donne volvió, sin saberlo, a la aspereza de sus antepasados sajones. Dos líneas suyas dicen: «No canto a la manera de las sirenas para agradar, porque yo soy áspero.» Deliberadamente intercaló prosaísmos en su poesía. En un poema consagrado al mar describe el mareo y, rasgo inusitado en su tiempo, se abstiene de toda mención de Neptuno. Sus primeras composiciones fueron eróticas; las últimas, místicas. En todas fue barroco. Así, en las iniciales, refiere las vicisitudes de un adulterio y se burla cínicamente del marido engañado; en una de las últimas se compara a una ciudad llena de ídolos y ruega a Dios que lo conquiste. Leemos: «No seré libre si no me avasallas y esclavizas; no seré casto si no me violas.» En uno de sus sermones afirma: «Yo mismo soy la Babilonia de la que debo huir»; en otro compara la tumba, esa cosa quieta, con un remolino que nos arrastrará y perderá. Uno de sus tratados, el *Biathanatos*, es una apología del suicidio; arguye que, así como hay homicidios justificados, puede haber suicidios justificados, y alega el ejemplo de los mártires. Se propuso escribir un libro que fuera superior a todos los libros del mundo, salvo a la Biblia. Esta obra, *El progreso del alma*, quedó inconclusa, pero contiene sin embargo estrofas espléndidas. Se basa en la doctrina pitagórica de la transmigración de las almas; un alma nos revela las muchas vidas que ha vivido, en plantas, animales y hombres. La primera fue la manzana que perdió a Eva; luego fue un mono, luego una araña que alguien mató para preparar un veneno. Abarcará la historia universal; contará cuanto vieron «el caldeo de oro, el persa de plata, el bronce griego y el hierro romano» y contemplará más cosas que el sol, que en su desatada carrera ve cada día «el Tajo, el Po, el Sena, el Támesis y el Danubio».

***JOHN DONNE. EL «BIATHANATOS»¹²⁴**

A De Quincey (con quien es tan vasta mi deuda que especificar una parte parece repudiar o callar las otras) debo mi primer noticia del *Biathanatos*. Este tratado fue compuesto a principios del siglo XVII por el gran poeta John Donne¹²⁵, que dejó el manuscrito a Sir Robert Carr, sin otra prohibición que la

¹²³ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

¹²⁴ Sur, No. 159, enero 1948. Otras inquisiciones, 1952

¹²⁵ Que de veras fue un gran poeta pueden demostrarlo estos

de darlo «a la prensa o al fuego». Donne murió en 1611; en 1642 estalló la guerra civil; en 1644, el hijo primogénito del poeta dio el viejo manuscrito a la prensa, «para defenderle del fuego». El *Biathanatos* abarca unas doscientas páginas; De Quincey (*Writings*, VIII, 336) las compendia así: El suicidio es una de las formas del homicidio; los canonistas distinguen el homicidio voluntario del homicidio justificable; en buena lógica, también cabe aplicar al suicidio esa distinción. De igual manera que no todo homicida es un asesino, no todo suicida es culpable de pecado mortal. En efecto, tal es la tesis aparente del *Biathanatos*; la declara el subtítulo (*The Self-homicide is not so naturally sin that it may never be otherwise*) y la ilustra, o la agobia, un docto catálogo de ejemplos fabulosos o auténticos, desde Homero¹²⁶, «que había escrito mil cosas que no pudo entender otro alguno y de quien dicen que se ahorcó por no haber entendido la adivinanza de los pescadores», hasta el pelícano, símbolo de amor paternal, y las abejas, que, según consta en el *Hexameron* de Ambrosio, «se dan muerte cuando han contravenido a las leyes de su rey». Tres páginas ocupan el catálogo y en ellas he notado esta vanidad: la inclusión de ejemplos oscuros («Festo, favorito de Domiciano, que se mató para disimular los estragos de una enfermedad de la piel»), la omisión de otros de virtud persuasiva -Séneca, Temístocles, Catón-, que podrían parecer demasiado fáciles.

Epicteto («Recuerda lo esencial: la puerta está abierta») y Schopenhauer («¿Es el monólogo de Hamlet la meditación de un criminal?») han vindicado con acopio de páginas el suicidio; la previa certidumbre de que esos defensores tienen razón hace que los leamos con negligencia. Ello me aconteció con el *Biathanatos* hasta que percibí, o creí percibir, un argumento implícito o esotérico bajo el argumento notorio.

No sabemos nunca si Donne redactó el *Biathanatos* con el deliberado fin de insinuar ese oculto argumento o si una previsión de ese argumento, siquiera momentánea o crepuscular, lo llamó a la tarea. Más verosímil me parece lo último; la hipótesis de un libro que para decir A dice B, a la manera de un criptograma, es artificial, no así la de un trabajo impulsado por una intuición imperfecta. Hugh Fausset ha sugerido que Donne pensaba coronar con el suicidio su vindicación del suicidio; que Donne haya jugado con esa idea es posible o probable; que ella baste a explicar el *Biathanatos* es, naturalmente, ridículo.

Donne, en la tercera parte del *Biathanatos*, considera las muertes voluntarias que las Escrituras refieren; a ninguna dedica tantas páginas como a la de Sansón. Empieza por establecer que ese «hombre ejemplar» es emblema

versos:

*Licence my roving hands and let them go
Before, behind, between, above, below.
O my America! my new-found land...*
(*Elegies*, XIX.)

¹²⁶ Cf. el epigrama sepulcral de Alceo de Mesena (*Antología Griega*, VII, 1).

de Cristo y que parece haber servido a los griegos como arquetipo de Hércules. Francisco de Vitoria y el jesuita Gregorio de Valencia no quisieron incluirlo entre los suicidas; Donne, para refutarlos copia las últimas palabras que dijo, antes de cumplir su venganza: *Muera yo con los filisteos* (Jueces 16: 30). Asimismo rechaza la conjetura de San Agustín, que afirma que Sansón, rompiendo los pilares del templo, no fue culpable de las muertes ajenas ni de la propia, sino que obedeció a una inspiración del Espíritu Santo, «como la espada que dirige sus filos por disposición del que la usa» (*La Ciudad de Dios*, I, 20). Donne, tras de probar que esa conjetura es gratuita, cierra el capítulo con una sentencia de Benito Pereiro, que dice que Sansón, no menos en su muerte que en otros actos, fue símbolo de Cristo.

Invirtiendo la tesis agustiniana, los quietistas creyeron que Sansón «por violencia del demonio se mató juntamente con los filisteos» (*Heterodoxos españoles*, V, I, 8); Milton (*Samson Agonistes, in fine*) lo vindicó de la atribución de suicidio; Donne, lo sospecho, no vio en ese problema casuístico sino una suerte de metáfora o simulacro. No le importaba el caso de Sansón -¿y por qué había de importarle?- o solamente le importaba, diremos, como «emblema de Cristo». En el Antiguo Testamento no hay héroe que no haya sido promovido a esa autoridad; para San Pablo, Adán es figura del que había de venir; para San Agustín, Abel representa la muerte del Salvador, y su hermano Seth, la resurrección; para Quevedo, «prodigioso diseño fue Job de Cristo». Donne incurrió en esa analogía trivial para que su lector comprendiera: *Lo anterior, dicho de Sansón, bien puede ser falso; no lo es, dicho de Cristo*.

El capítulo que directamente habla de Cristo no es efusivo. Se limita a invocar dos lugares de la Escritura: la frase «doy mi vida por las ovejas» (*Juan*, 10:15) y la curiosa locución «dio el espíritu», que usan los cuatro evangelistas para decir «murió». De esos lugares, que confirma el versículo «Nadie me quita la vida, yo la doy» (*Juan*, 10: 18), infiere que el suplicio de la cruz no mató a Jesucristo y que éste, en verdad, se dio muerte con una prodigiosa y voluntaria emisión de su alma. Donne escribió esa conjetura en 1608; en 1631 la incluyó en un sermón que predicó, casi agonizante, en la capilla del palacio de Whitehall.

El declarado fin del *Biathanatos* es paliar el suicidio; el fundamental, indicar que Cristo se suicidó¹²⁷. Que, para manifestar esta tesis, Donne se viera reducido a un versículo de San Juan y a la repetición del verbo *expirar* es cosa inverosímil y aun increíble; sin duda prefirió no insistir sobre un tema blasfematorio. Para el cristiano, la vida y la muerte de Cristo son el acontecimiento central de la historia del mundo; los siglos anteriores lo prepararon, los subsiguientes lo reflejan. Antes que Adán fuera formado del polvo de la tierra, antes que el firmamento separara las aguas de las aguas, el Padre ya sabía que el Hijo había de morir en la cruz y, para teatro de esa muerte futura, creó la tierra y los cielos. Cristo murió de muerte voluntaria, sugiere Donne, y ello quiere decir que los elementos y el orbe y las generaciones de los hombres y Egipto y Roma y Babilonia y Judá fueron sacados de la nada para destruirlo, quizá el hierro fue creado para los clavos y

¹²⁷ Cf. De Quincey: *Writings*, VIII, 398; Kant: *Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft*, II, 2.

las espinas para la corona de escarnio y la sangre y el agua para la herida. Esa idea barroca se entrevé detrás del *Biathanatos*. La de un dios que fabrica el universo para fabricar su patíbulo.

Al releer esta nota, pienso en aquel trágico Philipp Batz, que se llama en la historia de la filosofía Philipp Mainländer. Fue, como yo, lector apasionado de Schopenhauer. Bajo su influjo (y quizá bajo el de los gnósticos) imaginó que somos fragmentos de un Dios, que en el principio de los tiempos se destruyó, ávido de no ser. La historia universal es la oscura agonía de esos fragmentos. Mainländer nació en 1841; en 1876 publicó su libro, *Filosofía de la redención*. Ese mismo año se dio muerte.

*FIODOR DOSTOIEVSKI. LOS DEMONIOS¹²⁸

Como el descubrimiento del amor, como el descubrimiento del mar, el descubrimiento de Dostoievski marca una fecha memorable de nuestra vida. Suele corresponder a la adolescencia, la madurez busca y descubre a escritores serenos. En 1915, en Ginebra, leí con avidez *Crimen y castigo*, en la muy legible versión inglesa de Constance Garnett. Esa novela cuyos héroes son un asesino y una ramera me pareció no menos terrible que la guerra que nos cercaba. Busqué una biografía del autor. Hijo de un cirujano militar que murió asesinado, Dostoievski (1821-1881) conoció la pobreza, la enfermedad, la cárcel, el destierro, el asiduo ejercicio de las letras, los viajes, la pasión del juego y, ya en el término de sus días, la fama. Profesó el culto de Balzac. Envuelto en una vaga conspiración, fue condenado a muerte. Casi al pie del patíbulo, donde habían sido ejecutados sus compañeros, la sentencia fue conmutada, pero Dostoievski cumplió en Siberia cuatro años de trabajos forzados, que nunca olvidaría.

Estudió y expuso las utopías de Fourier, Owen y Saint-Simon. Fue socialista y paneslavista. Yo había imaginado que Dostoievski era una suerte de gran Dios insondable, capaz de comprender y justificar a todos los seres. Me asombró que hubiera descendido alguna vez a la mera política que discrimina y que condena.

Leer un libro de Dostoievski es penetrar en una gran ciudad, que ignoramos, o en la sombra de una batalla. *Crimen y castigo* me había revelado, entre otras cosas, un mundo ajeno a mí. Inicié la lectura de *Los demonios* y algo muy extraño ocurrió. Sentí que había regresado a la patria. La estepa de la obra era una magnificación de la Pampa. Varvara Petrovna y Stepan Trofimovich Verjovenski eran, pese a sus incómodos nombres, viejos argentinos irresponsables. El libro empieza con alegría, como si el narrador no supiera el trágico fin.

En el prefacio de una antología de la literatura rusa Vladimir Nabokov declaró que no había encontrado una sola página de Dostoievski digna de ser

¹²⁸ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

incluida. Esto quiere decir que Dostoievski no debe ser juzgado por cada página sino por la suma de páginas que componen el libro.

***FEDOR DOSTOYEVSKI. EL COCODRILO¹²⁹**

Fatalmente imaginamos a Dostoyevski (1821-1881) como un personaje de Dostoyevski. Su vida incluye la pobreza, la conspiración, la condena, el encarcelamiento en Siberia, la humillación, el alcohol, el juego, la epilepsia y, como la de todos los hombres, la ventura y la desventura, pero tales hechos, que parecen confirmar nuestra primera imagen, quedan anulados por uno solo: su vasta y múltiple labor literaria. El típico héroe de Dostoyevski pasa de la angustia a la culpa, a la efusiva confesión y al arrepentimiento; no lo pensamos entregado día tras día a la compleja ejecución de ficciones. Si Dostoyevski fue Raskólnikov, lo fue en la medida en que Shakespeare fue las Tres Parcas o fue Hamlet o en que Cervantes fue Alonso Quijano, que quería ser don Quijote. Lo vemos a través de sus sueños que son, al fin, lo que perdura del extraño destino del escritor.

Diríase también que nuestro tiempo atribuye una desmesurada importancia a las vicisitudes políticas; la burocrática y jerárquica Rusia que nos muestran los libros de Dostoyevski no es acaso muy distinta de la de ahora. Cuando habla de la estepa nos parece que habla de la pampa; las grandes y ramificadas familias que imaginó podían ser las del sur de este continente.

La minuciosa burocracia, exaltada satíricamente, es el tema esencial de la inconclusa fantasía de *El cocodrilo*. El ambiente es de sueño y está a punto de caer en la pesadilla, pero no se hunde en sus repetidos abismos gracias al tono de humorismo y a lo deleznable y trivial de los protagonistas. El lector sospecha que Dostoyevski no supo salir de su cocodrilo y ello explicaría por qué sus páginas no han logrado su desenlace y se dispersan en episodios circunstanciales. Es curioso que Rafael Cansinos-Assens, en el proemio de la traducción española, parece no haber advertido que la obra es un fragmento. Prefigurando a Kafka, la situación gira sobre sí misma y es de hecho una sola que nos va revelando los caracteres. Lo mismo ocurre en *El Quijote*, que consta de una sola aventura con variaciones que van presentando y profundizando en las almas de Alonso Quijano y de Sancho.

Puede ser juzgada arbitraria la vecindad, en este volumen, de Andréiev y de Dostoyevski. Cabría, sin embargo, observar que los dos coinciden en el patético ímpetu y en la desconsolada visión de un mundo enemigo.

***DOSTOIEVSKI VIVENTE, DE GIUSEPPE DONNINI¹³⁰**

¹²⁹ Biblioteca de Babel, Siruela, 1985 (Cuentos rusos)

El nombre de este libro es algo ambicioso, porque parece condenar a muerte las otras biografías de Dostoievski que propone el mercado y postular que de todas ellas ésta es la única que encierra un hombre vivo. Desde luego, tal no es el propósito del autor; *Dostoievski viviente*, en este caso, quiere simplemente decir *Vida de Dostoievski*. Claro está que la relación de los hechos no excluye el comentario, y hasta lo exige. En este libro compartimos (o creemos compartir) la vida apasionada y laboriosa que llevó Dostoievski: sus avatares sucesivos de cadete, de subteniente, de colaborador de revistas ilustradas, de lector asombrado de Fourier, de condenado a muerte, de presidiario, de soldado raso, de suboficial, de novelista, de jugador, de deudor fugitivo, de editor de un periódico, de imperialista, de eslavófilo y de epiléptico. Donnini acaba por afirmar que «el pensamiento unificador de todas las obras de Dostoievski es su capacidad de reconciliar todas las ideas de la vida en un sentimiento único: el amor de la vida». La obra de Dostoievski es siempre compleja y no pocas veces confusa, pero no me parece que la hipótesis de un «pensamiento unificador» que es asimismo «una capacidad de reconciliar» contribuya muchísimo a descifrarla.

En otro pasaje más iluminativo, Donnini afirma y argumenta el valor misterioso que pueden tener para el alma las equivocaciones y los pecados. Declara que también esos laberintos desembocan en Dios. Interroga la vida de Dostoievski y concluye que nadie como él fue primero víctima de ese drama y luego su poeta. Compara las experiencias vitales de Dostoievski con las de Tolstoi y señala como rasgo diferencial de esos dos caracteres el candor perdurable de Dostoievski, sus arrebatos y descorazonamientos de niño.

*THEODORE DREISER¹³¹

La cabeza de Dreiser es una ardua cabeza monumental de carácter geológico, una cabeza de doloroso Prometeo amarrado al Cáucaso y que a fuerza de inexorables siglos está compenetrado con el Cáucaso y tiene algo de roca fundamental a la que le duele la vida. La obra de Dreiser no difiere de su trágico rostro: es torpe como las montañas y los desiertos, pero también como ellos es importante de un modo elemental, inarticulado.

Theodore Dreiser nació en el estado de Indiana el día 27 de agosto de 1871. Es hijo de padres católicos. De chico intimó con la pobreza; de muchacho ejerció muchos y diversos oficios con esa fácil universalidad que define los destinos americanos y que antaño (Sarmiento, Hernández, Ascasubi) definió también los de esta república. Hacia 1887 erró por una Chicago muy anterior a las puntuales ametralladoras de Scarface Al y en cuyas populosas cervecerías los hombres interminablemente discutían la dura suerte de los siete anarquistas condenados a la horca por el gobierno. Hacia 1889 concibió

¹³⁰ El Hogar, 27 de noviembre de 1936

¹³¹ El Hogar, 19 de agosto de 1938

la extraña ambición de ser periodista. Dio en frecuentar las redacciones «con una obstinación de perro perdido». En 1892 ingresó en el «Chicago Daily Globe»; en 1884 fue a Nueva York, donde dirigió durante cuatro años una revista de música titulada «Every Month». En ese tiempo leyó los *Primeros principios* de Spencer y perdió con dolor y sinceridad la fe de sus padres. Hacia 1898 se casó con una muchacha de Saint Louis, «hermosa, religiosa, pensativa, adicta a los libros», pero ese casamiento no fue feliz. «Yo no podía soportar ligaduras, le pedí que me restituyera la libertad y ella lo hizo.»

Sister Carrie, la primera novela de Theodore Dreiser, apareció en el año 1900. Alguien ha observado que Dreiser siempre ha elegido bien sus enemigos. Apenas publicada *Sister Carrie*, los editores la retiraron de la venta: hecho catastrófico entonces, pero infinitamente favorable a su fama ulterior. Al cabo de diez años silenciosos publicó *Jennie Gerhardt*; en 1912, *El financista*; en 1913, la autobiografía *Un viajero a los cuarenta años*; en 1914, *El Titán*; en 1915, *El Genio* (que fue prohibido por la censura); en 1922, otro ejercicio autobiográfico titulado *Un libro sobre mí mismo*. La novela *Una tragedia americana* (1925) fue prohibida en varios estados y difundida por el cinematógrafo en todo el mundo. «Para entender mejor a Norteamérica», Dreiser fue a Rusia en 1928. En 1930 publicó «Un libro del misterio y de la maravilla y del terror de la vida» y un volumen de dramas, «naturales y sobrenaturales».

Hace bastantes años que recomendó a su país el cultivo de una literatura de la desesperación.

*TEODORO DREISER¹³²

Teodoro Dreiser, autor de *Una tragedia americana*, de *Jennie Gerhardt* y de tantas otras novelas, declara que el cinematógrafo está por abolir la novela. «Antes -dice- una novela de éxito podía lograr y superar un tiraje de cien mil o de doscientos mil ejemplares; ahora, siete mil es una cifra alta. En cambio, diez millones de americanos van, en el término de un día, al cinematógrafo... Hay también los periódicos. Estos, paradójicamente, han matado al folletín. Hace un siglo, la gente iba siguiendo cada semana o cada quince días los altibajos de una obra de Dickens o de Eugenio Sue; ayer, el mundo entero ha podido seguir diariamente los del caso Hauptmann. La novela ha tenido curso unos cuantos siglos; es absurdo creerla inmortal.»

Dreiser añade que no nos debemos doler de que la novela desaparezca y que la reemplazarán otras formas no menos ricas.

Dreiser enumera después sus admiraciones: Balzac, Dickens alguna vez, Thackeray alguna vez, Dostoievski, Tolstoi, Mark Twain, Edgar Allan Poe.

¹³² El Hogar, 27 de noviembre de 1936

***E. S. DROWER. THE MANDAEANS OF IRAQ AND IRAN¹³³**

Omisión hecha del budismo (que es menos una fe o una teología que un procedimiento de redención), todas las religiones tratan vanamente de conciliar la notoria y a veces intolerable imperfección del mundo y la tesis o hipótesis de un dios todopoderoso y benévolo. Por lo demás, esa conciliación es tan frágil que el escrupuloso cardenal Newman (*Ensayo de una gramática del asentimiento*, parte segunda, capítulo séptimo) declara que preguntas como ésta: «Si es todopoderoso el Señor, ¿cómo tolera que haya sufrimiento en la tierra?» son callejones sin salida que no nos deben distraer del camino real ni entorpecer el curso directo de la investigación religiosa.

En los principios de la era cristiana, los gnósticos miraron de frente el problema. Intercalaron entre el mundo imperfecto y el Dios perfecto una casi infinita jerarquía de divinidades graduales. Busco un ejemplo: la vertiginosa cosmogonía que Ireneo atribuye a Basílides. En el principio de esa cosmogonía hay un Dios inmóvil. De su reposo emanan siete divinidades subalternas que dotan y presiden un primer cielo. De esa primera corona demiúrgica procede una segunda, también con ángeles, potestades y tronos, que fundan otro cielo más bajo, que es el duplicado simétrico del inicial. El segundo círculo se desdobra a su vez, y el tercero también, y el cuarto también (siempre con disminución de divinidad) y de ese modo hasta 365. El cielo del fondo es el nuestro. Es obra de demiurgos degenerados en cuyos pechos la fracción de divinidad tiende a cero... En esa fe vivieron hace diecinueve siglos los gnósticos: en una fe de tipo análogo viven ahora los sabianos de Persia y del Irak.

Abathur, dios inmóvil de los sabianos, se mira en un abismo de agua barrosa; al cabo de cierto número de eternidades, su reflejo impuro se anima y crea nuestro cielo y nuestra tierra con el socorro de los siete ángeles planetarios. De ahí las imperfecciones del mundo, obra de un mero simulacro de Dios.

Cinco mil sabianos hay en el Irak y unos dos mil en Persia. Este libro es sin duda el más minucioso de cuantos se han escrito sobre ellos. La autora, Mrs. Drower, ha convivido con los sabianos desde 1926. Ha presenciado casi todas sus ceremonias: proeza más bien ardua si recordamos que las de mayor pompa suelen durar dieciocho horas seguidas. Ha compulsado y traducido también muchos textos canónicos.

***CHARLES DUFF. THE TRUTH ABOUT COLUMBUS¹³⁴**

El esperanzado título de esta obra es *La verdad sobre Cristóbal Colón y sobre el descubrimiento de América*. La obra, sin embargo, es menos decisiva

¹³³ El Hogar, 18 de febrero de 1938

¹³⁴ El Hogar, 11 de diciembre de 1936

que el título. No pronuncia verdades inapelables, no compite con el juicio final, no promulga las grandes revelaciones que eran de esperar o temer. Prefiere limitarse a la narración de los hechos auténticos y a la serena discusión de los que están en duda. Por ejemplo, no afirma que Cristóforo Colombo nació en Pontevedra. Esa conducta es poco sensacional, pero es la mejor.

Todo biógrafo de Colón debe luchar con una dificultad que es tal vez insoluble: el problema dramático, o novelístico, de mantener el interés del lector, después del desembarco en el Nuevo Mundo y de la primera apoteosis (exornada de piedras y maderas, de algodón y de oro, de pájaros gritones y de seis indios taciturnos) en Barcelona. Lo común es pedir ese interés a las humillaciones y a las prisiones que sufrió el almirante; Duff lo busca, y lo encuentra, en la evolución religiosa de su carácter.

Un error que importa desvanecer: las joyas de Isabel la Católica no sufragaron el primer viaje de Colón. A éste lo financiaron dos judíos: uno, el marrano Mosén Luis de Santángel; otro, el proveedor Isaac Abarbanel, comentador de las escrituras, padre de aquel Judas Abarbanel que en los anales del platonismo italiano se llama León Hebreo.

*J.W. DUNNE. UN EXPERIMENTO CON EL TIEMPO¹³⁵

Algún historiador de la literatura escribirá algún día la historia de uno de sus géneros más recientes: el título. No recuerdo ninguno tan admirable como el de este volumen. No es meramente ornamental; nos incita a la lectura del texto y el texto, ciertamente, no nos defrauda. Es de carácter discursivo y abre posibilidades magníficas a nuestro concepto del mundo.

J. W. Dunne era un ingeniero, no un hombre de letras. La aeronáutica le debe alguna invención, que durante la Primera Guerra Mundial probó su eficacia. Su mente matemática y lógica era adversa a todo lo místico. Arribó a su extraña teoría mediante una estadística personal de los sueños de cada noche. La expuso y defendió en tres volúmenes, que provocaron clamorosas polémicas. Wells lo acusó de haber tomado demasiado en serio el primer capítulo de su *The Time Machine*, que data de 1895; Dunne le respondió en la segunda edición del libro que ahora publicamos. Malcolm Grant asimismo lo refutó en *A New Argument for God and Survival* (1934).

De los tres volúmenes que constituyen de hecho su obra el más técnico es *The Serial Universe*. El último, *Nothing Dies* (1940), es una mera divulgación popular, destinada a la radiofonía.

Dunne nos propone una infinita serie de tiempos que fluyen cada uno en el otro. Nos asegura que después de la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros.

¹³⁵ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

*J. W. DUNNE Y LA ETERNIDAD

J. W. Dunne (de cuya obra inicial hay una versión española que se titula *Un experimento con el tiempo*) ha publicado en Londres una divulgación o resumen de su doctrina. Se titula *La nueva inmortalidad* y consta de unas ciento cuarenta páginas. De los tres libros de Dunne, éste me parece el más claro y el menos convincente. En los anteriores, la profusión de diagramas, de ecuaciones y de cursivas nos ayudaba a suponer que asistíamos a un proceso dialéctico riguroso; en éste, Dunne ha rebajado esas pompas y su razonamiento queda al desnudo. Se notan soluciones de continuidad, peticiones de principio, falacias... Sin embargo, la tesis que propone es tan atrayente que su demostración es innecesaria; su mera probabilidad nos pueda encantar.

Los teólogos definieron la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes pasados y venideros, y la juzgaron uno de los atributos de Dios. Dunne, asombrosamente, declara que ya estamos en posesión de la eternidad y que nuestros sueños lo corroboran. En ellos (según él) confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorreremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo; en el sueño abarcamos una zona que puede ser muy amplia. Soñar es coordinar los vistazos que suministra esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica, e inventamos que una botica se transforma en esfinge. Al hombre que conoceremos mañana le ponemos la boca de una cara que nos miró anteanoche... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar.)

Nos promete Dunne que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de esa eternidad que ya es nuestra. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos colaborarán con nosotros. De la mera sucesión de sonidos pasaremos a los acordes; de los meros acordes, a la composición instrumental. (Esa metáfora, robustecida por un acompañamiento de piano, constituye el oncenavo capítulo de la obra.)

*EL TIEMPO Y J.W. DUNNE¹³⁶

En el número 63 de *Sur* (diciembre de 1939) publiqué una prehistoria, una primera historia rudimental, de la regresión infinita. No todas las omisiones de ese bosquejo eran involuntarias: deliberadamente excluí la mención de J. W. Dunne, que ha derivado del interminable *regressus* una doctrina suficientemente asombrosa del sujeto y del tiempo. La discusión (la mera exposición) de su tesis hubiera rebasado los límites de esa nota. Su

¹³⁶ Otras inquisiciones, 1952

complejidad requería un artículo independiente: que ahora ensayaré. A su escritura me estimula el examen del último libro de Dunne -*Nothing Dies* (1940, Faber and Faber)- que repite o resume los argumentos de los tres anteriores.

El argumento único, mejor dicho. Su mecanismo nada tiene de nuevo; lo casi escandaloso, lo insólito, son las inferencias del autor. Antes de comentarlas, anoto unos previos avatares de las premisas.

El séptimo de los muchos sistemas filosóficos de la India que Paul Deussen registra¹³⁷, niega que el yo pueda ser objeto inmediato del conocimiento, «porque si fuera conocible nuestra alma, se requeriría un alma segunda para conocer la primera y una tercera para conocer la segunda». Los hindúes no tienen sentido histórico (es decir: perversamente prefieren el examen de las ideas al de los nombres y las fechas de los filósofos) pero nos consta que esa negación radical de la introspección cuenta unos ocho siglos. Hacia 1843, Schopenhauer la redescubre. «El sujeto conocedor», repite, «no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor» (*Welt als Wille und Vorstellung*, tomo segundo, capítulo diecinueve). Herbart jugó también con esa multiplicación ontológica. Antes de cumplir los veinte años había razonado que el Yo es inevitablemente infinito, pues el hecho de saberse a sí mismo, postula un otro yo que se sabe también a sí mismo, y ese yo postula a su vez otro yo (Deussen: *Die neuere Philosophie*, 1920, pág. 367). Exornado de anécdotas, de parábolas, de buenas ironías y de diagramas, ese argumento es el que informa los tratados de Dunne.

Este (*An Experiment with Time*, capítulo XXII) razona que un sujeto consciente no sólo es consciente de lo que observa, sino de un sujeto A que observa y, por lo tanto, de otro sujeto B que es consciente de A y, por lo tanto, de otro sujeto C consciente de B... No sin misterio agrega que esos innumerables sujetos íntimos no caben en las tres dimensiones del espacio pero sí en las no menos innumerables dimensiones del tiempo. Antes de aclarar esa aclaración, invito a mi lector a que repensemos lo que dice este párrafo.

Huxley, buen heredero de los nominalistas británicos, mantiene que sólo hay una diferencia verbal entre el hecho de percibir un dolor y el hecho de saber que uno lo percibe, y se burla de los metafísicos puros, que distinguen en toda sensación «un sujeto sensible, un objeto sensígeno y ese personaje imperioso: el Yo» (*Essays*, tomo sexto, página 87). Gustav Spiller (*The Mind of Man*, 1902) admite que la conciencia del dolor y el dolor son dos hechos distintos, pero los considera tan comprensibles como la simultánea percepción de una voz y de un rostro. Su opinión me parece válida. En cuanto a la conciencia de la conciencia, que invoca Dunne para instalar en cada individuo una vertiginosa y nebulosa jerarquía de sujetos, prefiero sospechar que se trata de estados sucesivos (o imaginarios) del sujeto inicial. «Si el espíritu -ha dicho Leibniz- tuviera que repensar lo pensado, bastaría percibir un sentimiento para pensar en él y para pensar luego en el pensamiento y luego en el pensamiento del pensamiento, y así hasta lo infinito» (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*, libro segundo, capítulo primero.)

¹³⁷ *Nachvedische Philosophie der Inder*, 318

El procedimiento creado por Dunne para la obtención inmediata de un número infinito de tiempos es menos convincente y más ingenioso. Como Juan de Mena en su *Labyrintho*¹³⁸, como Uspenski en el *Tertium Organum*, postula que ya existe el porvenir, con sus vicisitudes y pormenores. Hacia el porvenir preexistente (o desde el porvenir preexistente, como Bradley prefiere) fluye el río absoluto del tiempo cósmico, o los ríos mortales de nuestras vidas. Esa traslación, ese fluir, exige como todos los movimientos un tiempo determinado; tendremos pues, un tiempo segundo para que se traslade el primero; un tercero para que se traslade el segundo, y así hasta lo infinito...¹³⁹ Tal es la máquina propuesta por Dunne. En esos tiempos hipotéticos o ilusorios tienen interminable habitación los sujetos imperceptibles que multiplica el otro *regressus*.

No sé qué opinará mi lector. No pretendo saber qué cosa es el tiempo (ni siquiera si es una «cosa») pero adivino que el curso del tiempo y el tiempo son un solo misterio y no dos. Dunne, lo sospecho, comete un error parecido al de los distraídos poetas que hablan (digamos) de la luna que muestra su rojo disco, sustituyendo así a una indivisa imagen visual un sujeto, un verbo y un complemento, que no es otro que el mismo sujeto, ligeramente enmascarado... Dunne es una víctima ilustre de esa mala costumbre intelectual que Bergson denunció: concebir el tiempo como una cuarta dimensión del espacio. Postula que ya existe el porvenir y que debemos trasladarnos a él, pero ese postulado basta para convertirlo en espacio y para requerir un tiempo segundo (que también es concebido en forma espacial, en forma de línea o de río) y después un tercero y un millonésimo. Ninguno de los cuatro libros de Dunne deja de proponer *infinitas dimensiones de tiempo*¹⁴⁰, pero esas dimensiones son espaciales. El tiempo verdadero, para Dunne, es el inalcanzable término último de una serie infinita.

¿Qué razones hay para postular que ya existe el futuro? Dunne suministra dos: una, los sueños premonitorios; otra, la relativa simplicidad que otorga esa hipótesis a los inextricables diagramas que son típicos de su estilo. También quiere eludir los problemas de una creación continua... Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y

¹³⁸ En este poema del siglo XV hay una visión de «muy grandes tres ruedas»: la primera, inmóvil, es el pasado; la segunda, giratoria, el presente; la tercera, inmóvil, el porvenir.

¹³⁹ Medio siglo antes de que la propusiera Dunne, «la absurda conjetura de un segundo tiempo, en el que fluye, rápida o lentamente, el primero», fue descubierta y rechazada por Schopenhauer, en una nota manuscrita agregada a su *Welt als Wille und Vorstellung*. La registra la pág. 829 del segundo volumen de la edición histórico-crítica de Otto Weiss.

¹⁴⁰ La frase es reveladora. En el capítulo XXI del libro *An Experiment with Time*, habla de un tiempo que es perpendicular a otro.

el inmediato porvenir. En la vigilia recorreremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica e inventamos que una botica se convierte en esfinge. Al hombre que mañana conoceremos le ponemos la boca de una cara que nos miró antenoche... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar).

Dunne asegura que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros.

Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor, resulta baladí.

*LORD DUNSANY¹⁴¹

En un sitio de Irlanda (cuyo nombre no quieren recordar los diccionarios biográficos) nació a la vida, y tal vez a la inmortalidad, lord Dunsany, al promediar el año de 1878. «Debo casi todo mi estilo (escribió hace poco) a las detalladas crónicas de divorcios que publican los diarios. Por obra y gracia de esas crónicas, mi madre me prohibió su lectura, y me aficioné a los cuentos de Grimm. Los leí con amor y con temor ante grandes ventanas que siempre daban a la puesta del sol. En la escuela me hicieron intimar con la Biblia. Durante muchos años me parecía artificial todo estilo que no fuera un «pastiche» de las Escrituras. Después estudié griego en Cheam School, y cuando leí de otros dioses, me apiadaron casi hasta el llanto esas bellísimas personas de mármol a quienes ya nadie adoraba. Sé que me apiadan todavía.»

En 1904 Dunsany se casó con lady Beatrice Villiers. En 1899 se batió en el Transvaal; en 1914 contra los alemanes. Después ha dicho: «Soy de una estatura imprudente: mido precisamente seis pies y cuatro pulgadas. En 1917 las trincheras tenían seis pies de hondura. Estoy acostumbrado, ¡ay de mí!, a la publicidad». Lord Dunsany ha sido un soldado; es todavía un cazador, un jinete.

Sus cuentos sobrenaturales rehúsan con igual decisión la justificación alegórica y la científica. No propenden a Esopo ni a H. G. Wells. Tampoco aspiran al examen solemne de los charlatanes del psicoanálisis. Son, simplemente, mágicos. Se nota que Lord Dunsany está cómodo en su inestable mundo.

Su obra es muy numerosa. He aquí unos títulos, destacados sin otra ley que la del desorden cronológico: *Los dioses de Pegana*; *El tiempo y los dioses*; *Cuentos de un soñador*; *Dramas de dioses y de hombres*; *Cosas desdichadas*,

¹⁴¹ Biografía sintética, El Hogar, 30 de abril de 1937

lejanas; Las crónicas de Rodríguez; Dramas de cerca y de lejos; La puerta resplandeciente; La bendición de Pan; Relatos de viaje de Mr. Joseph Jorkens.

***LORD DUNSANY. PATCHES OF SUNLIGHT¹⁴²**

Este volumen, exornado de efigies militares y cinegéticas, es la autobiografía de Lord Dunsany: una autobiografía que deliberadamente prescinde de confesiones. Esa prescindencia no es un error: hay autobiógrafos que inexorablemente nos infieren intimidaciones y cuya intimidación nos elude; hay otros, acaso involuntarios, que no recuerdan una puesta de sol o mencionan un tigre sin revelarnos de algún modo el singular estilo de su alma. De los primeros puede ser ejemplo Frank Harris; George Moore, de los últimos..., también Lord Dunsany prefiere el procedimiento indirecto; lo malo es que ese procedimiento, en su mano, no siempre es eficaz.

Basta recordar alguno de los *Cuentos de un soñador* (por ejemplo, aquel del hombre sepultado infinitamente en el barro del Támesis por una sociedad secreta), o aquel del remolino de arena, o aquel del campo que perturban los muertos de una gran batalla futura, para admitir que la imaginación no es una virtud que le falta a Lord Dunsany. Sin embargo, sospecho que se equivoca al aseverar que ha inventado «cielos y tierras, y reyes y pueblos y costumbres». Sospecho que esa dilatada invención se limita a una serie de nombres propios, apuntalados por un vago ambiente oriental. Esos nombres son menos incompetentes que los que dan horror a las cosmogonías de William Blake (Ololon, Fuzon, Golgonusa), pero es difícil compartir el júbilo del bautizador de Glorm, de Mlo, de Belzund, de Perdóndaris, de Golnuz y de Kyph, o su arrepentimiento de haber escrito *Babbulkund, Ciudad de Prodigios* en vez de *Babdarún, Ciudad de Prodigios*.

Traslado un párrafo del capítulo XXX, que describe el Sahara:

«Tras dejar la estación, alcé la mano izquierda para mirar la hora en mi reloj, y comprendí, al alzarla, que ya no me importaba el tiempo, y bajé la mano sin mirar el reloj, y entré en el desierto. El tiempo era de suma importancia en el ferrocarril, pero en el desierto no había sino el amanecer y el ocaso y el mediodía, cuando dormían todos los animales y en la luz blanca las manadas inmóviles de gacelas eran invisibles».

En este desordenado y cómodo libro, Lord Dunsany habla de relojes y de gacelas, de espadas y de lunas, de ángeles y de millonarios. En el vasto universo hay una sola cosa de la que no habla, y esa cosa son literatos. Hay dos explicaciones de esa portentosa omisión. La primera (y la más mezquina) es que los literatos no hablan de él, la segunda (la verosímil) es que los literatos de Inglaterra son acaso tan evitables como los que decoran esta ciudad.

¹⁴² El Hogar, 2 de septiembre de 1938

***LORD DUNSANY. EL PAIS DEL YANN¹⁴³**

La literatura, nos dicen, empieza por cosmogonías y mitos; Edward John Moreton Drax Plunkett, Lord Dunsany, ensayó con felicidad ambos géneros en *The gods of Pegana* (1905) y *Time and the Gods* (1906). Se ha comparado la cosmogonía de Dunsany con la de William Blake, anterior en un siglo. Hay una diferencia esencial: la de Blake corresponde a una renovación total de la ética, que procede de Swedenborg y que Nietzsche prolongará; la de Lord Dunsany, a un libre y gozoso juego de la imaginación. Lo mismo cabe decir de los otros textos que integran esta vasta obra.

Es extraordinario que nuestro tiempo, tan generoso de sonora publicidad, insista en ignorar a Lord Dunsany. Los diccionarios biográficos y las historias de la literatura lo omiten; no sin trabajo hemos reunido las siguientes noticias. Lord Dunsany nació en 1878 en el condado de Meath, no lejos de Dublin. Y murió, como todo irlandés que se respeta, en Inglaterra en 1957. A los doce años heredó el título de barón. Fue soldado: militó en Sudáfrica y en la Primera Guerra Mundial; fue cazador de leones: ese censurable hábito le inspiró las pocas páginas autobiográficas de su obra. Fue un diestro ajedrecista y ha dejado muchos problemas de ajedrez. Fue un buen jugador de cricket. Escribió poemas intensos y epigramáticos. Jamás condescendió a la polémica, toda su obra tiene su raíz en los sueños. Matthew Arnold, en 1867, había declarado que lo esencial de la literatura celta es el sentimiento mágico de la naturaleza; la obra de Dunsany confirmaría espléndidamente esa aseveración. En 1921 manifestó: «No escribo nunca sobre las cosas que he visto; escribo sobre las que he soñado».

Acaso sin saberlo o sin proponérselo todo escritor deja dos obras. Una, la suma de sus textos escritos o, tal vez, el más vívido; otra, la imagen que del hombre se forman los demás. En el caso de Dunsany la figura de un aristócrata afortunado y verosímilmente frívolo ha borrado centenares de buenas páginas.

Este caballero alto y delgado, buen conversador y cordial, fue amigo de Kipling, de Moore y de Yeats. Por una indiscreción de Pedro Henríquez Ureña, que lo trató en los Estados Unidos, donde se había resignado a dar conferencias, sabemos de su conmovedora necesidad de ser admirado.

Schopenhauer pensaba, como los místicos, que la vida es fundamentalmente onírica; todos los cuentos de Lord Dunsany son los de un soñador. *En donde suben y bajan las mareas* el sueño es una pesadilla; empieza el día de hoy en Londres y se proyecta, agigantándose, en siglos de soledad y de fango. Sucesivas y casi infinitas generaciones heredan un solo hecho atroz. También son plurales las generaciones de *La espada y el ídolo*, pero la fábula corresponde a un antiguo ayer y no a un impreciso mañana. La protagonista es una espada de hierro. El mecanismo de infinitas postergaciones de *Carcasona* prefigura a Kafka; su ámbito medieval, en cambio, corresponde a las hermosas osadías y riesgos del ciclo de Bretaña. Puede leerse, asimismo, como alegórico del destino del hombre y, terminada

¹⁴³ Biblioteca de Babel, Siruela, 1985

su lectura, sentimos como nuestra la desolación y la inutilidad de la vasta empresa. En *Días de ocio en el país del Yann* las maravillas se acumulan y se sobrepasan. La historia fluye como el río que navegan los héroes y el canto del timonel va ritmando los días y las noches de ese tiempo íntimo, que está fuera del tiempo. En *El campo* el movimiento es inverso; se pasa de una felicidad a la sombra y a la proyección de algo terrible. El tema secreto de *Los mendigos* es el inesperado descubrimiento de la belleza en una gran ciudad; nada más diremos para no echar a perder la sorpresa de esta curiosa fábula.

El ambiente de todas estas piezas es de antigua y fresca leyenda o de cuento de hadas; ello ciertamente no ocurre con las dos últimas de esta serie. En las otras todo es maravilloso y el pájaro que canta, el inocente arroyo silencioso y el oscuro vino que resplandece en la copa de plata, no son menos mágicos que la espada o el talismán. Ahora, en *El bureau d'Echange de Maux*, lo sobrenatural está en un solo hecho, que es o parece consecuencia, de cotidianas rutinas. *Una noche en una taberna* es una breve pieza dramática, el ambiente es vulgar y deliberadamente plebeyo; lo fantástico se reserva para los minutos finales e irrumpe con horror cuando nadie, ni los protagonistas ni el auditorio, podían prever la catástrofe.

En nuestro siglo de notorios escritores comprometidos o de conspiradores que ansiosamente buscan su cenáculo, y quieren ser los ídolos de una secta, es insólita la aparición de un Lord Dunsany, que tuvo mucho de juglar y que se entregó con tanta felicidad a los sueños. No se evadió de las circunstancias. Fue un hombre de acción y un soldado pero, ante todo, fue el hacedor de un arrebatado universo, de un reino personal, que fue para él la sustancia íntima de su vida.

*HENRI DUVERNOIS. L'HOMME QUI S'EST RETROUVE¹⁴⁴

Esta novela corresponde a su nombre, literalmente. El nada heroico héroe, Portereau, se encuentra consigo mismo, no por vías de símbolo o de metáfora -como en el cuento «William Wilson» de Poe-, sino de veras. Es famosa la creencia pitagórica de que la historia universal se repite cíclicamente, y en ella la de cada individuo, hasta en los pormenores más ínfimos; Duvernois emplea una variante de esa doctrina (o de esa pesadilla) para el mecanismo de su obra.

Portereau, caballero apacible y voluptuoso, de cincuenta y cinco años, llega a un planeta que gira alrededor de la estrella Próxima Centauri. Asombrosamente, desembarca en territorio austrohúngaro. Este planeta es un facsímil de la Tierra, pero con un retraso de cuarenta años. Portereau va a París -al París un tanto diverso de 1896- y se presenta a su familia como un pariente que acaba de volver del Canadá. Todos salvo su madre, lo reciben con escaso entusiasmo. Su padre llega a negarle el saludo; su hermana lo considera un intruso. Los continuos proyectos financieros que su

¹⁴⁴ El Hogar, 2 de abril de 1937

conocimiento del porvenir le permite insinuar son unánimemente rechazados y confirman su renombre confuso de estafador insano e ineficaz. Nadie, sin embargo, le demuestra mayor hostilidad que su antiguo yo, que insiste -despiadada e imbécilmente- en batirse con él.

Un libro admirable, acaso no inferior a los más intensos de Wells.

***MAX EASTMAN. ENJOYMENT OF LAUGHTER¹⁴⁵**

Este libro es a ratos un análisis de los procedimientos del humorista, a ratos una antología de chistes: buenos y de los otros. El autor aniquila las muy aniquilables teorías de Bergson y de Freud, pero no menciona la de Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*, capítulos XIII del primer volumen, VIII del segundo) que es harto más aguda y más verosímil. Muy pocos la recuerdan. Yo sospecho que nuestro tiempo (influido por el mismo Schopenhauer) no le perdona su carácter intelectual. Schopenhauer reduce todas las situaciones risibles a la paradójal e inesperada inclusión de un objeto a una categoría que le es ajena y a nuestra brusca percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real. Mark Twain nos da un ejemplo: «Mi reloj atrasaba, pero lo mandé componer y adelantó de tal manera que no tardó en dejar muy atrás a los mejores relojes de la ciudad». El proceso, ahí, ha sido éste: En los caballos de carrera y en los vapores, la facultad de distanciar a los otros es meritoria; seguramente, lo es en los relojes también... Busco otro ejemplo y doy con esta confidencia de Laurence Sterne: «Mi tío era un hombre tan concienzudo que cada vez que necesitaba afeitarse, no vacilaba en ir personalmente a la barbería». También ahí parece cumplirse la ley de Schopenhauer. En efecto, hacer personalmente las cosas puede ser una virtud; la gracia deriva de nuestro asombro al escuchar que el acto ponderado por el embelesado sobrino es un acto del todo intransferible y de lo más común: hacerse afeitar... Schopenhauer declara que su fórmula es aplicable a todos los chistes. Ignoro si lo es; también ignoro si es el único hecho que opera en los dos chistes que he analizado. Invito a mi lector a aplicarla a este buen diálogo que leo en el libro de Eastman:

«-¿No nos hemos visto ya en Cincinati?»

