201551
Δ. 14.4.4
1932-1
5-8

SUR

REVISTA TRIMESTRAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

VERANO 1932 — AÑO II

BUENOS AIRES

DE ESTE NUMERO SE HAN IMPRESO CIEN EJEMPLARES EN PAPEL DE HILO *STRATTON BOND*, NUMERADOS DEL 1 AL 100 Y RESERVADOS EXCLUSIVAMENTE A LOS SUBSCRIPTORES DE LA EDICION DE LUJO

SUMARIO

ALFONSO REYES

RUMBO A GOETHE

CHARLES DUFF

ULISES Y OTROS TRABAJOS
DE JAMES JOYCE

MARTIN HEIDEGGER

¿QUE ES METAFISICA?

BENJAMIN FONDANE

MARTIN HEIDEGGER ANTE LA
SOMBRA DE DOSTOIEWSKY

NOTAS

Victoria Ocampo: Carta al arquitecto Erich Mendelsohn, de Berlín - *Jorge Luis Borges:* El arte narrativo y la magia - *Guillermo Giménez:* La danza en México - *Herminia Hallam Hipwell:* La América del Norte a través de los ojos de su juventud - *Elías Castelnuovo:* La vida de los escritores rusos - *J. L. B.:* Street Scene.

14 PÁGINAS DE FOTOGRAFIAS
DOCUMENTALES Y ARTISTICAS

RUMBO A GOETHE

I. LA PERSPECTIVA

1. — La obligación del aniversario me arrebata estas cuartillas en desorden y estas digresiones a medio escribir. Ni siquiera tuve tiempo de ser conciso. Ojalá el lector perdone mis rodeos, mis idas y venidas. Por una vez, acudo al toque de revista con el dormán desabrochado y el lazo deshecho todavía. Peor sería faltar: tengo mis motivos para hacer acto de presencia. Goethe y los trágicos griegos me acompañaron en la primer aventura hacia mí mismo. Con los trágicos he cumplido ya a mi manera, haciendo mis confesiones de helenista sentimental. Me falta la confesión de Goethe. — En la adolescencia, cuando el sentimiento del yo se abulta como absceso, la obra de Goethe, y aun la sola contemplación de su persona, nos daban aquella visión panorámica semejante a la que traemos de ciertos estudios científicos; aquella objetivación, aquella distancia respecto a la propia epider-

mis que devuelve a las cosas sus proporciones tolerables, y es tan útil para navegar las crisis de la edad y seguir de frente, sin hacer caso del mar irritable que nos cerca. Hallo que todo panegírico de Goethe pudiera fundarse en ese poder levitador que de Goethe emana: ennoblece, solemniza un tanto el espectáculo de las cosas, y nos coloca siempre ante el mundo en una actitud confortable y halagadora. Disipa la polvareda de la chabacanería y la miseria. De él como del vino en Platón puede decirse que da valor a los ánimos y aligera la fantasía.

2. — Esto que se ha dado en llamar la cita de Goethe sobreviene con una oportunidad realmente pavorosa. A los cien años cabales ¿qué hemos hecho de la inteligencia? Oh, padre y maestro de toda confianza en el espíritu: andamos escondiendo el rostro para que no nos mires de frente, y el clarín de Josafat nos despierta desprevenidos. — Es verdad que algunos adeptos de la metafísica perenne se defienden contra el anti-intelectualismo de los últimos tiempos. ¿Y cómo se defienden? Aceptando casi todas las conclusiones del anti-intelectualismo, a condición de que no hagan blanco en Santo Tomás, de

que no pretendan poner a Dios como criatura entre las manos del hombre. Reacción contra los excesos del racionalismo positivista que inmediatamente le precedió — alegan — el anti-intelectualismo mata al señor Comte pero deja ilesa la inteligencia. Santo Tomás llamaba inteligencia a lo que Bergson llama intuición, y reconocía que la razón — entendiéndola como la sola facultad de raciocinar — no es más que la enfermedad o el síntoma de flaqueza en la inteligencia: — desde la piedra hasta la categoría angélica superior, pasando por la planta, la bestia y el hombre, y saltando luego al ángel de la guarda para continuar en lo sobrenatural la evolución que comenzó en la cuna de la naturaleza: desde lo que está de espaldas a Dios hasta lo que está de frente a Dios, se tiende la escala ascendente de la inteligencia: y al pasar por nuestra especie, herida del pecado mortal, encontramos el uso de la razón a manera de cicatriz. Como no hemos llegado ya, tenemos que andar, que pisar sobre lo conocido y aventurar desde allí el tranco hacia lo desconocido. Este movimiento, este andar, es la razón. La inteligencia, en cambio, conoce al instante, como espejo que contuviera ya en sí la imagen de cuanto se le ofrece. Así se defienden los últimos adeptos de la metafísica

perenne. Y es de esperar que, si no triunfan en toda la línea como es lo más probable, contribuyan al menos a devolver su dignidad léxica a la palabra inteligencia. Que en esta minucia de definiciones verbales está el punto de honra del espíritu. — Entre tanto, Goethe, aquí te traemos las piezas desarticuladas que sobraron del artilugio. Hemos partido en dos el cabello de que pendía el espíritu. Goethe es, en cierto modo, anterior a esta osadía filosófica. Quien quería pensar con todo el ser — también con los ojos y con las manos, — realizando una armonía superior de la inteligencia y del sentimiento; quien huía de los sistemas abstractos y buscaba la operación del arte en los objetos inconfundibles de la intuición, tal vez pueda acudirnos. Goethe consideró siempre el alma como un laboratorio secreto cuya integridad no puede tocarse. Enemigo de todo automatismo mental, partía en guerra contra todo intento de reducir lo cualitativo a lo cuantitativo. Ni siquiera dejaba, como los primarios de hoy, que las siempre cambiantes especies científicas — que tánto le interesaban en sí mismas — empañaran su visión fundamental, moral, de las sociedades humanas. Consideraba que el fruto del espíritu ha de madurar rodeado de silencio: es un proceso de virginidad en acción que no

debe interrumpirse. ¿Que estamos ya en la era del sondeo y del psicoanálisis? Nadie ha demostrado que el escalpelo de Freud sea el índice de la verdad artística. ¿Con qué derecho nos burlamos entonces — o es que por ventura ya no nos burlamos — de aquellos novelistas del documento humano y del trozo de realidad? Para cuando cambien los vientos, conviene estar avezado en la sabiduría de Goethe. Lo mejor es atenerse a lo fundamental, y que vaya y venga lo accesorio. Quien reposa en las evidencias vitales, conoce lo efímero sin derrumbarse con lo efímero, participa de lo mudable sin depender de ello. En el naufragio, lo mejor es atenerse al alma total.

Meyer, el pintor de Weimar, exclamaba: "¡Si no fuera tan difícil pensar!". Goethe, comentándolo, dijo un día: "Lo peor es que para pensar no sirve de nada el pensar. Hay que acertar por naturaleza, de modo que las ocurrencias afortunadas se nos aparecen y nos gritan como libres criaturas de Dios: ¡aquí estamos!" (Eckermann, 24, II, 1824).

3. — Sería cobarde disimularnos que la grande efigie comienza a borrarse entre una nube creciente de im-

popularidad. ¡A veces parece tan distante! Muchos, entre los