«-Yo nunca he estado en Cincinati.»

«-Yo tampoco. Deben haber sido otros dos».

No menos mágica (y por cierto más reducible a las tesis de Schopenhauer) es la siguiente afirmación, que traslado de la página 78: «Sirvieron una ostra tan grande que se precisaron dos hombres para tragarla».

Enjoyment of Laughter ha sido elogiado por P. G. Wodehouse, por Stephen Leacock, por Anita Loos y por Chaplin.

¹⁴⁵ El Hogar, 19 de noviembre de 1937

***JOSE MARIA EÇA DE QUEIROZ. EL MANDARIN¹⁴⁶**

A fines del siglo XIX, Groussac pudo escribir con veracidad que ser famoso en Sudamérica no era dejar de ser un desconocido. Ese dictamen, por aquellos años, era aplicable a Portugal. Famoso en su pequeña e ilustre patria, José María Eça de Queiroz (1845-1900) murió casi ignorado por las otras tierras de Europa. La tardía crítica internacional lo consagra ahora como uno de los primeros prosistas y novelistas de su época.

Eça de Queiroz fue esa cosa un tanto melancólica: un aristócrata pobre. Estudió Derecho en la Universidad de Coimbra y, una vez terminada su carrera, desempeñó un cargo mediocre en una mediocre provincia. En 1869 acompañó a su amigo, el conde de Rezende, a la inauguración del canal de Suez. Pasó de Egipto a Palestina, la evocación de esas andanzas perdura en páginas que muchas generaciones leen y releen. Tres años después ingresó en la carrera consular. Vivió en La Habana, en Newcastle, en Bristol, en la China y en París. El amor a la literatura francesa nunca lo dejaría. Profesó la estética del Parnaso y, en sus muy diversas novelas, la de Flaubert. En *El primo Basilio* (1878) se ha advertido la sombra tutelar de *Madame Bovary*, pero Emile Zola juzgó que era superior a su indiscutible arquetipo y agregó a su dictamen estas palabras: «Les habla un discípulo de Flaubert.»

Cada oración que Eça de Queiroz publicó había sido limada y templada, cada escena de la vasta obra múltiple ha sido imaginada con probidad. El autor se define como realista, pero ese realismo no excluye lo quimérico, lo sardónico, lo amargo y lo piadoso. Como su Portugal, que amaba con cariño y con ironía, Eça de Queiroz descubrió y reveló el Oriente. La historia de *O Mandarim* (1880) es fantástica. Uno de los personajes es un demonio; otro, desde una sórdida pensión de Lisboa, mata mágicamente a un mandarín que tiende su barrilete en una terraza que está en el centro del imperio amarillo. La mente del lector hospeda con alegría esa imposible fábula.

En el año final del siglo XIX murieron en París dos hombres de genio, Eça de Queiroz y Oscar Wilde. Que yo sepa, nunca se conocieron, pero se hubieran entendido admirablemente.

***UN RESUMEN DE LAS DOCTRINAS DE EINSTEIN**

De las muchas cartillas que nos permiten deletrear (siquiera falazmente) las dos teorías de Albert Einstein, la menos fatigosa es acaso la intitulada *Relativity and Robinson*: «La relatividad y Rodríguez». La publica The Technical Press, y modestamente la firma C. W. W. Según es de uso en publicaciones como ésta, el capítulo más satisfactorio es aquel que trata de la cuarta dimensión.

¹⁴⁶ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

La cuarta dimensión fue imaginada en la segunda mitad del siglo XVII por el plotiniano inglés Henry More. (Hecho curioso: las razones que lo impulsaron a esa invención fueron de naturaleza metafísica, no geométrica.) Los partidarios de una geometría tetradimensional suelen argumentar de este modo: Si el punto que se traslada engendra una línea, y la línea que se traslada engendra una superficie, y la superficie que se traslada engendra un volumen, ¿por qué no engendrará el volumen que se traslada una figura inconcebible de cuatro dimensiones? El sofisma prosigue. Una línea, por breve que sea, contiene un número infinito de puntos; un cuadrado, por breve que sea, contiene un número infinito de líneas; un cubo, por breve que sea, contiene un número infinito de cuadrados; un hipercubo (figura cúbica de cuatro dimensiones) contendrá, siempre, un número infinito de cubos. Los caracteres de esa imaginaria fauna geométrica han sido calculados. No sabemos si hay hipercubos, pero sabemos que cada una de esas figuras está limitada por ocho cubos, por veinticuatro cuadrados, por treinta y dos aristas y por dieciséis puntos. Toda línea está limitada por puntos; toda superficie por líneas; todo volumen por superficies; todo hipervolumen (o volumen de cuatro dimensiones) por volúmenes. Ello no es todo. Mediante la tercera dimensión, la dimensión de altura, un punto encarcelado en un círculo puede huir sin tocar la circunferencia; mediante la cuarta dimensión, la no imaginable, un hombre encarcelado en un calabozo podría salir sin atravesar el techo, el piso o los muros.

(En *El caso Plattner* de Wells, un hombre es arrebatado a un mundo de espantos; al regresar, advierten que es zurdo y que tiene el corazón del lado derecho. En otra dimensión lo habían invertido íntegramente, igual que en los espejos. Lo mismo que se da vuelta un guante, le habían dado vuelta la mano...)

*THOMAS STEARNS ELIOT¹⁴⁷

Como Henry James, Thomas Stearns Eliot (1888-1964) nació en los Estados Unidos. Ocupa en Inglaterra y en el mundo un lugar análogo al de Paul Valéry. Fue, al principio, un lúcido y ordenado discípulo del extravagante Ezra Pound. En 1922 publicó su primer libro famoso, *La tierra yerma*; veinte años después aparecería el curioso volumen de poemas *Cuatro cuartetos*. En alguno de ellos, Eliot emplea como unidad, no la palabra, que es de todos, sino algún verso ajeno, más de una vez en otro idioma. Así, en líneas sucesivas, alterna una balada popular australiana de *music-hall* con una línea de Verlaine. Entre nosotros, Rafael Obligado usó el mismo artificio en el verso inicial de su poema *Las quintas de mi tiempo*, pero buscó un efecto melancólico, no de escandaloso contraste como haría Eliot. Su teatro, cuyos personajes resultan difícilmente memorables, tiene, ante todo, un valor experimental. Así, Eliot buscó una forma de verso que fuera para nuestro

¹⁴⁷ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

tiempo lo que el *blankverse* de Shakespeare fue para el suyo; en la *Reunión de familia*, revive el coro haciendo que éste exprese lo que los caracteres sienten y no dicen. Su labor crítica, muy cuidadosamente redactada tiende, en general, a exaltar el pseudoclasicismo del siglo XVIII, a expensas del movimiento romántico. Incluye también estudios de Dante, de Milton y del influjo de Séneca sobre el teatro isabelino.

En 1933 adoptó la ciudadanía inglesa y en 1948 recibió el premio Nobel. Sus versos no nos dejan olvidar los laboriosos borradores que los precedieron, pero son a veces espléndidos y están cargados de nostalgia y de soledad. También hay brevedades latinas; en un lugar nos habla de los ciervos «que engendran para el rifle». Escribió que en materia de religión era anglocatólico; en literatura, clasicista; en política, partidario de la monarquía.

*T. S. ELIOT¹⁴⁸

Inverosímil compatriota de los «Blues de Saint Louis», Thomas Stearns Eliot nació en la enérgica ciudad de ese nombre, en el mes de septiembre de 1888, a orillas del mitológico Mississippi. Hijo de una familia adinerada, comercial y eclesiástica, se educó en Harvard y en París. En el otoño de 1911 regresó a Norteamérica y se dedicó al estudio ferviente de la psicología y la metafísica. Tres años después fue a Inglaterra. En esa isla (no sin algún recelo inicial) encontró su mujer, su patria y su nombre; en esa isla publicó los primeros ensayos -dos artículos técnicos sobre Leibniz; los primeros poemas: la «Rapsodia de una noche ventosa», «Mr. Apollinax», «La canción de amor de J. Alfred Prufrock». La influencia de Laforgue es evidente, y alguna vez fatal, en esos preludios. Su construcción es lánguida, pero es insuperable la claridad de ciertas imágenes. Por ejemplo:

*I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.*

En 1920 publicó *Poems*, acaso el más irregular e inconstante de sus libros de versos, ya que sus páginas incluyen el desesperado monólogo de «*Gerontion*» y algunos ejercicios triviales -«*Le Directeur*», «*Mélange adultère de tout*», «*Lune de miel*»- perpetrados en un francés desvalido.

En 1922 publicó *La tierra asolada*, en 1925 *Los hombres huecos*, en 1930 *Miércoles de ceniza*, en 1934 *La roca*, en 1936 *Asesinato en la catedral*, título hermoso, que parece de Agatha Christie. La sabia oscuridad del primero de esos poemas desconcertó (y sigue desconcertando) a los críticos, pero es menos importante que su belleza. La percepción de esa belleza, por lo demás, es anterior a toda interpretación y no depende de ella. (Abundan los análisis del poema: el más delicado y más fiel es el de F. O. Matthiessen en el libro *The Achievement of T. S. Eliot*.)

¹⁴⁸ Biografía sintética, El Hogar, 25 de junio de 1937

Eliot -a veces lóbrego y deficiente en el verso, como Paul Valéry- es, como Valéry, un prosista ejemplar. El volumen *Selected Essays* (Londres, 1932) abarca lo esencial de su prosa. El volumen ulterior, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Londres, 1933), puede ser omitido sin mayor pérdida.

Un poema de T.S. Eliot
EL PRIMER CORO DE LA ROCA

«Se cierne el águila en la cumbre del cielo,
El cazador y la jauría cumplen su círculo.
¡Oh revolución incesante de configuradas estrellas!
¡Oh perpetuo recurso de estaciones determinadas!
¡Oh mundo del estío y del otoño, de muerte y nacimiento!
El infinito ciclo de las ideas y de los actos,
Infinita invención, experimento infinito,
Trae conocimiento de la movilidad, pero no de la quietud:
Conocimiento del habla, pero no del silencio;
Conocimiento de las palabras e ignorancia de la Palabra.
Todo nuestro conocimiento nos acerca a nuestra ignorancia,
Toda nuestra ignorancia nos acerca a la muerte,
Pero la cercanía de la muerte no nos acerca a Dios.
¿Dónde está la vida que hemos perdido en vivir?
¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento?
¿Dónde el conocimiento que hemos perdido en información?
Los ciclos celestiales en veinte siglos
Nos apartan de Dios y nos aproximan al polvo.»

***THE ACHIEVEMENT OF T. S. ELIOT, DE F. O. MATTHIESSEN¹⁴⁹**

No la tiniebla, sino las claridades de Eliot, son tema de este libro. Equidistante del escándalo de los unos y de la adoración un poco snob y escolar de los otros, Matthiessen considera en este volumen la obra poética de Eliot, y la juzga a la luz de su obra crítica. El hombre Tomás Eliot le interesa menos que las ideas de Eliot, y las ideas menos que la forma que éste les da. Interrogar el documento humano que hay en toda página escrita o las vagas ideas generales en que se deja resolver un poema, le parece un error. Opta, por consiguiente, por una crítica minuciosa, formal. Lástima grande que una vez declarado ese arduo programa, prefiera no cumplirlo. En vez del apretado

¹⁴⁹ El Hogar, 16 de octubre de 1936

examen retórico que prometen las páginas iniciales, asistimos a una serie de discusiones, desde luego interesantísimas.

No sé de una mejor introducción a la poesía de Eliot, a ese universo limitado, arbitrario, pero singularmente intenso.

*RALPH WALDO EMERSON. HOMBRES REPRESENTATIVOS¹⁵⁰

En agosto de 1833 el joven Emerson visitó a los Carlyle, en las soledades de Craigenputtock. (Carlyle, esa tarde, ponderó la historia de Gibbon y la llamó «el espléndido puente entre el mundo antiguo y el nuevo».) En 1847 Emerson regresó a Inglaterra y dio las conferencias que forman *Representative Men*. El plan de la serie es idéntico al de la serie de Carlyle. Yo sospecho que Emerson cultivó ese parecido formal para que resaltaran con plenitud las diferencias esenciales.

En efecto, los héroes, para Carlyle, son intratables semidioses que rigen, no sin franqueza militar y malas palabras, a una humanidad subalterna; Emerson los venera, en cambio, como ejemplos espléndidos de las posibilidades que hay en todo hombre. Pindaro es una prueba, para él, de mis facultades poéticas; Swedenborg o Plotino, de mi capacidad para el éxtasis. «En toda obra genial», escribe, «reconocemos pensamientos que fueron nuestros y que hemos rechazado; vuelven con cierta majestad forastera». En otro ensayo observa: «Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente». Y en otro: «Un eterno ahora es la forma de la naturaleza, que pone en mis rosales las mismas rosas que deleitaron al caldeo en sus jardines colgantes».

Bastan las líneas anteriores para fijar la fantástica filosofía que Emerson profesó: el monismo. Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos, coartados por el tiempo y por el espacio; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo. Quienes profesan tal doctrina suelen ser hombres desdichados o indiferentes, ávidos de anularse en el cosmos; Emerson era, pese a una afección pulmonar, instintivamente feliz. Alentó a Whitman y a Thoreau; fue un gran poeta intelectual, un artífice de sentencias, un gustador de las variedades del ser, un generoso y delicado lector de los celtas y de los griegos, de los alejandrinos y de los persas.

Los latinistas apodaban a Solino el mono de Plinio; hacia 1873, el poeta Swinburne se creyó agredido por Emerson y le mandó una carta particular que encierra estas curiosas palabras, y otras de las que no quiero acordarme: «Usted, señor, es un babuino desdentado y debilitado que se ha encaramado a la fama desde los hombros de Carlyle»; en 1897, Groussac prescindió del símil zoológico pero no de la imputación: «En cuanto al trascendental y simbólico

¹⁵⁰ Clásicos Jackson, 1949

Emerson, es muy sabido que fue una suerte de Carlyle americano, sin el estilo agudo ni la prodigiosa visión histórica del escocés; éste suele tornarse oscuro a fuer de profundo; temo que a veces el otro parezca profundo a fuerza de oscuridad; en todo caso, nunca logró sacudir la fascinación que ejercía el que *era* sobre el que *pudo ser*; y sólo la ingenua vanidad de sus paisanos pudo igualar con el maestro al discípulo modesto que conservó hasta el fin, enfrente de aquél, algo de la actitud respetuosa de Eckermann delante de Goethe». Con o sin babuino, ambos acusadores se equivocan; Emerson y Carlyle casi no tienen otro rasgo común que su animadversión al siglo XVIII. Carlyle fue un escritor romántico, de vicios y virtudes plebeyas; Emerson, un caballero y un clásico.

En un artículo, por lo demás insatisfactorio, de la *Cambridge History of American Literature*, Paul Elmer More lo juzga «la figura sobresaliente de las letras americanas»; antes, Nietzsche había escrito: «De ningún libro me he sentido tan cerca como de los libros de Emerson; no tengo derecho a alabarlos».

En el tiempo, en la historia, Whitman y Poe han oscurecido la gloria de Emerson, como inventores, como fundadores de sectas; línea por línea, son hartos inferiores a él.

*LA ENCICLOPEDIA¹⁵¹

La enciclopedia es quizá el más deleitable de los géneros literarios. Al menos lo ha sido. Las enciclopedias actuales no son generalmente nada más que simples herbarios de estadísticas y de necrologías, destinadas no tanto a la lectura como a una consulta rápida y a un olvido inmediato. Las antiguas, desde la *Historia Naturalis* de Plinio, que es uno de los monumentos de la Edad de Plata latina, las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla y el *Triple Espejo* de Vincent de Beauvais, aspiraban, por el contrario, a darnos la suma de los conocimientos humanos. Diderot y d'Alembert coronan esta tradición. Recordemos que les había tocado en suerte el siglo cumbre de la prosa francesa, que, por lo demás, contribuyeron a enriquecer.

La colaboración de Voltaire, en particular, es una muestra antológica. El siglo XIX continuaría, a su manera, la tradición, que decae en nuestros días. Basta comparar los volúmenes de la *Enciclopedia Británica* anteriores a 1911, lo del *Gran Larousse* del siglo XIX, los del *Brockhaus y Meyer*, con los arduos e insípidos resúmenes con los que se nos aflige ahora. «¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento? ¿Dónde está el conocimiento que hemos perdido en información?», se ha lamentado Eliot. La *Enciclopedia*, que reedita ahora Franco Maria Ricci, conserva toda su virtud y su encanto. Su objetivo profundo fue la conquista de la libertad intelectual y moral. Ella fue el arma de esa conquista y la guerra no ha acabado.

¹⁵¹ Prólogo a la Encyclopedie, 1979

***L'ENCYCLOPEDIE FRANCAISE¹⁵²**

Menos copiosa que cierta enciclopedia china que abarca mil seiscientos veintiocho tomos de doscientas páginas en octavo cada uno, la nueva *Enciclopedia Francesa* que dirige, rodeado de especialistas, M. Anatole de Monzie, no pasará de veintiún volúmenes. Ya tres se han publicado, el 10, el 16 y el 17. El séptimo es de aparición inminente. La anomalía se explica: la nueva Enciclopedia rechaza el orden (o desorden) alfabético, y ensaya una clasificación «orgánica» de materias. Los editores, y aun la crítica, hablan de la originalidad de rehusar las arbitrariedades del alfabeto y de proceder por clasificaciones, divisiones y subdivisiones. Olvidan que ese proceder fue el de las primeras enciclopedias, y que la clasificación alfabética importó, en su tiempo, una novedad.

Otra «innovación» más feliz: las hojas de esta Encyclopédie (como las de cierta Cyclopaedia de Nueva York) se pueden desprender y reemplazar, periódicamente, por otras nuevas, que los suscriptores recibirán.

La presentación material de los tomos es excelente.

***ENCICLOPEDIA PRÁCTICA BOMPIANI¹⁵³**

Descartadas ciertas bravatas y cierto terrorismo estilístico, los dos volúmenes iniciales de esta enciclopedia popular son más bien admirables. El primer volumen encierra una historia de la cultura; es previsible que según esa historia la flor de la cultura sea el presente régimen italiano. El segundo incluye una respetuosa descripción de ese régimen. (Los grabados, excelentes, representan máquinas de guerra, ovaciones unánimes, entradas triunfales en ciudades etiópicas, estatuas laboriosamente enojadas, medallas efusivas y otras apoteosis congéneres.) Un artículo heráldico registra los impuestos que percibe el Estado por cada título. Dieciocho mil liras tienen que pagar los vizcondes, treinta mil los condes, treinta y seis mil los marqueses, sesenta mil los príncipes. A ese curioso artículo siguen breves diccionarios geográficos, biográficos, mitológicos y económicos, una tabla de logaritmos y un panorama de la gramática latina, alemana, inglesa y francesa.

***B. IFOR EVANS: A SHORT HISTORY OF ENGLISH LITERATURE¹⁵⁴**

¹⁵² El Hogar, 16 de octubre de 1936

¹⁵³ El Hogar, 28 de octubre de 1938

¹⁵⁴ Sur, No. 71, agosto 1940

Ignoro si la historia de la literatura inglesa es posible, ignoro si la historia de la literatura es posible, ignoro si la historia es posible. Schopenhauer, hacia 1844, opinó que los hechos particulares que componen la historia son meras configuraciones del mundo aparential (sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales) y que buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales o de hombres. Es posible encontrarlos, pero el hallazgo es arbitrario y la busca es frívola... De Quincey, ese mismo año de 1844, opinó que la historia es inagotable, pues las interminables diversidades de combinación y permutación de unos mismos hechos la hacen virtualmente infinita. Agregó: «Leemos las mismas inscripciones hebreas con interpolación de nuevos puntos vocales; desciframos el mismo jeroglífico según claves que perpetuamente varían» (*Writings*, tomo séptimo, página 251).

El problema de una historia metódica de la literatura de Inglaterra es apenas un poco menos complejo. De las que he manejado, las más satisfactorias son la de Saintsbury «que procura eludir toda generalización», y la del escocés Andrew Lang, que cabe definir como una serie de artículos independientes. La de Taine abunda en supersticiones francesas e inaugura el método sociológico que tiene su *reductio ab absurdum* en el venerado manual de Albert Thibaudet, que consiente subtítulos como este: *El proceso Dreyfus*, y hasta como este: *Reservistas*. *Paul Valéry*.

Ordenar y clasificar con algún rigor la literatura británica -la más rica del mundo occidental y quizá del mundo- es tal vez imposible. Una cosa es hablar de los victorianos; otra, percibir (o inventar) las afinidades de Browning y de Tennyson, de Swinburne y de Samuel Butler, de Lewis Carroll y de Dante Gabriel Rossetti. El orden (el azar) cronológico parece proponer una clasificación «natural» y como inevitable; esa clasificación, por supuesto, es la que preside este libro. Alguna vez, la mera coincidencia de fechas ofusca la discriminación del autor y le hace descubrir afinidades que son imaginarias. Así, en la página 175, descubre un «mismo espíritu satírico» en *Mr. Weston's Good Wine* de Powys y en *A Passage to India* de Forster. Suele incurrir también en otra confusión predilecta de nuestro tiempo: imaginar que dos autores se parecen porque se parecen sus opiniones. En el capítulo final de su obra compara a dos autores incomparables: a Chesterton y a Belloc.

He denunciado algunos defectos menores; la obra, en conjunto, es válida. Es doloroso que el autor, al corregir las pruebas, se haya resignado a frases como esta, que transcribo de la página 63: «Los hombres y mujeres de Browning viven en un Estado Totalitario cuyo Canciller es Browning y cuyo Presidente es Dios, con la estipulación de que en la tierra el Canciller es la voz del Presidente».

***CRUCERO, POR GENARO ESTRADA**

Editorial Cultura, México, 1928

No el decente lugar común cotidiano, si no el lugar común desmentido, falseado y tergiversado pero latente al fin y continuo, es la misteriosa sustancia de este volumen, del que sólo hubiéramos querido estampar agrados y plácemes. Son evidentes la emotividad y el talento de su escritor, así como su buen gobierno verbal. Sin embargo, la sospecha de que su obra parte de la trivialidad -quiero decir, parte de las ya maquinales costumbres de la retórica- nos incomoda la lectura desde el principio y se agranda de corroboraciones frecuentes.

"Gota que no cae la estrella -que quieren sorber mis ojos", dice Genaro Estrada, bajo el influjo de la comparación romántica de la lágrima. Pero este ejemplo no es de los que yo quisiera apuntar, sino aquellos otros en que el lugar común es más imperceptible y más fino, esto es decir más íntimo. Así, en la composición que se llama "Tedio", destinada a deplorar la vana circulación de los días, el autor incide -fatalmente- en la subalterna mención de relojes y calendarios. Así los versos "Perfume de violeta -anuncia la hora de la estilográfica y a la culebra de robe verde Patou y En el leve temblor de su delicia- consumir la pastilla de los éxtasis", están regidos por una mecánica del contraste que no puedo calificar de retórica.

¿Tiene derecho a ser tan exigente la crítica? Pienso que si, tratándose de un libro como este, de tan absoluta intención. Mi comprobación, además, se limita a reconocer el erudito origen de esta poesía, muy saludadora de lo pasado. ¿No es derivada (y digna) de Ramón López Velarde esta estrofa, con ser muy de tierra adentro su manantial y muy de mar afuera su ímpetu?

He de volver al mar como soldado ungido en las acuáticas milicias, a defender sus fabulosos fueros, a ganarme la boina marinera en el hondo pavor de los naufragios o el Pilotaje de los derroteros.

La sigue esta otra, que quiero solamente admirar y proponer a la admiración: Marinero, dame tu blanca vela para combar el aire con la gracia del ánfora; vuelva mi mano, con tu largo remo, al ejercicio de las duras aguas, o sumergido en las profundas rocas o yo, darse en la pesca de las aguas, y la sal de tus vientos que confirme en mi boca la antigua del bautismo.

Noviembre de 1928

***JAMES T. FARRELL. STUDS LONIGAN¹⁵⁵**

Los editores ingleses de la trilogía norteamericana *Studs Lonigan* declaran que es una obra demasiado terrible, demasiado abarrotada de personajes y de sucesos, demasiado grandiosa, para que una breve nota descriptiva pueda abarcarla. He leído *Studs Lonigan* con fervor, con simpatía, con lástima, a veces con asco, y estoy plenamente de acuerdo. Me atrevo sin embargo, a proponer algunas observaciones. Esas observaciones, claro está, no tienen la

¹⁵⁵ El Hogar, 8 de enero de 1937

ambición de apurar (ni siquiera de bosquejar) el análisis de sus ochocientas cuarenta cargadas páginas.

Mencken ha dicho que el tema fundamental de los novelistas es la desintegración de un carácter. *Studs Lonigan* corrobora esa norma: el héroe, hijo de una familia humilde, bruta y decente, se cree un *hard guy*, un compadre, y a veces -lamentablemente- lo es. Poco a poco lo acaban el alcohol y la tuberculosis... Las obras de ese tipo suelen exagerar la desproporción entre los sueños y ficciones del héroe y su realidad. A un lado los gigantes, los encantadores, los desafíos, el imperio de Trebisonda; al otro, los proverbios y las palizas. En cambio, en *Studs Lonigan* el mundo imaginativo no difiere mucho del real. Quizá la mayor tragedia de Studs es la penuria de su mundo imaginativo. Lo rodea, como a todos nosotros, tal vez un poco más que a todos nosotros, una tapia invisible. Studs, como sus insospechados congéneres del Paseo de Julio o de Boedo, vive en tercera persona. Representa el papel del hombre fuerte, del hombre que no teme la soledad y nada le preocupa o lo gobierna como la opinión de los otros. Acaso lo más real del compadre -en cualquier América- sea esa irrealidad fundamental, esa equivocación.

Ignoro si en la novela de Farrell habrá páginas memorables; sé únicamente que el conjunto es poderosísimo. No está falseada (como ciertos pasajes de Sinclair Lewis, con los que tiene alguna afinidad) por la indignación o el sarcasmo. Yo diría que es una transcripción -mejor: una recreación- de hechos verdaderos.

El South Side de Chicago, el South Side anterior a la sustitución del coraje individual irlandés por la organización italiana, perdura y perdurará en este libro.

***WILLIAM FAULKNER. ABSALOM, ABSALOM!¹⁵⁶**

Sé de dos tipos de escritor: el hombre cuya central ansiedad son los procedimientos verbales; el hombre cuya central ansiedad son las pasiones y trabajos del hombre. Al primero lo suelen denigrar con el mote de «bizantino» y exaltar con el nombre de «artista puro». El otro, más feliz, conoce los epítetos laudatorios «profundo», «humano», «profundamente humano» y el halagüeño vituperio de «bárbaro». El primero es Swinburne o Mallarmé; el segundo, Céline o Theodore Dreiser. Otros, excepcionales, ejercen las virtudes y los goces de ambas categorías. Víctor Hugo anota que Shakespeare contiene a Góngora; podemos observar que también contiene a Dostoievski... Entre los grandes novelistas, Joseph Conrad fue acaso el último a quien le interesaron por igual los procedimientos de la novela, y el destino y el carácter de las personas. El último, hasta la aparición tremenda de Faulkner.

Faulkner gusta de exponer la novela a través de los personajes. El método no es absolutamente original -*El anillo y el libro*- de Robert Browning (1868) detalla el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y de diez

¹⁵⁶ El Hogar, 22 de enero de 1937

almas- pero Faulkner le infunde una intensidad que es casi intolerable. Una infinita descomposición, una infinita y negra carnalidad hay en este libro de Faulkner. El teatro es el estado de Mississippi: los héroes, hombres desintegrados por la envidia, por el alcohol, por la soledad, por las erosiones del odio.

¡Absalón, Absalón! es equiparable a *El sonido y la furia*. No sé de un elogio mayor.

***WILLIAM FAULKNER. THE UNVANQUISHED¹⁵⁷**

Es norma general que los novelistas no presenten una realidad, sino su recuerdo. Escriben hechos verdaderos o verosímiles, pero ya revisados y ordenados por la memoria. (Ese proceso, claro está, nada tiene que ver con los tiempos de verbo que se utilicen.) Faulkner, en cambio, quiere a veces recrear el presente puro, no simplificado aún por el tiempo ni siquiera desbastado por la atención. El «presente puro» no pasa de ser un ideal psicológico; de ahí que ciertas descomposiciones de Faulkner resulten más confusas -y ricas- que los hechos originarios.

Faulkner, en obras anteriores, ha jugado poderosamente con el tiempo, deliberadamente ha barajado el orden cronológico, deliberadamente multiplicó los laberintos y los equívocos. Tanto lo hizo que no faltó quien asegurara que derivaba toda su virtud de esas involuciones. Esta novela -directa, irresistible, *straightforward*- viene a desbaratar esa sospecha. Faulkner no trata de explicar a sus personajes. Nos muestra lo que sienten, lo que obran. Los hechos son extraordinarios, pero su narración es tan vívida que no podemos concebirlos de otra manera, *le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* ha dicho Boileau. («Lo verdadero puede no parecer verosímil.») Faulkner prodiga las inverosimilitudes para parecer verdadero -y lo consigue. Mejor dicho: el mundo que imagina es tan real, que también abarca lo inverosímil.

William Faulkner ha sido comparado con Dostoievski. La aproximación no es injusta, pero el mundo de Faulkner es tan físico, tan carnal, que junto al coronel Bayard Sartoris o a Temple Drake el homicida explicativo Raskolnikov es tenue como un príncipe de Racine... Ríos de agua morena, quintas desordenadas, negros esclavos, guerras ecuestres, haraganas y crueles: el mundo peculiar de *The Unvanquished* es consanguíneo de esta América y de su historia, es criollo también.

Hay libros que nos tocan físicamente, como la cercanía del mar o de la mañana. Este -para mí- es uno de ellos.

***WILLIAM FAULKNER. THE WILD PALMS¹⁵⁸**

¹⁵⁷ El Hogar, 24 de junio de 1938

¹⁵⁸ El Hogar, 5 de mayo de 1939

Que yo sepa, nadie ha ensayado todavía una historia de las formas de la novela, una morfología de la novela. Esa historia hipotética y justiciera destacaría el nombre de Wilkie Collins, que inauguró el curioso procedimiento de encomendar la narración de la obra a los personajes; de Robert Browning, cuyo vasto poema narrativo *La sortija y el libro* (1888) detalla el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y de diez almas; de Joseph Conrad, que alguna vez mostró dos interlocutores que iban adivinando y reconstruyendo la historia de un tercero, también -con evidente justicia- de William Faulkner. Este, con Jules Romains, es de los pocos novelistas a quienes interesan por igual los procedimientos de la novela y el destino y carácter de las personas.

En las obras capitales de Faulkner -en *Luz de agosto*, en *El sonido y la furia*, en *Santuario*- las novedades técnicas parecen necesarias, inevitables. En *The Wild Palms* son menos atractivas que incómodas, menos justificables que exasperantes. El libro consta de dos libros, de dos historias paralelas (y antagónicas) que se alternan; la primera «Wild Palms» es la de un hombre aniquilado por la carnalidad; la segunda -«Old Man»-, la de un muchacho de ojos descoloridos que trata de asaltar un tren, y a quien, después de muchos y borrosos años de cárcel, el Mississippi desbordado confiere una libertad inútil y atroz. Esta segunda historia, admirable a veces, corta y vuelve a cortar el penoso curso de la primera, en largas interpolaciones.

Es verosímil la afirmación de que William Faulkner es el primer novelista de nuestro tiempo. Para trabar conocimiento con él, la menos apta de sus obras me parece *The Wild Palms*, pero incluye (como todos los libros de Faulkner) páginas de una intensidad que notoriamente excede las posibilidades de cualquier otro autor.

*EDNA FERBER¹⁵⁹

Las diversas novelas de Edna Ferber componen una especie de mitología o de cariñosa epopeya de los Estados Unidos de América. Cada una de ellas abarca una región distinta y una época distinta. Sus héroes son heroicos, y la felicidad no suele ignorarlos al fin de sus trabajos, lo cual es un escándalo en nuestro tiempo y rompe una de las convenciones realistas.

Edna Ferber nació en la ciudad de Kalamazoo (estado de Michigan), en el mes de agosto del año 1887. Es hija de madre americana y de padre húngaro, judíos los dos. Como tantos escritores de América, llegó a la literatura por los malos caminos del periodismo. A los veintitrés años publicó su primer cuento: «La heroína fea». Empezó después la composición de una novela larga, que pobló un año de su vida, y que fue a parar al canasto. Su madre rescató el manuscrito, y en 1911 apareció en Nueva York *Dawn O'Hara*. En 1915 publicó *Emma McChesney and Can*; en 1917, *Fanny Herself*; en 1921, *The Girls*; en

¹⁵⁹ Biografía sintética, El Hogar, 2 de septiembre de 1938

1924, *So Big*; en 1926, *Show Boat*; en 1930, *Cimarron*; en 1933, *American Beauty*.

So Big, *Show Boat* y *Cimarron* han sido difundidas por el cinematógrafo. La primera trata del amor y de la amistad de una madre y su hijo; la segunda, de esos actores trágicos que recorrían en barcos de vapor el arduo Mississippi; la última, los días heroicos de Oklahoma.

Es asimismo autora de comedias y de volúmenes de cuentos cortos. Edna Ferber ha dicho: «Mi esperanza es envejecer con dulzura en una silla de hamaca que esté en el centro de Chicago, en la esquina de Madison y State, viendo el ir y venir de la gente».

*MACEDONIO FERNANDEZ

Palabras de Borges ante la tumba de Macedonio Fernández, Sur, N° 209-210, marzo-abril, 1952

Un filósofo, un poeta y un novelista mueren en Macedonio Fernández, y esos términos, aplicados a él, recobran un sentido que no suelen tener en esta república.

Filósofo es, entre nosotros, el hombre versado en la historia de la filosofía, en la cronología de los debates y en las bifurcaciones de las escuelas; poeta es el hombre que ha aprendido las reglas de la métrica (o que las infringe, ostentosamente) y que sabe, también, que puede versificar su melancolía, pero no su envidia o su gula, aunque tales pasiones sean fundamentales en él; novelista es el artesano que nos propone cuatro o cinco personas (cuatro o cinco nombres) y los hace convivir, dormir, despertarse, almorzar y tomar el té hasta llenar el número exigido de páginas. A Macedonio, en cambio, como a los hindúes, las circunstancias y las fechas de la filosofía no le importaron, pero sí la filosofía. Fue filósofo, porque anhelaba saber quiénes somos (si es que alguien somos) y qué o quién es el universo. Fue poeta, porque sintió que la poesía es el procedimiento más fiel para transcribir la realidad. Macedonio, pienso, pudo haber escrito un Quijote cuyo protagonista diera con aventuras reales más portentosas que las que le prometieron sus libros. Fue novelista, porque sintió que cada yo es único, como lo es cada rostro, aunque razones metafísicas lo indujeron a negar el yo. Metafísicas o de índole emocional, porque he sospechado que negó el yo para ocultarlo de la muerte, para que, no existiendo, fuera inaccesible a la muerte.

Toda su vida, Macedonio, por amor de la vida, fue temeroso de la muerte, salvo (me dicen) en las últimas horas, en que halló su coraje y la esperó con tranquila curiosidad.

Intimos amigos de Macedonio fueron José Ingenieros, Ignacio del Mazo, Carlos Mendiondo, Julio Molina Vedia, Arturo Múscari y mi padre; hacia 1921, de vuelta de Suiza y de España, heredé esa amistad. La República Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie y que aun no era la cultura, pero hablé un par de veces con

Macedonio y comprendí que ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los Tribunales, descubría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa. Yo pasaba los días leyendo a Mauthner o elaborando áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación, ultraísta; la certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar las semanas. En el decurso de una vida ya larga, no hubo conversación que me impresionara como la de Macedonio Fernández, y he conocido a Alberto Gerchunoff y a Rafael Cansinos Assens. Se habla de la irreverencia de Macedonio. Este pensaba que la plenitud del ser está aquí, ahora, en cada individuo; venerar lo lejano le parecía desdeñar o ignorar la divinidad inmediata; de ese recelo procedieron sus burlas contra viejas cosas ilustres.

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el *Zaddik*, cuya doctrina de la Ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley. Algo de *Zaddik* hubo en Macedonio. Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble.

Las mejores posibilidades de lo argentino -la lucidez, la modestia, la cortesía, la íntima pasión, la amistad genial- se realizaron en Macedonio Fernández, acaso con mayor plenitud que en otros contemporáneos famosos. Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia, y precisamente por serlo, pudo bromear (como Estanislao del Campo, a quien tanto quería) sobre el gaucho y decir que éste era un entretenimiento para los caballos de las estancias.

Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita.

Definir a Macedonio Fernández parece una empresa imposible; es como definir el rojo en términos de otro color; entiendo que el epíteto genial, por lo que afirma y lo que excluye, es quizá el más preciso que puede hallarse. Macedonio perdurará en su obra y como centro de una cariñosa mitología. Una de las felicidades de mi vida es haber sido amigo de Macedonio, es haberlo visto vivir.

***MACEDONIO FERNANDEZ¹⁶⁰**

¹⁶⁰ Selección, prólogo de J.L.B. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Biblioteca del Sesquicentenario, 1961

No se ha escrito aún la biografía de Macedonio Fernández, hombre que raras veces condescendió a la acción y que vivió entregado a los puros deleites del pensamiento.

Macedonio Fernández nació en Buenos Aires el 10. de junio de 1874 y falleció en esa misma ciudad el 10 de Febrero de 1952. Cursó estudios jurídicos; litigó ocasionalmente en los tribunales y, a principios de este siglo, fue secretario del juzgado federal en Posadas. Hacia 1897 fundó en el Paraguay, con Julio Molina y Vedia y con Arturo Muscari, una colonia anarquista, que duró lo que suelen durar esas utopías. Hacia 1900, se casó con Elena de Obieta, que le dio varios hijos y de cuya muerte es patético monumento una elegía. La amistad era una de las pasiones de Macedonio. Entre sus amigos recuerdo a Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Juan B. Justo, Marcelo del Mazo, Jorge Guillermo Borges, Santiago Dabove, Julio César Dabove, Enrique Fernández Latour, Eduardo Girondo.

En los últimos días de 1960, dicto, al azar de la memoria y de sus vaivenes, lo que el tiempo me deja de las queridas y ciertamente misteriosas imágenes que, para mí, fueron Macedonio Fernández.

En el decurso de una vida ya larga he conversado con personas famosas; ninguna me impresionó como él o siquiera de un modo análogo. Trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Prefería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral. Jamás pontificaba; su elocuencia era de pocas palabras y hasta de frases truncas. El tono habitual era de cautelosa perplejidad. Puedo remedar, pero no definir, esa voz llana, enronquecida por el tabaco. Recuerdo la vasta frente, los ojos de un color indefinido, la melena gris y el bigote gris, la figura breve y casi vulgar. El cuerpo en él era casi un pretexto para el espíritu. Quienes no lo trataron pueden recordar los retratos de Mark Twain o de Paul Valéry. El primero de estos parecidos lo hubiera alegrado, no así el segundo, ya que sospecho que Valéry, para él, era una especie de charlatán de lo escrupuloso. Su simpatía por lo francés era harto imperfecta; de Victor Hugo, a quien yo admiraba y admiro, recuerdo haberle oído decir: "Salí de ahí con ese gallego insoportable. El lector se ha ido y él sigue hablando". La noche de la famosa pelea de Carpentier y de Dempsey, nos dijo: «A la primera trompada de Dempsey, ya estará el francesito en la platea, pidiendo que le devuelvan la plata porque la función ha sido muy corta». A los españoles prefería juzgarlos por Cervantes, que era uno de sus dioses, y no por Gracián o por Góngora, que le parecían unas calamidades.

Yo heredé de mi padre la amistad y el culto de Macedonio. Hacia 1921 regresamos de Europa, después de una estada de muchos años. Las librerías de Ginebra y cierto generoso estilo de vida oral que yo había descubierto en Madrid me hacían mucha falta al principio; olvidé esa nostalgia cuando conocí, o recuperé, a Macedonio. Mi última emoción, en Europa, fue el diálogo con el gran escritor judeo-español Rafael Cansinos-Asséns, en quien estaban todas las lenguas y todas las literaturas, como si él mismo fuera Europa y todos los ayeres de Europa. En Macedonio hallé otra cosa. Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales. Cansinos era la suma del tiempo; Macedonio, la joven eternidad. La erudición le parecía una cosa vana, un modo aparatoso de no pensar. En un traspatio de la calle Sarandí, nos dijo

una tarde que si él pudiera ir al campo y tenderse al mediodía en la tierra y cerrar los ojos y comprender, distrayéndose de las circunstancias que nos distraen, podría resolver inmediatamente el enigma del universo. No sé si esa felicidad le fue deparada, pero sin duda la entrevió. Poco después de la muerte de Macedonio, leí que en ciertos monasterios budistas el maestro suele avivar el fuego con algunas imágenes santas o destinar a empleos infames los libros canónicos, para enseñar a los novicios que la letra mata y el espíritu vivifica; pensé que esta curiosa noticia se conformaba con los hábitos mentales de Macedonio, pero que a éste le hubiera fastidiado que yo se la refiriera, dado su carácter exótico. A los adeptos del budismo Zen les incomoda que les hablen de los orígenes históricos de su doctrina misma; parejamente, a Macedonio le hubiera incomodado que le hablaran de una práctica circunstancial y no de la íntima verdad, que está ahora y aquí, en Buenos Aires. La esencia onírica del Ser era uno de los temas preferidos de Macedonio, pero cuando yo me atreví a referirle que un chino había soñado que era una mariposa y no sabía, al despertar, si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre, Macedonio no se reconoció en ese antiguo espejo y se limitó a preguntarme la fecha del texto que yo citaba. Le hablé del siglo quinto antes de la era cristiana y Macedonio observó que el idioma chino había cambiado tanto desde aquella fecha lejana que de todas las palabras del cuento la palabra mariposa sería la única de sentido no incierto.

La actividad mental de Macedonio era incesante y rápida, aunque su exposición fuera lenta; ni las refutaciones ni las confirmaciones ajenas le interesaban. Seguía imperturbablemente su idea. Recuerdo que atribuyó tal o cual opinión a Cervantes; algún imprudente anotó que en determinado capítulo del Quijote se lee precisamente lo contrario: Macedonio no se desvió ante ese leve obstáculo y dijo: «Así será, pero eso lo escribió Cervantes para quedar bien con el comisario». Mi primo Guillermo Juan, que estudiaba en la Escuela Naval de Río Santiago, fue a visitar a Macedonio y éste observó que en ese establecimiento, en el que hay tantos provincianos, tocarían mucho la guitarra. Mi primo le dijo que en varios meses que llevaba ahí, no sabía de nadie que tocara: Macedonio aceptó esa negativa como si fuera una confirmación y me dijo, con el tono de un hombre que complementa lo afirmado por otro: "Ya ves, un centro guitarrístico notable".

La indolencia nos mueve a presuponer que los otros están hechos a nuestra imagen; Macedonio Fernández cometía el error generoso de atribuir su inteligencia a todos los hombres. En primer término la atribuía a los argentinos, que constituían, como es natural, sus más frecuentes interlocutores. Mi madre lo acusó una vez de ser partidario, o de haber sido partidario, de todos los diversos y sucesivos presidentes de la República. Tales vicisitudes, que lo hicieron pasar en un solo día del culto de Yrigoyen al de Uriburu, procedían de su convicción de que Buenos Aires no puede equivocarse. Admiraba, claro que sin haberlos leído, a Josué Quesada o a Enrique Larreta, por la sola y suficiente razón de que todos los admiraban. Esta superstición de lo argentino lo movió a opinar que Unamuno, y los otros españoles, se habían puesto a pensar, y muchas veces a pensar bien, porque sabían que serían leídos en Buenos Aires. Quería personalmente y apreciaba literariamente a Lugones, de quien fue muy amigo, pero alguna vez jugó con la ocurrencia de escribir un artículo, que manifestaría su

extrañeza de que Lugones, a pesar de sus muchas lecturas y de su indiscutible talento, no se hubiera dedicado nunca a escribir. «¿Por qué no nos da un verso?», se preguntaba.

Macedonio poseía en grado eminente las artes de la inacción y de la soledad. La vida pastoril en un territorio casi desierto nos había enseñado a los argentinos el hábito de la soledad sin el tedio: la televisión, el teléfono y, por qué no decirlo, la lectura, tienen la culpa de que hayamos desaprendido ese precioso don. Macedonio era capaz de estar solo, sin hacer nada, durante muchas horas. Un libro demasiado famoso habla del hombre que está solo y espera; Macedonio estaba solo y nada esperaba, abandonándose dócilmente al manso fluir del tiempo. Había acostumbrado a sus sentidos a no percibir lo desagradable y a demorarse en un agrado cualquiera: el olor del tabaco inglés, de un mate curado o de un volumen *-El mundo como voluntad y representación*, recuerdo- encuadernado en pasta española. El azar lo llevaba a piezas modestas, sin ventanas o con una ventana que daba a un ahogado patio interior, en pensiones del Once o del barrio de los Tribunales; yo abría la puerta y ahí estaba Macedonio, sentado en la cama o en una silla de respaldo derecho. Me daba la impresión de no haberse movido durante horas y de no sentir lo encerrado, y un poco mortecino, del ámbito. No he conocido hombre más friolento. Solía abrigarse con una toalla, que pendía sobre el pecho y los hombros, de un modo árabe; una galerita de cochero o sombrero negro de paja podía coronar esa estructura (los gauchos arropados de ciertas litografías me lo recuerdan). Le gustaba hablar del "halago térmico"; ese halago, en la práctica, estaba constituido por tres fósforos, que él encendía a un tiempo y acercaba, en forma de abanico, a su vientre. La mano izquierda gobernaba esa efímera y mínima calefacción; la derecha acentuaba alguna hipótesis de carácter estético o metafísico. El temor de las peligrosas secuelas de un enfriamiento brusco le había aconsejado la conveniencia de dormir vestido en invierno; el calor adicional de la cama no le importaba. Sostenía que la barba, que asegura una temperatura constante, era una protección natural contra los dolores de muelas. La dietética y las golosinas le interesaban. Una tarde discutió largamente las respectivas virtudes y desventajas del merengue y del alfajor; al cabo de imparciales y escrupulosas consideraciones teóricas, se pronunció a favor de la dulcería criolla y sacó una valija polvorienta que tenía bajo la cama. De su fondo exhumó, entre manuscritos, yerba y tabaco, unas cosas confusas que habían perdido su carácter de alfajor o merengue, y que nos ofreció con insistencia. Estas anécdotas corren el albur de parecer ridículas; así nos parecieron en aquel tiempo y las repetíamos, acaso exagerándolas un poco, pero sin el menor desmedro de nuestra reverencia. No quiero que de Macedonio se pierda nada. Yo, que ahora me detengo a registrar esos pormenores absurdos, sigo creyendo que su protagonista es el hombre más extraordinario que he conocido. Sin duda a Boswell le ocurriría lo mismo con Samuel Johnson.

Escribir no era una tarea para Macedonio Fernández. Vivía (más que ninguna otra persona que he conocido) para pensar. Diariamente se abandonaba a las vicisitudes y sorpresas del pensamiento, como el nadador a un gran río, y esa manera de pensar que se llama escribir no le costaba el menor esfuerzo. Su pensamiento era tan rígido como la redacción de su pesamiento; en la soledad de su pieza o en la agitación de un café, colmaba

páginas y páginas con la escritura porfiada de una época que desconocía la máquina de escribir y para la cual una clara caligrafía era parte de los buenos modales. Sus cartas más casuales eran no menos ingeniosas y pródigas que las páginas que destinaba a la imprenta y acaso las superaban en gracia. Macedonio no le daba el menor valor a su palabra escrita; al mudarse de alojamiento, no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban los cajones y armarios. Mucho se perdió así, acaso irrevocablemente. Recuerdo haberle reprochado esa distracción; me dijo que suponer que podemos perder algo es una soberbia, ya que la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder o redescubrir siempre las mismas cosas. Otra razón de su facilidad literaria era su incorregible menosprecio de las sonoridades verbaies y aun de la eufonía. No soy lector de *soniditos*, declaró alguna vez, y las ansiedades prosódicas de Lugones o de Darío le parecían del todo vanas. Opinaba que la poesía está en los caracteres, en las ideas o en una justificación estética del universo; yo, al cabo de los años, sospecho que está esencialmente en la entonación, en cierta respiración de la frase. Macedonio buscaba la música en la música, no en el lenguaje. Ello no impide que en sus textos -ante todo, en su prosa- percibamos una música involuntaria que corresponde a la cadencia personal de su voz. Macedonio exigía de la novela que todos sus personajes fueran éticamente perfectos; nuestra época parece proponerse lo contrario, sin otra excepción que la muy honrosa de Shaw, que ha imaginado y modelado héroes y santos.

Detrás de la sonriente cortesía y del aire un poco lejano de Macedonio latían dos temores, el del dolor y el de la muerte. El último lo indujo a negar el yo, para que no hubiera un yo que muriera; el primero, a negar que el dolor físico pudiera ser intenso. Quería persuadirse, y persuadirnos, de que el organismo del hombre es incapaz de un placer fuerte y, por ende, de un dolor fuerte. Latour y yo le oímos esta pintoresca metáfora: «En un mundo en que los placeres son de juguetería, los dolores no pueden ser de herrería». Inútil fue objetar que el placer no siempre es de juguetería y que el mundo, por lo demás, no tiene por qué ser simétrico. Para no afrontar la llave del dentista, Macedonio solía practicar el tenaz artificio de aflojarse continuamente los dientes; esta manipulación se operaba detrás de la mano izquierda, que hacía de pantalla, mientras la derecha insistía. No sé si el éxito coronó esta labor de los días y de los años. El hombre que va a padecer un dolor trata, con buen instinto, de no pensar en él; Maedonio sostenía, por el contrario, que debemos imaginar previamente el dolor y todas sus circunstancias, para que no llegue a espantarnos la realidad. Se imaginaba así la sala de espera, la puerta que se entreabre, el saludo, el sillón oratorio, el instrumental, el olor de los antisépticos, el agua tibia, las presiones, las luces, la penetración de la aguja y el desgarramiento final. Esta preparación imaginativa debía ser perfecta y no dejar el menor resquicio a lo insólito; Macedonio nunca la completó. Acaso el método no fue otra cosa que una manera de justificar las imágenes terribles que lo perseguían.

El mecanismo de la fama le interesaba, no su obtención. Durante un año o dos jugó con el vasto y vago proyecto de ser presidente de la República. Muchas personas se proponen abrir una cigarrería y casi nadie ser presidente; de ese rasgo estadístico deducía que es más fácil llegar a presidente que a dueño de una cigarrería. Alguno de nosotros observó que

también es lícito deducir que abrir una cigarrería es más difícil que llegar a la presidencia; Macedonio asintió con seriedad. Lo más necesario (nos repetía) era la difusión del nombre. Colaborar en el suplemento de alguno de los grandes periódicos era fácil, pero la difusión lograda por ese medio corre el albur de ser tan trivial como Julio Dantas o los cigarrillos "43". Convenía insinuarse en la imaginación de la gente de un modo más sutil y enigmático. Macedonio optó por aprovechar su curioso nombre de pila; mi hermana y algunas amigas suyas escribían el nombre de Macedonio en tiras de papel o en tarjetas, que cuidadosamente olvidaban en las confiterías, en los tranvías, en las veredas, en los zaguanes de las casas y en los cinematógrafos. Otra habilidad era congraciarse con las comunidades extranjeras. Macedonio, con una soñadora gravedad, nos refería que había dejado en el Club Alemán un volumen descabalado de Schopenhauer, con su firma y con anotaciones a lápiz. De estas maniobras más o menos imaginarias y cuya ejecución no había que apresurar, porque debíamos proceder con suma cautela, surgió el proyecto de una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires, y que empezamos a escribir entre todos. (Si no me engaño, Julio César Dabove conserva aún el manuscrito de los dos primeros capítulos; creo que hubiéramos podido concluirlo, pero Macedonio fue demorándola, porque le agadaba hablar de las cosas, no ejecutarlas.) La obra se titulaba *El hombre que será presidente*; los personajes de la fábula eran los amigos de Macedonio y en la última página el lector recibiría la revelación de que el libro había sido escrito por Macedonio Fernández, el protagonista, y por los hermanos Dabove y por Jorge Luis Borges, que se mató a fines del noveno capítulo, y por Carlos Pérez Ruiz, que tuvo aquella singular aventura con el arco iris, y así de lo demás. En la obra se entretajían dos argumentos: uno, visible, las curiosas gestiones de Macedonio para ser presidente de la República; otro, secreto, la conspiración urdida por una secta de millonarios neurasténicos y tal vez locos, para lograr el mismo fin. Estos resuelven socavar y minar la resistencia de la gente mediante una serie gradual de invenciones incómodas. La primera (la que nos sugirió la novela) es la de los azucareros automáticos, que, de hecho, impiden endulzar el café. A ésta la siguen otras: la doble lapicera, con una pluma en cada punta, que amenaza pinchar los ojos; las empinadas escaleras en las que no hay dos escalones de igual altura; el tan recomendado peine-navaja, que nos corta los dedos, los enseres elaborados con dos nuevas materias antagónicas, de suerte que las cosas grandes sean muy livianas y las muy chicas pesadísimas, para burlar nuestra expectativa; la multiplicación de párrafos empastelados en las novelas policiales; la poesía enigmática y la pintura dadaísta o cubista. En el primer capítulo, dedicado casi por entero a la perplejidad y al temor de un joven provinciano ante la doctrina de que no hay yo, y él, por consiguiente, no existe, ignora un solo artefacto, el azucarero automático. En el segundo figuran dos, pero de un modo lateral y fugaz; nuestro propósito era presentarlos en proporción creciente. Queríamos también que a medida que se enlazaran los hechos, el estilo se enloqueciera; para el primer capítulo elegimos el tono conversado de Pío Baroja; el último hubiera correspondido a las páginas más barrocas de Quevedo. Al final el gobierno se viene abajo; Macedonio y Fernández Latour entran en la Casa Rosada, pero ya nada significa nada en ese mundo anárquico. En esta novela inconclusa bien puede haber algún involuntario reflejo del *Hombre que fue Jueves*.

A Macedonio la literatura le importaba menos que el pensamiento y la publicación menos que la literatura, es decir, casi nada. Milton o Mallarmé buscaban la justificación de su vida en la redacción de un poema o acaso de una página; Macedonio quería comprender el universo y saber quién era o saber si era alguien. Escribir y publicar eran cosas subalternas para él. Más allá del encanto de su diálogo y de la reservada presencia de su amistad, Macedonio nos proponía el ejemplo de un modo intelectual de vivir. Quienes hoy se llaman intelectuales no lo son en verdad, ya que hacen de la inteligencia un oficio o un instrumento para la acción. Macedonio era un puro contemplativo, que a veces condescendía a escribir y muy contadas veces a publicar. Para mostrar a Macedonio no he hallado mejor medio que las anécdotas, pero éstas, cuando son memorables tienen la desventaja de convertir a su protagonista en un ente mecánico, que infinitamente repite el mismo epigrama, ahora clásico, o tiene la misma salida. Otra cosa fueron los dichos de Macedonio, imprevisiblemente agregados a la realidad y enriqueciéndola y asombrándola. Yo anhelaría recobrar de algún modo al que fue Macedonio, esa felicidad de saber que en una casa de Morón o del Once habra un hombre mágico cuya sola existencia despreocupada era más importante que nuestras venturas o desventuras personales. Esto lo sentí yo, esto lo sentimos algunos, esto no puedo comunicarlo.

Negada una materia duradera detrás de las apariencias del mundo, negado un yo que percibe las apariencias, Macedonio afirmaba, sin embargo, una realidad y esa realidad era la pasión, que se manifestaba en las especies del arte y del amor. Sospecho que a Macedonio el amor le parecía aún más prodigioso que el arte; esta preferencia se fundaría en su carácter afectivo, no en su doctrina, que comporta (ya lo hemos visto) la negación del yo, de suerte que no hay objeto ni sujeto de la pasión, que sería la única realidad. Macedonio nos dijo que el abrazo de los cuerpos no es otra cosa que la seña -tal vez dijo el saludo- que un alma hace a otras almas, pero no hay almas en su filosofía.

Como Güiraldes, Macedonio permitió la vinculación de su nombre a la generación llamada de "Martín Fierro", que propuso a la atención un tanto distraída o escéptica, de Buenos Aires, versiones tardías y caseras del futurismo y del cubismo. Fuera del trato personal, la inclusión de Macedonio en este grupo es aún más injustificada que la de Güiraldes; Don Segundo Sombra procede de El payador, de Lugones, como todo el ultraismo procedió del Lunario sentimental, pero el orbe de Macedonio es harto más diverso y más vasto. Poco le interesó a Macedonio la técnica de la literatura. El culto del orillero y del gaucho suscitaban su bondadosa burla; en una encuesta declaró que los gauchos eran un entretenimiento para los caballos y agregó: "¡Siempre en el suelo! ¡Qué hombre más caminador!" Una tarde se habló de las turbulentas elecciones que dieron fama al atrio de Balvanera; Macedonio nos dijo: «Todos los vecinos de Balvanera hemos muerto en esos actos electorales tan peligrosos».

Más allá de su doctrina filosófica y de sus frecuentes y delicadas observaciones estéticas, Macedonio nos ofrecía, y sigue ofreciéndonos, el espectáculo incomparable de un hombre que, indiferente a las vicisitudes de la fama, vivía en la pasión y en la meditación. No sé qué afinidades o divergencias nos revelaría el cotejo de la filosofía de Macedonio con la de Schopenhauer o la de Hume; bástenos saber que en Buenos Aires, hacia mil

novecientos veintitantos, un hombre repensó y descubrió ciertas cosas eternas.

*LEÓN FEUCHTWANGER¹⁶¹

La frase «un novelista alemán» es casi una contradicción, ya que Alemania, tan rica en organizadores de la metafísica, en poetas líricos, en eruditos, en profetas y en traductores, es notoriamente pobre en novelas. La obra de León Feuchtwanger es una infracción de esa norma.

Feuchtwanger nació en Munich, a principios de 1884. No se puede decir que está enamorado de su ciudad natal. «Su ubicación, sus bibliotecas, sus galerías, su carnaval y su cerveza son lo mejor que tiene», ha dicho alguna vez. «En cuanto a lo que se llama su arte», agrega con alguna ferocidad, «está representado oficialmente por una institución académica, mantenida con fines de turismo por una población de alcoholistas.» Feuchtwanger, ya se ve, no desconoce el arte de injuriar.

Feuchtwanger hizo sus primeros estudios en Munich y dedicó un par de años en Berlín a la filosofía. Regresó en 1905 a Baviera y fundó una sociedad literaria de propósito renovador. Borroneó entonces una pretenciosa novela de la que ahora se arrepiente, que describía con toda franqueza la vida de un muchacho aristócrata, y una tragedia no menos deplorable «sobre los amores de un pintor del Renacimiento y una mujer demoníaca».

En 1912 se casó. En agosto de 1914 la guerra lo sorprendió en Túnez. Las autoridades francesas lo arrestaron, pero su mujer -Martha Loeffler- lo embarcó en un vapor de carga italiano, y pudo repatriarse. Se enroló y conoció de cerca la guerra. En octubre de 1914 publicó en la revista «Die Schau buchne» uno de los primeros poemas revolucionarios que se compusieron en Alemania. Publicó después *Warren Hastings*, tragedia cuyo héroe es aquel apasionado escribiente que llegó a ser gobernador de la India; *Thomas Wendt*, novela dramática, y una pieza, *Los prisioneros de guerra*, cuya representación fue prohibida. Tradujo del griego la comedia aristofánica *La paz*, comedia en que aparecen los dioses machacando en un mortero a los hombres y encerrando a la diosa de la paz en el fondo de una cisterna. Esa comedia (compuesta hace dos mil trescientos años) era demasiado «actual» en 1916 para que el gobierno permitiera su representación. Lógicamente la prohibió.

Las dos novelas capitales de Feuchtwanger son *El juicio Suess* y *La duquesa fea*. Ambas comprenden, no solamente la psicología y destino de sus protagonistas, sino un cuadro total, minucioso y apasionado de la compleja Europa en que ardieron sus enredadas vidas. Ambas son torrenciales, ambas arrebatan al lector y hasta parecen (por el pulso incesante de su prosa) haber arrebatado al autor. Son novelas históricas, pero nada tienen que ver con el laborioso arcaísmo y con el opresivo *bric-à-brac* que hace intolerable ese género.

¹⁶¹ Biografía sintética, El Hogar, 13 de noviembre de 1936

En 1929 publicó un libro de poemas satíricos, no muy felices, sobre los Estados Unidos. Le dijeron que no había estado nunca en América; respondió que tampoco había estado en el siglo dieciocho, y que esa deplorable omisión (que tenía el propósito de corregir en cuanto pudiera) no le había impedido escribir *El judío Suess*.

A fines de 1930 publicó *Exito*. Se trata de una novela contemporánea, pero todo está visto y recordado desde el futuro.

***DUDLEY FITTS. AN ANTHOLOGY OF CONTEMPORARY LATIN AMERICAN POETRY¹⁶²**

Es común atribuir la ineficacia de los poetas que, sin otorgarse una tregua, ejercen la moderna profesión de contemporáneos (como si hubiera otra en el mundo, como si fueran habitables el pasado y el porvenir), al perverso propósito de hospedar en cada renglón y en cada hemistiquio un asombro, una alarma, una incomodidad. No estoy seguro de aprobar esa condenación. Lucio Anneo Séneca (*Ad Lucilium*, XCI) dedica ocho palabras pasmosas al incendio que obliteró la mayor ciudad de las Galias: *Una nox interfuit inter urbem maximam, et nullam*; Chesterton, unas pocas más a la noche: *Una nube que es más grande que el mundo y un monstruo hecho de ojos*; bastan esos ejemplos (y otros que puede acopiar el lector) para evidenciar que el lenguaje no es incapaz de buenas brevedades y que una línea puede ser memorable. La culpa de los Huidobro, de los Peralta, de los Carrera Andrade, no es el abuso de metáforas deslumbrantes: es la circunstancia banal de que infatigablemente las buscan y de que infatigablemente no las encuentran.

Seiscientas páginas en octavo mayor abarca esta novísima antología. En general sus traducciones son válidas; en algún caso -verbigracia, el de mi poema *Antelación de amor*- el texto es evidentemente inferior a la versión inglesa. (De paso, me atrevo a señalar un descuido: en la página 413, el título de la composición de César Vallejo *España, aparta de mí este cáliz* ha sido traducido *Spain, take from me this cup*; la versión correcta sería *Spain, let this cup pass from me*). Repito que las traducciones son válidas; a esa justa alabanza debo agregar que los piadosos traductores han dilapidado su ingenio, su erudición y su probidad, porque las piezas que trasladan son pésimas.

Admito la indigencia tradicional de las literaturas cuyo instrumento es el español; sin embargo, sospecho que para inaugurar una antología de todo el continente hubiera sido posible exhumar un ejercicio menos insípido que *Primavera & Compañía* del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade. Las dos estrofas iniciales vaticinan todo el poema y aun todo el libro:

*El almendro se compra un vestido
para hacer la primera comunión. Los gorriones
anucian en las puertas su verde mercancía.*

¹⁶² Sur, No. 102, marzo 1943

*La primera ya ha vendido
todas sus ropas blancas, sus caretas de enero,
y sólo se ocupa de llevar hoy día
soplos de propaganda por todos los rincones.*

*Juncos de vidrio. Frascos de perfume volcados.
Alfombras para que anden los niños de la escuela.
Canastillos. Bastones
de los cerezos. Guantes muy holgados
del pato del estanque. Garza: ¡sombrilla que vuela!*

Otro alabado ecuatoriano es Gonzalo Escudero. Su nota biográfica nos advierte: «Corre parejas con Jorge Carrera Andrade como dirigente de la poesía de su país. Su lira es a veces épica, con trazas palpables de la influencia de Walt Whitman». Whitman ha sido calumniado; escuchemos:

*Relojería de las ostras.
¿Qué cortesana vistió en invierno como los armiños?
Traje dominical de las cebras penitenciarias.
Las avestruces raudas son los automóviles de pluma.
Araña títere de los andamios de cristal.
Y todo, para que el murciélago abra el paraguas de la noche.*

Casi todos los poetas que perjudican este penoso libro cultivan el *bric-á-brac* patético:

*Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,
¡a su indefensa página primera!
Matan el caso exacto de la estatua,
al sabio, a su bastón, a su colega,
al barbero de al lado - me cortó posiblemente...*

Otros (Vicente Huidobro, Rafael Méndez Dorich, Salvador Novo, Carlos Oquendo de Amat, Alejandro Peralta), el *bric-á-brac* desinteresado:

*El deja al acordeón el fin del mundo
paga con la lluvia la última canción
allí donde las voces se juntan nace un enorme cedro
más confortable que el cielo.*

*Una golondrina me dice papá
una anémona me dice mamá.*

*Azul, azul allí y en la boca del lobo
Azul, Señor Cielo que se aleja
¿Qué dice usted? ¿Hacia dónde irá?*

*¡Ah el hermoso brazo azul, azul!
Dad el brazo a la Señora Nube
si tenéis miedo del lobo
el lobo de la boca azul, azul
del diente largo, largo
para devorar a la abuela naturaleza.*

*Señor Cielo rasque su golondrina
Señora Nube apague sus anémonas. (V.H.)*

Alguien ha redactado estas fruslerías, alguien las ha enviado a la imprenta, alguien ha corregido las pruebas, alguien las ha traducido al inglés, alguien ahora las transcribe (no sin algún rubor), alguien en Kenosha, Wisconsin, o en Baton Rouge, Luisiana, las encontrará tal vez deleitables.

Fuera de una visible predilección por el verso caótico y por las metáforas incoherentes, el método seguido por el editor se confunde con el azar. Creo percibir en él esa resignación peculiar de los historiadores de la literatura y de los filólogos, que admiten y clasifican todos los libros como la astronomía clasifica todos los astros, y la paciente y generosa dermatología todos los males de la piel.

*FLAUBERT Y SU DESTINO EJEMPLAR¹⁶³

En un artículo destinado a abolir o a desanimar el culto de Flaubert en Inglaterra, John Middleton Murry observa que hay dos Flaubert: uno, un hombrón huesudo, querible, más bien sencillo, con el aire y la risa de un paisano, que vivió agonizando sobre la cultura intensiva de media docena de volúmenes desparejos; otro, un gigante incorpóreo, un símbolo, un grito de guerra, una bandera. Declaro no entender esta oposición; el Flaubert que agonizó para producir una obra avara y preciosa es, exactamente, el de la leyenda y (si los cuatro volúmenes de su correspondencia no nos engañan) también es de la historia. Más importante que la importante literatura premeditada y realizada por él es este Flaubert, que fue el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir.

La antigüedad, por razones que ya veremos, no pudo producir este tipo. En el *Ion* se lee que el poeta «es una cosa liviana, alada y sagrada, que nada

¹⁶³ Discusión, 1932

puede componer hasta estar inspirado, que es como si dijéramos loco». Semejante doctrina del espíritu que sopla donde quiere (*Juan*, 3: 8) era hostil a una valoración personal del poeta, rebajado a instrumento momentáneo de la divinidad. En las ciudades griegas o en Roma es inconcebible un Flaubert; quizá el hombre que más se le aproximó fue Píndaro, el poeta sacerdotal, que comparó sus odas a caminos pavimentados, a una marea, a tallas de oro y de marfil y a edificios, y que sentía y encarnaba la dignidad de la profesión de las letras.

A la doctrina «romántica» de la inspiración que los clásicos profesaron¹⁶⁴, cabe agregar un hecho: el sentimiento general de que Homero ya había agotado la poesía o en todo caso, había descubierto la forma cabal de la poesía, el poema heroico. Alejandro de Macedonia ponía todas las noches bajo la almohada su puñal y su *Iliada*, y Thomas de Quincey refiere que un pastor inglés juró desde el púlpito «por la grandeza de los padecimientos humanos, por la grandeza de las aspiraciones humanas, por la inmortalidad de las creaciones humanas, ¡por la *Iliada*, por la *Odisea*!». El enojo de Aquiles y los rigores de la vuelta de Ulises no son temas universales; en esa limitación, la posteridad fundó una esperanza. Imponer a otras fábulas, invocación por invocación, batalla por batalla, máquina sobrenatural por máquina sobrenatural, el curso y la configuración de la *Iliada*, fue el máximo propósito de los poetas, durante veinte siglos. Burlarse de él es muy fácil, pero no de la *Eneida*, que fue su consecuencia dichosa. (Lemprière discretamente incluye a Virgilio entre los beneficios de Homero.) En el siglo XIV, Petrarca, devoto de la gloria romana, creyó haber descubierto en las guerras púnicas la durable materia de la epopeya; Tasso, en el XVI, optó por la primera cruzada. Dos obras, o dos versiones de una obra, le dedicó; una es famosa, la *Gerusalemme liberata*; otra, la *Conquistata*, que quiere ajustarse más a la *Iliada*, es apenas una curiosidad literaria. En ella se atenúan los énfasis del texto original, operación que, ejecutada sobre una obra esencialmente enfática, puede equivaler a su destrucción. Así, en la *Liberata* (VIII, 23), leemos de un hombre malherido y valiente que no se acaba de morir:

La vita no, ma la virtù sostenta quel cadavere indomito e feroce

En la revisión, hipérbole y eficacia desaparecen:

*La vita no, ma la virtù sostenta
il cavaliere indomito e feroce.*

Milton, después, vive para construir un poema heroico. Desde la niñez, acaso antes de haber escrito una línea, se sabe dedicado a las letras. Teme haber nacido demasiado tarde para la épica (demasiado lejos de Homero, demasiado lejos de Adán) y en una latitud demasiado fría, pero se ejercita en el arte de versificar, durante muchos años. Estudia el hebreo, el arameo, el

¹⁶⁴ Su reverso es la doctrina "clásica" del romántico Poe, que hace de la labor del poeta un ejercicio intelectual.

italiano, el francés, el griego y, naturalmente, el latín. Compone hexámetros latinos y griegos y endecasílabos toscanos. Es continente, porque siente que la incontinenencia puede gastar su facultad poética. Escribe, a los treinta y tres años, que el poeta debe ser un poema, «es decir, una composición y arquetipo de las cosas mejores» y que nadie indigno de alabanza debe atreverse a celebrar «hombres heroicos o ciudades famosas». Sabe que un libro que los hombres no dejarán morir saldrá de su pluma, pero el sujeto no le ha sido aún revelado y lo busca en la *Matière de Bretagne* y en los dos Testamentos. En un papel casual (que hoy es el Manuscrito de Cambridge) anota un centenar de temas posibles. Elige, al fin, la caída de los ángeles y del hombre, tema histórico en aquel siglo, aunque ahora lo juzguemos simbólico o mitológico.¹⁶⁵

Milton, Tasso y Virgilio se consagraron a la ejecución de poemas; Flaubert fue el primero en consagrarse (doy su rigor etimológico a esta palabra) a la creación de una obra puramente estética *en prosa*. En la historia de las literaturas, la prosa es posterior al verso; esta paradoja incitó la ambición de Flaubert. «La prosa ha nacido ayer», escribió. «El verso es por excelencia la forma de las literaturas antiguas. Las combinaciones de la métrica se han agotado- no así las de la prosa.» Y en otro lugar: «La novela espera a su Homero.»

El poema de Milton abarca el cielo, el infierno, el mundo y el caos, pero es todavía una *Ilíada*, una lliada del tamaño del universo; Flaubert, en cambio, no quiso repetir o superar un modelo anterior. Pensó que cada cosa sólo puede decirse de un modo y que es obligación del escritor dar con ese modo. Clásicos y románticos discutían atronadoramente y Flaubert dijo que sus fracasos podían diferir, pero que sus aciertos eran iguales, porque lo bello siempre es lo preciso, lo justo, y un buen verso de Boileau es un buen verso de Hugo. Creyó en una armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y se maravilló de la «relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical». Esta superstición del lenguaje habría hecho tramar a otro escritor un pequeño dialecto de malas costumbres sintácticas y prosódicas; no así a Flaubert, cuya decencia fundamental lo salvó de los riesgos de su doctrina. Con larga probidad persiguió el *mot juste*, que por cierto no excluye el lugar común y que degeneraría, después, en el vanidoso *mot rare* de los cenáculos simbolistas.

La historia cuenta que el famoso Laotsé quiso vivir secretamente y no tener nombre; pareja voluntad de ser ignorado y pareja celebridad marcan el destino de Flaubert. Este quería no estar en sus libros, o apenas quería estar de un modo invisible, como Dios en sus obras; el hecho es que si no supiéramos previamente que una misma pluma escribió *Salammbô* y *Madame Bovary* no lo adivinaríamos. No menos innegable es que pensar en la obra de Flaubert es pensar en Flaubert, en el ansioso y laborioso trabajador de las

¹⁶⁵ Sigamos las variaciones de un rasgo homérico; a lo largo del tiempo Helena de Troya, en la *Ilíada*, teje un tapiz, lo que teje son batallas y desventuras de la guerra de Troya. En la *Eneida*, el héroe, prófugo de la guerra de Troya, arriba a Cartago y ve figuradas en un templo escenas de esa guerra, y, entre tantas imágenes de guerreros, también la suya. En la segunda *Jerusalén*, Godofredo recibe a los embajadores egipcios en un pabellón historiado cuyas pinturas representan sus propias guerras. De las tres versiones, la última es la menos feliz.

muchas consultas y de los borradores inextricables: Quijote y Sancho son más reales que el soldado español que los inventó, pero ninguna criatura de Flaubert es real como Flaubert. Quienes dicen que su obra capital es la *Correspondencia* pueden argüir que en esos varoniles volúmenes esta el rostro de su destino.

Ese destino sigue siendo ejemplar, como lo fue para los románticos el de Byron. A la imitación de la técnica de Flaubert debemos *The Old Wive's Tale* y *O primo Basilio*; su destino se ha repetido con misteriosas magnificaciones y variaciones, en el Mallarmé (cuyo epigrama *El propósito del mundo es un libro* fija una convicción de Flaubert), en el de Moore, en el de Henry James y en el del intrincado y casi infinito irlandés que tejió el Ulises.

*GUSTAVE FLAUBERT. LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO¹⁶⁶

Gustave Flaubert (1821-1880) puso toda su fe en el ejercicio de la literatura. Incurrió en lo que Whitehead llamaría la falacia del diccionario perfecto; creyó que para cada cosa de este intrincado mundo preexiste una palabra justa, *le mot juste*, y que el deber del escritor es acertar con ella. Creyó haber comprobado que esa palabra es invariablemente la más eufónica. Se negó a apresurar su pluma; no hay una línea de su obra que no haya sido vigilada y limada. Buscó y logró la probidad y no pocas veces la inspiración. «La prosa ha nacido ayer», escribió. «El verso es por excelencia la forma de las literaturas antiguas. Las combinaciones de la métrica se han agotado; no así las de la prosa.» Y en otro lugar: «La novela espera a su Homero».

De los muchos libros de Flaubert, el más raro son *Las tentaciones de San Antonio*. Una antigua pieza de títeres, un cuadro de Peter Breughel, el *Cain* de Byron y el *Fausto*, de Goethe fueron su inspiración. En 1849, al cabo de un año y medio de trabajo tenaz, Flaubert convocó a Bouilhet y Du Camp, sus amigos íntimos, y les leyó con entusiasmo el vasto manuscrito, que constaba de más de quinientas páginas. Cuatro días duró la lectura en voz alta. El dictamen fue inapelable: arrojar el libro a las llamas y tratar de olvidarlo. Le aconsejaron que buscara un tema pedestre, que excluyera el lirismo. Flaubert, resignado, escribió *Madame Bovary*, que apareció en 1857. En cuanto al manuscrito, la sentencia de muerte no fue acatada. Flaubert lo corrigió y lo abrevió. En 1874, lo dio a la imprenta.

Este libro está escrito con indicaciones escénicas, como si fuera un drama. Felizmente para nosotros prescinde de los excesivos escrúpulos que limitan y perjudican toda la obra ulterior. La fantasmagoría comprende el tercer siglo de la era cristiana y, al fin, el siglo XIX. San Antonio es también Gustave Flaubert. En las arrebatadas y espléndidas páginas terminales el monje quiere ser el universo, como Brahma o Walt Whitman.

Albert Thibaudet ha escrito que *Las tentaciones* es una colosal «flor del mal». ¿Qué no hubiera dicho Flaubert de esa temeraria y torpe metáfora?

¹⁶⁶ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

***FLAUBERT. VINDICACION DE «BOUVARD ET PECUCHET»¹⁶⁷**

La historia de Bouvard y de Pécuchet es engañosamente simple. Dos copistas (cuya edad, como la de Alonso Quijano, frisa con los cincuenta años) traban una estrecha amistad; una herencia les permite dejar su empleo y fijarse en el campo, ahí ensayan la agronomía, la jardinería, la fabricación de conservas, la anatomía, la arqueología, la historia, la mnemónica, la literatura, la hidroterapia, el espiritismo, la gimnasia, la pedagogía, la veterinaria, la filosofía y la religión; cada una de esas disciplinas heterogéneas les depara un fracaso al cabo de veinte o treinta años. Desencantados (ya veremos que la «acción» no ocurre en el tiempo sino en la eternidad), encargan al carpintero un doble pupitre, y se ponen a copiar, como antes.¹⁶⁸

Seis años de su vida, los últimos, dedicó Flaubert a la consideración y a la ejecución de ese libro, que al fin quedó inconcluso, y que Gosse, tan devoto de *Madame Bovary*, juzgaría una aberración, y Remy de Gourmont, la obra capital de la literatura francesa, y casi de la literatura.

Emile Faguet («el grisáceo Faguet» lo llamó alguna vez Gerchunoff) publicó en 1899 una monografía, que tiene la virtud de agotar los argumentos contra *Bouvard et Pécuchet* lo cual es una comodidad para el examen crítico de la obra. Flaubert, según Faguet, soñó una epopeya de la idiotez humana y superfluamente le dio (movido por recuerdos de Pangloss y Candide y, tal vez de Sancho y Quijote) *dos* protagonistas que no se complementan y no se oponen y cuya dualidad no pasa de ser un artificio verbal. Creados o postulados esos fantoches, Flaubert les hace leer una biblioteca, *para que no la entiendan*. Faguet denuncia lo pueril de este juego, y lo peligroso, ya que Flaubert, para idear las reacciones de sus dos imbéciles, leyó mil quinientos tratados de agronomía, pedagogía, medicina, física, metafísica, etc., con el propósito de no comprenderlos. Observa Faguet: «Si uno se obstina en leer desde el punto de vista de un hombre que lee sin entender, en muy poco tiempo se logra no entender absolutamente nada y ser obtuso por cuenta propia.» El hecho es que cinco años de convivencia fueron transformando a Flaubert en Pécuchet y Bouvard o (más precisamente) a Pécuchet y Bouvard en Flaubert. Aquéllos, al principio, son dos idiotas, menospreciados y vejados por el autor, pero en el octavo capítulo ocurren las famosas palabras: «Entonces una facultad lamentable surgió en su espíritu, la de ver la estupidez y no poder, ya, tolerarla.» Y después: «Los entristecían cosas insignificantes: los avisos de los periódicos, el perfil de un burgués, una tontería oída al azar.» Flaubert, en este punto, se reconcilia con Bouvard y con Pécuchet, Dios con sus criaturas. Ello sucede acaso en toda obra extensa, o simplemente viva (Sócrates llega a ser Platón; Peer Gynt a ser Ibsen), pero aquí sorprendemos el

¹⁶⁷ Discusión, 1932

¹⁶⁸ Creo percibir una referencia irónica al propio destino de Flaubert.

instante en que el soñador, para decirlo con una metáfora afin, nota que está soñándose y que las formas de su sueño son él.

La primera edición de *Bouvard et Pécuchet* es de marzo de 1881. En abril, Henry Céard ensayó esta definición: «una especie de Fausto en dos personas». En la edición de la *Pléiade*, Dumesnil confirma: «Las primeras palabras del monólogo de Fausto, al comienzo de la primera parte, son todo el plan de *Bouvard et Pécuchet*.» Esas palabras en que Fausto deplora haber estudiado en vano filosofía, jurisprudencia, medicina y ¡ay! teología. Faguet, por lo demás, ya había escrito: «*Bouvard et Pécuchet* es la historia de un Fausto que fuera también un idiota.» Retengamos este epigrama, en el que de algún modo se cifra toda la intrincada polémica.

Flaubert declaró que uno de sus propósitos era la revisión de todas las ideas modernas; sus detractores argumentan que el hecho de que la revisión esté a cargo de dos imbéciles basta, en buena ley, para invalidarla. Inferir de los percances de estos payasos la vanidad de las religiones, de las ciencias y de las artes, no es otra cosa que un sofisma insolente o que una falacia grosera. Los fracasos de Pécuchet no comportan un fracaso de Newton.

Para rechazar esta conclusión, lo habitual es negar la premisa. Digeon y Dumesnil invocan así, un pasaje de Maupassant, confidente y discípulo de Flaubert, en el que se lee que Bouvard y Pécuchet son «dos espíritus bastante lúcidos, mediocres y sencillos». Dumesnil subraya el epíteto «lúcidos», pero el testimonio de Maupassant -o del propio Flaubert, si se consiguiera- nunca será tan convincente como el texto mismo de la obra, que parece imponer la palabra «imbéciles».

La justificación de *Bouvard et Pécuchet*, me atrevo a sugerir, es de orden estético y poco o nada tiene que ver con las cuatro figuras y los diecinueve modos del silogismo. Una cosa es el rigor lógico y otra la tradición ya casi instintiva de poner las palabras fundamentales en boca de los simples y de los locos. Recordemos la reverencia que el Islam tributa a los idiotas, porque se entiende que sus almas han sido arrebatadas al cielo: recordemos aquellos lugares de la Escritura en que se lee que Dios escogió lo necio del mundo para avergonzar a los sabios. O, si los ejemplos concretos son preferibles, pensemos en *Manalíve* de Chesterton, que es una visible montaña de simplicidad y un abismo de divina sabiduría, o en aquel Juan Escoto, que razonó que el mejor nombre de Dios es *Nihilum* (Nada) y que «él mismo no sabe qué es, porque no es un qué...». El Emperador Moctezuma dijo que los bufones enseñan más que los sabios, porque se atreven a decir la verdad; Flaubert (que, al fin y al cabo, no elaboraba una demostración rigurosa, una *Destructio Philosophorum*, sino una sátira) pudo muy bien haber tomado la precaución de confiar sus últimas dudas y sus más secretos temores a dos irresponsables.

Una justificación más profunda cabe entrever. Flaubert era devoto de Spencer; en los *First Principles* del maestro se lee que el universo es inconocible, por la suficiente y clara razón de que explicar un hecho es referirlo a otro más general y de que ese proceso no tiene fin¹⁶⁹ nos conduce a una verdad ya tan general que no podemos referirla a otra alguna; es decir,

¹⁶⁹ Agripa el Escéptico argumentó que toda prueba exige a su vez una prueba, y así hasta lo infinito.

explicarla. La ciencia es una esfera finita que crece en el espacio infinito; cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable. Escribe Flaubert: «Aún no sabemos casi nada y queríamos adivinar esa última palabra que no nos será revelada nunca. El frenesí de llegar a una conclusión es la más funesta y estéril de las manías.» El arte opera necesariamente con símbolos; la mayor esfera es un punto en el infinito; dos absurdos copistas pueden representar a Flaubert y también a Schopenhauer o a Newton.

Taine repitió a Flaubert que el sujeto de su novela exigía una pluma del siglo XVIII, la concisión y la mordacidad (*le mordant*) de un Jonathan Swift. Acaso habló de Swift, porque sintió de algún modo la afinidad de los dos grandes y tristes escritores. Ambas odiaron con ferocidad minuciosa la estupidez humana; ambos documentaron ese odio, compilando a lo largo de los años frases triviales y opiniones idiotas; ambos quisieron abatir las ambiciones de la ciencia. En la tercera parte de *Gulliver*, Swift describe una venerada y vasta academia, cuyos individuos proponen que la humanidad prescindiera del lenguaje oral para no gastar los pulmones. Otros ablandan el mármol para la fabricación de almohadas y de almohadillas; otros aspiran a propagar una variedad de ovejas sin lana; otros creen resolver los enigmas del universo mediante una armazón de madera con manijas de hierro, que combina palabras al azar. Esta invención va contra el *Arte magna* de Lulio...

René Deschamps ha examinado, y reprobado, la cronología de *Bouvard et Pécuchet*. La acción requiere unos cuarenta años; los protagonistas tienen sesenta y ocho cuando se entregan a la gimaasia, el mismo año en que Pécuchet descubre el amor. En un libro tan poblado de circunstancias, el tiempo, sin embargo, está inmóvil; fuera de los ensayos y fracasos de los dos Faustos (o del Fausto bicéfalo) nada ocurre; faltan las visitudes comunes y la fatafidad y el azar. «Las comparsas del desenlace son las del preámbulo; nadie viaja, nadie se muere», observa Claude Digeon. En otra página concluye: «La honestidad intelectual de Flaubert le hizo una terrible jugada: lo llevó a recargar su cuento filosófico, a conservar su pluma de novelista para escribirlo.»

Las negligencias o desdenes o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un símbolo. El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla. Chesterton, apenas ayer, escribía: «La novela bien puede morir con nosotros.» El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya esta aconteciendo -¿no es el *Ulises*, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género?-, y en el quinto capítulo de la obra condenó las novelas «estadísticas o etnográficas» de Balzac y, por extensión, las de Zola. Por eso, el tiempo de *Bouvard et Pécuchet* se inclina a la eternidad; por eso, los protagonistas no mueren y seguirán copiando, cerca de Caen, su anacrónico *Sotissier*, tan ignorantes de 1914 como de 1870; por eso, la obra mira, hacia atrás, a las parábolas de Voltaire y de Swift y de los orientales y, hacia adelante, a las de Kafka.

Hay, tal vez, otra clave. Para escarnecer los anhelos de la humanidad, Swift los atribuyó a pigmeos o a simios; Flaubert, a dos sujetos grotescos. Evidentemente, si la historia universal es la historia de Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable.

***EDWARD MORGAN FOSTER¹⁷⁰**

De la múltiple labor de Edward Morgan Foster (1879-1970) mencionaremos dos obras sobresalientes: *A Passage to India* (1924) y el libro póstumo *The Life to Come* (1972). Constituyen el tema esencial de la primera, las simpatías y diferencias del Oriente y del Occidente aprehendidas de un modo muy sensible. De la segunda, que reúne catorce largas narraciones, escritas a lo largo de medio siglo, destacaremos el relato *Albergo Empedocle*, cuyo secreto mágico es la transformación de un hombre en su remoto antepasado.

***E. M. FORSTER¹⁷¹**

Edward Morgan Forster nació en 1879, en el sur de Inglaterra. Estudió en la Universidad de Cambridge. Desde los diez u once años no contempló otro porvenir que el de novelista. A esa tarea se entregó con fervor -con un fervor tranquilo- en cuanto acabó sus estudios. Su novela inicial, *Donde no se animan los ángeles*, apareció en 1905. La siguieron tres más: *El viaje más largo* (1907), *Un cuarto con vista* (1908) y *El fin* (1910). En esos años ya lo trabajaba el problema que hizo imaginar a los gnósticos y una divinidad menguante o cansada, puesta a improvisar este mundo con material impuro: el problema de la existencia del mal.

Durante la guerra, Forster fue destinado a Egipto. En ese país redactó el más impersonal de sus libros: *Alejandro. Una descripción y una historia* (1923). Unos amigos musulmanes lo instaron a visitar la India. Forster vivió tres perplejos años ahí. De regreso a Inglaterra, publicó *A Passage to India*.

Se ha repetido que esa novela es de las más importantes de nuestro tiempo. La frase no es feliz -acaso porque los superlativos valen muy poco; acaso porque los dos conceptos de «importancia» y de «nuestro tiempo» no son encantadores- pero debe de ser verdadera. La intensidad, la lúcida amargura, la omnipresente gracia de *A Passage to India* son indudables. También, el agrado de su lectura. Sé de lectores muy austeros que han dicho que nadie los convencerá de la importancia de un libro tan ameno.

Forster ha publicado también dos libros de cuentos (*El ómnibus celestial*, 1923; *El eterno instante*, 1928), un largo análisis de los procedimientos de la novela y, en 1936, un libro de ensayos. Los hojearé y copio esta frase: «Ibsen es

¹⁷⁰ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

¹⁷¹ Biografía sintética, El Hogar, 28 de mayo de 1937

realmente Peer Gynt. Con patillas y todo, Ibsen es un chico embrujado». Y ésta, de brusca veracidad: «El novelista no debe jamás buscar la belleza, aunque sabemos que ha fracasado si no la logra».

***LEONHARD FRANK¹⁷²**

Leonhard Frank nació en Würzburg en 1882. Hijo de un carpintero, intimó desde niño con la pobreza. A los trece años se ganaba la vida en una fábrica. Más tarde fue ayudante de laboratorio en un hospital: después, chófer de un médico. Antes de ejercer la literatura ensayó, sin éxito, la pintura.

Su novela inicial *La banda de ladrones* -historia de unos chicos que quieren repetir en Berlín destinos del Lejano Oeste y del mar-, apareció en 1914. En 1916 publicó *La causa*, que es la historia de un hombre que mata, al cabo de los años, a su maestro. En 1918, *El hombre es bueno*. Ese volumen, acaso el más famoso de los suyos, consta de una serie de narraciones contra la guerra. Es espontáneamente simbólico: sus personajes son menos individuos concretos que prototipos genéricos. Bajo el influjo de la revolución escribió la novela *El ciudadano* (1924), obra menos notable por su fábula que por su manera cinematográfica de yuxtaponer y trabar escenas distintas. Ese procedimiento se repite en el cuento *El último vagón* (1926), relato de unos hombres hermanados por la seguridad de la muerte y que, una vez salvados, se desconocen. Ese mismo año publicó la novela breve *Carlos y Ana*, que dio su argumento al famoso film *La vuelta al hogar*. Tres años después publicó *Hermano y hermana*, novela trágica. Su última obra, *Los compañeros del ensueño*, apareció en Holanda en 1936.

Después de andanzas por el norte de Francia, por Suiza e Inglaterra, Frank vive ahora desterrado en París.

***SIR JAMES GEORGE FRAZER. THE FEAR OF THE DEAD IN PRIMITIVE RELIGION¹⁷³**

No es imposible que las ideas antropológicas del doctor Frazer caduquen irreparablemente algún día, o ya estén declinando; lo imposible, lo inverosímil es que su obra deje de interesar. Rechacemos todas sus conjeturas, rechacemos todos los hechos que las confirman y la obra seguirá inmortal: no ya como lejano testimonio de la credulidad de los primitivos, sino como documento inmediato de la credulidad de los antropólogos, en cuanto les hablan de primitivos. Creer que en el disco de la luna aparecerán las palabras

¹⁷² Biografía sintética, *El Hogar*, 22 de julio de 1938

¹⁷³ *El Hogar*, 11 de diciembre de 1936

que se escriben con sangre sobre un espejo es apenas un poco más extraño que creer que alguien lo cree. En el peor de los casos, la obra de Frazer perdurará como una enciclopedia de noticias maravillosas, una «silva de varia lección» redactada con singular elegancia. Perdurará como perduran los treinta y siete libros de Plinio o la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton.

El presente volumen trata del temor de los muertos. Abunda, como todos los de Frazer, en curiosísimos rasgos. Por ejemplo: es fama que Alarico fue sepultado en el cauce de un río por los visigodos, que desviaron el curso de las aguas y luego las hicieron volver y dieron muerte a los prisioneros romanos que habían ejecutado el trabajo.

La interpretación habitual es el temor de que los enemigos del rey profanaran su tumba. Sin rechazarla, Frazer nos propone otra clave: el temor de que su alma despiadada surgiera de la tierra para tiranizar a los hombres.

Frazer atribuye el mismo propósito a las máscaras de oro funerarias del acrópolis de Micenas: todas sin orificios para los ojos, salvo una, que es de un niño.

***R. AUSTIN FREEMAN¹⁷⁴**

... *The Stoneware Monkey*, de R. Austin Freeman, es muy superior (a *Drop to his Death* de John Rhode y Carter Dickson). Es verdad que el lector con alguna experiencia de estas ficciones adivina en seguida el argumento que es, *mutatis mutandis*, el de la mejor novela de Ellery Queen. El autor no ignora que su misterio es poco misterioso, y cuando suena la hora inevitable de la «revelación», la despacha con cierta brevedad, como si comprendiera que la sabemos. Sabe, sin duda, que si hay un agrado especial en la perplejidad y el asombro, lo hay también en seguir la evolución de un proceso previsto.

***DAVID GARNETT¹⁷⁵**

En 1892 David Garnett, renovador del cuento imaginativo, nació en un lugar de Inglaterra de cuyo nombre el diccionario biográfico no se quiere acordar. Su madre, Constance, ha traducido imponentemente al inglés la obra total de Dostoievski, de Chéjov y de Tolstoi; por el lado paterno, es hijo, nieto y bisnieto de hombres de letras. Richard Garnett, su abuelo, fue bibliotecario del British Museum y autor de una famosa *Historia de la literatura italiana*. El manejo secular de tantas generaciones de libros había fatigado a los Garnett:

¹⁷⁴ El Hogar, 7 de abril de 1939, Dos novelas policiales

¹⁷⁵ Biografía sintética, El Hogar, 5 de marzo de 1937

una de las primeras cosas que le prohibieron a David fue el ejercicio de la prosa y del verso. Hasta el día de hoy no ha incurrido nunca en el último.

El primer estudio de Garnett fue la botánica. Cinco años consagró a esa pasión tranquila y errátil, y fue el descubridor de una subclase de hongos, rarísima: el ya inmortalizado y venenoso *fungus garnetticus*. Eso ocurrió hacia 1914. En 1919 abrió una librería en Garrard Street, en el barrio hispanoitaliano de Soho. Su compañero, Francis Birrell, le enseñó a hacer paquetes: arte cuyos principios dominó hacia 1924, el año en que cerraron la librería.

Dama en Zorro, el primer relato de Garnett, apareció en 1923. Importa una total renovación del género fantástico. A diferencia de Voltaire y de Swift, Garnett elude todas las intenciones satíricas; a diferencia de Edgar Allan Poe, la *réclame* del horror que está proponiendo; a diferencia de H. G. Wells, las justificaciones racionales y las hipótesis; a diferencia de Franz Kafka y de May Sinclair, todo contacto con el clima peculiar de las pesadillas; a diferencia de los *surréalistes* el desorden. El éxito fue casi inmediato: Garnett despachó sobre el mostrador un sinfín de ejemplares. En el año 24 publicó: *Un hombre en el Zoológico*. En el 25, *La vuelta del marinero*. (Son libros mágicos, pero absolutamente tranquilos y, alguna vez, atroces.) En el 29, la novela realista *Sin amor* y una versión inglesa del *Viaje al país de los artículos* de Maurois.

David Garnett, ahora, vive en Saint-Ives. Se ha casado y tiene dos hijos. Su esposa es Rachel Marshall, la grabadora. Acabo de mirar su ilustración para *La vuelta del marinero*: algunas líneas cuidadosas y trémulas que significan la admirable protagonista: su Alteza Real la Princesa Gundemey del Dahomé.

***DAVID GARNETT. DE DAMA A ZORRO. UN HOMBRE EN EL ZOOLOGICO. LA VUELTA DEL MARINERO¹⁷⁶**

No ensayaré el inútil examen de las tres narraciones inolvidables que integran este libro, no trataré de destejer el arco iris, como escribió John Keats. Quiero que su virtud toque directa y asombrosamente al lector, no a través de un resumen. En el caso de Garnett, y tal vez en todos los casos, el argumento es lo de menos. Lo que realmente importa es el modo, las palabras y las cadencias que lo refieren. El más famoso de los cuentos de Kafka, resumido apretadamente, sería casi *Lady into Fox*. Sin embargo, ambos textos son muy distintos. Kafka es desesperado y abrumador; Garnett narra su fábula con la delicada ironía y la precisión de un prosador del siglo dieciocho. Chesterton escribe que el tigre es un emblema de terrible elegancia. Ese epigrama que aplicaría después a Bernard Shaw sería del todo justo para Garnett.

David Garnett fue el heredero de una larga tradición literaria. Su padre, Richard Garnett, curador del Museo Británico, nos ha dejado breves y pulcras

¹⁷⁶ Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987

biografías de Milton, de Coleridge, de Carlyle y de Emerson y una historia de la literatura italiana; su madre, Constance Garnett, vertió al inglés las obras de Gogol, de Dostoievski y de Tolstoi. Sus obras ulteriores, que constan de varias novelas y de una larga autobiografía que se titula irónicamente *The Golden Echo*, no han superado a las primeras, a las que debe ahora su fama.

Los dos primeros cuentos de este libro son de índole fantástica. Sólo ocurrieron para siempre en la imaginación. El último, *The Sailor's Return*, es realista. Esperemos que nunca haya ocurrido, tan verosímil y tan dolorosa es la trama.

Estas historias pertenecen al más antiguo de los géneros literarios, la pesadilla.

*ALBERTO GERCHUNOFF. RETORNO A DON QUIJOTE¹⁷⁷

Triste y glacial inmortalidad la que otorgan las efemérides, los diccionarios y las estatuas; íntima y cálida la de quienes perduran en las memorias, en el comercio humano, protagonistas de anécdotas cariñosas y de frases felices. Alberto Gerchunoff fue un indiscutible escritor, pero el estilo de su fama trasciende la de un hombre de letras. Sin proponérselo y quizá sin saberlo, encarnó un tipo más antiguo: el de aquellos maestros que veían en la palabra escrita un mero sucedáneo de la oral, no un objeto sagrado. Pitágoras desdeñó la escritura; Platón inventó el diálogo filosófico para obviar los inconvenientes del libro, "que no contesta a las preguntas que le hacen"; Clemente de Alejandría opinó que escribir en un libro todas las cosas era como poner una espada en manos de un niño; el adagio latino *Verba volant, scripta manent*, en que ahora se ve una exhortación a fijar con la pluma los pensamientos, se dijo para prevenir el peligro de los testimonios escritos. A estos ejemplos no sería difícil agregar otros, judíos o gentiles. Y nada he dicho del más alto de todos los maestros orales, que hablaba por parábolas y que, una vez, como si no supiera que la gente quería lapidar a una mujer, escribió unas palabras en la tierra, que no ha leído nadie.

Como Diderot, como el doctor Johnson, como aquel Heine a cuya memoria ofreció un libro emocionado, Alberto Gerchunoff manejó con igual felicidad el lenguaje oral y el escrito y en sus libros hay la fluidez del buen conversador y en su conversación (me parece oírlo) hubo una generosa e infalible precisión literaria. Gerchunoff, tan inteligente, admiraba menos la inteligencia que la sabiduría; en el Arbol místico del Zobar -el Arbol que también es un Hombre, el Adam Kadmon- la sabiduría es la segunda esfera gloriosa de la divinidad; la inteligencia viene después. La sabiduría, nos dicen, está en el *Quijote* y en la *Biblia*; esos libros acompañaron a nuestro amigo en sus andanzas por la tierra, en los trenes de la morosa llanura o en la cubierta del vapor, ante la alegría del mar.

¹⁷⁷ Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.

Destino paradójico el de Cervantes. En un siglo y en un país de vanidosa artesanía retórica, lo atrajo lo esencial del hombre, ya como tipo, ya como individuo. inventó y compuso el *Quijote*, que es el último libro de caballerías y la primera novela psicológica de las letras occidentales; una vez muerto, lo reverenciaron como ídolo las personas que menos se parecen a él, los gramáticos. Asombrados aldeanos lo veneraron porque sabía muchos sinónimos y muchos proverbios. Lugones, hacia 1904, denunció a "los que no viendo sino en la forma la suprema realización del Quijote, se quedaron royendo la cáscara cuyas rugosidades escondían la fortaleza y el sabor"; Groussac, años después, condenó la aberración de cifrar "el milagro de la obra maestra, en la sal gruesa de su estilo jocoso, y, desde luego, en los dicharachos de Sancho"; Alberto Gerchunoff, ahora, en estas pensativas páginas póstumas, medita sobre lo íntimo del *Quijote*. Descubre y examina dos paradojas, la de Voltaire, "que no estimaba con exceso a Miguel de Cervantes" y que, sin embargo, fue quijotesco hasta el peligro en su defensa de Calas y de Sirven, víctimas judiciales, y la de Juan Montalvo, hombre devoto de Cervantes, valiente y justo, pero que, extrañamente, no vio en la historia de Alonso Quijano otra cosa que un melancólico museo de palabras arcaicas. Montalvo, anota Gerchunoff. "se ejercitó talentosamente en un deporte suntuario de la inteligencia, sin acercarse a Cervantes, inclasificable entre los escritores castizos, constreñidos a la celosa pureza verbal y a la tradición gramaticalista de la lengua". Luego, en una oración que merecería ser famosa, habla de las voces foráneas y popular que Cervantes captó, "con oído de músico callejero".

Stevenson opinaba que si a un escritor le falta el encanto, le falta todo; estos ensayos, casi con insolencia, lo tienen.

***EDWARD GIBBON**

Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

Más allá de los nombres de los autores y de las obras, dos acontecimientos antagónicos pueden definir este siglo [el XVIII]. El primero, que corresponde a su primera mitad, es el clasicismo, o pseudoclasicismo, o sea la organización de la prosa y del verso según las normas de la razón y de la claridad, representadas por Boileau. El segundo, mucho más importante, es el movimiento romántico que, al promediar el siglo, surge en Escocia con James MacPherson y se difunde luego en Inglaterra, en Alemania, en Francia y, finalmente, en todo el mundo occidental, sin excluir a nuestro país.

Para ejemplificar el primero, podríamos elegir, en lo que se refiere a la poesía, a Alexander Pope; en cuanto a la prosa, a Joseph Addison o al amargo Jonathan Swift. Optamos, en cambio, por el gran historiador EDWARD GIBBON (1737-1794).

De estirpe antigua, aunque no especialmente ilustre -uno de sus mayores fue en la Edad Media, *marmorarius* o arquitecto del rey-, Gibbon nació en las cercanías de Londres. Se educó en la biblioteca de su padre y en Oxford. Esta y Cambridge se disputan la antigüedad de su fundación; Gibbon

escribiría mucho después que lo único seguro es que ambas venerables instituciones exhiben todos los achaques y síntomas de la más avanzada decrepitud. A los dieciséis años, la lectura de Bossuet lo convirtió al catolicismo. Su alarmada familia lo envió a Lausanne, centro de la ortodoxia protestante. El no previsto resultado de esta maniobra fue que Gibbon se hizo un escéptico. Como Milton, siempre se supo predestinado a la literatura. Planeó una historia de la Confederación Helvética, pero lo detuvieron las dificultades de estudiar un oscuro dialecto alemán. Pensó también en una biografía de Raleigh, tema del que lo alejó la consideración de que este libro sólo tendría un interés local. En 1764, fue a Roma; entre las ruinas del Capitolio concibió el plan de su obra más vasta, la *Historia de la Declinación y Caída del Imperio Romano*. Antes de escribir una línea, leyó en su lengua original a todos los historiadores antiguos y medievales y estudió monumentos y numismática. Once años dedicó a esa labor, que concluyó en Lausanne la noche del 27 de junio de 1787. Siete años después murió en Londres.

Dos cualidades que parecen excluirse, la ironía y la pompa, se unen a la obra de Gibbon, que es el monumento histórico más importante de la literatura inglesa y uno de los más importantes del mundo. Gibbon eligió un título que le permitió la mayor amplitud. Su historia abarca trece siglos, desde Trajano hasta la caída de Constantinopla y el trágico destino de Rienzi. Dominaba el arte de narrar. Los más diversos personajes y acontecimientos pasan vívidamente por sus páginas: Carlomagno, Atila, Mahoma, Tamerlán, el saqueo de Roma, las Cruzadas, la difusión del Islam, las guerras orientales, las de las naciones germánicas. Abunda en observaciones mordaces. Los escoceses se jactaban de ser la única nación europea que había rechazado a los romanos; Gibbon observa que los amos del mundo se apartaron con desdén de una tierra áspera, nebulosa y glacial. Habla de las «batallas nocturnas de la teología», que en el mismo párrafo apoda «ese laberinto eclesiástico». Nietzsche escribiría que el cristianismo fue, en sus orígenes, una religión de esclavos; Gibbon prefiere alabar las misteriosas decisiones de Dios, que encomendó la revelación de la Verdad, no a graves y doctos filósofos, sino a un pequeño grupo de analfabetos. No niega los milagros; censura la imperdonable negligencia de aquellos observadores paganos que, como Plinio, registraron todos los hechos prodigiosos del mundo y no dijeron una palabra de la resurrección de Lázaro ni del temblor de tierra y del eclipse en el día de la Crucifixión de Jesús. Desde Tácito, muchos habían ponderado el piadoso fervor de los germanos, que no encerraban a sus dioses en templos y preferían adorarlos en la soledad de los bosques; Gibbon comenta que mal podían construir templos quienes eran apenas capaces de levantar una choza.

Antes de escribir en inglés, Gibbon lo hizo en francés y en latín; esta disciplina, a la que unió el estudio de Pascal y de Voltaire, lo preparó para la ejecución de su gran obra. Esta lo llevó a encarnizadas polémicas de carácter teológico, que lo divirtieron muchísimo y en las que siempre fue vencedor.

A la *Declinación y Caída del Imperio Romano* podemos agregar un tratado sobre los misterios de Eleusis y una admirable autobiografía, que se publicó después de su muerte.

*EDWARD GIBBON. HISTORIA DE LA DECADENCIA Y RUINA DEL IMPERIO ROMANO

Edward Gibbon nació en las cercanías de Londres, el día 27 de abril de 1737. Su linaje era antiguo pero no especialmente ilustre, si bien algún antepasado suyo fue Marmorarius o arquitecto del rey en el siglo XIV. Su madre, Judith Porten, parece haberlo desatendido durante los años azarosos de su niñez. La devoción de una tía soltera, Catherine Porten, le permitió sobreponerse a diversas y tenaces enfermedades. Gibbon la llamaría después la verdadera madre de su mente y de su salud, de ella aprendió a leer y a escribir, a una edad tan temprana que pudo olvidar su aprendizaje y casi creer que esas facultades eran innatas. A los siete años adquirió a costa de algunas lágrimas y de mucha sangre un conocimiento rudimentario de la sintaxis latina. Las fábulas de Esopo, las epopeyas de Homero en la majestuosa versión de Alexander Pope y *Las mil y una noches* que Galland acababa de revelar a la imaginación europea fueron sus lecturas preferidas. A estas magias orientales hay que agregar otras del orbe clásico: las *Metamorfosis* de Ovidio leídas en el texto original.

A la edad de catorce años recibió, en una biblioteca de Wiltshire, el primer llamado de la historia; un volumen suplementario de la historia romana de Echard le descubrió las vicisitudes del Imperio después de la caída de Constantino. «Yo estaba abstraído en la travesía del Danubio por los godos, cuando la campana de la comida me hizo dejar de mala gana mi festín intelectual.» Después de Roma, el Oriente fascinó a Gibbon, y éste cursó la biografía de Mahoma en versiones francesas o latinas de textos árabes. De la historia pasó, por gravitación natural, a la geografía y a la cronología, e intentó conciliar, a los quince años, los sistemas de Scalígero y de Petavio, de Marsham y de Newton. Por aquellos años, ingresó en la Universidad de Cambridge. Después escribiría: «No tengo por qué reconocer una deuda imaginaria para asumir el mérito de una justa o generosa retribución.» Sobre la antigüedad de Cambridge observa: «Quizá intentaré alguna vez un examen imparcial de las fabulosas o genuinas edades de nuestras universidades hermanas, tema que ha encendido tantas encarnizadas necias discusiones entre sus fanáticos hijos. Limitémonos ahora a reconocer que ambas venerables instituciones son lo bastante viejas para acusar todos los prejuicios y achaques de la decrepitud. Los profesores -nos dice- habían absuelto su conciencia de la tarea de leer, pensar o escribir»; su silencio (no era obligatorio asistir a las clases) hizo que el joven Gibbon ensayara por su cuenta estudios teológicos. Una lectura de Bossuet lo convirtió a la fe católica, creyó o creyó creer -nos dice- en la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Un jesuita lo bautizó en la fe de Roma. Gibbon envió a su padre una larga epístola polémica, «escrita con toda la pompa, dignidad y complacencia de un mártir». Ser estudiante de Oxford y ser católico eran estados incompatibles; el joven y fervoroso apóstata fue expulsado por las autoridades universitarias y su padre lo envió a Lausanne, que era entonces un baluarte del calvinismo. Se alojó en casa de un pastor protestante, el señor Pavilliard, que al cabo de dos años de diálogo lo condujo al recto camino. Cinco años pasó Gibbon en Suiza; el hábito de la lengua francesa y la frecuentación de sus letras fueron el resultado más importante de este período. A estos años corresponde el único episodio sentimental que registra la biografía de Gibbon: su amor por Mlle. Curchod,

que fue después madre de Mme. de Staël. El señor Gibbon prohibió epistolarmente la boda; Edward «suspiró como amante, pero obedeció como hijo».

En 1758 regresó a Inglaterra; su primera tarea literaria fue la formación gradual de una biblioteca. Ni la ostentación, ni la vanidad intervinieron en la compra de los volúmenes y, al cabo de los años, pudo aprobar la tolerante máxima de Plinio, que dice que no hay libro tan malo que no encierre algo bueno. En 1761 apareció su primera publicación, redactada en francés, que seguía siendo el idioma de su intimidad. Se titulaba *Essai sur l'étude de la littérature* y vindicaba las letras clásicas, entonces algo desdeñadas por los enclapedistas. Gibbon nos dice que su trabajo fue recibido en Inglaterra con fría indiferencia, poco leído y rápidamente olvidado.

Un viaje a Italia, que inició en abril de 1765, le exigió varios años de lecturas preliminares. Conoció a Roma; su primera noche en la ciudad eterna fue una noche de insomnio, como si ya presintiera y ya lo inquietara el rumor de los millares de palabras que integrarían su historia. En su autobiografía escribe que no puede olvidar ni expresar las fuertes emociones que lo agitaron. Fue en las ruinas del Capitolio, mientras los frailes descalzos cantaban vísperas en el Templo de Júpiter, que vislumbró la posibilidad de escribir la declinación y la caída de Roma. Al principio la vastedad de la empresa lo intimidó, y optó por escribir una historia de la independencia de Suiza, obra que no terminaría.

Por aquellos años ocurrió un singular episodio. Los deístas, al promediar el siglo XVIII, argüían que el Antiguo Testamento no es de origen divino, ya que sus páginas no enseñan que el alma es inmortal ni registran una doctrina de futuros castigos y recompensas. A despecho de algunos pasajes ambiguos, la observación es justa; Paul Deussen, en su *Philosophie der Bibel*, declara: «Al principio, los semitas no tuvieron conciencia alguna de la inmortalidad del alma. Esta inconsciencia duró hasta que los hebreos se relacionaron con los iraníes. En 1737, el teólogo inglés William Warburton publicó un extenso tratado que se titula *The Divine Legation of Moses*, en el que paradójicamente se razona que la omisión de toda referencia a la inmortalidad es un argumento a favor de la autoridad divina de Moisés, que se sabía enviado por el Señor y no necesitaba recurrir a premios o castigos sobrenaturales. El razonamiento era ingenioso, pero Warburton previó que los deístas le opondrían el paganismo griego, que tampoco enseñó futuros castigos y recompensas y que, sin embargo, no era divino. Para salvar su tesis, Warburton resolvió atribuir un sistema de premios y de penas ultraterrenas a la religión griega y sostuvo que éstos eran revelados en los misterios eleusinos. Démeter había perdido a su hija Perséfone, robada por Hades y, al cabo de años de vagar por el mundo entero, dio con ella en Eleusis. Tal es el origen mítico de los ritos; éstos, que al principio fueron agrarios -Démeter es diosa del trigo-, simbolizaron después, por una suerte de metáfora análoga a la que usaría San Pablo (así también es la resurrección de los muertos; se siembra en corrupción, se levantará en incorrupción), la inmortalidad. Perséfone renace de los reinos subterráneos de Hades; el alma renacerá de la muerte. La leyenda de Démeter consta en uno de los himnos homéricos, donde se lee asimismo que el iniciado será feliz después de la muerte. Warburton, pues, parece haber tenido razón en aquella parte de sus tesis que se refiere al sentido de los misterios; no así en otra que agregó como una suerte de lujo y que el joven Gibbon censuró. El sexto libro

de la *Eneida* refiere el viaje del héroe y de la Sibila a las regiones infernales; Warburton conjeturó que representaba la iniciación de Eneas como legislador en los misterios de Eleusis. Eneas, ejecutado su descenso al Averno y a los Campos Elíseos, sale por la puerta de marfil, que corresponde a los suelos vanos, no por la de cuerno, que es la de los sueños proféticos; esto puede significar que el infierno es fundamentalmente irreal, o que el mundo al que regresa Eneas también lo es, o que Eneas individuo, es un sueño, como tal vez lo somos nosotros. El episodio entero, según Warburton, no es ilusorio sino mímico. Virgilio habría descrito en esa ficción el mecanismo de los misterios; para borrar o mitigar la infidencia así cometida habría hecho que el héroe saliera por la puerta de marfil, que, según se ha dicho, corresponde a las falsedades. Sin esta clave, resulta inexplicable que Virgilio sugiera que es apócrifa una visión que profetiza la grandeza de Roma. Gibbon, en un trabajo anónimo de 1770, razonó que, si Virgilio no había sido iniciado, no podía revelar lo que no había visto, y, si lo habían iniciado, tampoco, ya que esta revelación habría constituido (para el sentimiento pagano) una profanación y una infamia. Quienes traicionaban el secreto eran condenados a muerte y crucificados públicamente; la justicia divina podía anticiparse a esta decisión y era temerario vivir bajo el mismo techo que el miserable a quien se atribuía este crimen. Estas *Critical Observations* de Gibbon fueron su primer ejercicio de prosa inglesa, apunta Coster Morrison, y tal vez el más claro y el más directo. Warburton optó por el silencio.

A partir de 1768, Gibbon se dedicó a las tareas preliminares de su empresa; sabía, casi de memoria, los clásicos, y ahora leyó o releyó, pluma en mano, todas las fuentes originales de la historia romana desde Trajano hasta el último César del Occidente. Sobre estos textos arrojó, para repetir sus propias palabras, «los rayos subsidiarios de medallas y de inscripciones, de la geografía y de la cronología».

Siete años le exigió la redacción del primer volumen que apareció en 1776 y que se agotó en pocos días. La obra motivó felicitaciones de Robertson y de Hume, y lo que Gibbon llamaría casi una biblioteca de polémica. «La primera descarga de la artillería eclesiástica (se transcriben aquí sus propias palabras) lo aturdió, pero no tardó en sentir que este vano estrépito sólo era dañino en el propósito, y replicó desdeñosamente a sus contradictores. Refiriéndose a Davies y Chelsum dice que una victoria sobre tales antagonistas era una humillación suficiente.

Dos volúmenes subsiguientes de la *Historia de la decadencia y ruina* aparecieron en 1781; su materia era histórica, no religiosa, y no suscitaron controversias, pero fueron leídos, afirma Rogers, con silenciosa avidez. La obra fue concluida en Lausanne en 1783. La fecha de los tres últimos volúmenes es de 1788.

Gibbon fue miembro de la Cámara de los Comunes; su actuación política no merece mayor comentario. Él mismo ha confesado que su timidez lo incapacitó para los debates y que el éxito de su pluma desalentó los esfuerzos de su voz.

La redacción de su autobiografía ocupó los años finales del historiador. En abril de 1793, la muerte de lady Sheffield determinó su regreso a Inglaterra. Gibbon murió sin agonía el 15 de enero de 1794, al cabo de una

breve enfermedad. Las circunstancias de su muerte están referidas en el ensayo de Lytton Strachey.

Es arriesgado atribuir inmortalidad a una obra literaria. Este riesgo se agrava si la obra es de índole histórica y ha sido redactada siglos después de los acontecimientos que estudia. Sin embargo, si nos resolvemos a olvidar algunos malhumores de Coleridge, o alguna incompreensión de Sainte-Beuve, el consenso crítico de Inglaterra y del continente ha prodigado, durante unos doscientos años, el título de clásica a la *Historia de la decadencia y ruina del Imperio romano*, y se sabe que este calificativo incluye la connotación de inmortalidad. Las propias deficiencias, o, si se quiere, abstenciones de Gibbon, son favorables a la obra. Si ésta hubiera sido escrita en función de tal o cual teoría, la aprobación o desaprobación del lector dependerían del juicio que la tesis pudiera merecerle. Tal no es, ciertamente, el caso de Gibbon. Fuera de aquella prevención contra el sentimiento religioso en general y contra la fe cristiana en particular que declara en ciertos famosos capítulos, Gibbon parece abandonarse a los hechos que narra y los refleja con una divina inconsciencia que lo asemeja al ciego destino, al propio curso de la historia. Como quien sueña y sabe que sueña, como quien condesciende a los azares y a las trivialidades de un sueño, Gibbon, en su siglo XVIII, volvió a soñar lo que vivieron o soñaron los hombres de ciclos anteriores, en las murallas de Bizancio o en los desiertos árabes. Para construir su obra, hubo de compulsar y resumir centenares de textos heterogéneos, es indiscutiblemente más grato leer su compendio irónico que perderse en las fuentes originales de oscuros o inaccesibles cronistas. El buen sentido y la ironía son costumbres de Gibbon. Tácito alaba la reverencia de los germanos, que no encerraron a sus dioses entre paredes y que no se atrevieron a figurarlos en madera o en mármol; Gibbon se limita a observar que mal podían tener templos o estatuas quienes apenas tenían chozas. En lugar de escribir que no hay confirmación alguna de los milagros que divulga la Biblia, Gibbon censura la imperdonable distracción de aquellos paganos que, en sus largos catálogos de prodigios, nada nos dicen de la luna y del sol, que detuvieron todo un día su curso, o del eclipse y del terremoto que acompañaron la muerte de Jesús.

De Quincey escribe que la historia es una disciplina infinita, o, a lo menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden combinarse, o interpretarse, de muchos modos. Esta observación data del siglo XIX; desde entonces, las interpretaciones han crecido bajo el influjo de la evolución de la psicología y se han exhumado culturas y civilizaciones insospechadas. Sin embargo, la obra de Gibbon sigue incólume y es verosímil conjeturar que no la tocarán las vicisitudes del porvenir. Dos causas colaboran en esta perduración. La primera, y quizá la más importante, es de orden estético; estriba en el encanto, que, según Stevenson es la imprescindible y esencial virtud de la literatura. La otra razón estribaría en el hecho, acaso melancólico, de que al cabo del tiempo, el historiador se convierte en historia y no sólo nos importa saber cómo era el campamento de Atila sino cómo podía imaginárselo un caballero inglés del siglo XVIII. Épocas hubo en que se leían las páginas de Plinio en busca de precisiones; hoy las leemos en busca de maravillas, y ese cambio no ha vulnerado la fortuna de Plinio. Para Gibbon no ha llegado aún ese día y no sabemos si llegará. Cabe sospechar que Carlyle o cualquier otro historiador romántico está más lejos de nosotros que Gibbon.

Pensar en Gibbon es pensar en Voltaire, a quien tanto leyó y de cuyas aptitudes teatrales nos ha dejado un juicio nada entusiasta. Comparten un mismo desdén por las religiones o supersticiones humanas, pero su conducta literaria es harto distinta. Voltaire empleó su exrtaordinario estilo para manifestar o sugerir que los hechos de la historia son deleznable; Gibbon no tiene mejor opinión de los hombres, pero sus acciones lo atraen como un espectáculo, y usa de esa atracción para entretener y fascinar al lector. No participa nunca de las pasiones que movieron las edades pretéritas, y las considera con una incredulidad que no excluye la indulgencia y, tal vez, la lástima.

Recorrer el *Decline and Fall* es internarse y venturosamente perderse en una populosa novela, cuyos protagonistas son las generaciones humanas, cuyo teatro es el mundo, y cuyo enorme tiempo se mide por dinastías, por conquistas, por descubrimientos y por la mutación de lenguas y de ídolos.

*ANDRE GIDE. LOS MONEDEROS FALSOS

Hyspamérica, 1986

André Gide, que de tantas cosas dudó, parece no haber dudado nunca de esa prescindible ilusión, el libre albedrío. Creyó que el hombre puede dirigir su conducta y consagró su vida al examen y a la renovación de la ética, no menos que al ejercicio y al goce de la literatura. Nació en París en 1869, bajo el Segundo Imperio. Su formación fue protestante, su primera lectura apasionada fueron los Evangelios. Tímido y reservado, frecuentó los Martes de Mallarmé y pudo conversar con Pierre Louys, con Paul Valéry, con Claudel y con Wilde. En su primer libro, *Les cahiers d'André Walter* (1891), usó el dialecto ornamental de los simbolistas. Esa obra es menos de un autor que de una época. Siempre fue fiel, después, a la buena tradición de la claridad. Al cabo de una estadía en Argelia, que fue capital para él, publicó en 1897 *Les nourritures terrestres*, que exalta los deseos de la carne pero no su plena satisfacción. En ulteriores textos, cuya enumeración sería larga predicó el goce de los sentidos, la liberación de todas las leyes morales, la cambiante «disponibilidad» y el acto gratuito que no responde a otra razón que al antojo. Fue acusado de corromper a la juventud con esas doctrinas.

Profesó el amor de la literatura inglesa, dijo que prefería John Keats a Victor Hugo. Leamos que la voz íntima de Keats era más de su agrado que el tono público y profético de Hugo. En 1919 fue uno de los tres fundadores de la N.R.F., la primera revista literaria de nuestro siglo.

André Malraux ha escrito que Gide es nuestro principal contemporáneo. Gide, como Goethe, no está en un solo libro, está en la suma y en el contraste de todos ellos.

La más famosa de sus novelas es *Les faux monnayeurs*, curiosa y admirable narración que incluye un análisis del género narrativo. En su *Journal* refiere las diversas etapas de su escritura. En 1947, un año antes de su muerte, recibió con aprobación unánime el Premio Nobel.

OLIVERIO GIRONDO, *CALCOMANÍAS

Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese largo verso mío donde ha puestas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara junto a una balaustrada celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de klaxon y un apartarse de transeúntes, que me he sentido, provinciano junto a él. Antes de empezar estas líneas, he debido asomarme al patio y cerciorarme, en busca de ánimo, de que su cielo rectangular y la luna siempre estaban conmigo.

Girondo es un violento. Mira largamente cosas y de golpe les tira un manotón. Luego, estruja, las guarda. No hay aventura en ello, pues el golpe nunca se frustra. A lo largo de las cincuenta páginas de su libro, he atestiguado la inevitabilidad implacable de su afanosa puntería. Sus procedimientos son muchos, pero hay dos o tres predilectos que quiero destacar. Sé que esas trazas son instintivas en él, pero pretendo inteligirlas.

Girondo impone a las pasiones del ánimo una manifestación visual e inmediata; afán que da cierta pobreza a su estilo (pobreza heroica y voluntaria, entiéndase bien) pero que le consigue relieve. La antecedencia de ese método parece estar en la caricatura y señaladamente en los dibujos animados del biógrafo. Copiaré un par de ejemplos:

*El cantaor tartamudea una copla que lo
desinfla nueve kilos.*

(Juerga)

*A vista de ojo, los hoteleros engordan ante la
perspectiva de doblar la tarifa.*

(Semana Santa - vísperas)

Esa antigua metáfora que anima y alza las cosas inanimadas -la que grabó en la Eneida lo del río indignado contra el puente (*pontem indignatus araxes*) y prodigiosamente escribió las figuras bíblicas de *Se alegrará la tierra desierta, dará saltos la soledad y florecerá como azucena*- toma prestigio bajo su pluma. Ante los ojos de Girondo, ante su desenvainado mirar, que yo dije una vez, las cosas dialogizan, mienten, se influyen. Hasta la propia quietación de las cosas es activa para él y ejerce una causalidad. Copiaré algún ejemplo:

*¡Noches, con gélido aliento de fantasma,
en que las piedras que circundan la población
celebran aquelarres goyescos!*

(Toledo)

*¡Corredores donde el silencio tonifica
la robustez de las columnas!*
(Escorial)

*las casas de los aldeanos se arrodillan
a los pies de la iglesia,
se aprietan unas a otras,
la levantan
como si fuera una custodia,
se anestesian de siesta
y de repiqueteo de campana.*
(El Tren Expreso)

Es achaque de críticos el prescribirles una genealogía a los escritores de que hablan. Cumpliendo con esa costumbre, voy a trazar el nombre, infalible aquí, de Ramón Gómez de la Serna y el del escritor criollo que tuvo alguna semejanza con el gran Oliverio, pero que fue a la vez menos artista y más travieso que él. Hablo de Eduardo Wilde.

***ROBERTO GODEL. NACIMIENTO DEL FUEGO**

Prólogo de J L. B. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1932.

Un libro (creo) debe bastarse. Una convención editorial requiere, sin embargo, que lo preceda algún estímulo en letra bastardilla que corre el peligro de asemejarse a esa otra indispensable página en blanco que precede a la falsa carátula. Con la insegura autoridad que nos da despachar un prólogo, arriesgo pues, las solicitudes que siguen.

La primera es olvidar el vano debate de antiguos y modernos. Lugones, poeta no indigno de recordar a Hugo, crítico más adicto a la intimidación que a la persuasión a simplificado hasta lo monstruoso nuestros debates literarios. Ha postulado una diferencia moral entre el recurso de marcar las pausas con rimas, y el de omitir ese artificio. Ha decretado luz a quienes ejercen la rima, sombra y perdición a los otros. Peor aún: ha impuesto esa ilusoria simplificación a sus contendores, *quorum pars parva fuit*. Estos, lejos de repudiar ese maniqueísmo auditivo, lo han adoptado con fervor, invirtiéndolo. Niegan el dogma de la justificación por la rima y aun por el asonante, para instaurar el de justificación por el caos. De ahí la conveniencia de repetir, en nuestro Buenos Aires, que el hecho de rimar o de no rimar, no agota acaso, la definición de un poeta. Roberto Godel rima con cansinso rigor: ello no basta para clasificarlo como actual o anticuado.

Otra tentación, casi inevitable, acecha en su notoria complejidad. La consabida insipidez de la poesía española, cuya historia no admite más escándalo que el promovido hace trescientos años por Luis de Góngora, hace

que todo lo complejo se vincule a ese nombre. Godel no eludirá ese destino. Su agitación romántica no dejará de ser identificada con las hipérbolas mecánicas del "precursor"-hombre de tan atrofiada imaginación que se burla una vez de un auto de fe provinciano, que se limitaba a un solo quemado vivo. Góngora, como Oliverio Twist, quería más. El reproche consta en uno de sus sonetos...

Este *Nacimiento del fuego* registra en versos memorables el del amor: época de terribles esperanzas y de incertidumbres gloriosas. Leones, estrellas, sangre derramada, metales -todo lo antiguo, lo concreto y lo espléndido- forman el natural vocabulario de esta poesía; que se sabe tan rara tan verdadera como las símbolos poderosos que invoca. El mundo externo penetra inmensamente en sus líneas, pero siempre como adjetivo de la pasión. Enamorarse es producir una mitología privada -a private mitology- y hacer del universo una alusión a la única persona indudable. La luz, para un escritor místico, no era sino la sombra de Dios. Shakespeare se distraía con las rosas, imaginándolas una sombra de su distante amigo.

Mi amistad con Roberto Godel es haroa en el tiempo. En nuestro común Buenos Aires, en el desierto craso chacarero de la Pampa Central, en un jardín mediterráneo en la Pampa, en otros menos sorprendentes jardines de los pueblos del Sur, he conocido muchos de los versos publicados aquí. Los he difundido oralmente; los he comentado con lentitud, bajo las peculiares estrellas de este hemisferio. Sé que también intimarán contigo, preciso aunque invisible lector.

POSDATA DE 1974

Al cabo de medio siglo, casi no pasa un día en que no recuerde este verso:

Corceles exquisitos y ruedas de silencio.

Invenciblemente la sigue en la memoria la inagotable y tenue estrofa de Jaimes Freyre:

Peregrina paloma imaginaria / que enardeces los últimos amores; /
alma de luz, de música y de flores, / peregrina paloma imaginaria.

*OLIVER GOGARTY

Durante la última de las guerras civiles de Irlanda, el poeta Oliver Gogarty fue aprisionado por los hombres de Ulster en un caserón a orillas del Barrow, en el condado de Kildare. Comprendió que al amanecer lo fusilarían. Salió con un pretexto al jardín y se arrojó a las aguas glaciales. La noche se agrandó de balazos. Al nadar bajo el agua renegrida, en la que reventaban las balas, le prometió dos cisnes al río si éste lo dejaba en la otra ribera. El dios del río lo escuchó y lo salvó y el hombre cumplió el voto.

***LOUIS GOLDING. EL PERSEGUIDOR**

Se ha dicho (y sobre todo se ha repetido) que el protagonista de una verdadera novela o de un drama legítimo, no puede ser un loco. Ateniéndonos a Macbeth, a su colega el homicida analítico Rodion Raskolnikov, a don Quijote, al Rey Lear, a Hamlet y al casi monomaniaco Lord Jim, podríamos decir (y repetir) que el protagonista de un drama o de una novela tiene que ser un loco. Se nos dirá que nadie puede simpatizar con un loco, y que la mera sospecha de la locura basta para alejar a un hombre de todos los demás, infinitamente. Podemos responder que la locura es una de las posibilidades terribles de cualquier alma, y que el problema narrativo o escénico de mostrar el origen y el crecimiento de esa espantosa flor no es, por cierto, ilegítimo. (Cervantes, dicho sea de paso, no lo acomete: nos dice que a su hidalgo cincuentón «del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio», pero no asistimos al tránsito del mundo cotidiano al mundo alucinatorio, a la gradual deformación del orden común por el mundo de los fantasmas.)

A estas observaciones generales me mueve la lectura de este libro intensísimo de Louis Golding *The pursuer*. Dos héroes tiene la novela y los dos se enloquecen: de miedo el uno, el otro de un horrible amor rencoroso. Desde luego, ni la palabra ni el concepto «locura» están en el libro: compartimos el proceso mental de sus personajes, los vemos agitarse y obrar, y el dictamen abstracto de que están locos es harto menos cautivante que esas agitaciones y que esas obras. (Obras que alguna vez abarcan el crimen, que viene a ser como un alivio, aunque momentáneo, de la tensión de pánico y de maldad. Tanto es así que cuando el crimen se ha producido, el lector teme por muchas páginas que se trate de una alucinación del temor.)

El horror es gradual en esta novela, como en las pesadillas. El estilo es límpido, quieto. En cuanto a su interés... De mí puedo decir que la empecé después de almorzar, con intención de hojearla, y que no la dejé hasta la página 285 (la última) y las dos de la mañana.

Hay ciertas convenciones tipográficas derivadas de William Faulkner: verbigracia, lo que piensan los personajes interrumpe a veces la narración, presentado en primera persona, en letra cursiva.

***LOUIS GOLDING. THE JEWS. UNA VINDICACIÓN DE ISRAEL**

Es posible defender mal una buena causa. Formulo esa perogrullada o axioma, pues he notado que la mayoría de los hombres (y todas las mujeres y todos los periodistas) piensan que si una causa es buena, también lo son todos los argumentos que se esgrimen en su favor. El fin, para esos malos razonadores, justifica los medios... Ignoro si Louis Golding comparte ese curioso error; sé que su causa es buena y que sus razones son nulas.

Louis Golding se propone refutar el antisemitismo. La empresa (teóricamente, al menos) es fácil. Para ello basta demoler los vulnerables y evidentes sofismas de los antisemitas. A Golding esa demolición no le basta: una vez rebatidos esos sofismas, los invierte y los aplica a los adversarios.

Estos (absurdamente) niegan las contribuciones judías a la cultura de Alemania; Golding (absurdamente) limita la cultura de Alemania a las contribuciones judías. Declara que el racismo es disparatado, pero no hace otra cosa que oponer, con una simetría casi servil, un racismo israelita al racismo nazi. Continuamente pasa de la necesaria defensa al contraataque inútil. Inútil, pues las virtudes de Israel no precisan los desméritos de Alemania. Inútil e imprudente, pues equivale de algún modo a aceptar la tesis enemiga, que postula una diferencia radical entre el hombre judío y el que no lo es.

En un resumen liminar, este libro [*The Jewish Problem. (N. del E.)*] promete falazmente a quienes lo lean «un examen conciso pero total del problema judío, encarado desde todos los ángulos». En lugar de este examen -ya diestramente realizado por Belloc en el libro *The Jews* (Londres, 1937)- Golding nos da con incorregible fervor una vindicación y un martirologio. Con ironías, con indignación, con piedad, nos refiere la historia secular de los Beni-Israel: historia ensangrentada, fugitiva y esencialmente heroica. Doscientas páginas integran el libro, las cuarenta finales ponderan el experimento sirio de Arthur Balfour. El autor descrea de las posibilidades sionistas de las repúblicas sudamericanas, «que adolecen en general de fiebres palúdicas y de gobiernos inestables».

Este alegato ha sido ilustrado con antiguas y atroces representaciones de autos de fe y con encantadoras efigies fotográficas de Henri Bergson, de Israel Zangwill, de Sigmund Freud, de Albert Einstein, de Paul Ehrlich y de Paul Muni.

***RAMON GOMEZ DE LA SERNA. LA SAGRADA CRIPTA DE POMBO¹⁷⁸**

¿Que signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef, que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás o la aristada rosa de los vientos que infatigablemente urge sus dardos a toda lejanía. Quiero manifestar por ello la convicción de entereza, la abarrotada plenitud que la informa: plenitud tanto más difícil cuanto que la obra de Ramón es una serie de puntuales atisbos, esto es, de oro nativo, no de metal amartillado en láminas por la tesonera retórica. Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo. Tal plenitud no está en la concordia ni en simplificaciones de síntesis y se avecina más al cosmorama o al atlas que a una visión total del vivir como la rebuscada por los teólogos y los levantadores de sistemas. Ese su omnívoro entusiasmo es singular en nuestro tiempo y doy por falsa la opinión de quienes le hallan semejanza con Max Jacob o con Renard, gente de travesura desultoria, más atareada con su ingenio y sus preparativos de asombro que con la heroica urgencia de aferrar la vida

¹⁷⁸ Inquisiciones, 1925

huidiza. Sólo el Renacimiento puede ofrecernos lances de ambición literaria equiparables al de Ramón. ¿Son menos codiciosas acaso que la escritura de éste las enumeraciones millonarias que hay en *La celestina* y en Rabelais y en Jonson y en *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton?

Para el mayor de los 3 grandes Ramones, las cosas no son pasadizos que conducen a Dios. Se encariña con ellas, las acaricia y las requiebra, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin prejuicio de unidad. En esa independencia de su querer estriba la esencial distinción que lo separa de Walt Whitman. También en Whitman vemos todo el vivir, también en Whitman alentó milagrosa gratitud por lo macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo hacinamiento es el mundo y la del español ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individuación de cada objeto. Bien asegurado en la vida, Ramón ha puesto la cachazuda vehemencia de su terco mirar en cada brizna de la realidad que lo abarca. A veces camina leguas en su hondura y vuelve de ella como de otro país. ¡Qué videncia final la de su espíritu para atisbar el lago de sangre que encierra el fondo de las plazas de toros y son su obscuro corazón!

La sagrada cripta de Pombo es el más reciente volumen de la verídica Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más que Ramón va escribiendo. Es una intensa atestiguación del Café y de la numerosa humanidad que a la vera de las mesitas de mármol se oye vivir. Vistos ya para siempre por Ramón están en esas páginas preclaras Diego Rivera, Ortega y Gasset, Gutiérrez Solana, Julio Antonio, Alberto Guillén, todos con decisión de estatua o más aun de noble tela, pero sin la menor tiesura y descuidados e insolentes de vida. (También hay galería de papel en sus páginas hechas de filas de retratos de pasaporte y he visto en ellas un ya perdido J. L. B. lleno de reticencias y cavilaciones posibles y un inequívoco Oliverio Gironde con sus facciones barajadas y su desenvainado mirar.)

De las seiscientas páginas de este libro en sazón ninguna está pensada en blanco y en ninguna cabe un bostezo.

***RAMON GOMEZ DE LA SERNA. PROLOGO A LA OBRA DE SILVERIO LANZA**

Hispanamérica

Nadie ignora que Gómez de la Serna dio conferencias desde el lomo de un elefante o desde el trapecio de un circo. (Las cosas que se dicen desde un trapecio pueden ser memorables, pero lo son menos que el hecho, deliberadamente singular, de que nos llegaron desde un trapecio.) Escribía con tinta roja y elevó su nombre de pila, Ramón, trazado con letras mayúsculas, a una suerte de cifra mágica. Era, incontestablemente, un hombre de genio y hubiera podido omitir esas naderías. ¿Por qué no ver en ellas un juego, un generoso juego intercalado en ese otro juego de vivir y morir?

Nació en Madrid en 1888. La guerra civil española lo impulsó a Buenos Aires, donde moriría en 1963. Sospecho que nunca estuvo aquí; siempre llevó consigo a su Madrid, como Joyce a su Dublín.

La note me suffit (me basta el apunte), escribió Jules Renard, cuyos *Regards* inspiraron acaso a nuestro autor la iridiscente greguería, que Fernández Moreno comparó con una burbuja. Cada greguería es una revelación momentánea. Gómez de la Serna la prodigaba sin el menor esfuerzo.

El primer libro suyo que leí fue el que sigue a esta página. El escritor no dice que el cenicero se llenaba con la ceniza de los cigarros que los dos amigos fumaban al declinar el día; dice que se llenaba con la ceniza de nuestra muerte en la tarde.

Nos ha dejado un centenar de volúmenes. En este momento recuerdo su autobiografía de 1948, curiosamente titulada *Automoribundia*. También sus biografías de famosos pintores españoles. Creo que fue el primero que señaló el carácter fantástico de las tauromaquias de Goya.

*EXAMEN DE UN SONETO DE GONGORA¹⁷⁹

Es uno de los más agradables que alcanzó el famoso don Luis y las antologías lo frecuentan. Yo mismo, en rueda de literatos, lo he dicho alguna vez de memoria y mi tono canturriador al decirlo, ha sido siempre tan condenado por todos, como elogiados fueron los versos del cordobés. He vivido muchos años en su amistad y recién hoy me atrevo a enjuiciarlos.

Aquí están los mentados catorce versos, copiados de la edición bruselense que Francisco Foppens, impresor y mercader de libros, publicó en mil seiscientos cincuenta y nueve. Guardo las versales y la ortografía original, no su puntuación:

*Raya, dorado Sol, orna y colora
Del alto Monte la lozana Cumbre,
Sigue con agradable Mansedumbre
El rojo paso de la blanca Aurora.*

*Suelta las riendas a Favonio y Flora
y usando al esparcir tu nueva lumbre,
Tu generoso oficio y Real costumbre,
El mar argenta y las Campañas dora.*

*Para que desta Vega el campo raso
Borde, saliendo Flérida, de Flores.*

¹⁷⁹ El tamaño de mi esperanza, 1926

Mas si no hubiera de salir, acaso,

Ni el Monte rayes, ornes ni colores

Ni sigas del Aurora el rojo paso

Ni el Mar argentes ni los Campos dores.

¡Qué colores tan lindos y qué asombrosa sale la pastorcita al final! ¡Qué visión más grande y madrugadora, esa en que no se estorban a la vez la serranía, la mitología, el mar, las campañas!

Andemos despacito ahora, sin malquerencia valbuenera ni voluntad de reverenciar, idolátrica. Vaya el renglón imperativo que abre el soneto:

Raya, dorado Sol, orna y colora

Aquí tenemos enfilados tres verbos que no sabremos nunca si correspondieron a tres realidades distintas en el ánimo de don Luis o a su justificada altivez al gritarlo al Sol. Yo, por mi parte, no acierto a distinguir esos tres momentos del amanecer y pienso que para consentir esa trinidad, lo mejor es afirmar que a la exaltación de la escena le queda bien la generosa vaguedad de la frase. Ignoro si este argumento paliativo lo convencerá al lector; a mí, nunca.

En cuanto a la adjetivación del primer cuarteto, Zidlas Milner, en amorosísimo y meditadosísimo estudio sobre Góngora y Mallarmé, la ensalza por su precisión y su novedad. Es uno de tantos modos de equivocarse. ¿Cómo suponer que en la España del mil seiscientos, traspasada de literatura ingeniosa, hubo novedad en llamarlo dorado al sol y alto al monte y lozana a la cumbre y blanca a la aurora? No hay ni precisión ni novelería en estos adjetivos obligatorios, pero tal vez hay algo mejor. Hay un enfatizar las cosas y recalcarlas, que es indicio de gozamiento. Decir *alto monte* es casi decir *monte montuoso*, puesto que la esencia del monte es la elevación. *Luna lunera*, dicen las chicas en la ronga catonga y es como si dijeran *luna bien luna*.

Sigue con agradable mansedumbre

El rojo paso de la blanca Aurora

parece un contrasentido: es como si admiráramos la agradable mansedumbre del barco que la sigue a la proa y del perro que va detrás de un ladrido suyo y de la quemazón que está siguiéndolos cortésmente al humo y las llamas. De golpe reparamos en nuestro error: aquí de veras no hay un amanecer en la sierra, lo que sí hay es mitología. El sol es el dorado Apolo, la aurora es una muchacha greco-romana y no una claridad ¡Qué lástima! Nos han robado la mañanita playera de hace trescientos años que ya creíamos tener.

El rojo paso de la blanca Aurora

es verso que resplandece; sus dos colores son brillantes e ingenuos como los de una bandera y no hay en ellos el evidente mal gusto que publican los heliotropos, los violetas y los lilas de Juan Ramón. Son colores propios de la poesía renacentista y los hallamos apareados en Shakespeare.

Más blanco y colorado que palomas o rosas

dice de Adonis, en una composición shakespiriana, la urgente Venus. También la Sagrada Escritura los apareó (pero contrastándolos) en aquella promesa sobre las almas rojas de pecar que serían purificadas y hechas blancas como vellones. Finalmente, recordaré a Swinburne que los juntó, no para el placer sino para el miedo, en esa su invectiva contra el Zar Blanco, a quien llama

Blanco en el nombre, y en la mano rojo.

En cuanto a la rareza de que sea blanca la aurora y rojo su paso, conviene no entenderla, ya que este verso está dirigido notoriamente a la imaginación no a la razón.

En seguida aparecen Favonio y Flora. Horrorizado, me aparto para que pasen y me quedo mirando la mejor metáfora del soneto:

Tu generoso oficio y Real costumbre.

Lo Bienhechor y lo prefijado del sol están enunciados con felicidad en esta sentencia. El soneto final del mejor libro de poesías realizado en este país (he aludido a *La Urna* de Enrique Banchs) incluye una imagen -¿una imagen?, una verdad, que es parecidísima a la de Góngora:

Como es su deber mágico dan flores

Los árboles.

Deber mágico. Generoso oficio. Real costumbre. En tales locuciones desaparece la diferencia escolástica, aristotélica, que hay entre adjetivos y sustantivos y sólo un *quantum* de énfasis los aparta.

El Mar argenta y las Campañas dora

es otro cuadrito. Podría decir de él que es fáustico, pero al fin y al cabo el único libro enteramente fáustico que conozco (ensalzador de la infinitud espacial y la temporal) es el *De Rerum Natura* lucreciano, libro de la época apolínea. La cosa me hace desconfiar de esas brillantes temporadas históricas.

¿Qué sentir sobre los dos tercetos finales, que nada sienten? Don Luis abdica en ellos el universo de platero que ha ido enchapando y renuncia en pro del querer, al dorado sol y al argentado mar y al rayado, ornado y colorado monte y a los también dorados campos. Es decir, ejecuta un simulacro de

abdicación, ya que de su amor no nos dice nada y vuelve a prouariarlo al paisaje, con ganas que desmienten esa renuncia.

Se nos gastó el soneto. No he realizado ni una disección vengativa a lo don Juan de Jáuregui ni la prolija aprobación maniatada a lo don Francisco de Córdoba. He dicho mi verdad: la de la medianía de estos versos, la de sus aciertos posibles y sus equivocaciones seguras, la de su flaqueza y ternura enternecedoras ante cualquier reparo. Alguien me dirá que todo verso es desbaratable a fuerza de argumentos y que los argumentos mismos lo son. Sin duda y ésa es la herida por donde se les trasluce la muerte. Yo he querido mostrar en pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos.

No pretendo ser desanimador de ninguna esperanza. No creo demasiado en las obras maestras (ojalá hubiera muchos renglones maestros), pero juzgo que cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación, tanto más probable será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país.

***GONGORA**

Academia Argentina de Letras, 1961

Dos teorías extremas y antagónicas hay sobre el arte literario; una la de Mallarmé, que declara que la poesía se escribe con palabras, no con ideas o pasiones o sentimientos, y la otra, la opuesta, sería la de Bernard Shaw que dijo que todos los libros, no solo la Escritura Sagrada y el Corán, los escribe el Espíritu. Esta segunda teoría es, naturalmente, la tesis platónica, aquella del poeta como cosa liviana, alada y sagrada, a quien inspira la Musa. En cada época hay escritores que representan estas dos tendencias extremas; así, en nuestro tiempo, tendríamos a Joyce como el ejemplo más ilustre de la literatura concebida como arte verbal; y en el siglo XVII tendríamos a Marino y a Góngora, que parecen haber profesado o ejecutado lo mismo. Ahora, hay una parte de verdad en esta teoría que reduce la poesía a las palabras, pero aquí podríamos recordar el caso análogo de Raimundo Lulio. Raimundo Lulio pensó que todas las ideas pueden expresarse con palabras y que así una manera de llegar a las ideas sería la de combinar mecánicamente todas las palabras abstractas del lenguaje. Podemos recordar también a Stevenson, que dijo que los personajes de la literatura son simplemente series de palabras. Ahora, en el caso de Góngora, yo creo que nadie ha vivido como él en un mundo verbal, que nadie ha habitado de un modo más pleno en las palabras. Yo casi llegaría a decir que no hay metáforas en Góngora, que no compara una cosa con otra; acerca una palabra a otra, lo cual es distinto. Yo casi llegaría a decir que Góngora no es un poeta visual en el sentido en que Dante Aligheri lo es, o como lo es Wordsworth. No hay imágenes en Góngora; compara cosas que sensiblemente son incomparables, por ejemplo, el cuerpo de una mujer con el cristal, la blancura de una mujer con la nieve, el pelo de una mujer con el oro. Si Góngora hubiera mirado estas cosas hubiera descubierto que no se parecen, pero Góngora vive, como he dicho, en un mundo verbal. La audacia de Góngora ha sido censurada o alabada. Ha sido censurada por los académicos, ha sido alabada por los revolucionarios, pero la audacia en sí no es ni una culpa ni una virtud. Es simplemente uno de los recursos, uno de los

medios del poeta, y puede ser feliz o infeliz. La tesis que yo quería sostener, salvo que el tiempo apremia, es que las audacias de Góngora no constituyen lo más feliz de su obra y son precisamente notables porque reparamos en su carácter audaz. Pongamos un ejemplo: cuando Rodrigo Caro nos dice:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.

Comprobamos después que en el primer verso está el hipérbaton latino. El primer verso vendría a ser, bien examinado, casi incoherente:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!,
que ves ahora.

Luego todo esto se organiza en el segundo verso:

Campos de soledad...

Sin embargo, no reparamos en esto, porque todo está como arrebatado por la pasión. En cambio, an te los paralelos versos de Góngora:

Estas que me dictó rimas sonoras,
Culta sí, aunque bucólica, Talía

notamos inmediatamente la audacia, porque no hay una pasión detrás de la audacia. Yo tengo para mí que a Góngora sólo le interesaban las palabras. Por su poesía no sabemos si fue un hombre apasionado, si profesó alguna convicción. Nada de esto existe en el mundo verbal de su obra. Por eso mismo, resaltan más aquellas ocasiones en que lo vemos arrebatado por una pasión, por ejemplo:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
De honor, de majestad, de gallardía,
Oh gran río, oh gran rey de Andalucía
De arenas nobles, ya que no doradas!

Aunque en el último verso advertimos el hábito mecánico de oponer siquiera verbalmente una cosa a otra. Hay un soneto de Góngora, que yo quería recordar para deducir después su moralidad o moraleja. Este soneto dice:

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada sol repetido es un cometa.

¿Confiésalo Cartago, y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfias
en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Veamos el primer verso. Es deliberadamente áspero:

Menos solicitó veloz saeta.

Silban las eses como silba la saeta en el aire y luego:

destinada señal, que mordió aguda.

La flecha se ha clavado en el blanco. El verso está quieto. Luego la otra imagen:

agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta
que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad.

Y luego aquello de:

cada sol repetido es un cometa.

Los cometas profetizan desdichas. Cada sol que sale profetiza la fugacidad del tiempo, nuestra fugacidad. Y luego, esta imagen espléndida:

¿Confiésalo Cartago, y tú lo ignoras?

Cartago fue borrada por los romanos y nosotros creemos poder sobrevivir. Luego tenemos el nombre *Licio*.

Tal nombre está bien después de la mención de Cartago, y además todos sentimos que somos Licio, que somos la persona a quien se dirige el soneto. Luego, plenamente justificado por la pasión, ocurre el movimiento extraordinario de los últimos versos:

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,

los días que royendo están los años.

En estos versos últimos el poeta va edificando el tiempo. Hace días con horas, años con días, y finalmente los destruye; y si no supiéramos que este soneto es de Góngora, creeríamos que es de Quevedo. ¿Qué consecuencia sacaremos de todo esto? Creo que podemos sacar la consecuencia de que la singularidad personal, aun la singularidad personal de un hombre de tanto talento como Góngora, es deleznable si la comparamos con lo que da la simple y pura pasión. Pudiera decir que hay un tema en la literatura española, ese tema fue prefigurado por Séneca, ese tema es el de Manrique, de Caro, de la *Epístola Censoria* de Quevedo, y de Góngora. Ese tema, que es un lugar común, que tarde o temprano nos alcanza, es el sentir que corremos como el río de Heráclito, que nuestra substancia es el tiempo o la fugacidad. Creo que si tuviéramos que salvar una sola página de Góngora, no habría que salvar una de las páginas decorativas, sino este poema, que más allá de Góngora, pertenece al eterno sentimiento español.

*ROBERT GRAVES¹⁸⁰

ROBERT GRAVES (1895-...) fue un narrador, un novelista histórico, un inventor y explorador de mitos, un traductor del griego y del persa, un ácido crítico y sobre todas las cosas un poeta. Su curioso y atrayente volumen *The White Goddess* atribuye el origen de toda la poesía del mundo al mito de la Diosa Blanca parcialmente inventado por él.

*ROBERT GRAVES. LOS MITOS GRIEGOS

Hispanamérica

Diversamente admirable como poeta, como investigador de la poesía, como sensible y docto humanista, como novelista, como narrador y como mitólogo, Robert Graves es uno de los escritores más personales de nuestro siglo. Nació en Londres en 1895. Uno de sus mayores fue el historiador alemán Leopold von Ranke, cuya curiosidad universal acaso heredó. De niño, recibió en un parque de las afueras la bendición de Swinburne, que había recibido la bendición de Landor, que había recibido la bendición del doctor Samuel Johnson. Durante la primera guerra mundial se batió en el famoso regimiento de los *Royal Welsh Fusiliers*. Esa etapa de su destino se refleja en el libro *Goodbye to All That* (Adiós a todo eso), que data de 1929. Fue uno de los primeros que proclamaron el singular valor de la obra de Gerard Manley

¹⁸⁰ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

Hopkins, pero se abstuvo de ensayar su métrica y su verso aliterativo. Nunca trató de ser moderno, ha declarado que un poeta debe escribir como un poeta y no como un período. Cree en la sacralidad de quienes ejercen el arte, que, para él, es uno y eterno. Descrie de las escuelas literarias y de sus manifiestos. En *The Common Asphodel* (1949) niega a Virgilio, a Swinburne, a Kipling, a Eliot y, lo cual es menos misterioso, a Ezra Pound. Su libro capital, *The White Goddess* (1946), quiere ser la primera gramática del lenguaje de la poesía, pero es, de hecho, un mito espléndido, acaso exhumado por Graves, acaso forjado por Graves. La diosa blanca de ese mito es la Luna, la poesía occidental no es otra cosa, para Graves, que las ramificaciones y variaciones de ese complejo mito lunar, hoy recuperado por él. Quiere que la poesía retorne a su origen mágico.

Mientras dicto este prólogo, Robert Graves, rodeado del amor de los suyos y casi libre de ese cuerpo mortal que parece haber olvidado, está apagándose en Mallorca, en una suerte de arrebató tranquilo que linda con el éxtasis.

Para casi todos los helenistas, sin excluir a Grimal, los mitos que registran son meras piezas de museo o fábulas curiosas y antiguas. Graves los estudia cronológicamente y busca en sus cambiantes formas la evolución gradual de verdades vivas que no ha borrado el cristianismo. No se trata de un diccionario, se trata de una obra que abarca siglos y que es imaginativa y orgánica.

***GRAVES EN DEYA**

Atlas, 1984

Mientras dicto estas líneas, acaso mientras lees estas líneas, Robert Graves, ya fuera del tiempo y de los guarismos del tiempo, está muriéndose en Mallorca. Muriéndose y no agonizando, porque agonía es lucha. Nada más lejos de una lucha y más cerca de un éxtasis que aquel anciano inmóvil, sentado, a quien acompañaban su mujer, sus hijos, sus nietos, el más pequeño en sus rodillas, y varios peregrinos de diversas partes del Mundo. (Entre ellos, creo, un persa.) El alto cuerpo seguía cumpliendo con sus deberes, aunque ni veía, ni oía, ni articulaba una palabra; el alma estaba sola. Creí que no nos distinguía, pero al decirle adiós me estrechó la mano y besó la mano de María Kodama. Desde la puerta del jardín, su mujer nos dijo: *You must come back! This is Heaven!* Esto ocurrió en 1981. Volvimos en 1982. La mujer le daba de comer con una cuchara y todos estaban muy tristes y esperaban el fin. Sé que las fechas que he indicado son para él un solo instante eterno.

El lector no habrá olvidado *La Diosa Blanca*; recordaré aquí el argumento de uno de sus poemas.

Alejandro no muere en Babilonia a la edad de treinta y dos años. Después de una batalla se pierde y busca su camino por una selva durante muchas noches. Al fin ve las hogueras de un campamento. Hombres de ojos oblicuos y de tez amarilla lo recogen, lo salvan y finalmente lo alistán en su

ejército. Fiel a su suerte de soldado, sirve en largas campañas por los desiertos de una geografía que ignora. Un día pagan a la tropa. Reconoce un perfil en una moneda de plata y se dice: *Esta es la medalla que hice acuñar para celebrar la victoria de Arbela cuando yo era Alejandro de Macedonia.*

Esta fábula merecería ser muy antigua.

*JULIÁN GREEN

La amistad de las dos literaturas más ricas del mundo occidental -la de Francia y la de Inglaterra- ha sido vastamente fértil para las dos. Julián Green es una ilustración viviente de esa amistad, ya que en él se combinan el ejercicio de la prosa francesa y la tradición de Jane Austen y de Henry James.

Hijo de norteamericanos, bisnieto de irlandeses y de escoceses, nació en París el seis de septiembre de 1900. Su infancia huraña fue dada a la soledad y a los libros. Tuvo dos idiomas natales: leyó con fervor a Dickens, a Eugène Sue, a Jane Austen. En el liceo llegó a ser un buen latinista, un químico mediocre y un algebrista inaceptable. En 1917 se batió cerca de Verdún y en el frente italiano; en 1918 ingresó en la artillería francesa.

Firmada la paz con Alemania, dedicó un año entero a no hacer cuidadosamente nada, al solo oficio de vivir. Hacia 1920 atravesó el Atlántico y pasó dos años en la Universidad de Virginia, en Charlottesville.

Ahí escribió los borradores ingleses del relato alucinatorio *El psiquiatra aprendiz*, relato que tradujo luego al francés y que se publicó bajo el título *Le Voyageur sur la terre*. El éxito fue grande.

La única persona no convencida de la vocación literaria de Julián Green fue el mismo Julián Green, que se entregó desafortunadamente al estudio de la música y de la pintura, con resultado infausto. Poco después apareció *Suite Anglaise*, estudios sobre Charlotte Brontë, Samuel Johnson, Charles Lamb y William Blake.

De esa fecha es también cierto seudónimo *Pamphlet contre les catholiques de France*, obra de un buen católico y de un buen rencoroso.

En la primavera de 1925 un editor pidió a Julián Green una extensa novela y le dio seis meses de plazo.

El resultado de ese pedido fue *Mont Cinère*, libro esencialmente infernal, odioso y ordenado.

Otros libros de Julián Green:

Adrienne Mésurat (1928), *Léviathan* (1929) y *Christine* (1930).

*GRAHAM GREENE. BRIGHTON ROCK

Su dulce y duro título es *Brighton Rock* (que es una variedad local de azúcar cande); el nombre de su autor, Graham Greene. Es un libro capaz de

muchas definiciones, todas insuficientes, pero todas de algún modo veraces. Podemos afirmar que es una novela realista, a condición de no pensar en Benito Pérez Galdós y sí en Ernest Hemingway. Podemos afirmar que es psicológica, siempre que ese curioso adjetivo no nos traiga el recuerdo de Paul Bourget (de la Academia Francesa), sino de Joseph Conrad (del Océano Indico). Podemos afirmar que es policial, si recordamos que asimismo lo son *Crimen y castigo* y *Macbeth*. No al azar he invocado esos vastos nombres: los dos refieren, como esta novísima obra de Greene, la revelación gradual de un asesinato, y los terrores y agonías que esa revelación proyecta sobre una conciencia culpable. Culpable, pero no arrepentida; éticamente, al menos.

Declarar que un libro es intenso es admitir (o insinuar) que es monótono. Casi maravillosamente, *Brighton Rock* desacata esa triste ley. Tiene la intensidad de un tigre y la variedad que puede lograr un duelo de ajedrez. En cuanto a su posible fidelidad... La historia ocurre en un escuálido suburbio de Brighton: sus deplorables héroes son gangsters católicos o judíos que en las afueras de un hipódromo, en el crepúsculo, se abren a crueles navajazos la cara o se pisotean hasta la muerte. ¿Suceden tales cosas en Inglaterra?, se pregunta el lector, y da, naturalmente, en cavilar si este desesperado libro es un testimonio de la influencia que ejerce Norteamérica sobre la vida inglesa, o, más sencillamente, de la influencia de un norteamericano (que es William Faulkner) sobre un inglés. El hecho de que Pinkie Brown, héroe abominable de *Brighton Rock*, es una transcripción precisa de Popeye, héroe abominable de *Sanctuary*, favorece la tesis personal. Continuador (y simplificador) de Faulkner o trágico poeta de la desintegración europea, Graham Greene es uno de los novelistas más eficaces de la Inglaterra de hoy. William Plomer ha escrito: «Con una destreza en el diálogo que es comparable a la de Hemingway y harto menos monótona, con una casi femenina sensibilidad que a veces, en pasajes descriptivos, nos recuerda a Virginia Woolf, Graham Greene es muy personal y es un novelista maduro».

***ALAN GRIFFITHS. OF COURSE, VITELLI!**

El argumento de esta novela no es absolutamente original (ha sido anticipado por Jules Romains y más de una vez por la realidad), pero es divertidísimo. El protagonista, Roger Diss, inventa una anécdota. La cuenta a unos amigos, que no le creen. Para justificarse, afirma que el hecho aconteció en el sur de Inglaterra, hacia 1850, y lo atribuye «al conocido violonchelista Vitelli». No hay quien no reconozca ese falso nombre. Diss, envalentonado por el éxito de su improvisación, publica en una revista local una nota sobre Vitelli. Mágicamente, aparecen desconocidos que lo recuerdan y que le indican algunos ligeros errores. Llega a entablarse una polémica. Diss, victorioso, publica una biografía de Vitelli «con retratos, croquis y autógrafos».

Una compañía cinematográfica adquiere los derechos de ese libro y lanza un film en technicolor. La crítica declara que en el film los hechos de la vida de Vitelli han sido falseados... Diss se empeña en otra polémica y lo derrotan. Furioso, resuelve descubrir la superchería. Nadie le cree; la gente da en insinuar que está loco. El mito colectivo es más fuerte que él. Un señor

Clutterbuck Vitelli defiende la afrentada memoria de su tío. Un centro espiritista de Tumberge Wells recibe mensajes directos del muerto. Si fuera de Pirandello este libro, el mismo Roger Diss acabaría por creer en Vitelli.

«Cada libro contiene su contralibro», ha dicho Novalis. El de este libro sería cruel y mucho más extraño. Sería la historia de unos conspiradores que resuelven que alguien no existe o no ha existido nunca.

*PAUL GROUSSAC

Discusión

He verificado en mi biblioteca diez tomos de Groussac. Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros, ni probé fortuna dos veces con autor intratable, eludiendo un libro anterior con un libro nuevo, ni compré libros -crasamente- en montón. Esa perseverada decena evidencia, pues, la continua legibilidad de Groussac, la condición que se llama *readableness* en inglés. En español es virtud rarísima: todo escrupuloso estilo contagia a los lectotes una sensible porción de la molestia con que fue trabajado. Fuera de Groussac, sólo he comprobado en Alfonso Reyes una ocultación o invisibilidad igual del esfuerzo. El solo elogio no es iluminativo; precisamos una definición de Groussac. La tolerada o recomendada por él -la de considerarlo un mero viajante de la discreción de París, un misionero de Voltaire entre el mulataje- es deprimente de la nación que lo afirma y del varón que se pretende realzar, subordinándolo a tan escolares empleos. Ni Groussac era un hombre clásico -esencialmente lo era mucho más José Hernandez- ni esa pedagogía era necesaria. Por ejemplo: la novela argentina no es ilegible por faltarle medida, sino por falta de imaginación, de fervor. Digo lo mismo de nuestro vivir general.

Es evidente que hubo en Paul Groussac otra cosa que las reprensiones del profesor, que la santa cólera de la inteligencia ante la ineptitud aclamada. Hubo un placer desinteresado en el desdén. Su estilo se acostumbró a despreciar, creo que sin mayor incomodidad para quien lo ejercía. El *facit indignatio versum* no nos dice la razón de su prosa: mortal y punitiva más de una vez, como en cierta causa célebre de *La Biblioteca*, pero en general reservada, cómoda en la ironía, retráctil. Supo deprimir bien, hasta con cariño; fue impreciso o inconvincente para elogiar. Basta recorrer las pérfidas conferencias hermosas que tratan de Cervantes y después la apoteosis vaga de Shakespeare, basta cotejar esta buena ira -«Sentiríamos que la circunstancia de haberse puesto en venta el alegato del doctor Piñero fuera un obstáculo serio para su difusión, y que este sazonado fruto de un año y medio de vagar diplomático se limitara a causar "impresión" en la casa de Coni. Tal no sucederá, Dios mediante, y al menos en cuanto dependa de nosotros, no se cumplirá tan melancólico destino»-, con estas ignominias o incontinencias: «Después del dorado triunfo de las mieses que a mi llegada presenciara, lo que ahora contemplo, en los horizontes esfumados por la niebla azul, es la fiesta alegre de la vendimia, que envuelve en un inmenso festón de sana poesía la rica prosa de los lagares y fábricas. Y lejos, muy

lejos de los estériles bulevares y sus teatros enfermizos, he sentido de nuevo bajo mis plantas el estremecimiento de la Cibeles antigua, eternamente fecunda y joven, para quien el reposado invierno no es sino la gestación de otra primavera próxima...» Ignoro si se podrá inducir que el buen gusto era requisado por él con fines exclusivos de terrorismo, pero el malo para uso personal.

No hay muerte de escritor sin el inmediato planteo de un problema ficticio, que reside en indagar -o profetizar- qué parte quedará de su obra. Ese problema es generoso, ya que postula la existencia posible de hechos intelectuales eternos, fuera de la persona o circunstancias que los produjeron; pero también es ruin, porque parece husmear corrupciones. Yo afirmo que el problema de la inmortalidad es más bien dramático. Persiste el hombre total o desaparece. Las equivocaciones no dañan: si son características, son preciosas. Groussac, persona inconfundible, Renan quejoso de su gloria a trasmano, no puede no quedar. Su mera inmortalidad sudamericana corresponderá a la inglesa de Samuel Johnson: los dos autoritarios, doctos, mordaces.

La sensación incómoda de que en las primeras naciones de Europa o en Norte América hubiera sido un escritor casi imperceptible, hará que muchos argentinos le nieguen primacía en nuestra desmantelada república. Ella, sin embargo, le pertenece.

1929

***PAUL GROUSSAC. CRÍTICA LITERARIA**

Hispanamérica, Biblioteca personal, 1987

Paul Groussac nació en 1848 en Toulouse, patria del insigne jurista Jacques Cujas. No se conocen las razones que lo indujeron a emigrar a América del Sur. Dieciocho años tenía cuando desembarcó en Buenos Aires. Fue ovejero, profesor, inspector de enseñanza, director de la Escuela Normal de Tucumán y siempre un ávido y curioso lector. A partir de 1885 fue director de la Biblioteca Nacional, cargo que desempeñó hasta su muerte, en 1929. Sus amigos más queridos fueron Santiago de Estrada, Carlos Pellegrini y Alphonse Daudet. Tradujo para Clemenceau el *If* de Kipling.

En su carrera abunda la polémica, género literario que ejerció con la requerida acritud. Transcribo el párrafo inicial de un artículo suyo: «Sentiríamos que la circunstancia de haberse puesto en venta el alegato del doctor N.N. fuera un obstáculo serio para su difusión.» Escribió que Juan Crisóstomo Lafinur tuvo que abandonar su cátedra de filosofía cuando estaba a punto de saber algo de la materia que enseñaba. El lector de este libro hallará en sus páginas muchas agudezas análogas. El destino personal de Groussac fue, como el de todos los hombres, asaz extraño. Hubiera querido ser famoso en su patria y en su idioma natal; lo fue en una lengua que dominaba, pero que nunca lo satisfizo del todo y en regiones lejanas que siempre fueron para él un destierro. Su verdadera tarea fue la enseñanza del rigor y de la ironía francesa a un continente en cierne. «Ser famoso en la América del Sur

no es dejar de ser un desconocido», escribió no sin amargura.

Profesó el culto de Hugo y de Shakespeare, de Flaubert y de los latinos. Nunca le agradó Rabelais. La psicología le interesó; en un artículo del *Viaje intelectual* observa que es extraño que nuestra mente emerja cada día del insensato mundo de los sueños y recobre una relativa cordura.

Quizá la más conmovedora de sus biografías sea la de Liniers, que data de 1907.

Fue un crítico, un historiador y, sobre todas las cosas, un estilista.

***CARLOS M. GRUNBERG. MESTER DE JUDERIA**

Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Argirópolis, 1940.

Hacia 1831, Macaulay, el imparcial Macaulay, improvisó una historia fantástica. Esa invención (cuyo bosquejo suficiente perdura en el segundo tomo de los *Ensayos*) narra las tropelías y los tormentos, las prisiones, los destierros y los ultrajes que se encarnizaron en todas las naciones de Europa sobre la gente de pelo rojo. Al cabo de unos siglos ensangrentados no hay quien no afirme que las víctimas de ese tratamiento implacable no son verdaderos patriotas y las acusa de sentirse más allegadas a cualquier forastero pelirrojo que a los morenos y a los rubios de la parroquia. Los pelirrojos no son ingleses, los pelirrojos no podrán ser ingleses razonan los fanáticos; la naturaleza lo prohíbe, la experiencia lo prueba. Previsiblemente la persecución ha modificado a los perseguidos, engendrando cismas recíprocos... ¿A qué proseguir? La cristalina parábola de Macaulay es una transcripción de la realidad: el antisemita Adolf Hitler manda en Europa y tiene imitadores aquí.

En las lúcidas páginas de este libro, Grünberg refuta con poderosa pasión los mitos y falacias que ese impostor y sus prosélitos han predicado al mundo. A pesar del patíbulo y de la horca, a pesar de la hoguera inquisitorial y del revólver nazi, a pesar de los crímenes que atesora una diligencia de siglos, el antisemitismo no se libra de ser ridículo. En Buenos Aires lo es todavía más que en Berlín. En Alemania cuya lengua literaria se basa en la versión de textos hebreos que ha legado Lutero, Hitler no hace otra cosa que exacerbar un odio preexistente; el antisemitismo argentino viene a ser un facsímil atolondrado que ignora lo étnico y lo histórico. En cierta nota del admirable estudio *Rosas y su tiempo*, Ramos Mejía ha enumerado los apellidos principales de la época. Fuera de los de origen vasco, son todos de cepa judeoportuguesa: Pereyra, Ramos, Cueto, Sáenz Valiente, Acevedo, Piñero, Fragueiro, Vidal, Gómez, Pintos, Pacheco, Pereda, Rocha.

Los poemas que tengo el agrado de prologar declaran el honor y el dolor de ser judío en el perverso mundo increíble de 1940. Hay escritores a quienes les importa la forma; a otros, lo que una mala pero inevitable metáfora llama el fondo. Ejemplo de formalistas es Góngora y también el improvisador de almacén, que admite cualquier verso que (más o menos) cuente unas ocho sílabas... Las páginas cabales burlan esa distinción

habitual; en ellas la forma es el fondo, y viceversa. Es el caso de muchas en este libro: de *Judezno*, de *Sabat*, de *Circuncisión*...

Grünberg, poeta, es inconfundiblemente argentino. Lo anterior no quiere decir que trafique en nidos de cóndores o en ombúes ni que en su estrofa sea frecuente el general Rosas: melancólica imagen de la Patria. Quiere decir un vocabulario determinado, ciertas costumbres sintácticas y prosódicas, un modo explícito que no es el modo interjectivo, alarmado, de los poetas españoles de ayer y de hoy.

Singularmente original es el concepto de la rima que declaran los poemas de Grünberg. En su monografía sobre la rima (*Der Reim*, 1891) Sigmar Niehring anota que la versificación española suele abusar de ciertas desinencias inexpresivas: ido, ado, oso, entr, ando... Así, Lope de Vega:

Sentado Endimión al pie de atlante, / Enamorado de la luna hermosa,
/ Dijo con triste voz y alma celosa: / En tus mudanzas, ¿quién será
constante? // Ya creces en mi fe, ya estás menguante, / Ya sales, ya te
escondes desdeñosa, / Ya te muestras serena, ya llorosa, / Ya tu epiciclo
ocupas arrogante...

Y tres siglos después, Juan Ramón Jiménez:

Se entró mi corazón en esta nada, / como aquel pajarillo, que, volando
/ de los niños, se entró, ciego y temblando, / en la sombría sala
abandonada. // De cuando en cuando, intenta una escapada / a lo infinito,
que lo está engañando / por su ilusión; duda, y se va, piando, / del vidrio a
la mentira iluminada...

Góngora, Quevedo, Torres Villarroel y Lugones famosamente han utilizado lo que denomina el último de ellos "la rima numerosa y variada" (Nota: Lunario sentimental 1909. En las páginas iniciales Lugones rima: náyade-haya de; orla-por la; petróleo-mole o. Heine, en alguna estrofa de los *Zeitgedichte*, usa el mismo artificio: In der Fern'hör ich mit Freude - Wie man voll von deinem Lob ist Und wie du der Mirabeau bist - Von der Lüneburger Heide. Browning es casi inagotable en tales invenciones: monkey-one key; person-her son; puddock- ad hoc; circle-work ill; sky-am I; Balkis-small kiss; pardon-hard on; kitchen-rich in; issue-wish you; Priam-I am; poet-know it; honour-upon her; bishop-wish shop; Tithon-scythe on; insipid ease-Euripides... Hay enlaces análogos en el *Hudibras*; en algún soneto satírico de Milton; en el *Don Juan* de Byron. Rafael Caansinos-Asséns, en una de las noches del otoño de 1920, rimó Buscarini-y ni.); pero han limitado su empleo a composiciones grotescas o satíricas. Grünberg, en cambio, la prodiga con valor y felicidad en composiciones patéticas. Por ejemplo:

*Cortó el sobejo filisteo / para trocártelo en hebreo. // Cortó el sobejo
porque eres / Judá ben Sion y no Juan Pérez.*

O:

*En un lejano pogrom / le degollaron al hijo, / del que una noche me
dijo: "¡Era un gallardo Absalom!"*

Como todos los libros importantes, éste de Carlos M. Grünberg lo es por múltiples razones. Lo es como documento legible y lúcido de este aciago "tiempo de lobos, tiempo de espadas" cuya bárbara sombra continental -y quizá planetaria- vastamente se cierne sobre nosotros. Lo es por su precisión y por su fervor, por su álgebra y su juego, por la armoniosa convivencia continua de la destreza métrica y de la delicada pasión. Lo es por el alma irónica y gallarda que declaran sus páginas.

Quizá el error más obvio de este volumen es la ostentación de palabras que sólo viven en las columnas del Diccionario de la Academia.

En este siglo que no suele percibir otro halago que el de la incoherencia parcial, en este siglo en que el poema quiere parecerse a la incantación y el poeta al afiebrado o al brujo, Grünberg tiene el valor de proponer una lírica sin misterio. La limpidez es hábito de Israel: recordemos a Enrique Heine; recordemos, en el palabrero siglo XIV, las coplas del rabí don Sem Tob, "judío de Carrión"...

Mis plácemes a Grünberg y a sus lectores.

***SOBRE «DON SEGUNDO SOMBRA»**

Respetuoso de la palabra «novela» -la palabra de *Crimen y castigo* y de *Salammbó*-, Güiraldes calificó de relato a *Don Segundo Sombra*; alguien habrá arriesgado, después, los vocablos «épico» y «epopeya»; esencialmente, cabría recurrir a la noción (y a la connotación) de elegía. Un pesar que el escritor tal vez ignoró y un pesar explícito hay en el fondo de la obra; por el primero entiendo el temor, ahora inconcebible y absurdo, de que, concluida en 1918 la guerra (*the war to end war*), el mundo entrara en un período de interminable paz. En los mares, en el aire, en los continentes, la humanidad había celebrado su última guerra; de esa fiesta fueron excluidos los argentinos; *Don Segundo* quiere compensar esa privación con antiguos rigores. Algo en sus páginas hay del énfasis de *Le Feu*, y la noche que precede al arreo («De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían alma de reseros, que es tener alma de horizonte») se parece a la noche que precede a una carga a la bayoneta. No sólo dicha quiere el hombre sino también dureza y adversidad.

Más público es el otro pesar, o la otra nostalgia, que es la razón del libro. De la ganadería nuestro país pasó a la agricultura; Güiraldes no deplora esa conversión ni parece notarla, pero su pluma quiere rescatar el pasado ecuestre de tierras descampadas y de hombres animosos y pobres. *Don Segundo* es, como el undécimo libro de la Odisea, una evocación ritual de los muertos, una necromancia. No en vano el protagonista se llama Sombra; «un rato ignoré si veía o evocaba... Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre», leemos en las últimas páginas. Percibido ese carácter fantástico, se ve lo improcedente de la comparación habitual de *Don Segundo Sombra* con Martín Fierro, con Paulino Lucero, con Santos Vega o con otros gauchos de la literatura o la tradición; Don Segundo ha sido esos

gauchos o es, de algún modo, su tardío arquetipo, su idea platónica. Güiraldes escribe: «La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada... Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolente. Ya iba a llegar a lo alto del camino y desaparecer. Se fue reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago». Años antes, Lugones escribió del gaucho genérico: «*Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba pardeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta*» (*El payador*, pág. 73). El espacio, en los dos textos supracitados, tiene la misión de significar el tiempo y la historia.

Don Segundo Sombra presupone y corona un culto anterior, una mitología literaria del gaucho. Eduardo Gutiérrez y Hudson, Bartolomé Hidalgo y determinados capítulos del *Facundo*, hombres de la historia, sueño borroso, y del sueño vívido de las letras, dan a la obra su patética resonancia; merecer y cifrar ese hondo pasado es una virtud de Güiraldes, no accesible a los otros cultivadores de la nostalgia criolla.

De ciertas aventuras que se repiten en libros medievales, el germanista Ker ha observado que son meros adjetivos para definir el carácter del héroe; el poeta, en lugar de afirmar que aquél es valiente, lo hace ejecutar tal o cual acto de valor. Allende las canciones de gesta, el procedimiento es común; José Ortega y Gasset, en algún ensayo, recomienda su empleo a los novelistas. Para nuestra felicidad, Güiraldes no siguió esa mala costumbre. Henry James, al premeditar su terrible *Vuelta de tuerca*, sintió que especificar lo malvado era debilitarlo; Güiraldes, fuera del segundo capítulo (el menos convincente de todos), no armó proezas para su héroe: se limitó a contar la impresión que éste dejaba en los demás. No se trata, por cierto, de un simple artificio verbal; en la realidad, no basta que una persona obre valentías para que la juzguemos valiente o prodigue sutilezas para tener crédito de sutil. Más revelador que sus actos puede ser el aire de un hombre; la doctrina luterana de la justificación por la fe (y no por las obras) es la versión teológica de esta idea. Quizá a través de *Kim* la estructura de *Don Segundo* es la del *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Es fama que este libro genial (escrito en primera persona) abunda en incómodos altibajos; el inmediato sabor de la felicidad alterna en sus páginas con bromas chabacanas y débiles; tanto las cumbres como las caídas superan las posibilidades del arte consciente de Güiraldes. Otra disparidad debo señalar. *Huckleberry Finn* se ajusta a una directa experiencia de los hechos que narra; *Don Segundo Sombra*, a un recuerdo (y a una exaltación) de los hechos. Leer el primero es ser mágicamente Huck Finn y seguir el curso de un río con un esclavo prófugo; leer el segundo es haber sido, hace muchos años, tropero y querer recordarlo. Wordsworth, en un prólogo ilustre, dijo que la poesía nace de la emoción recordada en la tranquilidad; la memoria define las experiencias; acaso todo ocurre después, cuando lo comprendemos, no en el rudimentario presente... El narrador de *Don Segundo* no es el chico agauchado; es el nostálgico hombre de letras que recupera, o sueña recuperar, en un lenguaje en que conviven lo francés y lo cimarrón, los días y las noches elementales que aquél no hizo más que vivir.

Sur, Buenos Aires, n. 217-218, noviembre-diciembre de 1952.

***GUNNAR GUNNARSSON. BARCOS EN EL CIELO**

En la novela de Gunnar Gunnarsson *Barcos en el cielo* doy con este sentimiento curioso: «En una tierra sin montañas las ideas y los animales se pierden porque quién los va a sujetar y no sé cómo hace la gente para dormir de noche en una llanura».

Aceptada la imagen del autor, yo diría que la dispersión de las ideas conviene al sueño.

***EDUARDO GUTIERREZ, ESCRITOR REALISTA**

El Hogar, 9 de abril de 1937

Descartada la guerra con España, cabe afirmar que la dos tareas capitales de Buenos Aires fueron la guerra sin cuartel con el gaucho y la apoteosis literaria del gaucho. Setenta despiadados años duró esa guerra. La encendieron, en los campos quebrados del Uruguay, los hombres de Artigas. *All the sad variety of Hell*, toda la triste variedad del infierno, cabe en su evolución. Laprida es ultimado en el Pilar y su muerte es oscura; Mariano Acha es decapitado en Angaco; la cabeza de Rauch pende del arzón de un caballo en las pampas del sur; Estomba, enloquecido por el desierto, teje y desteje con sus tropas hambrientas un insensato laberinto de marchas; Lavalle, hastiado, muere en el patio de una casa en Jujuy. Buenos Aires les concede un bronce. una calle, y los olvida. Buenos Aires prefiere pensar en un mito cuyo nombre es el gaucho, la vigilia y los sueños de Buenos Aires producen lentamente el doble mito de la pampa y el gaucho.

¿Qué aporte peculiar el de Gutiérrez en la formación de ese culto? El primer tomo de la *Literatura argentina* de Rojas casi no le reconoce otro mérito que el de ser «la personalidad que eslabona el ciclo épico de Hernández, o sea la tradición de los gauchescos en verso, con el nuevo ciclo de los gauchos en la novela y el teatro».

Luego denuncia «la superficialidad del modelado, la pobreza del color, la vulgaridad del movimiento y, sobre todo, la trivialidad del lenguaje» y deplora, en el mismo dialecto pictórico y pintoresco, «que la cercanía del modelo, y un exceso de realismo en la perspectiva, unido a la ligereza de la forma, le impidiesen dejarnos en sus vigorosas crónicas rurales verdaderas novelas, dignas de ese nombre por el argumento y por la forma». Además, pondera la simpatía de Gutiérrez «por el noble hijo del desierto», saluda de paso a su hermano Carlos, «un bello espíritu, nutrido y gentil» y anota que «la influencia del *Martín Fierro* sobre sus argumentos gauchescos es evidente en el paralelismo de ambas creaciones».

El último rasgo es, tal vez, injusto. El favor alcanzado por Martín Fierro había indicado la oportunidad de otros gauchos no menos acosados y cuchilleros. Gutiérrez se encargó de suministrarlos. Sus novelas, ahora, pueden parecer un infinito juego de variaciones sobre los dos temas de Hernández «pelea de Martín Fierro con la partida» y «pelea de Martín Fierro y de un negro». Cuando se publicaron, sin embargo, nadie imaginó que esos temas fueran privativos de Hernández; todos conocían la pública realidad que los abastecía a los dos. Además, ciertas peleas de Gutiérrez son admirables. Recuerdo una, creo que la de Juan Moreira y Leguizamón. Las palabras de Gutiérrez se me han borrado; queda la escena. A puñaladas pelean dos paisanos en una esquina de una calle en Navarro. Ante los hachazos del otro, uno de los dos retrocede. Paso a paso, callados, aborreciéndose, pelean toda la cuadra. En la otra esquina, el primero hace espalda en la pared rosada del almacén. Ahí el otro, lo mata. Un sargento de la policía provincial ha visto ese duelo. El paisano, desde el caballo, le ruega que le alcance el facón que se le ha olvidado. El sargento, humilde, tiene que forcejear para arrancarlo del vientre muerto... Descontada la bravata final, que es como una rúbrica inútil, ¿no es memorable esa invención de una pelea caminada y callada? ¿No parece imaginada para el cinematógrafo?

Moreira, sin embargo, no es la novela de Gutiérrez que yo suelo recomendar o prestar. Prefiero una que es casi desconocida y que debió de desconcertar vagamente a su honesta clientela de compadritos, tan veneradores del gaucho. Hablo de la sincera biografía de Guillermo Hoyo, cuchillero que fue de San Nicolás, alias Hormiga Negra. Quienes no se dejen desalentar por la incivilidad del estilo (que harto merece todas las reprobaciones de Rojas) percibirán en esa novela el satisfactorio, el no usado, el casi escandaloso sabor de la veracidad. Es verosímil que le dé valor el contraste con la pompa sentimental de todas las ulteriores novelas gauchas, sin excluir a las otras de Gutiérrez y al *Don Segundo Sombra*.

Lo cierto es que de todos los gauchos malos en que nuestras letras abundan, ninguno me parece tan real como el hosco muchacho atravesado Guillermo Hoyo, que vistea por broma con su padre y acaba por marcarle una puñalada, que es el orgullo de éste. Moreira, en las páginas de Gutiérrez, es un lujoso personaje de Byron que dispensa con pareja solemnidad la muerte y la lágrima; Hormiga Negra es el muchachuelo perverso que empieza por golpear a una vieja y que la amenaza de muerte «la primera vez que usted se limpie las manos o el arreador en el cuerpo de su hija, que es cosa mía». Luego se va enviando en el crimen, en el gratuito goce físico de matar.

En su enconada historia hay capítulos que no olvidaré: por ejemplo, su pelea con el guapo santafecino Filemón Albornoz, pelea que los dos casi rehuyen y a la que los empuja su fama.

Sarmiento, en el *Facundo*, compone una acusación; Hernández, en el *Martín Fierro*, un alegato: Güiraldes, en el *Don Segundo Sombra*, un acto de fe...

A Gutiérrez le basta mostrar un hombre, le basta «darnos la certidumbre de un hombre», para decirlo con las palabras duraderas de Hamlet. No sé si el «verdadero» Guillermo Hoyo fue el hombre de viaraza y de puñalada que describe Gutiérrez; sé que el Guillermo Hoyo de Gutiérrez es

verdadero. He interrogado: ¿Qué aporte peculiar el de Gutiérrez en el mito del gaucho? Acaso puedo contestar: Refutarlo.

Eduardo Gutiérrez (cuya mano escribió treinta y un libros) ha muerto, quizá definitivamente. Ya las obras «del renombrado autor Argentino» ralean en los quioscos de la calle Brasil o de Leandro Alem. Ya no le quedan otros simulacros de vida que alguna tesis de doctorado o que un artículo como este que escribo: también, modos de muerte.

Inútil pretender que perdura en el corazón de su pueblo. Acaso su epitafio más firme sea esta nota marginal de Lugones, que es del año 1911: «...aquel ingenioso Eduardo Gutiérrez, especie de Ponson du Terrail de nuestro folletín, mordiente como una chaira para sacar filo de epigrama a lo ridículo, a crédito ilimitado con la jovialidad, musa, entonces, de las gacetas porteñas; y, en medio de todo, el único novelista nato que haya producido el país, si bien malgastado por nuestra eterna dilapidación de talento».

Eduardo Gutiérrez, autor de folletines lacrimosos y ensangrentados, dedicó buena parte de sus años a novelar el gaucho según las exigencias románticas de los compadritos porteños. Un día, fatigado de esas ficciones, compuso un libro real, el *Hormiga Negra*. Es desde luego, una obra ingrata. Su prosa es de una incomparable trivialidad. La salva un solo hecho, un hecho que la inmortalidad suele preferir: se parece a la vida.

*LORD HALIFAX'S GHOST BOOK

Desde que cierto historiador bizantino del siglo seis anotó que la isla de Inglaterra constaba de dos partes: una con ríos y ciudades y puentes, otra habitada de culebras y fantasmas, las relaciones de Inglaterra y del Otro Mundo son cordiales y célebres. En 1666, Joseph Gianvill publicó sus *Consideraciones filosóficas sobre la hechicería y los hechiceros*, libro inspirado por un invisible tambor que se oía todas las noches en una pileta de Wiltshire. Hacia 1705, Daniel Defoe escribió su *Relato verdadero de la aparición de una tal Mrs. Veal*. A fines del siglo diecinueve, el rigor estadístico se aplicó a esos nebulosos problemas y se verificaron dos censos de alucinaciones hipnóticas y telepáticas. (El último abarcó diecisiete mil personas adultas.) Ahora, en Londres, acaba de salir este libro -*Lord Halifax's Ghost Book*- que reúne y agota los encantos de la superstición y del esnobismo. Se trata de fantasmas selectos, «de apariciones que han turbado el reposo de los mayores nombres de Inglaterra, cuyas idas y venidas han sido invariablemente anotadas por una mano augusta». Lady Goring, Lord Desborough, Lord Lytton, el marqués de Hartingdom y el duque de Devonshire están entre los nombres cuyo reposo ha sido turbado y que han suministrado manos augustas. El honorable Reginald Fortescue sale fiador de la existencia «de un espectro alarmante». Yo no sé qué pensar: por lo pronto, me niego a creer en el alarmante Reginald Fortescue, si no sale fiador de su existencia un espectro honorable.

El prefacio contiene esta hermosa anécdota: Dos señores comparten un vagón de ferrocarril. «Yo no creo en fantasmas», dice uno de ellos. «¿De veras?», dice el otro, y desaparece.

***RADCLYFFE HALL. THE SIXTH BEATITUDE**

Que yo recuerde, el problema de la literatura popular ha sido resuelto muy pocas veces, y nunca por autores del pueblo. Ese problema no se reduce (como algunos lo creen) a la correcta imitación de un lenguaje rústico. Más bien comporta un doble juego: la correcta imitación de un lenguaje oral y la obtención de efectos literarios que no rebasen las probabilidades de ese lenguaje y que resulten espontáneos. Con dos obras maestras cuenta ese género: nuestro *Martín Fierro* y el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Los dos están en primera persona.

El problema que Miss Hall se ha planteado es harto más fácil. En su novela, el *sermo plebeius* está en el diálogo; lo demás está referido en tercera persona. El resultado no es admirable. Las trescientas páginas son un puro vaivén entre dos énfasis igualmente molestos: el sentimentalismo y la premeditada brutalidad. De la brutalidad más vale omitir los ejemplos. Del sentimentalismo doy éste, que tiene la virtud de ser breve: «A ese manzano venerable vino un ruiñeñor y salió el callejón entero a escucharlo, porque los pobres, aunque ya del todo insensibles a la fealdad, siempre se dejan subconscientemente arrastrar por la belleza».

Miss Hall ha congregado en esta novela un sinfín de miserias: la humedad, la comida sucia, las caries dentales, el Ejército de Salvación, el alcohol, la muerte, la soberbia de los muchachos, la confusa voracidad de los viejos.

Rasgo curioso: esa acumulación es menos conmovedora que la noticia de algún goce pequeño. Verbigracia: la casi misteriosa felicidad que recorre el barrio humildísimo cuando la viuda Mrs. Roach compra un telescopio. Esa felicidad nos da más lástima que las muchas desdichas. Decididamente, los procedimientos oblicuos no son los peores.

***SONIA HAMBOURG y R.H. BOOTHROYD. THE ALBATROSS BOOK OF LIVING PROSE**

(El Hogar, 1 de abril de 1938)

Ha observado Novalis: «Nada más poético que las transiciones y las mezclas heterogéneas». Esa declaración define, ya que no explica, el encanto peculiar de las antologías. La mera yuxtaposición de dos piezas (con sus diversos climas, proceder, connotaciones) puede lograr una virtud que no logran esas piezas aisladas. Por lo demás: copiar un párrafo de un libro, mostrarlo solo, ya es deformarlo sutilmente. Esa deformación puede ser preciosa.

The Albatross Book of Living Prose incluye más de ciento cincuenta páginas ejemplares, desde el siglo XIV hasta nuestro tiempo. El ameno embustero Sir John Mandeville -*Sir John to all Europe*- abre el misceláneo desfile; el señor Charles Morgan lo cierra, delicadamente, pero sin ejecutar un

milagro. Casi tenemos derecho a un milagro, si consideramos que entre los dos están las páginas más altas de la prosa inglesa y aun de toda prosa: las del apasionado y deliberado Sir Thomas Browne.

Los compiladores de este volumen no están libres de culpa. Inexplicablemente han omitido a Arnold, a Lang, a Kipling, a Chesterton, a Bernard Shaw, a Lawrence de Arabia, a T. S. Eliot. (En cambio, están hospedando unas páginas de Charles Montagu Doughty, hombre majestuosamente ilegible, que a pesar de su libro descomunal *Arabia Deserta* -seiscientos treinta mil palabras- goza de alguna fama, por obra de un elogio atolondrado del mismo Lawrence.) Tampoco han demostrado un continuo acierto en la selección de piezas representativas. Unas son demasiado breves; otras -fragmentos de un relato o de una novela- son casi indescifrables sin el contexto.

El libro sobrevive, sin embargo; el libro casi justifica su nombre, la materia es tan rica, que casi por sí sola ha triunfado de la incapacidad o languidez de los colectores. Los siglos clásicos de la literatura británica están mejor representados en este libro que el diecinueve y que el actual. La causa es clara: el tiempo ya había hecho la selección.

Entre los contemporáneos figuran Joyce, Galsworthy y Virginia Woolf.

Vuelvo las páginas y doy con estas curiosas líneas de Johnson: «A veces el conde de Rochester se retiraba al campo y se complacía en la redacción de libelos, en los que no aspiraba a ajustarse a la estricta verdad».

*JOHN HAMPDEN. TWENTY ONE-ACT PLAYS

Las veinte piezas en un acto que forman este libro antológico son de veinte autores distintos. La primera (un incidente lacrimoso-patriótico de Lady Gregory) data de 1907; la última (un lánguido aquelarre de Nora Ratcliff) de 1936. Casi todas imponen o favorecen la incómoda sospecha de que el *one-act play* o pieza en un acto es un género equivocado. De las veinte, sólo tres nos confortan y nos salvan de esa hipótesis melancólica: *Riders to the Sea* de J. M. Synge, *A Night at an Inn* de Lord Dunsany y *The Man Who Wouldn't Go to Heaven* de Sladen-Smith. (Quizá, también, el drama coral *Culbin Sands* del doctor Gordon Bottomley.)

¿Qué rasgo relevante y común el de esas pocas piezas excepcionales? Yo juraría que su falta total de psicologismo, su índole narrativa, escueta, visual. Son tres relatos breves, tres narraciones. *Una noche en una taberna*, la de Lord Dunsany, es la más eficaz y es la de mejor argumento. Tres marineros han robado en el Indostán un rubí, que es el ojo de un ídolo. Ya en Inglaterra, los persiguen tres sacerdotes de ese lejano dios, para vengar el sacrilegio y para recuperar el rubí. Los marineros, con una estratagema, los matan. Se sienten muy felices: no queda un ser humano en el mundo que conozca el secreto. Se emborrachan y gritan. De golpe entra en la taberna el dios ciego, el ídolo remoto que mutilaron y que viene a matarlos. (Un libro posterior de Lord Dunsany -*El señor Jorkerns se acuerda de Africa*- habla de unas turquesas en

un desierto, custodiadas por pesadillas. Alguien las roba en el atardecer y las restituye en el alba. El cuento se titula «Los dioses de oro».)

He referido el argumento de la mejor de las piezas recopiladas. La peor de todas, la más irreparable de todas, se llama *Progress* y es obra del irlandés St. John Ervine. Hampden, el compilador, la exalta en el prólogo; bien es verdad que en ese prólogo habla (sin ironía) del «genio» de Noel Coward.

***FRANCIS BRET HARTE. BOCETOS CALIFORNIANOS**

Emecé, 1946

Las fechas son para el olvido, pero fijan en el tiempo a los hombres y traen multiplicadas connotaciones.

Como casi todos los escritores de su país, Francis Bret Harte nació en el Este. El hecho ocurrió en Albany, capital del Estado de Nueva York, el día 25 de agosto de 1836. Dieciocho años tenía cuando emprendió su viaje a California, donde alcanzó la fama y que hoy está ligada a su nombre. Ensayó las tareas del minero y del periodista. Parodió a poetas hoy olvidados y redactó los cuentos que componen este volumen y que no superaría después. Apadrinó a Mark Twain, que olvidaría pronto su bondad. Fue cónsul de los Estados Unidos en Prusia, en Glasgow y en Escocia. Murió en Londres en 1902.

A partir de 1870, casi no hizo más que plagiarse, ante la indiferencia o indulgencia de los lectores.

La observación confirma esta melancólica ley: para rendir justicia a un escritor hay que ser injusto con otros: Baudelaire, para exaltar a Poe, rechaza perentoriamente a Emerson (que como artífice es hartamente superior a aquél); Lugones, para exaltar a Hernández niega a los otros escritores gauchescos todo conocimiento del gaucho; Bernard De Voto, para exaltar a Mark Twain, ha escrito que Bret Harte era un «impostor literario» (*Mark Twain's America*, 1932). También Lewisohn, en su *Story of American Literature*, trata con algún desdén a Bret Harte. La razón, lo sospecho, es de orden histórico: la literatura norteamericana de nuestro tiempo no quiere ser sentimental y repudia a todo escritor que es susceptible de ese epíteto. Ha descubierto que la brutalidad puede ser una virtud literaria; ha comprobado que en el siglo XIX los americanos del Norte eran incapaces de esa virtud. Feliz o infelizmente incapaces. (Nosotros, no: nosotros ya podíamos exhibir *La Refalosa* de Ascasubi, *El Matadero* de Estaban Echeverría, el asesinato del moreno en el *Martín Fierro*, y las monótonas escenas atroces que despachaba con profusión Eduardo Gutiérrez...) En 1912 observó John Macy: «Nuestra literatura es idealista, melindrosa, endeble, dulzona... El Ulises de grandes ríos y de peligrosos mares es experto en estampas japonesas. El veterano de la Guerra de Secesión compite victoriosamente con la señorita Marie Corelli. El curtido conquistador de desiertos rompe a cantar, y en su cantar hay una rosa y un pequeño jardín». Dos consecuencias ha tenido el propósito de no ser sensiblero y de ser, Dios mediante, brutal: el auge de los *hard-boiled writers* (Hemingway, Caldwell, Farrel, Steinbeck, James Cain), la depreciación de muchos escritores mediocres y de algunos buenos, Longfellow, Dean Howell, Bret Harte.

Claro está que a los americanos del sur no nos concierne esta polémica. Adolecemos de onerosos y acaso irreparables defectos, pero no del defecto de ser románticos. Creo, sinceramente, que podemos frecuentar a Bret Harte, y al más tenaz y nebuloso de los alemanes, sin mayor riesgo de una contaminación indeleble. Creo, también, que el romanticismo de Harte no comporta un falseo. A diferencia de otras doctrinas, el romanticismo fue mucho más que un estilo pictórico o literario; fue un estilo vital. Su historia puede prescindir de las obras de Byron, pero no de su vida tumultuosa y de su muerte resplandeciente. El destino de los héroes de Victor Hugo abusa de la inverosimilitud; también abusó de ella el destino del teniente de artillería Bonaparte. Si Bret Harte fue romántico, también lo fue la realidad que sus narraciones historian: el hondo continente que abarcó tantas mitologías, el continente de las marchas de Sherman y de la poligámica teocracia de Brigham Young, del oro occidental y de los bisontes detrás de las puestas de sol, de los ansiosos laberintos de Poe y de la gran voz de Walt Whitman.

Francis Bret Harte recorrió los yacimientos californianos hacia 1858. Quienes lo acusan de no haber sido asiduamente minero olvidan que si lo hubiera sido tal vez no hubiera sido escritor, o hubiera preferido otros temas, ya que una materia muy familiar suele no ser estimulante.

Los relatos que integran este volumen originariamente se publicaron en el *Overland Monthly*. A principios de 1869, Dickens leyó uno de ellos, el irresistible, el tal vez imperecedero *Outcasts of Poker Flat*. Descubrió en el estilo de su escritura alguna afinidad con el suyo, pero profusamente alabó «los finos toques de carácter, la frescura del tema, la ejecución magistral, la milagrosa realidad del conjunto» (John Forster: *The Life of Charles Dickens*, II, 7). No faltaron, entonces y después, otros testimonios admirativos. Hay el del humanista Andrew Lang, que, en un examen de las fuentes del primer Kipling (*Essays in Little*, 1891), las reduce a Gyp y a Bret Harte; hay el muy significativo de Chesterton, que niega, sin embargo, que en su labor haya algo peculiarmente americano.

Menos inútil que la discusión de ese juicio me parece la comprobación de una facultad que Bret Harte comparte con Chesterton y con Stevenson: la invención (y la enérgica fijación) de memorables rasgos visuales. Acaso el más extraño y feliz es éste que leí a los doce años y que me acompañará, bien lo sé, hasta el fin del camino: el blanco y negro naipe clavado por la firme navaja en el tronco del árbol monumental, sobre el cadáver de John Oakhurst, tahúr.

*GERHART HAUPTMANN

Hijo de un hostelero, nieto y bisnieto de tejedores, Gerardo Juan Roberto Hauptmann nació en 1862 en una aldea de Silesia. En la escuela de Obersalzbrunn y luego en la *Realschule* de Breslau fue, asiduamente, el alumno más haragán. La escultura fue su primera ambición. En 1880 ingresó en el Real Colegio de Arte de Breslau; en 1882, en la Universidad de Jena. Siguió, ahí, los cursos de filosofía de Rudolf Eucken. Hacia 1883 emprendió un lento viaje desordenado por España e Italia. En Roma, en su taller de escultor, cayó enfermo de tifus. Una muchacha silenciosa y sonriente, Fraülein Marie

Thienemann, lo cuidó; esa muchacha -sólo en la realidad pasan esas cosas- fue después su mujer. En 1885 publicó su libro inicial: una epopeya nebulosa que trata (visible y vanamente) de parecerse al *Childe Harold* de Byron. Poco después publicó un extenso relato: *El guardaagujas Thiel*. En 1887 lo convirtieron al naturalismo la amistad y la prédica de Arno Holz. En su erudita biblioteca, éste le demostró la conveniencia de que los personajes rústicos dialogaran en alemán vulgar o en dialecto: procedimiento literario que Hauptmann -hombre rústico al fin y muy venerador, como tal, de las convenciones- no había soñado en utilizar.

Muchos y famosos dramas realistas ha escrito Hauptmann. El horror de la vida familiar, la familia como institución carcelaria, es el tema esencial de *Antes de amanecer*, de *Hombres solitarios* y de *La fiesta de la paz*. *Los tejedores* (1892) y *Florian Geyer* (1896) son dos sombríos dramas épicos. *Rosa Berndt* (1903) propone el destino de una mujer que adora y mata a su hijo; *La fuga de Gabriel Shilling* (1907), el suicidio de un hombre desgarrado por el amor de dos mujeres. Cabe enumerar también los dramas simbólicos: *La ascensión de Hannele* (1893), *La campana sumergida* (1896), *Y Pippa baila* (1906), *Griselda* (1908). *El arco de Ulises* (1914) presenta, un tanto disminuida y causalizada, la espléndida venganza del héroe homérico; *El Mesías blanco* (1920) la muerte lamentable de Moctezuma, a quien los invasores descubrieron, según refiere el Padre Sahagún, jugando con pesadas muñecas. *Indipohdi* (1923) renueva el argumento de la *Tempestad* shakespeariana.

De las obras en prosa de Gerhart Hauptmann -*Emanuel Quint* (1910), *Atlántida* (1912), *Fantasma* (1923), *La maravilla de la Isla de las Damas* (1924), *El libro de la pasión* (1930), *El hereje de Souna* (1918)- acaso la más memorable es la última. Hauptmann, ahora vive en la soledad montañesa de Agnetendorf. En 1912 recibió el Premio Nobel de Literatura.

*NATHANIEL HAWTHORNE

Colegio Libre de Estudios Superiores, marzo de 1949; también en Otras Inquisiciones, 1952

Empezaré la historia de las letras americanas con la historia de una metáfora; mejor dicho, con algunos ejemplos de esa metáfora. No sé quién la inventó -es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar. Esta que digo es la que asimila los sueños a una función de teatro. En el siglo XVII, Quevedo la formuló en el principio del *Sueño de la muerte*; Luis de Góngora, en el soneto *Varia imaginación*, donde leemos:

*El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.*

En el siglo XVIII, Addison lo dirá con más precisión. «El alma, cuando sueña -escribe Addison-, es teatro, actores y auditorio.» Mucho antes, el persa Umar Khyyam había escrito que la historia del mundo es una representación que Dios, el numeroso Dios de los panteístas, planea, representa y contempla, para distraer su eternidad; mucho después, el suizo Jung, en encantadores y, sin duda, exactos volúmenes, equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños.

Si la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño, está bien que los versos de Góngora sirvan de epígrafe a esta historia de las letras americanas y que inauguraremos con el examen de Hawthorne, el soñador. Algo anteriores en el tiempo hay otros escritores americanos -Fenimore Cooper, una suerte de Eduardo Gutiérrez infinitamente inferior a Eduardo Gutiérrez; Washington Irving, urdidor de agradables españoladas- pero podemos olvidarlos sin riesgo.

Hawthorne nació en 1804, en el puerto de Salem. Salem adolecía, ya entonces, de dos rasgos anómalos en América; era una ciudad, aunque pobre, muy vieja, era una ciudad en decadencia. En esa vieja y decaída ciudad de honesto nombre bíblico, Hawthorne vivió hasta 1836; la quiso con el triste amor que inspiran las personas que no nos quieren, los fracasos, las enfermedades, las manías; esencialmente no es mentira decir que no se alejó nunca de ella. Cincuenta años después, en Londres o en Roma, seguía en su aldea puritana de Salem; por ejemplo, cuando desaprobó que los escultores, en pleno siglo XIX, labraran estatuas desnudas...

Su padre, el capitán Nathaniel Hawthorne, murió en 1808, en las Indias Orientales, en Surinam, de fiebre amarilla; uno de sus antepasados, John Hawthorne, fue juez en los procesos de hechicería de 1692, en los que diecinueve mujeres, entre ellas una esclava, Tituba, fueron condenadas a la horca. En esos curiosos procesos (ahora el fanatismo tiene otras formas), Justice Hawthorne obró con severidad y sin duda con sinceridad. «Tan conspicuo se hizo -escribió Nathaniel, nuestro Nathaniel- en el martirio de las brujas, que es lícito pensar que la sangre de esas desventuradas dejó una mancha en él. Una mancha tan honda que debe perdurar en sus viejos huesos, en el cementerio de Charter Street, si ahora no son polvo.» Hawthorne agrega, después de ese rasgo pictórico: «No sé si mis mayores se arrepintieron y suplicaron la divina misericordia; yo, ahora, lo hago por ellos y pido que cualquier maldición que haya caído sobre mi raza, nos sea, desde el día de hoy, perdonada.» Cuando el capitán Hawthorne murió, su viuda, la madre de Nathaniel, se recluyó en su dormitorio, en el segundo piso. En ese piso estaban los dormitorios de las hermanas, Louisa y Elizabeth; en el último, el de Nathaniel. Esas personas no comían juntas y casi no se hablaban; les dejaban la comida en una bandeja, en el corredor. Nathaniel se pasaba los días escribiendo cuentos fantásticos; a la hora del crepúsculo de la tarde salía a caminar. Ese furtivo régimen de vida duró doce años. En 1837 le escribió a Longfellow: «Me he recluido; sin el menor propósito de hacerlo, sin la menor sospecha de que eso iba a ocurrirme. Me he convertido en un prisionero, me he encerrado en un calabozo, y ahora ya no doy con la llave, y aunque estuviera abierta la puerta, casi me daría miedo salir.» Hawthorne era alto, hermoso, flaco, moreno. Tenía un andar hamacado de hombre de mar. En aquel tiempo no había (sin duda felizmente para los niños) literatura infantil; Hawthorne había leído a los seis años el *Pilgrim's Progress*; el primer libro que

compró con su plata fue *The Faerie Queen*, dos alegorías. También, aunque sus biógrafos no lo digan, la Biblia; quizá la misma que el primer Hawthorne, William Hawthorne de Wilton, trajo de Inglaterra con una espada, en 1630. He pronunciado la palabra *alegorías*; esa palabra es importante, quizá imprudente o indiscreta, tratándose de la obra de Hawthorne. Es sabido que Hawthorne fué acusado de alegorizar por Edgar Allan Poe y que éste opinó que esa actividad y ese género eran indefendibles. Dos tareas nos encaran: la primera, indagar si el género alegórico es, en efecto, ilícito; la segunda, indagar si Nathaniel Hawthorne incurrió en ese género. Que yo sepa, la mejor refutación de las alegorías es la de Croce; la mejor vindicación, la de Chesterton. Croce acusa a la alegoría de ser un fatigoso pleonasma, un juego de vanas repeticiones, que en primer término nos muestra (digamos) a Dante guiado por Virgilio y Beatriz y luego nos explica, o nos da a entender, que Dante es el alma, Virgilio la filosofía o la razón o la luz natural y Beatriz la teología o la gracia. Según Croce, según el argumento de Croce (el ejemplo no es de él), Dante primero habría pensado: «La razón y la fe obran la salvación de las almas» o «La filosofía y la teología nos conducen al cielo» y luego, donde pensó *razón* o *filosofía* puso *Virgilio* y donde pensó *teología* o *fe* puso *Beatriz*, lo que sería una especie de mascarada. La alegoría, según esa interpretación desdeñosa, vendría a ser una adivinanza, más extensa, más lenta y mucho más incómoda que las otras. Sería un género bárbaro o infantil, una distracción de la estética. Croce formuló esa refutación en 1907; en 1904, Chesterton ya la había refutado sin que aquél lo supiera. ¡Tan incomunicada y tan vasta es la literatura! La página pertinente de Chesterton consta en una monografía sobre el pintor Watts, ilustre en Inglaterra a fines del siglo XIX y acusado, como Hawthorne, de alegorismo. Chesterton admite que Watts ha ejecutado alegorías, pero niega que ese género sea culpable. Razona que la realidad es de una interminable riqueza y que el lenguaje de los hombres no agota ese vertiginoso caudal. Escribe: «El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal. Cree, sin embargo que esos tintes en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo...» Chesterton infiere, después, que puede haber diversos lenguajes que de algún modo correspondan a la inasible realidad; entre esos muchos, el de las alegorías y fábulas.

En otras palabras: Beatriz no es un emblema de la fe, un trabajoso y arbitrario sinónimo de la palabra *fe*; la verdad es que en el mundo hay una cosa -un sentimiento peculiar, un proceso íntimo, una serie de estados análogos- que cabe indicar por dos símbolos: uno, asaz pobre, el sonido *fe*; otro, Beatriz, la gloriosa Beatriz que bajó del cielo y dejó sus huellas en el Infierno para salvar a Dante. No sé si es válida la tesis de Chesterton; sé que una alegoría es tanto mejor cuanto sea menos reductible a un esquema, a un frío juego de abstracciones. Hay escritor que piensa por imágenes (Shakespeare o Donne o Victor Hugo, digamos) y escritor que piensa por abstracciones (Benda o Bertrand Russell); *a priori*, los unos valen tanto como los otros, pero, cuando un abstracto, un razonador, quiere ser también imaginativo, o pasar por tal, ocurre lo denunciado por Croce. Notamos que un proceso lógico ha sido engalanado y disfrazado por el autor, «para deshonra del

entendimiento del lector», como dijo Wordsworth. Es, para citar un ejemplo notorio de esa dolencia, el caso de José Ortega y Gasset, cuyo buen pensamiento queda obstruido por laboriosas y adventicias metáforas; es, muchas veces, el de Hawthorne. Por lo demás, ambos escritores son antagónicos. Ortega puede razonar, bien o mal, pero no imaginar; Hawthorne era hombre de continua y curiosa imaginación; pero refractario, digámoslo así al pensamiento. No digo que era estúpido; digo que pensaba por imágenes, por intuiciones, como suelen pensar las mujeres, no por un mecanismo dialéctico. Un error estético lo dañó: el deseo puritano de hacer de cada imaginación una fábula lo inducía a agregarles moralidades y a veces a falsearlas y a deformarlas. Se han conservado los cuadernos de apuntes en que anotaba, brevemente, argumentos; en uno de ellos, de 1836, está escrito: «Una serpiente es admitida en el estómago de un hombre y es alimentada por él, desde los quince a los treinta y cinco, atormentándolo horriblemente.» Basta con eso, pero Hawthorne se considera obligado a añadir: «Podría ser un emblema de la envidia o de otra malvada pasión.» Otro ejemplo, de 1838 esta vez: «Que ocurran acontecimientos extraños, misteriosos y atroces, que destruyan la felicidad de una persona. Que esa persona los impute a enemigos secretos y que descubra, al fin, que él es el único culpable y la causa. Moral, la felicidad está en nosotros mismos.» Otro, del mismo año: «Un hombre, en la vigilia, piensa bien de otro y confía en él, plenamente, pero lo inquietan sueños en que ese amigo obra como enemigo mortal. Se revela, al fin, que el carácter soñado era el verdadero. Los sueños tenían razón. La explicación sería la percepción instintiva de la verdad.» Son mejores aquellas fantasías puras que no buscan justificación o moralidad y que parecen no tener otro fondo que un oscuro terror. Esta, de 1838: «En medio de una multitud imaginar un hombre cuyo destino y cuya vida están en poder de otro, como si los dos estuviesen en un desierto». Ésta, que es una variación de la anterior y que Hawthorne apuntó cinco años después: «Un hombre de fuerte voluntad ordena a otro, moralmente sujeto a él, que ejecute un acto. El que ordena muere y el otro, hasta el fin de sus días, sigue ejecutando aquel acto.» (No sé de qué manera Hawthorne hubiera escrito ese argumento; no sé si hubiera convenido que el acto ejecutado fuera trivial o levemente horrible o fantástico o tal vez humillante.) Éste, cuyo tema es también la esclavitud, la sujeción a otro: «Un hombre rico deja en su testamento su casa a una pareja pobre. Ésta se muda ahí; encuentra un sirviente sombrío que el testamento les prohíbe expulsar. Este los atormenta; se descubre, al fin, que es el hombre que les ha legado la casa.» Citaré dos bosquejos más, bastante curiosos, cuyo tema (no ignorado por Pirandello o por André Gide) es la coincidencia o confesión del plano estético y del plano común, de la realidad y del arte. He aquí el primero: Dos personas esperan en la calle un acontecimiento y la aparición de los principales actores. El acontecimiento ya está ocurriendo y ellos son los actores.» El otro es más complejo: «Que un hombre escriba un cuento y compruebe que éste se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quería; que ocurran hechos no previstos por él y que se acerque una catástrofe que él trate, en vano, de eludir. Ese cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes es él.» Tales juegos, tales momentáneas confluencias del mundo imaginario y del mundo real -del mundo que en el curso de la lectura simulamos que es real- son, o nos parecen, modernos. Su origen, su antiguo origen, está acaso en aquel lugar de la *Ilíada* en que Elena de Troya teje su

tapiz y lo que teje son batallas y desventuras de la misma guerra de Troya. Ese rasgo tiene que haber impresionado a Virgilio, pues en la *Eneida* consta que Eneas, guerrero de la guerra de Troya, arribó al puerto de Cartago y vio esculpidas en el mármol de un templo escenas de esa guerra y, entre tantas imágenes de guerreros, también su propia imagen. A Hawthorne le gustaban esos contactos de lo imaginario y lo real, son reflejos y duplicaciones del arte; también se nota, en los bosquejos que he señalado, que propendía a la noción panteísta de que un hombre es los otros, de que un hombre es todos los hombres.

Algo más grave que las duplicaciones y el panteísmo se advierte en los bosquejos, algo más grave para un hombre que aspira a novelista, quiero decir. Se advierte que el estímulo de Hawthorne, que el punto de partida de Hawthorne era, en general, situaciones. Situaciones, no caracteres. Hawthorne primero imaginaba, acaso involuntariamente, una situación y buscaba después caracteres que la encarnaran. No soy un novelista, pero sospecho que ningún novelista ha procedido así: «Creo que Schomberg es real», escribió Joseph Conrad de uno de los personajes más memorables de su novela *Victory* y eso podría honestamente afirmar cualquier novelista de cualquier personaje. Las aventuras del Quijote no están muy bien ideadas, los lentos y antitéticos diálogos -razonamientos, creo que los llama el autor- pecan de inverosímiles, pero no cabe duda de que Cervantes conocía bien a Don Quijote y podía creer en él. Nuestra creencia en la creencia del novelista salva todas las negligencias y fallas. Qué importan hechos increíbles o torpes si nos consta que el autor los ha ideado, no para sorprender nuestra buena fe, sino para definir a sus personajes. Qué importan los pueriles escándalos y los confusos crímenes de la supuesta Corte de Dinamarca si creemos en el príncipe Hamlet. Hawthorne, en cambio, primero concebía una situación o una serie de situaciones, y después elaboraba la gente que su plan requería. Ese método puede producir, o permitir admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan. De las razones anteriores podría, de antemano, inferirse que los cuentos de Hawthorne valen más que las novelas de Hawthorne. Yo entiendo que así es. Los veinticuatro capítulos que componen *La letra escarlata* abundan en pasajes memorables, redactados en buena y sensible prosa, pero ninguno de ellos me ha conmovido como la singular historia de Wakefield que está en los *Twice-Told Tales*. Hawthorne había leído en un diario, o simuló por fines literarios haber leído en un diario, el caso de un señor inglés que dejó a su mujer sin motivo alguno, se alojó a la vuelta de su casa, y ahí, sin que nadie lo sospechara, pasó oculto veinte años. Durante ese largo período, pasó todos los días frente a su casa o la miró desde la esquina, y muchas veces divisó a su mujer. Cuando lo habían dado por muerto, cuando hacía mucho tiempo que su mujer se había resignado a ser viuda, el hombre, un día, abrió la puerta de su casa y entró. Sencillamente, como si hubiera faltado unas horas. (Fue hasta el día de su muerte un esposo ejemplar.) Hawthorne leyó con inquietud el curioso caso y trató de entenderlo, de imaginarlo. Caviló sobre el tema; el cuento *Wakefield* es la historia conjetural de ese desterrado. Las interpretaciones del enigma pueden ser infinitas; veamos la de Hawthorne.

Este imagina a Wakefield un hombre sosegado, tímidamente vanidoso, egoísta, propenso a misterios pueriles, a guardar secretos insignificantes; un hombre tibio, de gran pobreza imaginativa y mental, pero capaz de largas y ociosas e inconclusas y vagas meditaciones; un marido constante, defendido por la pereza. Wakefield, en el atardecer de una día de octubre, se despide de su mujer. Le ha dicho -no hay que olvidar que estamos a principios del siglo XIX- que va a tomar la diligencia y que regresará, a más tardar, dentro de unos días. La mujer, que lo sabe aficionado a misterios inofensivos, no le pregunta las razones del viaje. Wakefield está de botas, de galera, de sobretodo; lleva paraguas y valijas. Wakefield -esto me parece admirable- no sabe aún lo que ocurrirá, fatalmente. Sale, con la resolución más o menos firme de inquietar o asombrar a su mujer, faltando una semana entera de casa. Sale, cierra la puerta de la calle, luego la entreabre y, un momento, sonríe. Años después, la mujer recordará esa sonrisa última. Lo imaginará en un cajón con la sonrisa helada en la cara, o en el paraíso, en la gloria, sonriendo con astucia y tranquilidad. Todos creerán que ha muerto y ella recordará esa sonrisa y pensará que, acaso, no es viuda. Wakefield, al cabo de unos cuantos rodeos, llega al alojamiento que tenía listo. Se acomoda junto a la chimenea y sonríe; está a la vuelta de su casa y ha arribado al término de su viaje. Duda, se felicita, le parece increíble ya estar ahí, teme que lo hayan observado y que lo denuncien. Casi arrepentido, se acuesta; en la vasta cama desierta tiende los brazos y repite en voz alta: «No dormiré solo otra noche.» Al otro día, se recuerda más temprano que de costumbre y se pregunta, con perplejidad, qué va a hacer. Sabe que tiene algún propósito, pero le cuesta definirlo. Descubre, finalmente, que su propósito es averiguar la impresión que una semana de viudez causará en la ejemplar señora de Wakefield. La curiosidad lo impulsa a la calle. Murmura: «Espiaré de lejos mi casa.» Camina, se distrae; de pronto se da cuenta que el hábito lo ha traído, alevosamente, a su propia puerta y que está por entrar. Entonces retrocede aterrado. ¿No lo habrán visto; no lo perseguirán? En una esquina se da vuelta y mira su casa; ésta le parece distinta, porque él ya es otro, porque una sola noche ha obrado en él, aunque él no lo sabe, una transformación. En su alma se ha operado el cambio moral que lo condenará a veinte años de exilio. Ahí, realmente, empieza la larga aventura. Wakefield adquiere una peluca rojiza. Cambia de hábitos; al cabo de algún tiempo ha establecido una nueva rutina. Lo aqueja la sospecha de que su ausencia no ha trastornado bastante a la señora Wakefield. Decide no volver hasta haberle dado un buen susto. Un día el boticario entra en la casa, otro día el médico. Wakefield se aflige, pero teme que su brusca reaparición pueda agravar el mal. Poseído, deja correr el tiempo; antes pensaba: «Volveré en tantos días», ahora, «en tantas semanas». Y así pasan diez años. Hace ya mucho que no sabe que su conducta es rara. Con todo el tibio afecto de que su corazón es capaz, Wakefield sigue queriendo a su mujer y ella está olvidándolo. Un domingo por la mañana se cruzan los dos en la calle, entre las muchedumbres de Londres. Wakefield ha enflaquecido; camina oblicuamente, como ocultándose, como huyendo; su frente baja está como surcada de arrugas; su rostro que antes era vulgar, ahora es extraordinario, por la empresa extraordinaria que ha ejecutado. En sus ojos chicos la mirada acecha o se pierde. La mujer ha engrosado; lleva en la mano un libro de misa y toda ella parece un emblema de plácida y resignada viudez. Se ha acostumbrado a la tristeza y no la cambiaría, tal vez, por la felicidad.

Cara a cara, los dos se miran en los ojos. La muchedumbre los aparta, los pierde. Wakefield huye a su alojamiento, cierra la puerta con dos vueltas de llave y se tira en la cama donde lo trabaja un sollozo. Por un instante ve la miserable singularidad de su vida. «¡Wakefield, Wakefield! ¡Estás loco!», se dice. Quizá lo está. En el centro de Londres se ha desvinculado del mundo. Sin haber muerto ha renunciado a su lugar y a sus privilegios entre los hombres vivos. Mentalmente sigue viviendo junto a su mujer en su hogar. No sabe, o casi nunca sabe, que es otro. Repite «pronto regresaré» y no piensa que hace veinte años que está repitiendo lo mismo. En el recuerdo los veinte años de soledad le parecen un interludio, un mero paréntesis. Una tarde, una tarde igual a otras tardes, a las miles de tardes anteriores, Wakefield mira su casa. Por los cristales ve que en el primer piso han encendido el fuego; en el moldeado cielo raso las llamas lanzan grotescamente la sombra de la señora Wakefield. Rompe a llover; Wakefield siente una racha de frío. Le parece ridículo mojarse cuando ahí tiene su casa, su hogar. Sube pesadamente la escalera y abre la puerta. En su rostro juega, espectral, la taimada sonrisa que conocemos. Wakefield ha vuelto, al fin. Hawthorne no nos refiere su destino ulterior, pero nos deja adivinar que ya estaba, en cierto modo, muerto. Copio las palabras finales: «En el desorden aparente de nuestro misterioso mundo, cada hombre está ajustado a un sistema con tan exquisito rigor -y los sistemas entre sí, y todos a todo- que el individuo que se desvía un solo momento, corre el terrible albur de perder para siempre su lugar. Corre el albur de ser, como Wakefield, el Paria del Universo».

En esta breve y ominosa parábola -que data de 1835- ya estamos en el mundo de Herman Melville, en el mundo de Kafka. Un mundo de castigos enigmáticos y de culpas indescifrables. Se dirá que ello nada tiene de singular, pues el orbe de Kafka es el judaísmo, y el de Hawthorne, las iras y los castigos del Viejo Testamento. La observación es justa, pero su alcance no rebasa la ética, y entre la horrible historia de Wakefield y muchas historias de Kafka, no sólo hay una ética común sino una retórica. Hay, por ejemplo, la honda *trivialidad* del protagonista, que contrasta con la magnitud de su perdición y que lo entrega, aún más desvalido, a las Furias. Hay el fondo borroso, contra el cual se recorta la pesadilla. Hawthorne, en otras narraciones, invoca un pasado romántico; en ésta se limita a un Londres burgués, cuyas multitudes le sirven, por lo demás, para ocultar al héroe.

Aquí, sin desmedro alguno de Hawthorne, yo desearía intercalar una observación. La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. *Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare?

El traductor y crítico Malcolm Cowley ve en *Wakefield* una alegoría de la curiosa reclusión de Nathaniel Hawthorne. Schopenhauer ha escrito, famosamente, que no hay acto, que no hay pensamiento, que no hay enfermedad que no sean voluntarios; si hay verdad en esa opinión, cabría conjeturar que Nathaniel Hawthorne se apartó muchos años de la sociedad de los hombres para que no faltara en el universo, cuyo fin es acaso la variedad, la singular historia de Wakefield. Si Kafka hubiera escrito esa historia,

Wakefield no hubiera conseguido, jamás, volver a su casa; Hawthorne le permite volver, pero su vuelta no es menos lamentable ni menos atroz que su larga ausencia.

Una parábola de Hawthorne que estuvo a punto de ser magistral y que no lo es, pues la ha dañado la preocupación de la ética, es la que se titula *Earth's Holocaust*: el Holocausto de la Tierra. En esa ficción alegórica, Hawthorne prevé un momento en que los hombres, hartos de acumulaciones inútiles, resuelven destruir el pasado. En el atardecer se congregan, para ese fin, en uno de los vastos territorios del oeste de América. A esa llanura occidental llegan hombres de todos los confines del mundo. En el centro hacen una altísima hoguera que alimentan con todas las genealogías, con todos los diplomas, con todas las medallas, con todas las órdenes, con todas las ejecutorias, con todos los escudos, con todas las coronas, con todos los cetros, con todas las tiaras, con todas las púrpuras, con todos los doseles, con todos los tronos, con todos los alcoholes, con todas las bolsas de café, con todos los cajones de té, con todos los cigarros, con todas las cartas de amor, con toda la artillería, con todas las espadas, con todas las banderas, con todos los tambores marciales, con todos los instrumentos de tortura, con todas las guillotinas, con todas las horcas, con todos los metales preciosos, con todo el dinero, con todos los títulos de propiedad, con todas las constituciones y códigos, con todos los libros, con todas las mitras, con todas las dalmáticas, con todas las sagradas escrituras que hoy pueblan y fatigan la Tierra. Hawthorne ve con asombro la combustión y con algún escándalo; un hombre de aire pensativo le dice que no debe alegrarse ni entristecerse, pues la vasta pirámide de fuego no ha consumido sino lo que era consumible en las cosas. Otro espectador -el demonio- observa que los empresarios del holocausto se han olvidado de arrojar lo esencial, el corazón humano, donde está la raíz de todo pecado, y que sólo han destruido unas cuantas formas. Hawthorne concluye así: «El corazón, el corazón, esa es la breve esfera ilimitada en la que radica la culpa de lo que apenas son unos símbolos el crimen y la miseria del mundo. Purifiquemos esa esfera interior, y las muchas formas del mal que entenebrecen este mundo visible huirán como fantasmas, porque si no rebasamos la inteligencia y procuramos, con ese instrumento imperfecto, discernir y corregir lo que nos aqueja, toda nuestra obra será un sueño. Un sueño tan insustancial que nada importa que la hoguera, que he descrito con tal fidelidad, sea lo que llamamos un hecho real y un fuego que chamusque las manos o un fuego imaginado y una parábola». Hawthorne, aquí, se ha dejado arrastrar por la doctrina cristiana, y específicamente calvinista, de la depravación ingénita de los hombres y no parece haber notado que su parábola de una ilusoria destrucción de todas las cosas es capaz de un sentido filosófico y no sólo moral. En efecto, si el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos que sueña la historia del universo, como es doctrina de la escuela idealista, la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando, nada se habrá perdido. La convicción de esta verdad, que parece fantástica, hizo que Schopenhauer, en su libro *Parerga und Paralipomena*, comparara la historia a un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los

actores. Esa misma intuición de que el universo es una proyección de nuestra alma y de que la historia universal está en cada hombre, hizo escribir a Emerson el poema que se titula *History*.

En lo que se refiere a la fantasía de abolir el pasado, no sé si cabe recordar que ésta fue ensayada en la China, con adversa fortuna, tres siglos antes de Jesús. Escribe Herbert Allen Giles: «El ministro Li Su propuso que la historia comenzara con el nuevo monarca, que tomó el título de Primer Emperador. Para tronchar las vanas pretensiones de la antigüedad, se ordenó la confiscación y quemazón de todos los libros, salvo los que enseñaran agricultura, medicina o astrología. Quienes ocultaron sus libros, fueron marcados con un hierro candente y obligados a trabajar en la construcción de la Gran Muralla. Muchas obras valiosas perecieron; a la abnegación y al valor de oscuros e ignorados hombres de letras debe la posteridad la conservación del canon de Confucio. Tantos literatos, se dice, fueron ejecutados por desacatar las órdenes imperiales, que en invierno crecieron melones en el lugar donde los habían enterrado». En Inglaterra, al promediar el siglo XVII, ese mismo propósito resurgió, entre los puritanos, entre los antepasados de Hawthorne. «En uno de los parlamentos populares convocados por Cromwell -refiere Samuel Johnson- se propuso muy seriamente que se quemaran los archivos de la Torre de Londres, que se borrara toda memoria de las cosas pretéritas y que todo el régimen de la vida recomenzara.» Es decir, el propósito de abolir el pasado ya ocurrió en el pasado y -paradójicamente- es una de las pruebas de que el pasado no se puede abolir. El pasado es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado.

Como Stevenson, también hijo de puritanos, Hawthorne no dejó de sentir nunca que la tarea de escritor era frívola o, lo que es peor, culpable. En el prólogo de la *Letra escarlata*, imagina a las sombras de sus mayores mirándolo escribir su novela. El pasaje es curioso. «¿Qué estará haciendo? -dice una antigua sombra a las otras-. ¡Está escribiendo un libro de cuentos! ¿Qué oficio será ese, qué manera de glorificar a Dios o de ser útil a los hombres, en su día y generación? Tanto le valdría a ese descastado ser violinista.» El pasaje es curioso, porque encierra una suerte de confidencia y corresponde a escrúpulos íntimos. Corresponde también al antiguo pleito de la ética y de la estética o, si se quiere, de la teología y la estética. Uno de sus primeros testimonios consta en la Sagrada Escritura y prohíbe a los hombres que adoren ídolos. Otro es el de Platón, que en el décimo libro de la *República* razona de este modo: «Dios crea el Arquetipo (la idea original) de la mesa; el carpintero, un simulacro». Otro es el de Mahoma, que declaró que toda representación de una cosa viva comparecerá ante el Señor, el día del Juicio Final. Los ángeles ordenarán al artífice que la anime; éste fracasará y lo arrojarán al Infierno, durante cierto tiempo. Algunos doctores musulmanes pretenden que sólo están vedadas las imágenes capaces de proyectar una sombra (las esculturas)... De Plotino se cuenta que estaba casi avergonzado de habitar en un cuerpo y que no permitió a los escultores la perpetuación de sus rasgos. Un amigo le rogaba una vez que se dejara retratar; Plotino le dijo: «Bastante me fatiga tener que arrastrar este simulacro en que la naturaleza me ha encarcelado. ¿Consentiré además que se perpetúe la imagen de esta imagen?».

Nathaniel Hawthorne desató esa dificultad (que no es ilusoria) de la manera que sabemos; compuso moralidades y fábulas; hizo o procuró hacer

del arte una función de la conciencia. Así para concretarnos a un solo ejemplo, la novela *The House of the Seven Gables* (La casa de los siete tejados) quiere mostrar que el mal cometido por una generación perdura y se prolonga en las subsiguientes, como una suerte de castigo heredado. Andrew Lang ha confrontado esa novela con las de Emilio Zola, o con la teoría de las novelas de Emilio Zola; salvo un asombro momentáneo, no sé qué utilidad puede rendir la aproximación de esos nombres heterogéneos. Que Hawthorne persiguiera, o tolerara, propósito de tipo moral no invalida, no puede invalidar, su obra. En el decurso de una vida consagrada menos a vivir que a leer, he verificado muchas veces que los propósitos y teorías literarias no son otra cosa que estímulos y que la obra final suele ignorarlos y hasta contradecirlos. Si en el autor hay algo, ningún propósito, por baladí o erróneo que sea, podrá afectar, de un modo irreparable, su obra. Un autor puede adolecer de prejuicios absurdos, pero su obra, si es genuina, si responde a una genuina visión, no podrá ser absurda. Hacia 1916, los novelistas de Inglaterra y de Francia creían (o creían que creían) que todos los alemanes eran demonios; en sus novelas, sin embargo, los presentaban como seres humanos. En Hawthorne, siempre la visión germinal era verdadera; lo falso, lo eventualmente falso, son las moralidades que agregaba en el último párrafo o los personajes que ideaba, que armaba, para representarla. Los personajes de la *Letra escarlata* -especialmente Hester Prynne, la heroína- son más independientes, más autónomos, que los de otras ficciones suyas; suelen asemejarse a los habitantes de la mayoría de las novelas y no son meras proyecciones de Hawthorne, ligeramente disfrazadas. Esta objetividad, esta relativa y parcial objetividad, es quizá la razón de que dos escritores tan agudos (y tan disímiles) como Henry James y Ludwig Lewisohn, juzguen que la *Letra escarlata* es la obra maestra de Hawthorne, su testimonio imprescindible. Yo me aventuro a diferir de esas autoridades. Quien anhele objetividad, quien tenga hambre y sed de objetividad, búsquela en Joseph Conrad o en Tolstoi; quien busque el peculiar sabor de Nathaniel Hawthorne, lo hallará menos en sus laboriosas novelas que en alguna página lateral o que en los leves y patéticos cuentos. No sé muy bien cómo razonar mi desvío; en las tres novelas americanas y en el *Fauno de mármol* sólo veo una serie de situaciones, urdidas con destreza profesional para conmover al lector, no una espontánea y viva actividad de la imaginación. Ésta (lo repito) ha obrado el argumento general y las digresiones, no la trabazón de los episodios y la psicología -de algún modo tenemos que llamarla- de los actores.

Johnson observa que a ningún escritor le gusta deber algo a sus contemporáneos; Hawthorne los ignoró en lo posible. Quizá obró bien; quizá nuestros contemporáneos -siempre- se parecen demasiado a nosotros, y quien busca novedades las hallará con más facilidad en los antiguos. Hawthorne, según sus biógrafos, no leyó a De Quincey, no leyó a Keats, no leyó a Víctor Hugo -que tampoco se leyeron entre ellos-. Groussac no toleraba que un americano pudiera ser original; en Hawthorne denunció «la notable influencia de Hoffmann»; dictamen que parece fundado en una equitativa ignorancia de ambos autores. La imaginación de Hawthorne es romántica; su estilo, a pesar de algunos excesos, corresponde al siglo XVIII, al débil fin del admirable siglo XVIII.

He leído varios fragmentos del diario que Hawthorne escribió para distraer su larga soledad; he referido, siquiera brevemente, dos cuentos; ahora

leeré una página del *Marble Faun* para que ustedes oigan a Hawthorne. El tema es aquel pozo o abismo que se abrió, según los historiadores latinos, en el centro del Foro y en cuya ciega hondura un romano se arrojó, armado y a caballo, para propiciar a los dioses. Reza el texto de Hawthorne:

«Resolvamos -dijo Kenyon- que éste es precisamente el lugar donde la caverna se abrió, en la que el héroe se lanzó con su buen caballo. Imaginemos el enorme y oscuro hueco, impenetrablemente hondo, con vagos monstruos y con caras atroces mirando desde abajo y llenando de horror a los ciudadanos que se habían asomado a los bordes. Adentro había, a no dudarlo, visiones proféticas (intimaciones de todos los infortunios de Roma), sombras de galos y de vándalos y de los soldados franceses. ¡Qué lástima que lo cerraron tan pronto! Yo daría cualquier cosa por un vistazo.

«Yo creo -dijo Miriam- que no hay persona que no eche una mirada a esa grieta, en momentos de sombra y de abatimiento, es decir, de intuición.

«Esa grieta -dijo su amigo- era sólo una boca del abismo de oscuridad que está debajo de nosotros, en todas partes. La sustancia más firme de la felicidad de los hombres es una lámina interpuesta sobre ese abismo y que mantiene nuestro mundo ilusorio. No se requiere un terremoto para romperla; basta apoyar el pie. Hay que pisar con mucho cuidado. Inevitablemente, al fin nos hundimos. Fue un tonto alarde de heroísmo el de Curcio cuando se adelantó a arrojarse a la hondura, pues Roma entera, como ven, ha caído adentro. El Palacio de los Césares ha caído, con un ruido de piedras que se derrumba. Todos los templos han caído, y luego han arrojado miles de estatuas. Todos los ejércitos y los triunfos han caído, marchando, en esa caverna, y tocaba la música marcial mientras se despeñaban...»

Hasta aquí, Hawthorne. Desde el punto de vista de la razón (de la mera razón que no debe entrometerse en las artes) el ferviente pasaje que he traducido es indefendible. La grieta que se abrió en la mitad del foro es demasiadas cosas. En el curso de un solo párrafo es la grieta de que hablan los historiadores latinos y también es la boca del Infierno «con vagos monstruos y con caras atroces» y también es el horror esencial de la vida humana y también es el Tiempo, que devora estatuas y ejércitos, y también es la Eternidad, que encierra los tiempos. Es un símbolo múltiple, un símbolo capaz de muchos valores, acaso incompatibles. Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas. Ese mundo de sueños es el de Hawthorne. Éste se propuso una vez escribir un sueño, «que fuera como un sueño verdadero, y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños» y se maravilló de que nadie, hasta el día de hoy, hubiera ejecutado algo semejante. En el mismo diario en que dejó escrito ese extraño proyecto -que toda nuestra literatura «moderna» trata vanamente de ejecutar, y que, tal vez, sólo ha realizado Lewis Carroll- anotó miles de impresiones triviales de pequeños rasgos concretos (el movimiento de una gallina, la sombra de una rama en la pared) que abarcan seis volúmenes, cuya inexplicable abundancia es la consternación de todos los biógrafos. «Parecen cartas agradables e inútiles -escribe con perplejidad Henry James- que se dirigiera a sí mismo un hombre que abrigara el temor de que las abrieran en el correo y que hubiera resuelto no decir nada comprometedor.» Yo tengo para mí que Nathaniel Hawthorne registraba, a lo largo de los años, esas trivialidades

para demostrarse a sí mismo que él era real, para liberarse, de algún modo, de la impresión de irrealidad, de fantasmidad, que solía visitarlo.

En uno de los días de 1840 escribió: «Aquí estoy en mi cuarto habitual, donde me parece estar siempre. Aquí he concluido muchos cuentos, muchos que después he quemado; muchos que sin duda, merecen ese ardiente destino. Esta es una pieza embrujada, porque miles y miles de visiones han poblado su ámbito, y algunas ahora son visibles al mundo. A veces creía estar en la sepultura, helado y detenido y entumecido; otras, creía ser feliz... Ahora empiezo a comprender por qué fui prisionero tantos años en este cuarto solitario y por qué no pude romper sus rejas invisibles. Si antes hubiera conseguido evadirme, ahora sería duro y áspero y tendría el corazón cubierto de polvo terrenal... En verdad, sólo somos sombras...» En las líneas que acabo de transcribir, Hawthorne menciona «miles y miles de visiones». La cifra no es acaso una hipérbole; los doce tomos de las obras completas de Hawthorne incluyen ciento y tantos cuentos, y éstos son unos pocos de los muchísimos que abocetó en su diario. (Entre los concluidos hay uno -*Mr. Higginbotham's Catastrophe* {La muerte repetida}- que prefigura el género policial que inventaría Poe.) Miss Margaret Fuller, que lo trató en la comunidad utópica de Brook Farm, escribió después: «De aquel océano sólo hemos tenido unas gotas», y Emerson, que también era amigo suyo, creía que Hawthorne no había dado jamás toda su medida. Hawthorne se casó en 1842, es decir, a los treinta y ocho años; su vida, hasta esa fecha, fue casi puramente imaginativa, mental. Trabajó en la aduana de Boston, fue cónsul de los Estados Unidos en Liverpool, vivió en Florencia, en Roma y en Londres, pero su realidad fue, siempre, el tenue mundo crepuscular, o lunar, de las imaginaciones fantásticas.

En el principio de esta clase he mencionado la doctrina del psicólogo Jung que equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños. Esta doctrina no parece aplicable a las literaturas que usan el idioma español, clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía. En cambio, es adecuada a las letras de América del Norte. Éstas (como las de Inglaterra o las de Alemania) son más capaces de inventar que de transcribir, de crear que de observar. De ese rasgo, procede la curiosa veneración que tributan los norteamericanos a las obras realistas y que los mueve a postular, por ejemplo, que Maupassant es más importante que Hugo. La razón es que un escritor norteamericano tiene la posibilidad de ser Hugo; no, sin violencia, la de ser Maupassant. Comparada con la de los Estados Unidos, que ha dado varios hombres de genio, que ha influido en Inglaterra y en Francia, nuestra literatura argentina corre el albur de parecer un tanto provincial; sin embargo, en el siglo XIX, produjo algunas páginas de realismo -algunas admirables crueldades de Echeverría, de Ascasubi, de Hernández, del ignorado Eduardo Gutiérrez- que los norteamericanos no han superado (tal vez no han igualado) hasta ahora. Faulkner, se objetará, no es menos brutal que nuestros gauchescos. Lo es, ya lo sé, pero de un modo alucinatorio. De un modo infernal, no terrestre. Del modo de los sueños, del modo inaugurado por Hawthorne.

Este murió el dieciocho de mayo de 1864, en las montañas de New Hampshire. Su muerte fue tranquila y fue misteriosa, pues ocurrió en el sueño. Nada nos veda imaginar que murió soñando y hasta podemos inventar la historia que soñaba -la última de una serie infinita- y de qué manera la

coronó o la borró la muerte. Algún día, acaso, la escribiré y trataré de rescatar con un cuento aceptable esta deficiente y harto digresiva lección.

Van Wyck Brooks, en *The Flowering of New England*, D. H. Lawrence en *Studies in Classic American Litterature* y Ludwig Lewisohn, en *The Story of American Literature*, analizan o juzgan la obra de Hawthorne. Hay muchas biografías. Yo he manejado la que Henry James redactó en 1879 para la serie *English men of Letters*, de Morley.

Muerto Hawthorne, los demás escritores heredaron su tarea de soñar. En la próxima clase estudiaremos, si lo tolera la indulgencia de ustedes, la gloria y los tormentos de Poe, en quien el sueño se exaltó a pesadilla.

*NATHANIEL HAWTHORNE. EL GRAN ROSTRO DE PIEDRA

Nathaniel Hawthorne nació en 1804 en el puerto de Salem, que adolecía, ya por entonces, de dos rasgos anómalos en América:

era muy viejo y estaba en decadencia. En esta vieja y decaída ciudad de honesto nombre bíblico, Hawthorne vivió hasta 1836; la quiso con el triste amor que nos inspiran las personas que no nos quieren, los fracasos, las enfermedades, las manías; esencialmente no es mentira decir que nunca se alejó de ella. Cincuenta años después, en Londres o en Roma, seguía en su aldea puritana de Salem; por ejemplo, cuando desaprobó que los escultores, en pleno siglo XIX, modelaran estatuas desnudas... Su padre, el capitán Nathaniel Hawthorne, murió en 1808, en las Indias orientales, en Surinam, de fiebre amarilla; uno de sus antepasados, John Hawthorne, fue juez en los procesos de hechicería de 1692, en los que diecinueve mujeres, entre ellas una esclava, Tituba, fueron condenadas a la horca. En esos curiosos procesos, ahora el fanatismo tiene otras formas, John Hawthorne obró con severidad y sin duda con sinceridad. «Tan conspicuo se hizo en el martirio de las brujas - escribió Hawthorne- que es lícito pensar que la sangre de esas desventuradas dejó una mancha en él. Una mancha tan honda que debe perdurar en sus viejos huesos, en el cementerio de Charter Street, si ahora no son polvo.» Cuando el capitán Hawthorne murió, su viuda se recluyó en su dormitorio; lo mismo hicieron sus hijos Louisa, Elizabeth y Nathaniel. Ni siquiera comían juntos, casi no se hablaban; frente a la puerta de sus respectivas habitaciones les dejaban la comida en una bandeja. Nathaniel pasaba los días escribiendo *Wakefield* o *El velo negro del pastor*; a la hora del crepúsculo de la tarde salía a caminar. Ese furtivo régimen de vida duró doce años. En 1837 le escribió a Longfellow: «Me he recluso; sin el menor propósito de hacerlo, sin la menor sospecha de que eso iba a ocurrirme. Me he convertido en un prisionero, me he encerrado en un calabozo, y ahora ya no doy con la llave, y aunque estuviera abierta la puerta, casi me daría miedo salir.» Hawthorne era alto, hermoso, flaco, moreno. Tenía un andar hamacado de hombre de mar. En aquel tiempo no había, sin duda felizmente para los niños, literatura infantil; Hawthorne había leído a los seis años el *Pilgrim's Progress*; el primer libro que compró con su plata fue *The Faerie Queen*; dos alegorías. También leyó, aunque sus biógrafos no lo digan, la Biblia; quizá la misma que el primer Hawthorne, William Hawthorne de Wilton, trajo de Inglaterra con una espada,

en 1630. Edgar Alan Poe acusó a Hawthorne de ejercer la alegoría, género que juzgaba indefendible. Lo mismo pensó Croce, que acusaba a la alegoría de ser un fatigoso pleonasma... Hawthorne se casó en 1842; su vida, hasta esa fecha, había sido puramente imaginativa. Trabajó en la aduana de Boston, fue cónsul de los Estados Unidos en Liverpool, tuvo la suerte de vivir en Florencia y en Roma, pero su realidad fue, siempre, el tenue mundo crepuscular de la imaginación puritana.

Ante el primer relato de nuestra serie, ningún lector contemporáneo prescindirá de la imagen de Kafka. Es idéntico el mecanismo de infinitas postergaciones, pero Hawthorne, sin desmedro de la angustia y de la tensión, nos advierte desde el principio el desenlace de la fábula. *Wakefield* es el mejor relato de Hawthorne y acaso uno de los mejores de la literatura. El doble es uno de los temas recurrentes de la imaginación de los hombres; el agua y los espejos lo prefiguran. Lo encontramos tratado de un modo inesperado y original en *El Gran Rostro de Piedra*, que recoge, asimismo, otro tema antiguo, el buscador que, sin saberlo nunca, es el objeto de su busca. *El holocausto del mundo* corresponde admirablemente a la mística especulación de los trascendentalistas de New England, que fueron los amigos de Hawthorne; la mente humana, no el mundo tangible y visible, es la realidad esencial. Poe inventaría en 1841 el hoy caudaloso género policial; cuatro años antes Hawthorne había publicado *La catástrofe del señor Higginbotham* que anticipa sorpresas y artificios. Hawthorne acentúa lo cómico; si el texto hubiera sido escrito ahora, su desenlace sería trágico y hubiera sido el punto de partida. *El velo negro del pastor*, última pieza de la serie, es pura y descaradamente una alegoría y, pese a serlo, es no sólo eficaz sino inolvidable. Hawthorne ha escrito los mejores y los peores cuentos del mundo; en esta selección ofrecemos al lector los primeros.

Como Beda el Venerable, Nathaniel Hawthorne murió soñando. Su muerte ocurrió en la primavera de 1864, en las montañas de New Hampshire. Nada nos prohíbe imaginar la historia que soñaba y que la muerte coronó o borró. Por lo demás, toda su vida fue una serie de sueños.

GERALD HEARD. PAIN, SEX AND TIME

Discusión, 1932

A principios de 1896, Bernard Shaw percibió que en Friedrich Nietzsche había un académico inepto, cohibido por el culto supersticioso del Renacimiento y los clásicos (*Our Theatres in the Nineties*, tomo segundo, página 94). Lo innegable es que Nietzsche, para comunicar al siglo de Darwin su conjetura evolucionista del Superhombre, lo hizo en un libro carcomido, que es una desairada parodia de todos los *Sacred Books of the East*. No arriesgó una sola palabra sobre la anatomía o psicología de la futura especie biológica; se limitó a su moralidad, que identificó (temeroso del presente y del porvenir) con la de César Borgia y los vikings.

[Alguna vez (*Historia de la eternidad*) he procurado enumerar o recopilar todos los testimonios de la doctrina del Eterno Regreso que fueron anteriores a

Nietzsche. Ese vano propósito excede la brevedad de mi erudición y de la vida humana. A los testimonios ya registrados básteme agregar, por ahora, el del Padre Feijoo (*Teatro crítico universal*, tomo cuarto, discurso doce). Éste, como Sir Thomas Browne, atribuye la doctrina a Platón. La formula así: «Uno de los delirios de Platón fue, que absuelto todo el círculo del año magno (así llamaba a aquel espacio de tiempo en que todos los astros, después de innumerables giros, se han de restituir a la misma postura y orden que antes tuvieron entre sí), se han de renovar todas las cosas; esto es, han de volver a aparecer sobre el teatro del mundo los mismos actores a representar los mismos sucesos, cobrando nueva existencia hombres, brutos, plantas, piedras; en fin, cuanto hubo animado e inanimado en los anteriores siglos, para repetirse en ellos los mismos acontecimientos, los mismos juegos de la fortuna que tuvieron en su primera existencia.»

Son palabras de 1730; las repite el tomo LVI de la Biblioteca de Autores Españoles. Declaran bien la justificación *astrológica* del Regreso.

En el *Timeo*, Platón afirma que los siete planetas, equilibradas sus diversas velocidades, regresarán al punto inicial de partida, pero no infiere de ese vasto circuito una repetición puntual de la historia. Sin embargo, Lucilio Vanini declara: «De nuevo Aquiles irá a Troya; renacerán las ceremonias y religiones; la historia humana se repite; nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será; pero todo ello en general, no (como determina Platón) en particular.» Lo escribió en 1616; lo cita Burton en la cuarta sección de la tercera parte del libro *The Anatomy of Melancholy*. Francis Bacon (*Essays*, LVIII, 1625) admite que, cumplido el año platónico, los astros causarán los mismos efectos genéricos, pero niega su virtud para repetir los mismos individuos.]

Heard corrige, a su modo, las negligencias y omisiones de Zarathustra. Linealmente, el estilo de que dispone es harto inferior; para una lectura seguida, es más tolerable. Descree de una superhumanidad, pero anuncia una vasta evolución de las facultades humanas. Esa evolución mental no requiere siglos: hay en los hombres un infatigable depósito de energía nerviosa, que les permite ser incesantemente sexuales, a diferencia de las otras especies, cuya sexualidad es periódica. «La historia», escribe Heard, «es parte de la historia natural. La historia humana es biología, acelerada psicológicamente.» La posibilidad de una evolución ulterior de nuestra conciencia del tiempo es quizá el tema básico de este libro. Heard opina que los animales carecen totalmente de esa conciencia y que su vida discontinua y orgánica es una pura actualidad. Esa conjetura es antigua; ya Séneca la había razonado en la última de las epístolas a Lucilio: *Animalibus tantum, quod brevissimum est in transcurso, datum, proesens...* También abunda en la literatura teosófica. Rudolf Steiner compara la estadia inerte de los minerales a la de los cadáveres; la vida silenciosa de las plantas a la de los hombres que duermen; las atenciones momentáneas del animal a las del negligente soñador que sueña incoherencias. En el tercer volumen de su admirable *Woerterbuch der Philosophie*, observa Fritz Mauthner: «Parece que los animales no tienen sino oscuros presentimientos de la sucesión temporal y de la duración. En cambio, el hombre, cuando es además un psicólogo de la nueva escuela, puede diferenciar en el tiempo dos impresiones que sólo estén separadas por 1/500 de segundo.» En un libro póstumo de Guyau -*La Genése de l'Idée de Temps*, 1890- hay dos o tres pasajes análogos. Uspenski (*Tertium Organum*, capítulo IX) encara no sin elocuencia el problema; afirma que el mundo de los animales

es bidimensional y que son incapaces de concebir una esfera o un cubo. Todo ángulo es para ellos una moción, un suceso en el tiempo... Como Edward Carpenter, como Leadbeater, como Dunne, Uspenski profetiza que nuestras mentes prescindirán del tiempo lineal, sucesivo, y que intuirán el universo de un modo angélico: *sub specie aeternitatis*.

A la misma conclusión llega Heard, en un lenguaje a veces contaminado de *patois* psiquiátrico y sociológico. Llega, o creo que llega. En el primer capítulo de su libro afirma la existencia de un tiempo inmóvil que nosotros los hombres atravesamos. Ignoro si ese memorable dictamen es una mera negación metafórica del tiempo cósmico, uniforme, de Newton o si literalmente afirma la coexistencia del pasado, del presente y del porvenir. En el último caso (diría Dunne) el tiempo inmóvil degenera en espacio y nuestro movimiento de traslación exige *otro* tiempo...

Que de algún modo evolucione la percepción del tiempo, no me parece inverosímil y es, quizá, inevitable. Que esa evolución pueda ser muy brusca me parece una gratuidad del autor, un estímulo artificial.

*HEINRICH HEINE. CUENTO DE INVIERNO Y OTRAS POESIAS¹⁸¹

Este prólogo será heterodoxo, dado que soy, esencialmente, un heterodoxo. Soy heterodoxo en muchas materias. Contra el parecer de toda Alemania y de todas las universidades del orbe, diré que Heinrich Heine es, para mí, el primer poeta alemán, como también lo es Hölderlin. Robert Louis Stevenson fue más lejos; en algún lugar de su vasta obra, que no puedo fijar ahora pero que recuerdo con precisión, dejó escrito que Heine es el más perfecto de todos los poetas. Goethe y Nietzsche fueron sin duda más complejos y más dignos de análisis, pero la poesía los visitó con menos frecuencia. El *Fausto* y el *Also sprach Zarathustra* me parecen ejemplos evidentes del «chef d'oeuvre manqué».

Con Israel y con Alemania, Heine tuvo la mejor relación que puede tenerse con un país: la nostalgia. Más intensa es la voz en alemán, «die Sehnsucht». Israel, que fue un vasto sueño poético de las generaciones del exilio y de la diáspora, es ahora un estado, con las limitaciones y las minucias de todo estado. En Francia, que también fue su patria, Heine soñaba con Israel y con Alemania. El testimonio más famoso de los sueños que le sugirió la primera es, a no dudarlo, el de las *Melodías Hebreas*; el amor de Alemania está disperso en toda su obra, en la que asume formas cambiantes, sin excluir la ironía. Alemania dio a Heine los temas esenciales de su retórica: el pino, el ruiseñor, el Rhin, la leyenda, el sentido mágico de las noches y de los días y de la silenciosa naturaleza.

En la soledad tengo el hábito de escandir, en incierto alemán, estrofas de Heine. Suelen ser las que me revelaron, hacia 1916 en Ginebra, ese infinito idioma. Otros me fueron dados por la sangre o por el azar. Dos vastas

¹⁸¹ Leviatán, 1984

sombras, Schopenhauer y Carlyle, me condujeron al estudio del alemán. Lo emprendí del modo más grato que cabe imaginar: la lectura del *Buch der Lieder*.

La poesía no es menos misteriosa que la música. Quizá lo es más, ya que cada palabra tiene su música y, asimismo, las delicadas y preciosas connotaciones con que el tiempo fue enriqueciéndola. Al cabo de mis muchos años, he dado en sospechar que la entonación, la voz del poeta, es lo esencial de la poesía, no la metáfora o la fábula. En este libro, que tengo la alegría de prologar, oímos en castellano la voz de Heine. La empresa es ardua, ya que el alemán y el castellano son tan distintos. A priori, se diría que es imposible. Mi amigo Alfredo Batter lo ha logrado. Su traducción es fiel al sentido y fiel a la forma. No pensamos, al recorrerla, en las equivalencias que proponen los diccionarios; pensamos que ha surgido en castellano, directamente.

Febrero de 1983.

*HEINRICH HEINE, DE LOUIS UNTERMAYER

No hay hombre de letras judío que no dedique un libro a la mayor gloria de Heine. Es un tema académico y su dificultad es tanto mayor si consideramos que Heine -a diferencia de Shakespeare o de Cervantes- deliberadamente explotó las posibilidades ironico-patéticas de su vida y dijo las palabras definitivas sobre su obra. Duro trance para los biógrafos: hallarse anticipados continuamente por el héroe que quieren explicar... *Pour ne pas se faire remarquer*, el poeta judíoamericano Louis Untermeyer (autor de *Leviatán asado*) ha publicado en Nueva York una biografía crítica de Heine. Desgraciadamente, no se ha resignado del todo al desairado papel de repetidor de cosas inmortales. Ha buscado la originalidad, la ha encontrado, ¡ay!, en el abundante manejo de la jerigonza peculiar del doctor Segismundo Freud. Un ejemplo entre mil: en las páginas de su libro está escrito que hacia 1828 «el joven Heinrich erró por las calles de Hamburgo en un estado de ambivalencia». Debe de haber sido un espectáculo inolvidable.

Heine salva este libro, como ha salvado tantos otros dedicados a él. Heine es superior a su fama. De su obra poética es habitual no recordar sino algunos latidos exquisitos del *Lyrisches Intermezzo*; esa preferencia es injusta, ya que importa el olvido de las incomparables *Melodías hebreas*, de Alemania, de las *Historias*, de *Bimini*. (¿Habré de recordar que la mejor versión castellana de las *Melodías hebreas* es obra de un poeta argentino, de Carlos Gruenberg?)

De las muchas ocurrencias de Heine que ilustran este libro, copio unas cuantas:

«Los alemanes en París tienen la misión de preservarme de la nostalgia».

«Leyendo un aburridísimo libro me quedé dormido. Acto continuo, soñé que proseguía mi lectura y el aburrimiento me despertó. Eso se repitió tres o cuatro veces.»

A un amigo: «Usted me va a encontrar un poco estúpido. Fulano de Tal acaba de visitarme y hemos cambiado ideas».

«No, no he leído a Auffmanberg, pero sospecho que debe de parecerse a d'Arlincourt, a quien tampoco he leído.»

*ERNEST HEMINGWAY. TO HAVE AND HAVE NOT

La historia de un malevo imaginada por un hombre de letras no puede no ser falsa. Dos tentaciones encontradas la acechan, la una: pretender que el malevo no es tal malevo, sino un pobre hombre nobilísimo de cuyas fechorías es culpable la sociedad, la otra: magnificar las atracciones diabólicas de su historia y demorarse con algún deleite en lo atroz. Ambos proceder, como se ve, son de tipo romántico. De ambos hay célebres ejemplos en la literatura argentina: las novelas cimarronas de Eduardo Gutiérrez, el *Martín Fierro*... Hemingway, en los primeros capítulos de este libro, parece desoir esas tentaciones. Su héroe, *Captain* Harry Morgan de Key West, comete fechorías no indignas del bucanero homónimo que asaltó la ciudad inexpugnable de Panamá y entregó una pistola al gobernador, como muestra de la artillería que le bastó para conquistar esa plaza... Hemingway, en los capítulos iniciales de la novela refiere sin asombro hechos bárbaros, los refiere con naturalidad, con indiferencia, casi con tedio. No acentúa la muerte: Harry Morgan se resigna a matar a un hombre y no se vanagloria del hecho y no se arrepiente. Ante las primeras cien páginas, pensamos que la voz del narrador conviene a los sucesos narrados y que puntualmente equidista de la mera bravata y de la quejumbre. Creemos hallarnos ante una obra digna del hombre lejanísimo que escribió *Un adiós a las armas*.

Inexorablemente, los capítulos finales nos desengañan. Esos capítulos, escritos en tercera persona, rinden una curiosa revelación: Harry Morgan es, para Hemingway, un varón ejemplar. Un entusiasmo esencialmente didáctico ha hecho que Hemingway exhiba sus homicidios a una generación decadente. La novela como tal, se hace polvo; apenas si nos queda entre los dedos una parábola nietzscheana.

A continuación traduzco un pasaje. El tema es el suicidio en América:

«Algunos se despeñaban por la ventana de la oficina; otros se iban tranquilamente en garages para dos coches, con el motor en marcha; otros seguían la tradición nativa del Colt o del Smith Wesson: esos instrumentos tan bien contruidos que dan fin al remordimiento, acaban con el insomnio, curan el cáncer, evitan las bancarrotas y abren una salida a posiciones intolerables con la sola presión del dedo: esos admirables instrumentos americanos tan fáciles de llevar, de tan seguro efecto, tan indicados para concluir el sueño americano cuando éste se vuelve una pesadilla, sin otro inconveniente que el matete que tiene que limpiar la familia».

***PEDRO HENRIQUEZ UREÑA. OBRA CRÍTICA¹⁸²**

Como aquel día del otoño de 1946 en que bruscamente supe su muerte, vuelvo a pensar en el destino de Pedro Henríquez Ureña y en los singulares rasgos de su carácter. El tiempo define, simplifica y sin duda empobrece las cosas; el nombre de nuestro amigo sugiere ahora palabras como *maestro de América* y otras congéneres. Veamos, pues, lo que estas palabras encierran.

Evidentemente, maestro no es quien enseña hechos aislados o quien se aplica a la tarea mnemotécnica de aprenderlos y repetirlos, porque en tal caso una enciclopedia sería mejor maestro que un hombre. Maestro es quien enseña con el ejemplo una manera de tratar las cosas, un estilo genérico de enfrentarse con el incesante y vario universo. La enseñanza dispone de muchos medios; la palabra directa no es más que uno. Quien haya recorrido con fervor los diálogos socráticos, las *Analectas* de Confucio o los libros canónicos que registran las parábolas y sentencias del Buddha, se habrá sentido defraudado más de una vez; la oscuridad o la trivialidad de tal cual dictamen, piadosamente recogido por los discípulos, le habrá parecido incompatible con la fama de esas palabras, que resonaron, y siguen resonando, en lo cóncavo del espacio y del tiempo. (Que yo recuerde, los *Evangelios* nos ofrecen la única excepción a esta regla, de la que ciertamente no se salvan las conversaciones de Goethe o de Coleridge.) Indaguemos la solución de esta discordia. Ideas que están muertas en el papel fueron alentadoras y vívidas para quienes las escucharon y conservaron, porque detrás de ellas, y en torno a ellas, había un hombre. Aquel hombre y su realidad las bañaban. Una entonación, un gesto, una cara, les daban una virtud que hoy hemos perdido. Cabe aquí recordar el caso histórico o simbólico, del judío que fue al pueblo de Mezeritz, no para escuchar al predicador, sino para ver de qué modo éste se ataba los zapatos. Evidentemente todo era ejemplar en aquel maestro, hasta los actos cotidianos. Martin Buber, a quien debemos esta anécdota singular, habla de maestros que no sólo exponían la Ley, sino que eran la Ley. De Pedro Henríquez Ureña sé que no era varón de muchas palabras. Su método, como el de todos los maestros genuinos, era indirecto. Bastaba su presencia para la discriminación y el rigor. A mi memoria acuden unos ejemplos de lo que se podría llamar su «manera abreviada». Alguien -acaso yo- incurrió en la ligereza de preguntarle si no le desagradaban las fábulas y él respondió con sencillez: *No soy enemigo de los géneros*. Un poeta de cuyo nombre no quiero acordarme, Leopoldo Marechal, declaró polémicamente que cierta versión literal de las poesías de Verlaine era superior al texto francés, por carecer de metro y rima. Pedro se limitó a copiar esta desaforada opinión y a agregar las suficientes palabras: *En verdad...* Imposible corregir con más cortesía. El dilatado andar por tierras extrañas, el hábito del destierro, habían afinado con él esa virtud. Alfonso Reyes ha referido alguna inocente o distraída irregularidad de sus años mozos; cuando lo conocí, hacia 1925, ya procedía con cautela. Rara vez condescendía a la censura de hombres o de pareceres equivocados; yo le he oído afirmar que es innecesario fustigar el error porque éste por sí solo se desbarata. Le gustaba alabar; su memoria era un preciso museo de las literaturas. Días pasados,

¹⁸² Fondo de Cultura Económica, 1960

hallé en un libro una tarjeta, en la que había anotado, de memoria, unos versos de Eurípides, curiosamente traducidos por Gilbert Murray; sería entonces que dijo algo sobre el arte de traducir, que al correr de los años yo repensé y tuve por mío, hasta que la cita de Murray (*With the stars from the windwooven rose*) me recordó su origen y la ocasión que lo inspiró.

Al nombre de Pedro (así prefería que lo llamáramos los amigos) vincúlase también el nombre de América. Su destino preparó de algún modo esta vinculación; es verosímil pensar que Pedro, al principio, engañó su nostalgia de la tierra dominicana suponiéndola una provincia de una patria mayor. Con el tiempo, las verdaderas y secretas afinidades que las repúblicas del continente le revelaron, fortalecieron la sospecha. Alguna vez hubo de oponer las dos Américas -la sajona y la hispánica- al viejo mundo; otra, las repúblicas americanas y España a la República del Norte. No sé si tales unidades existen en el día de hoy; no sé si hay muchos argentinos o mejicanos que sean americanos también, más allá de la firma de una declaración o de las efusiones de un brindis. Dos acontecimientos históricos han contribuido, sin embargo, a fortalecer nuestro sentimiento de una unidad racial o continental. Primero las emociones de la guerra española, que afiliaron a todos los americanos a uno u otro bando; después, la larga dictadura que demostró, contra las vanidades locales, que no estamos eximidos, por cierto, del doloroso y común destino de América. Pese a lo anterior, el sentimiento de americanidad o de hispanoamericanidad sigue siendo esporádico. Basta que una conversación incluya los nombres de Lugones y Herrera o de Lugones y Darío para que se revele inmediatamente la enfática nacionalidad de cada interlocutor.

Para Pedro Henríquez Ureña, América llegó a ser una realidad; las naciones no son otra cosa que actos de fe, y así como ayer pensábamos en términos de Buenos Aires o de tal cual provincia, mañana pensaremos en términos de América y alguna vez del género humano. Pedro se sintió americano y aun cosmopolita, en el primitivo y recto sentido de esa palabra que los estoicos acuñaron para manifestar que eran ciudadanos del mundo y que los siglos han rebajado a sinónimo de turista o aventurero internacional. Creo no equivocarme al afirmar que para él nada hubiera representado la disyuntiva *Roma o Moscú*; había superado por igual el credo cristiano y el materialismo dogmático, que cabe definir como un calvinismo sin Dios, que sustituye la predestinación por la causalidad. Pedro había frecuentado las obras de Bergson y de Shaw que declaran la primacía de un espíritu que no es, como el Dios de la tradición escolástica, una persona, sino todas las personas y, en diverso grado, todos los seres.

Su admiración no se manchaba de idolatría. Admiraba *this side idolatry*, según la norma de Ben Jonson; era muy devoto de Góngora, cuyos versos vivían en su memoria, pero cuando alguien quiso elevarlo al nivel de Shakespeare, Pedro citó aquel juicio de Hugo en el que se afirma que Shakespeare incluye a Góngora. Recuerdo haberle oído observar que muchas cosas que se ridiculizan en Hugo se veneran en Whitman. Entre sus aficiones inglesas figuraba, en primer término, Stevenson y Lamb; la exaltación del siglo XVII promovida por Eliot y su reprobación de los románticos le parecieron una maniobra publicitaria o una arbitrariedad. Había observado que cada generación establece, un poco al azar, su tabla de valores, agregando unos

nombres y omitiendo otros, no sin escándalo y vituperio, y que al cabo de un tiempo se restablece tácitamente el orden anterior.

Otro diálogo quiero rememorar, de una noche cualquiera, en una esquina de la calle Santa Fe o de la calle Córdoba. Yo había citado una página de De Quincey en la que se escribe que el temor de una muerte súbita fue una invención o innovación de la fe cristiana, temerosa de que el alma del hombre tuviera que comparecer bruscamente ante el Divino Tribunal, cargada de culpas. Pedro repitió con lentitud el terceto de la *Epístola moral*:

*¿Sin la templanza viste tú perfeta
alguna cosa? ¡Oh muerte, ven callada
como sueles venir en la saeta!*

Sospecho que esta invocación, de sentimiento puramente pagano, fuera traducción o adaptación de un pasaje latino. Después yo recordé, al volver a mi casa, que morir sin agonía es una de las felicidades que la sombra de Tiresias promete a Ulises, en el undécimo libro de la *Odisea*, pero no se lo pude decir a Pedro, porque a los pocos días murió bruscamente en un tren, como si alguien -el Otro- hubiera estado aquella noche escuchándonos.

Gustav Spiller ha escrito que los recuerdos que setenta años de vida dejan en una memoria normal abarcarían evocados en orden, dos o tres días; yo ante la muerte de un amigo, compruebo que lo recuerdo con intensidad, pero que los hechos o anécdotas que me es dado comunicar son muy pocos. Las noticias de Pedro Henríquez Ureña que estas páginas dan las he dado ya, porque no hay otras a mi alcance, pero su imagen, que es incomunicable, perdura en mí y seguirá mejorándose y ayudándose. Esta pobreza de hechos y esta riqueza de gravitación personal corrobora tal vez lo que ya se dijo sobre lo secundario de las palabras y sobre el inmediato magisterio de una presencia.

***JOSE HERNANDEZ. MARTIN FIERRO**

Buenos Aires, Editorial Sur. 1962.

Hasta ahora, todas las biografías de José Hernández han procedido de la que se incluye en el libro: *Pehuajó. Nomenclatura de las calles; breve noticia de los poetas argentinos que en ellas se conmemoran*, que en 1896 publicó su hermano Rafael. De éste había partido la iniciativa de dar nombres de poetas a las calles; el ostensible fin del opúsculo era explicar a los vecinos de Pehuajó esa nomenclatura un tanto anormal. De los artículos que integran el libro, el más efusivo y copioso es, previsiblemente, el dedicado a nuestro poeta.

Hernández nació en el partido de San Isidro (provincia de Buenos Aires) el 10 de noviembre de 1834. Era hijo de don Rafael Hernández y de Isabel Pueyrredón. Ezequiel Martínez Estrada se maravilla de que no firmara Hernández Pueyrredón y que optara por ser, de un modo casi anónimo, José

Hernández; el hecho es que los apellidos dobles eran infrecuentes entonces. El creciente y despoblado país exigía (como sucedió en toda América) que cada uno de sus hombres obrara como muchos; Hernández fue estanciero, soldado, taquígrafo, periodista, profesor de gramática, polemista, agente de compra y venta de campos, librero, senador y vagamente militar en las discordias civiles de la época. Murió en su quinta "San José", del barrio de Belgrano, el 21 de octubre de 1886.

Más interesante que las vicisitudes y fechas de su biografía es el hecho indudable de que Hernández no impresionó a sus contemporáneos. Groussac, durante su estadía en París, visitó a Victor Hugo; en *El viaje intelectual* nos refiere que esperó en el vestíbulo, que hizo lo posible para exaltarse reflexionando que estaba en el ambiente del gran poeta y que, a pesar de su fervor literario, se sintió tan tranquilo "como si estuviera en casa de José Hernández, autor de Martín Fierro". Martínez Estrada entiende que Hernández no quiso impresionar y buscó, en una suerte de suicidio, el aislamiento y la penumbra. La conjetura es excesiva; bástenos recordar que durante la segunda mitad del siglo diecinueve un apologista del gaucho tenía que parecer un hombre retrógrado y de limitado interés. Hernández era federal y las mejores personas del país abominaban, por razones morales e intelectuales, de ese partido. En una ciudad en que todos se conocían, Hernández casi no ha dejado una anécdota. Apenas si nos consta que era corpulento, barbudo, fuerte y jovial y que su memoria era extraordinaria. Sabemos también que, como otros miembros de su familia, era espiritista. Sus amigos lo apodaban "Martín Fierro". Mi padre, que de chico lo visitó, recordaba que en el zaguán de su casa, situada cerca de la plaza que hoy se llama Vicente López, había hecho pintar el sitio de Paysandú, en el que había militado su hermano Rafael. Tulio Méndez nos dijo que, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, Hernández recorría a caballo el barrio de Belgrano; los conocidos le preguntaban qué andaba haciendo; él contestaba: -Adelgazando -y ellos completaban: -Al pingo.

En el autor de *Martín Fierro* se ha repetido, *mutatis mutandis*, la paradoja de Cervantes y de Shakespeare; la del hombre inadvertido y común que deja una obra que las generaciones venideras no querrán olvidar. Cada uno de ellos, como es sabido, partió de una tradición literaria; consideremos ahora la tradición que usó y coronó José Hernández.

LA POESÍA GAUCHESCA

Uno de los acontecimientos más singulares de las diversas literaturas de lengua hispánica es la poesía gauchesca. Es costumbre atribuirle al gaucho; es como si quisiéramos atribuir el arte del retrato a las caras de las personas o el Quijote a Alonso Quijano. El gaucho es la materia de esa poesía, no su inventor. Hombres análogos al gaucho hubo desde Oregón o Montana hasta el Cabo de Hornos; estas regiones, hasta ahora, se han abstenido de producir una poesía comparable a la que denominamos gauchesca. Es evidente, pues, que el desierto y el jinete no bastan.

Un prejuicio de índole romántica se resiste a admitir que la poesía gauchesca es un descubrimiento o invención de hombres de las ciudades. Cuando Groussac, hacia 1927, escribió que el autor de *Don Segundo*

Sombra tenía que estirar el poncho para que no le vieran la levita, no hizo acaso otra cosa que reeditar una vieja broma sobre Estanislao del Campo o Hernández, que ciertamente no eran gauchos. Eran, como es notorio, hombres de la ciudad de Buenos Aires que se habían compenetrado con los hábitos y el lenguaje de la llanura. Se requirieron muchas circunstancias para esa intimidad: la vida pastoril que el estanciero compartía con los peones, el arte de la equitación, la cercanía del campo y de sus peligros, el común linaje criollo, las tenaces guerras civiles y el hecho de que los regimientos de caballería, comandados por hombres de la ciudad, fueron integrados por gauchos. También fue necesaria la ausencia de un dialecto específico que separara lo urbano y lo rural. Si hubiera habido tal dialecto (como afirman ciertos filólogos) la poesía gauchesca pecaría de afectación, lo cual no es el caso.

Sarmiento, al enumerar y estudiar las variedades del gaucho, nos habla del payador o cantor; en éste se ha querido ver el origen de la poesía gauchesca. Para Ricardo Rojas, Hernández viene a ser el último payador. Conviene destacar, sin embargo, un hecho irrefutable: los payadores de la campaña o de las orillas eran compadritos o gauchos que cantaban para compadritos o gauchos y no buscaban ni requerían color local. Inversamente, los poetas que llamamos gauchescos (Hidalgo, Ascasubi, Hernández), fueron personas cultas que alardeaban de gauchos y que con ese fin cultivaron un tono rústico. La esencial diferencia de los dos géneros puede estudiarse en el propio texto del *Martín Fierro*. Voces, imágenes y alusiones pampeanas abundan en la obra, pero cuando el gaucho paya con el moreno, la pobre vida de las estancias y de la frontera queda olvidada y se habla de la noche, del mar, del tiempo, del peso de la eternidad. Es como si Hernández hubiera marcado la diferencia que separa su labor literaria de las ambiciosas y vagas efusiones de los payadores anónimos.

Por lo demás, la historia de la poesía gauchesca no ofrece ningún misterio. Hacia 1812 el montevideano Bartolomé Hidalgo la inventa; a él se debe, sin duda, el descubrimiento del sencillo artificio de mostrar gauchos que se esmeran en hablar como tales, para diversión de lectores cultos. Rojas lo llama payador, pero en las propias páginas de su *Historia de la literatura argentina* se lee que antes de ensayar el verso ctosílabo pasó por el endecasílabo, metro inaccesible a los payadores. Después de Hidalgo vendrá Hilario Ascasubi, soldado de la guerra del Brasil y de las discordias civiles, cuya bizarra y despereja labor está como perdida en los tres volúmenes de *Paulino Lucero*, *Aniceto el Gallo* y *Santos Vega*. Aludiendo al segundo título, Estanislao del Campo, su amigo, toma el seudónimo filial de Anastasio el Pollo. En su obra más considerable, el *Fausto*, hay humorismo y ternura y un alegre sentimiento de la amistad. A principios de 1872, Lussich publica en Montevideo *Los tres gauchos orientales*, diálogo de soldados que refleja la influencia de Ascasubi y de Hidalgo y que modestamente prefigura *El gaucho Martín Fierro*.

EL MARTIN FIERRO

¿Qué sabemos de la redacción de la obra? Hernández en la carta a don Zoilo Miguens que antecede la primera edición, declara que ésta lo ayudó a

alejarse el fastidio de la vida de hotel. Lugones entiende que se refiere al "Hotel Argentino", situado en la esquina de 25 de Mayo y Rivadavia, donde Hernández habría improvisado el poema, "entre sus bártulos de conspirador"; Vicente Rossi cree que se trata de un hotel de Sant' Anna do Livramento, donde Hernández fue a refugiarse después de la derrota de Ñaembé. El gauchaje de la frontera del Brasil y del Uruguay le habría traído a la memoria los otros gauchos de la frontera de Buenos Aires. Esto explicaría algún brasilerismo que se ha descubierto en la obra. Más importante que la geografía o topografía de la tarea es el hecho de que un hombre que no había practicado la poesía escribiera, sin saberlo y sin proponérselo, un gran poema.

Hernández publicó el *Martín Fierro* en la ciudad de Buenos Aires a fines de 1872. La primera edición, sin ilustraciones, tenía el aspecto de un cuaderno; es evidente que buscaba la atención de la gente del pueblo, no de lectores cultos. El propósito del autor no era literario sino político y así lo entendieron sus contemporáneos, cuya ceguera crítica no debemos apresurarnos a condenar. Hernández, hombre de tradición federal, quería demostrar, entre otras cosas, que la batalla de Caseros acaecida veinte años antes, no había mejorado la pobre suerte de los gauchos. La defensa de la frontera contra los indios había convertido el ejército en un establecimiento penal, alimentado por las cárceles y por la práctica ilegal de levas arbitrarias. Hernández quería denunciar tales abusos y no halló, venturosamente para nosotros, mejor medio que el verso. Pensaría asimismo que Estanislao del Campo y Ascasubi habían falseado, exagerándolo, el genuino lenguaje de los gauchos; de todo ello surgió el propósito de un poema en el que un gaucho cantaría con auténtica voz las desventuras y miserias a que lo había sometido el gobierno. Este gaucho tenía que ser genérico, para que todos pudieran identificarse con él; por eso Martín Fierro no tiene padres conocidos (nací como nace el peje / en el fondo de la mar); por eso, la geografía del poema vacila entre la frontera del Sur (menciones de Ayacucho y de la sierra) y la del Oeste (derecho ande el sol se esconde / tierra adentro hay que tirar).

Martín Fierro, contrariando su índole estoica, se queja mucho; el propósito polémico del autor exige esa repetida quejumbre.

He cojeturado, hasta aquí, la intención probable de Hernández; si el alegato hubiera correspondido a su plan, no le recordaríamos hoy. Felizmente, Martín Fierro se impuso a José Hernández; el gaucho maltratado y quejoso que hubiera convenido al esquema fue poco a poco desplazado por uno de los hombres más vívidos, brutales y convincentes que la historia de la literatura registra. Acaso el propio Hernández no sabría explicarnos lo que pasó; menos podemos explicarlo nosotros. Yo diría que la voz del protagonista se impuso a los fines circunstanciales del escritor. En éste había una carga de experiencias que nunca había revisado o analizado; estas oscuras cosas del tiempo se proyectaron en el poema que escribía. Para dejar un libro que las generaciones venideras no se resignaran a olvidar, conviene proceder (pero ello no depende del autor) con cierta inocencia. Cervantes quería componer una parodia de las novelas de caballerías; Hernández, un folleto popular contra el Ministerio de Guerra.

El séptimo capítulo de *El payador* (1916) de Lugones lleva este título polémico: *Martín Fierro es un poema épico*. La suerte del debate variará

según la definición que demos de tal adjetivo. Si lo restringimos (como quiere Calixto Oyuela) a composiciones anónimas que tratan una materia tradicional en la que figuran héroes y númenes, *El gaucho Martín Fierro* no es épico; si denominamos épico a lo que deja un sabor de destino, de aventura y de valentía, indudablemente lo es.

Hernández, aunque adversario de Mitre, le mandó un ejemplar del poema. En la contestación de Mitre se lee: «Hidalgo será siempre su Homero». La verdad es que sin la tradición que Hidalgo inaugura no hubiera existido el *Martín Fierro*, pero también es cierto que Hernández se rebeló contra ella y la transformó y puso en el empeño todo el fervor que encerraba su pecho y que tal vez no hay otra manera de utilizar una tradición... Son ilustrativas a este respecto las palabras que Hernández escribió en la ya mencionada carta a Zoilo Miguens: "Quizá la empresa hubiera sido más fácil y de mejor éxito si me hubiera propuesto hacer reír a costa de la ignorancia del gaucho, como se halla autorizado por el uso en este género de composiciones; pero mi objeto ha sido dibujar a grandes rasgos, aunque fielmente, sus costumbres, sus trabajos, sus hábitos de vida, su índole, sus vicios y sus virtudes. [. . .] Martín Fierro no va a la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de Mayo o en otra función semejante, referencias algunas de las cuales como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito, ciertamente, sino que cuenta los azares de su vida de gaucho".

Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres: de todas las historias, que ha soñado la imaginación argentina, la de Fierro, la de Cruz y la de sus hijos, es la más patética y firme.

***JOSE HERNANDEZ. EL GAUCHO MARTIN FIERRO. LA VUELTA DE MARTIN FIERRO**

Edición facsimilar. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1962;

Una de las condiciones indispensables para redactar un libro famoso, un libro que las generaciones futuras no se resignarán a dejar morir puede ser el no proponérselo. El sentimiento de responsabilidad puede trabar o detener las operaciones estéticas y un impulso ajeno a las artes puede ser favorable. Se conjetura que Virgilio escribió su *Eneida* por mandato de Augusto; el capitán Miguel de Cervantes no buscaba otra cosa que una parodia de las novelas caballerescas; Shakespeare, que era empresario, componía o adaptaba piezas para sus cómicos, no para el examen de Coleridge o de Lessing. No muy diverso y no menos indescifrable habrá sido el caso del periodista federal José Hernández. El propósito que lo movió a escribir el *Martín Fierro* tiene que haber sido, al comienzo, menos estético que político. Lugones, en *El payado*, ha reconstruido verosímilmente la escena; evoca nuestro Hernández improvisando, entre sus bártulos de conspirador, en un hotel que daba a la Plaza de Mayo, las desventuras de su gaucho. Acaso recurrió al verso octosílabo para llegar al pueblo y a sus guitarras; el ejemplo de Hidalgo y de Ascasubi tiene que haber influido en él. Para los fines del panfleto rimado que se proponía escribir, convenía que el

héroe fuera de algún modo todos los gauchos o cualquier gaucho. Martín Fierro, al principio, carece de rasgos diferenciales. Es impersonal y genérico y se lamenta mucho, para que los oyentes más distraídos comprendan que el Ministerio de la Guerra lo ha maltratado con inicuo rigor. La ejecución de la obra seguía el camino previsto, pero gradualmente se produjo una cosa mágica o por lo menos misteriosa: Fierro se impuso a Hernández. En lugar de la víctima quejumbrosa que la fábula requería, surgió el duro varón que sabemos, prófugo, desertor, cantor, cuchillero y, para algunos, paladín.

Es sabido que Mitre, al recibir un ejemplar de la obra, escribió a su autor: "Hidalgo será siempre su Homero". La observación es justa, pero no menos justo es recordar que Hernández no se limitó a recibir, de un modo mecánico, la tradición que los historiadores de la literatura llaman gauchesca, sino que la renovó y transformó. Su gaucho quiere conmovernos, no divertirnos.

Nadie podrá desentrañar el cúmulo de circunstancias propicias que depararon a José Hernández, la gracia de componer, casi contra su voluntad, una obra maestra. Cuarenta azarosos años lo habían cargado de una experiencia múltiple; mañanas, amaneceres perdidos, noches de la llanura, caras y entonaciones de gauchos muertos, memorias de caballos y de tormentas, lo entrevistó, lo soñado y lo ya olvidado, estaban en él y fueron moviendo su pluma. Así nació aquel libro que ni los contemporáneos ni Hernández penetraron del todo y que sería enriquecido, después, por las vigilias de Lugones y de Ezequiel Martínez Estrada.

La edición que prologo es facsimilar; hay un curioso agrado en redescubrir, casi al cabo de un siglo, las mismas estructuras tipográficas y las mismas formas de letras que José Hernández percibió en aquel Buenos Aires al que volvieron, no sin polvo y sin gloria, los largos regimientos rojos y azules que habían combatido en el Paraguay. 1962

***MARTIN FIERRO**¹⁸³

Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo*, el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina. Su valor humano y estético (tal vez ambo epítetos son fundamentalmente iguales) es innegable. Así lo han declarado, de éste y del otro lado del mar, muchos autorizados críticos y, lo que sin duda es más importante, muchas generaciones de lectores. La gente es sensible a lo estético, pero no cree que basta lo estético para justificar una admiración. En el caso de Martín Fierro, ha invocado razones que son del todo ajenas al placer, al complejo y conmovido placer, que nos depara el texto. Se ha repetido, por ejemplo, que el *Martín Fierro* es una epopeya, que la historia argentina se cifra de algún modo en sus páginas y no ha faltado quien lo equiparara a la Biblia. Tales imprudentes hipérboles han sido

¹⁸³ Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1968.

refutadas sin esfuerzo -por Oyuela, entre otros- y pueden oscurecer y perjudicar el sereno examen. Pasemos ahora a los hechos.

Hacia 1872, Hernández contaba poco menos de cuarenta años. Su hermano Rafael era más conspicuo; Roxlo, en su *Historia de la literatura uruguaya*, le atribuiría años después el libro de aquél. En la Gran Aldea, donde todos se conocían, Hernández no ha dejado una sola anécdota. Era un mero señor argentino, de tradición rosista, pariente de los Pueyrredón. Nada memorable había hecho, salvo una cosa que ignoraba. Sin sospecharlo, había consagrado su vida entera a prepararse para la escritura de Martín Fierro. Decir que conocía al gaucho es muy poco; lo imposible, entonces, era no conocerlo. Me refiero a experiencias que el mismo Hernández ya no hubiera sabido precisar: un crepúsculo cerca de la vaga frontera, el perfil de un hombre o su voz, una historia contada y olvidada en el amanecer. Esas y muchas otras cosas que permanecerán en la sombra andarían por él cuando se dispuso a escribir. Según ha señalado Lugones, le convenía que su paso por Buenos Aires no se advirtiera, ya que militaba en la conspiración de Ricardo López Jordán contra Urquiza. Durante dos o tres semanas no salió de su hotel, que daba a la Plaza de Mayo. Ahí escribió el poema.

Su primer propósito fue político. Era común entonces la leva, suerte de conscripción arbitraria que buscaba los hombres en las tabernas, en los lupanares o en los mercados, y los entregaba al ejército. Hernández, al principio, habría pensado en la composición de un panfleto contra ese abuso. Luego, venturosamente para nosotros, recordó el género gauchesco que Bartolomé Hidalgo inició y que ilustrarían después Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo. La forma métrica y el lenguaje vulgar ayudarían a la difusión del opúsculo.

Hernández hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó. Sus predecesores habían acentuado el habla rural, con fines festivos; Hernández resolvió que desde el principio tomáramos en serio a su gaucho. Recordemos la primera estrofa del *Fausto*:

En un overo rosao, / Flete nuevo y parejito, / Caia al Bajo, al trotecito
/ Y lindamente sentao, / Un paisano del Bragao, / De apelativo Laguna, /
Mozo jinetaso ¡ahijuna! / Como creo que no hay otro, / Capaz de llevar un
potro / A sofrenarlo en la luna.

Ahora, la que abre el *Martín Fierro*:

Aquí me pongo a cantar / Al compás de la vigüela, / Que el hombre
que lo desvela / Una pena estrordinaria, / Como la ave solitaria / Con el
cantar se consuela.

La tesis del trabajo requería que el campesino maltratado y maleado por el Ministerio de la Guerra fuera un gaucho cualquiera o, si se prefiere, todos los gauchos. Por tal razón el protagonista carece de padres conocidos (Nací como nace el peje / En el fondo de la mar); por tal razón la geografía del relato es deliberadamente incierta. La palabra sierra puede corresponder

al Sur, pero cuando el matrero y el sargento, con su tropilla prestada, buscan las tolderías del salvaje, su rumbo es el Oeste (Derecho ande el sol se esconde / Tierra adentro hay que tirar).

En su pieza de hotel, el hombre solitario escribía y un hecho singular ocurrió; Fierro, que al principio no era otra cosa que un sonido apto para la rima, se impuso a José Hernández. Se convirtió en el hombre más vívido que nuestra literatura ha soñado, en un hombre tan vívido y tan complejo que ha sufrido interpretaciones contrarias. Para Oyuela un forajido, un Moreira con menos muertes; para Lugones y para Ricardo Rojas, un héroe.

Todo poema que no sea un mero mecanismo verbal supera lo que se propuso el poeta; la antigua invocación a la musa no era una fórmula retórica. De ahí lo vano de la poesía comprometida, que niega esa divina y honda raíz y presupone que un poema depende de la voluntad del poeta. La conquista del desierto fue épica, pero Hernández, dado su propósito de atacar la ejecución de esa campaña, tuvo que escamotear o ignorar lo que verdaderamente era épico. Los episodios militares que intercaló son harto menos memorables que el asesinato del negro o el combate con la partida.

Según se sabe, la poesía que Rojas denominaría gauchesca fue creada por hombres de la ciudad. Simulaban ser gauchos, pero en realidad no lo eran. Paul Groussac, reeditando tal vez una antigua broma contra Estanislao del Campo o Hernández, dijo en 1926, de Ricardo Güiraldes: "Estire el poncho para que no le vean la levita". Nadie ha disimulado esa discordia mejor que Hernández. Fuera de algún exceso plañidero -un gaucho no se habría quejado tanto- y de ciertas estrofas en que el autor habla por cuenta propia (Lo que pinta este pincel / Ni el tiempo lo ha de borrar), la compenetración es perfecta.

Acaso el mayor problema del género es el de los paisajes. El lector debe imaginarlos; el rústico no puede definirlos, porque los presupone o no los ve. Hernández lo resuelve instivamente. A lo largo del *Martín Fierro* sentimos la presencia de la llanura, la tácita gravitación de la pampa, nunca descrita y siempre sugerida. Así, por ejemplo:

El gaucho más infeliz / Tenía tropilla de un pelo, / No le faltaba un consuelo / Y andaba la gente lista... / Tendiendo al campo la vista / No via sino hacienda y cielo.

O:

Cruz y Fierro de una estancia / Una tropilla se arriaron - / Por delante se la echaron / Como criollos entendidos, / Y pronto, sin ser sentidos / Por la frontera cruzaron. / Y cuando la habían pasado, / Una madrugada clara / Le dijo Cruz que mirara / Las últimas poblaciones; / Y a Fierro dos lagrimones / Le rodaron por la cara.

1968

POSDATA DE 1974

El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra -uso la nomenclatura de la época- hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias.

***HERMANN HESSE. EL JUEGO DE LOS ABALORIOS**

Cuando emprendí el estudio del alemán, hacia 1917, descubrí en la antología de Benzmann un breve poema de Hermann Hesse. Un viajero pasa una noche en una posada. En la posada hay una fuente. El viajero se va al otro día y piensa que el agua seguirá corriendo cuando él haya partido y que la recordará en tierras lejanas. Yo recuerdo ahora en Buenos Aires aquella breve pieza de Hesse. Después vendrían sus libros.

Hermann Hesse nació en Württemberg en 1877. Sus padres habían predicado en la India la doctrina pietista. Hesse fue sucesivamente mecánico, librero y anticuario. Repitió, como tantos otros jóvenes, el monólogo dubitativo de Hamlet y estuvo a punto de quitarse la vida. En 1899 publicó su primer libro de versos; en 1904 el relato *Peter Camenzind*, de carácter autobiográfico. Contemporáneo del realismo, del simbolismo y del expresionismo, no se afilió a ninguna de esas escuelas. Buena parte de su obra corresponde a lo que en alemán se llama *Bildungsroman*, novelas cuyo tema central es la formación de un espíritu. En 1911 viajó a la India; mejor dicho, volvió, ya que tantas veces había pensado en aquel país. En 1912 fijó su residencia en Suiza, en el cantón de Berna. Durante la guerra fue pacifista, como Romain Rolland y Russell. Ayudó física y moralmente a los prisioneros alemanes internados en la Confederación. El relato *El último verano de Klingsor* data de 1919. *Siddharta*, de 1921; *El lobo estepario*, de 1926. Tres años antes, Hesse ya había doptado la ciudadanía suiza. Murió en Montagnola, cerca de la ciudad de Lugano, en 1962.

De los muchos volúmenes de Hesse, *El juego de los abalorios* (*Das Glasperlen Spiel*) es el más ambicioso y el más extenso. La crítica ha observado que el juego que da nombre a sus páginas no es otra cosa que una larga metáfora del arte de la música. Es evidente que el autor no ha imaginado bien ese juego; si lo hubiera hecho, quienes leen la novela se habrían interesado más en él que en las palabras y ansiedades de los protagonistas y en el vasto ambiente que los rodea.

***CHARLES HOWARD HINTON. RELATOS CIENTIFICOS**

Si no me engaño, Edith Sitwell es autora de un libro titulado *The English Eccentrics*. Nadie con más derecho a figurar en sus hipotéticas páginas que Charles Howard Hinton. Otros buscan y logran no pocas veces la nombradía; Hinton casi ha logrado la tiniebla. No es menos misterioso que su obra. Los diccionarios biográficos lo ignoran; no hemos hallado más que unas pocas referencias fugaces en el *Tertium Organum* (1920) de Ouspensky y la *Geometry of Four Dimensions* (1928) de Henry Parker Manning. Wells no lo menciona, pero el primer capítulo de su admirable pesadilla, *The Time Machine* (1895), invenciblemente sugiere que no sólo lo conocía sino que lo estudió para su deleite y el nuestro. Debemos hacer notar que *A New Era of Thought* (1888) incluye una aclaración d los revisores del libro en la cual se

dice: «El manuscrito que es la base de este volumen nos fue entregado por su autor (Hinton), en vísperas de su partida de Inglaterra hacia un remoto y desconocido destino. Nos dejó total libertad para ampliar o modificar el texto pero hemos usado ese privilegio lo menos posible.» Esta última frase insinúa un probable suicidio o -lo que sería más verosímil- una evasión de nuestro fugitivo amigo hacia esa cuarta dimensión que ya había logrado entrever, según él mismo afirma, mediante una obstinada disciplina. Hinton creía que esta disciplina no exigía facultades sobrenaturales. Daba una dirección en Londres donde el posible interesado podía adquirir, mediante una suma irrisoria, varios juegos de pequeños poliedros de madera. Con estas piezas había que construir pirámides, cilindros, prismas, cubos, etcétera, repetando ciertas rígidas y prefijadas correspondencias de aristas, planos y colores que llevaban nombres extraños. Aprendida de memoria cada heterogénea estructura había que ejercitarse en la imaginación de los movimientos de sus diversas piezas. Por ejemplo, el desplazamiento del cubo rosa-oscuro hacia arriba y hacia la izquierda desencadenaba una compleja serie de movimientos de todo el conjunto. A fuerza de semejantes ejercicios mentales, el devoto lograría intuir paulatinamente la cuarta dimensión.

Solemos olvidar que los elementos de la geometría que se aprenden en la escuela primaria parten de conceptos abstractos, que en nada corresponden a la llamada «realidad». Esos conceptos son el punto, que no ocupa espacio alguno; la línea, que cualquiera que sea su longitud, consta de un número infinito de líneas, una adherida a otra y el volumen, hecho de un número infinito de planos como una baraja infinita. A tales conceptos, Hinton -anticipado por los llamados platonistas de Cambridge, singularmente por Henry More del siglo XVII- agregó otro: el del hipervolumen formado por un número infinito de volúmenes, no por planos. Creyó en la realidad objetiva de hipercubos, de hiperprismas, de hiperpirámides, de hiperconos, de hiperconos truncados, de hiperesferas, etcétera. No consideró que de todos los conceptos geométricos, el único real es el volumen, ya que no hay cosa en el universo que carezca de profundidad. Para una lupa y más aún para un microscopio, la partícula más tenue abaraca las tres dimensiones. Hinton pensó que hay universos de dos, de cuatro, de cinco, de seis dimensiones y así infinitamente hasta agotar la serie natural de los números. El álgebra denomina 3 al cuadrado a 3 multiplicado por 3, 3 al cubo a $3 \times 3 \times 3$; esta progresión nos lleva a un número infinito de exponentes y, según las hipótesis de la geometría pluridimensional, a un número infinito de dimensiones. Como se sabe, esa geometría existe; lo que no sabemos ni concebimos es si hay en la realidad cuerpos que correspondan a ella.

Para ilustrar su curiosa tesis, que fue refutada, entre otros, por Gustav Spiller (*The Mind of Man*, Londres, 1902) publicó varios libros, uno de relatos fantásticos del que se ofrecen dos en estas páginas.

Para ayudar a nuestra imaginación a aceptar un mundo de cuatro dimensiones, Hinton, en el primer relato de este libro, propone un ámbito no menos ficticio, pero de acceso más posible: un mundo de dos. Lo hace con una probidad tan minuciosa y tan infatigable que seguirlo suele ser arduo, pese a los escrupulosos diagramas que complementan la exposición. Hinton no es un cuentista, es un razonador solitario que instintivamente se ampara en un orbe especulativo que nunca lo defrauda, porque él es su creador y su fuente. Querría, como es natural, compartirlo; en forma abstracta ya lo había

intentado en *A New Era of Thought*, y en *The Fourth Dimension*; en estas páginas, que pertenecen a *Scientific Romances* (1888), buscó la forma narrativa. A su secreta geometría se unía en él un grave sentido moral; éste se deja traslucir en *The Persian King*, el tercer relato de este libro, que al principio parece ser un juego a la manera de *Las mil y una noches* y al fin, es una parábola del universo, no sin alguna inevitable incursión a las matemáticas.

Hinton tiene un lugar asegurado en la historia de la literatura. Sus *Scientific Romances* son anteriores a las sombrías imaginaciones de Wells. El mismo título de la serie prefigura de manera inequívoca el oleaje, al perecer inagotable, de obras de *science-fiction* que han invadido nuestro siglo.

¿Por qué no suponer que la obra de Hinton fue tal vez un artificio para evadir un destino desventurado? ¿Por qué no suponer lo mismo de todos los creadores?

*HOELDERLIN, DE RONALD PEACOCK¹⁸⁴

El redescubrimiento y la apoteosis de poetas oscurecidos o postergados es acaso la más amable de las muchas pasiones del erudito. Inglaterra ha redescubierto a Blake y a John Donne; Francia, a Rimbaud; los Estados Unidos, a Herman Melville; España (excesivamente), a Góngora; Alemania, a Hoelderlin (1770-1843). A la interrogación: ¿cuál es el más alto poeta alemán?, Alemania siempre contesta: Goethe; pero después del nombre de Goethe suele pronunciar el de Hoelderlin. Ese dictamen no puede ser tachado de excesivo, si recordamos los incomparables hexámetros de la *Queja por Diótima*.

*GERARD MANDLEY HOPKINS¹⁸⁵

GERARD MANDLEY HOPKINS (1844-1889), de la Compañía de Jesús, quiso restablecer la primitiva métrica inglesa, basada en la cantidad silábica, en el uso de palabras compuestas y en la aliteración. Su más famoso poema, *The Wreck of the «Deutschland»*, comienza así:

Thou mastering me God! giver of breath and bread

ninguna traducción puede reproducir el vigor del áspero sonido original. Hopkins ha marcado el camino que seguirían el inolvidable Wystan Hugh Auden (1907-1973), que tradujo la Edda Mayor, y Stephen Spender (1909-...).

¹⁸⁴ El Hogar, 10 de febrero de 1939

¹⁸⁵ Introducción a la literatura inglesa, J. L. B. y María Esther Vásquez, 1965

***WILLIAM HENRY HUDSON¹⁸⁶**

El argentino WILLIAM HENRY HUDSON (1841-1922), hijo de padres norteamericanos, nació en la provincia de Buenos Aires en una estancia cerca de Quilmes. Se crió entre gauchos, fue excelente jinete, pero muy joven una fiebre reumática lo obligó a dejar las tareas del campo. Recorrió el país, viendo y guardando en su prodigiosa memoria plantas, animales y pájaros, los colores y formas de la llanura. A los veintiocho años se fue a Inglaterra; no volvería nunca, pero, según la observación de Ezequiel Martínez Estrada, llevaba consigo la patria. Vivió de la evocación y de la nostalgia; buscó en Inglaterra las soledades que podían recordarle su juventud. Su novela *La tierra purpúrea* (1885) entreteje escenas eróticas y episodios de las guerras civiles del Uruguay, entre blancos y colorados. *Mansiones verdes* es una novela fantástica, también de ambiente sudamericano. Escribió además *Días ociosos en la Patagonia*, *Pájaros británicos*, *Pájaros en Londres*, *El naturalista en el Plata*, *Una cierva en el parque de Richmond*, *La vida de un pastor* y el nostálgico *Allá lejos y hace tiempo*. De su claro y vívido estilo ha dicho Joseph Conrad: «Escribe como crece la hierba.»

***SOBRE "THE PURPLE LAND"**

Esta novela primigenia de Hudson es reducible a una fórmula tan antigua que casi puede comprender la Odisea; tan elemental que sutilmente la difama y la desvirtúa el nombre de fórmula. El héroe se echa a andar y le salen al paso sus aventuras. A ese género nómada y azaroso pertenecen el *Asno de oro* y los fragmentos del *Satiricón*, *Pickwick* y el *Don Quijote*; *Kim* de Lahore y *Segundo Sombra* de Areco. Llamar novelas picarescas a esas ficciones me parece injustificado; en primer término, por la connotación mezquina de la palabra; en segundo, por sus limitaciones locales y temporales (siglo XVI español, siglo XVII). El género es complejo, por lo demás. El desorden, la incoherencia y la variedad no son inaccesibles, pero es indispensable que los gobierne un orden secreto, que gradualmente se descubra. He recordado algunos ejemplos ilustres; quizá no haya uno que no exhiba defectos evidentes. Cervantes moviliza dos tipos: un hidalgo "seco de carnes", alto, ascético, loco y altisonante; un villano carnoso, bajo, comilón, cuerdo y dicharachero: esa discordia tan simétrica y persistente acaba por quitarles realidad, por disminuirlos a figuras de circo. (En el séptimo capítulo de *El payador*, nuestro Lugones ya insinuó ese reproche). Kipling inventa un Amiguito del Mundo Entero, el libérrimo Kim: a los pocos capítulos, urgido por no sé qué patriótica perversión, le da el horrible oficio de espía. (En su autobiografía literaria, redactada unos treinta y cinco años después, Kipling se muestra impenitente y aun inconsciente.) Anoto sin

¹⁸⁶ *Introducción a la literatura inglesa*, J.L.B. y María Esther Vásquez, 1965

animadversión esas lacras; lo hago para juzgar *The Purple Land* con pareja sinceridad.

Del género de novelas que considero, las más rudimentarias buscan la mera sucesión de aventuras, la mera variedad; los siete viajes de Simbad el Marino suministran quizá el ejemplo más puro. El héroe, en ellas, es un mero sujeto, tan impersonal y pasivo como el lector. En otras (apenas más complejas) los hechos cumplen la función de mostrar el carácter del héroe, cuando no sus absurdidades y manías; tal es el caso de la primera parte del *Don Quijote*. En otras (que corresponden a una etapa ulterior) el movimiento es doble, recíproco: el héroe modifica las circunstancias, las circunstancias modifican el carácter del héroe. Tal es el caso de la parte segunda del *Quijote*, del *Huckleberry Finn* de Mark Twain, de *The Purple Land*. Esta ficción, en realidad, tiene dos argumentos. El primero, visible: las aventuras del muchacho inglés Richard Lamb en la Banda Oriental. El segundo, íntimo, invisible; el venturoso acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una moralidad cimarrona que recuerda un poco a Rousseau y prevé un poco a Nietzsche. Sus *Wanderjahre* son *Lehrjahre* también. En carne propia, Hudson conoció los rigores de una vida semibárbara, pastoril; Rousseau y Nietzsche, sólo a través de los sedentarios volúmenes de la *Histoire Générale des Voyages* y de las epopeyas homéricas. Lo anterior no quiere decir que *The Purple Land* sea intachable. Adoiece de un error evidente, que es lógico imputar a los azares de la improvisación: la vana y fatigosa complejidad de ciertas aventuras. Pienso en las del final: son lo bastante complicadas para fatigar la atención, pero no para interesarla. En esos onerosos capítulos, Hudson parece no entender que el libro es sucesivo (casi tan puramente sucesivo como el *Satiricón* o como *El Buscón*) y lo entorpece de artificios inútiles. Se trata de un error hartamente difundido: Dickens, en todas sus novelas, incurre en prolijidades análogas.

Quizá ninguna de las obras de la literatura gauchesea aventaje a *The Purple Land*. Sería deplorable que alguna distracción topográfica y tres o cuatro errores o erratas (*Camelones* por *Canelones*, *Aria* por *Arias*, *Gumesinda* por *Gumersinda*) nos escamotearan esa verdad... *The Purple Land* es fundamentalmente criolla. La circunstancia de que el narrador sea un inglés justifica ciertas aclaraciones y ciertos énfasis que requiere el lector y que resultarían anómalos en un gaucho, habituado a esas cosas. En el número 31 de *Sur*, afirma Ezequiel Martínez Estrada: "Nuestras cosas no han tenido poeta, pintor ni intérprete semejante a Hudson, ni lo tendrán nunca. Hernández es una parcela de ese cosmorama de la vida argentina que Hudson cantó, describió y comentó... En las últimas páginas de *The Purple Land*, por ejemplo, hay contenida la máxima filosofía y la suprema justificación de América frente a la civilización occidental y a los valores de la cultura de cátedra". Martínez Estrada, como se ve, no ha vacilado en preferir la obra total de Hudson al más insigne de los libros canónicos de nuestra literatura gauchesca. Por lo pronto, el ámbito que abarca *The Purple Land* es incomparablemente mayor. El *Martín Fierro* (pese al proyecto de canonización de Lugones) es menos la epopeya de nuestros orígenes -¡en 1872!- que la autobiografía de un cuchillero, falseada por bravatas y por quejumbres que casi profetizan el tango. En Ascasubi hay rasgos más vívidos, más felicidad, más coraje, pero todo ello está fragmentario y secreto en tres tomos incidentales, de cuatrocientas páginas cada uno. *Don Segundo*

Sombra, pese a la veracidad de los diálogos, está maleado por el afán de magnificar las tareas más inocentes. Nadie ignora que su narrador es un gaucho, de ahí lo doblemente injustificado de ese gigantismo teatral, que hace de un arreo de novillos una función de guerra. Güiraldes ahueca la voz para referir los trabajos cotidianos del campo, Hudson (como Ascasubi, como Hernández, como Eduardo Gutiérrez) narra con toda naturalidad hechos acaso atroces.

Alguién observará que en *The Purple Land* el gaucho no figura sino de modo literal, secundario. Tanto mejor para la veracidad del retrato, cabe responder. El gaucho es hombre taciturno, el gaucho desconoce, o desdeña, las complejas delicias de la memoria y de la introspección; mostrarlo autobiográfico y efusivo, ya es deformarlo.

Otro acierto de Hudson, es el geográfico. Nacido en la provincia de Buenos Aires, en el círculo mágico de la pampa, elige, sin embargo, la tierra cárdena donde la montonera fatigó sus primeras y últimas lanzas: el Estado Oriental. En la literatura argentina privan los gauchos de la provincia de Buenos Aires; la paradójica razón de esa primacía es la existencia de una gran ciudad, Buenos Aires, madre de insignes literatos "gauchescos". Si en vez de interrogar la literatura, nos atenemos a la historia, comprobaremos que ese glorificado gauchaje ha influido poco en los destinos de su provincia, nada en los del país. El organismo típico de la guerra gaucha, la montonera, sólo aparece en Buenos Aires de manera esporádica. Manda la ciudad, mandan los caudillos de la ciudad. Apenas si algún individuo -Hormiga Negra en los documentos judiciales, Martín Fierro en las letras- logra, con una rebelión de matrero, cierta notoriedad policial.

Hudson, he dicho, elige para las correrías de su héroe las cuchillas de la otra banda. Esta elección propicia le permite enriquecer el destino de Richard Lamb con el azar y con la variedad de la guerra -azar que favorece las ocasiones del amor vagabundo-. Macaulay, en el artículo sobre Bunyan, se maravilla de que las imaginaciones de un hombre sean con el tiempo recuerdos personales de muchos otros. Las de Hudson perduran en la memoria; los balazos británicos retumbando en la noche de Paysandú; el gaucho ensimismado que pita con fruición el tabaco negro, antes de la batalla; la muchacha que se da a un forastero, en la secreta margen de un río.

Mejorando hasta la perfección una frase divulgada por Boswell, Hudson refiere que muchas veces en la vida emprendió el estudio de la metafísica, pero que siempre lo interrumpió la felicidad. La frase (una de las más memorables que el trato de las letras me ha deparado) es típica del hombre y del libro. Pese a la brusca sangre derramada y a las separaciones, *The Purple Land* es de los muy pocos libros felices que hay en la tierra. (Otro, también americano, también de sabor casi paradisiaco, es el *Huckleberry Finn*, de Mark Twain.) No pienso en el debate caótico de pesimistas y optimistas; no pienso en la felicidad doctrinaria que inexorablemente se impuso el patético Whitman; pienso en el temple venturoso de Richard Lamb, en su hospitalidad para recibir todas las vicisitudes del ser, amigas o aciagas.

Una observación última. Percibir o no los matices criollos es quizá baladí, pero el hecho es que de todos los extranjeros (sin excluir por cierto a

los españoles) nadie los percibe sino el inglés. Miller, Robertson, Burton, Cunninghame Graham, Hudson.

Buenos Aires, 1941.

*LANGSTON HUGHES

Salvo en ciertos poemas de Countée Cullen, la literatura negra, hoy por hoy, adolece de una contradicción que es inevitable. El propósito de esa literatura es demostrar la insensatez de todos los prejuicios raciales, y sin embargo no hace otra cosa que repetir que es negra: es decir, que acentuar la diferencia que está negando.

El poeta negro James Langston Hughes nació el 10. de febrero del año 1902 en Joplin, Missouri. Sus abuelos paternos eran negros libres y propietarios. Su padre era abogado. Hasta los catorce años, James Langston Hughes vivió en el estado de Kansas. Se hizo jinete ahí: ahí aprendió a estribar derecho y a tirar el lazo certero. Hacia 1908 pasó un verano en Méjico, cerca de la ciudad de Toluca. Tembló la tierra, temblaron las montañas, y James Langston Hughes no se ovidará de miles de hombres silenciosos y arrodillados mientras temblaba lentamente la tierra y el cielo estaba azul.

En 1919 aparecieron los primeros poemas torpemente compuestos bajo el influjo de Claude McKay y de Carl Sandburg. En 1920 regresó a Méjico. En 1922, después de un año de indecisos estudios en la Universidad de Columbia, se embarcó para el Africa. «En Dákar vi el desierto», refiere, «robé un mono en el Congo, probé vino de palma en la Costa de Oro, y me sacaron, casi ahogado, del Níger.» Ese viaje fue el primero de muchos. «En los mejores restaurantes de París he conocido el hambre», dice en otro lugar. «He sido portero de un cabaret de la rue Fontaine, sin otro sueldo que las propinas. Como los parroquianos eran franceses, el sueldo -noche a noche- ascendía a cero. He sido segundo cocinero en el Grand Duc. He pasado días felicísimos en Génova, sin un centavo en el bolsillo, alimentándome de higos y de pan negro. He lavado los puentes del vapor que me trajo a New York.»

En 1925 ganó un premio de ciento cincuenta dólares por su poema «Una casa en Taos». En 1926 salió su primer libro: *Los blues cansados*. Luego, otro libro de poemas: *Ropa fina para el judío* (1927), y una novela: *No sin risa* (1930).

*

Un poema de Langston Hughes EL NEGRO HABLA DE RIOS

He conocido ríos...

He conocido ríos antiguos como el mundo y más antiguos que la fluencia de sangre humana por las venas humanas.

Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.

Me he bañado en el Eufrates cuando las albas eran jóvenes,
He armado mi cabaña cerca del Congo y me ha arrullado el sueño, He
tendido la vista sobre el Nilo y he levantado las pirámides en lo alto.

He escuchado el cantar del Mississippi cuando Abe Lincoln bajó a New
Orleans,

Y he visto su barroso pecho dorarse todo con la puesta del sol. He
conocido ríos:

Ríos inmemoriales, oscuros.

Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.

*RICHARD HULL. EXCELLENT INTENTIONS

Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me
justificarán ante Dios, y que no pienso ejecutar (porque el placer está en
entreverlos, no en llevarlos a término), es el de una novela policial un poco
heterodoxa. (Lo último es importante, porque entiendo que el género y policial,
como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes.)

La concebí una noche, una de las gastadas noches de 1935 o de 1934, al
salir de un café en el barrio del Once. Esos pobres datos circunstanciales
deberán bastar al lector: he olvidado los otros, los he olvidado hasta ignorar si
los inventé alguna vez. He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo
corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta
discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el
último renglón, agregar una frase ambigua -por ejemplo: «y todos creyeron que
el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual»- que indicara o
dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los
capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de
ese libro imaginario sería más perspicaz que el «detective»... Richard Hull ha
compuesto un libro amenísimo. Su prosa es diestra, sus personajes son
convincientes, su ironía es del todo civilizada, la solución final sin embargo es
tan poco asombrosa que no puedo librarme de la sospecha de que este libro
real, publicado en Londres, es el que yo preví en Balvanera, hace tres o cuatro
años. En tal caso, *Excellent Intentions* ocultaría un argumento secreto. ¡Ay de
mí o ay de Richard Hull! No veo ese argumento secreto por ningún lado.

*LA DINASTÍA DE LOS HUXLEY

Si las amplias catástrofes militares que vaticina Aldous Leonard Huxley
no derogan el hábito o la tarea de escribir libros, los hombres del cercano
porvenir escribirán, sin duda, la historia de la dinastía de los Huxley. «De
hacer muchos libros no hay fin», dice el Eclesiastés con su acostumbrada

amargura; admitamos que el hecho es real y procuremos imaginar las formas probables que asumirá esa «Huxley saga», o -para usar el rótulo ruidoso de Emilio Zola- esa Historia Natural y Social de la Familia Huxley. Sospecho que el primer historiador escribirá en función de Aldous Leonard, ahora el más ilustre, y verá en Thomas el abuelo, en Leonard el padre y en Julián el hermano, simples variantes o vanas aproximaciones del autor de *Point Counter Point*. No hay libro que no encierre un contralibro, que es su reverso: a esa interpretación hartó «evolucionista» de la familia, sucederá otra historia que supedite el nieto afrancesado al abuelo batallador. Después, un libro que recalque las diferencias de las tres ilustres generaciones; seguido, naturalmente, de otro que recalque los parecidos y que tal vez, a la manera de esas fotografías genéricas que fabricaba por superposición Francis Galton, concentre los diversos Huxley en un solo individuo intemporal, o siquiera longevo. Ese volumen (si el autor no es menos genial que esta previsión) tendrá en el frontispicio una de esas fotografías platónicas de que hablé, y como epígrafe el pasaje de Julián: «La continua corriente vital llamada género humano está rota en pedacitos aislados llamados individuos. Esto sucede con todos los animales superiores, pero no es necesario: es un expediente. La materia viva tiene que desplegar dos actividades: una que se refiere a su inmediato comercio con el mundo exterior; otra a su futura perpetuación. El individuo es un artificio para que una porción de materia viva pueda desempeñarse y proceder en un medio ambiente determinado. Después de un tiempo lo desechan y muere. Contiene, sin embargo, una reserva de sustancia inmortal, que transmite a las generaciones futuras».

La entonación del párrafo anterior es tranquila; el concepto, desolador. «Voy a escribir acerca de los hombres como si escribiera de sólidos, de superficies planas y de líneas», se propuso Spinoza. Ese astronómico desdén, esa casi divina imparcialidad, es típica de todos los Huxley. Decirle inhumana es absurdo: si algo humano hay, en el sentido privativo de la palabra, es la capacidad de encarar nuestro propio destino, nuestras más íntimas vergüenzas y dichas, como si le sucedieran a alguien que ha muerto. El sentimiento básico de los Huxley es el pesimismo. El de todos ellos. En Thomas Henry Huxley, el antepasado, los manuales de literatura inglesa no quieren ver sino el polemista ruidoso, el compañero de batalla de Darwin. Es cierto que dedicó buena parte de su vigor, y aun de su descortesía, a divulgar el parentesco del *homo sapiens* con el *homo caudatus*, del universitario de Oxford con el orangután de Borneo; pero esas indiscretas revelaciones -que Carlyle nunca le perdonó- están muy lejos de agotar su obra múltiple. Una superstición divulgadísima de nuestro siglo xx identifica al siglo anterior con el materialismo absoluto y con las incurables boberías del optimismo. Thomas Huxley, ¡en 1879!, refuta el primer cargo: «Si el materialista arguye que el orbe y todos sus fenómenos son reducibles a materia y a movimiento, el idealista puede responder que el movimiento y la materia no existen sino en cuanto nosotros los percibimos; vale decir, no son más que estados mentales. El argumento es irrefutable. Si me obligaran a elegir entre el materialismo absoluto y el idealismo absoluto, optaría por el segundo». En cuanto al otro cargo, el de un injusto y candoroso optimismo, básteme trasladar sus palabras: «Las doctrinas de la predestinación, del pecado original, de la depravación innata del hombre, de la desdicha de los más, del reino de Satán en la tierra, de un demiurgo malévol, me parecen (por extravagante que sea

su forma) mucho más razonables que nuestra ilusión liberal de que todos los chicos nacen buenos y de que luego los deteriora el ejemplo de una sociedad corrompida... Tampoco puedo creer que la Providencia sea un oculto filántropo y que todo, a la larga, mejorará». En otra página declara no haber percibido jamás en la Naturaleza la menor huella de un propósito moral, y anota que éste es un artículo de fabricación humana exclusiva. La evolución, para Huxley, no era un proceso necesariamente infinito: creía en una declinación después del ascenso, en la gradual desanimación de este mundo. El hombre vertical (insinuó) recaerá en el oblicuo mono, la voz articulada en el tosco grito, el jardín en la selva o en el desierto, el pájaro en el árbol encadenado, el planeta en la estrella, la estrella en la vasta nebulosa, la nebulosa en la improbable divinidad. Esa inversión o regresión del proceso cósmico no abarcará menos centenares de siglos que la etapa creadora. Siglos de siglos tardará una frente en deprimirse un poco, en proyectarse más bestial un perfil... La hipótesis es lóbrega: podría ser muy bien de Aldous Huxley.

Charles Maurras nos habla sin ironía de cierto «maestro de tradición», J. F. Bladé, hijo, nieto y bisnieto de soldados, que para continuar esa tradición «determinó batirse con Alemania en el terreno de la ciencia». ¡Triste manera de entender la ciencia, denigrándola al ejercicio jurídico de probar que el acusado nunca tiene razón; triste manera de entender la tradición, denigrándola a un juego de odios! Mejor la sirven los Huxley interrogando al mundo, sin otro compromiso que el de la probidad de su método. Eso debe ser la tradición: un instrumento, no la perpetuación de unos malhumores.

***ALDOUS HUXLEY. STORIES, ESSAYS AND POEMS**

Ingresar en la «Everyman's Library», hombrarse con el Venerable Beda y con Shakespeare, con *Las mil y una noches* y con *Peer Gynt*, era hasta hace muy poco una especie de canonización. Ultimamente, esa puerta estrecha se abrió: entraron Pierre Loti y Oscar Wilde. En estos días -ya hay ejemplares accesibles en Buenos Aires- acaba de entrar Aldous Huxley. Ciento sesenta mil palabras suyas integran el volumen, que se divide en cuatro partes de valor desigual: cuentos, anotaciones de viajes, artículos y poemas. Los artículos y anotaciones de viaje prueban el justo pesimismo, la lucidez casi intolerable de Huxley; los cuentos y poemas, la incurable penuria de su invención. ¿Qué opinar de esos melancólicos ejercicios? No son inhábiles, no son tontos, no son extraordinariamente aburridos: son, simplemente, inútiles. Engendran (a lo menos en mí) una infinita perplejidad. Apenas sí algún verso aislado se salva. Este, por ejemplo, que se refiere al tiempo que fluye:

The wound is mortal and is mine.

El poema «Theatre of Varieties» quiere parecerse a Browning; el cuento «The Gioconda Smile» quiere ser policial. Ya es algo, ya es mucho, que dejen traslucir su propósito. Sé lo que quieren ser, aunque no son nada. Ello compromete mi gratitud. De otros poemas de este volumen y de otros cuentos,

ni siquiera podré conjeturar por qué han sido escritos. Ya que mi oficio es comprender, hago esta pública declaración con toda humildad.

La fama de Aldous Huxley siempre me ha parecido excesiva. Entiendo que su literatura es de aquellas que se producen con naturalidad en Francia y con algún artificio en Inglaterra. Hay lectores de Huxley que no sienten esa incomodidad: yo continuamente la siento y sólo puedo derivar de sus obras un impuro placer. Me parece que Huxley siempre está hablando con una voz prestada.

*ALDOUS HUXLEY. AN ENCYCLOPOEDIA OF PACIFISM

En aquella segunda división de la *Anatomía de la melancolía* -año de 1621- que estudia los remedios contra ese mal, el autor enumera la contemplación de palacios, de ríos, de laberintos, de surtidores, de jardines zoológicos, de templos, de obeliscos, de mascaradas, de fuegos de artificio, de coronaciones y de batallas. Su candor nos divierte; en una lista de espectáculos saludables, nadie ahora incluiría el de una batalla. (Nadie, tampoco, dejó paradójicamente de embelesarse con la verosímil carga a la bayoneta del impetuoso film pacifista *Sin novedad en el frente...*)

En cada una de las ciento veintiocho páginas de esta apretada *Enciclopedia del pacifismo*, Huxley combate friamente la guerra. Jamás incurre en la diatriba o en la mera elocuencia: las tentaciones sentimentales del argumento no existen para él. Como a Benda o a Shaw, el crimen de la guerra le indigna menos que la insensatez de la guerra, que la compleja imbecilidad de la guerra. Sus razonamientos son de tipo intelectual, no de tipo patético. Sin embargo, es demasiado inteligente para ocultar que el pacifismo predicado por él exige más valor que la mera obediencia de los soldados. Escribe: «Resistir sin violencia no quiere decir no hacer nada. Significa hacer el esfuerzo enorme que se requiere para vencer el mal con el bien. Ese esfuerzo no confía en músculos fuertes y en armamentos diabólicos: confía en el valor moral, en el dominio de sí mismo y en la conciencia inolvidable y tenaz de que no hay un hombre en la tierra (por brutal, por personalmente hostil que sea) sin un fondo nativo de bondad, sin el amor de la justicia, sin un respeto por lo verdadero y lo bueno, que pueden ser alcanzados por todo aquel que use los medios adecuados».

Huxley es admirablemente imparcial, los «militaristas de izquierda», los partidarios de la lucha de clases, no le parecen menos peligrosos que los fascistas. «La eficacia militar -observa- requiere una concentración del poder, un grado sumo de centralización, la conscripción o la esclavitud al gobierno y el establecimiento de una idolatría local cuyo dios es la nación misma o un tirano semidivinizado. La defensa militar del socialismo contra el fascismo viene a ser, en la práctica, la transformación de la comunidad socialista en una comunidad fascista.» Y luego: «La revolución francesa recurrió a la violencia y terminó en una dictadura militar y en la imposición permanente de la conscripción o esclavitud militar. La revolución rusa recurrió a la violencia; Rusia, ahora, es una dictadura militar. Parece que una verdadera revolución

-es decir, el pasaje de lo inhumano a lo humano- no se puede realizar por medios violentos».

*ALDOUS HUXLEY. ENDS AND MEANS

Este volumen de Aldous Huxley -«Fines y medios»- renueva la famosa discusión que produjo a principios del siglo XVIII la sentencia o el precepto de Hermann Busenbaum: «El fin justifica los medios». (Es muy sabido que esa máxima ha sido empleada para difamar a los jesuitas; es menos sabido que el original se refiere a actos indiferentes: vale decir que no son ni buenos ni malos. Verbigracia: el acto de embarcarse es indiferente. pero si el fin es lícito -ir a Montevideo, digamos- el medio lo es también, sin que ello implique que tengamos derecho a robar el pasaje.)

En este libro, como en las páginas finales de *Eyeless in Gaza*, Aldous Huxley sostiene que el fin no justifica los medios, por la sencilla y todopoderosa razón de que los medios determinan la naturaleza del fin. Si los medios son malos, el fin se contamina de esa maldad. Huxley rehusa la violencia en todas sus formas: revolución comunista, revolución fascista, persecución de minorías, imperialismo, terrorismo, agresión, lucha de clases, legítima defensa, etcétera. En la práctica (dice) la defensa de la democracia contra el fascismo significa el cambio gradual de los estados democráticos en estados fascistas. «Los estados que se preparan para la guerra provocan una carrera de armamentos e, inevitablemente, acaban por obtener la guerra para la que se están preparando.

Los remedios propuestos por Aldous Huxley son los siguientes: «El desarme, unilateral si es preciso; el renunciamiento a imperios exclusivos; el abandono de todo nacionalismo económico; la determinación de recurrir, en cualquier circunstancia, a los métodos de no violencia; el sistemático aprendizaje de tales métodos». Eso, en las páginas iniciales. En las del fin propone la fundación de órdenes monásticas laicas, sometidas a votos de pobreza y de castidad, no atadas a ninguna teología, pero sí al fiel aprendizaje de las dos virtudes fundamentales, que son la caridad y la inteligencia. Omisión hecha de la castidad algo muy parecido propuso Wells en la novela *A Modern Utopia* (1905).
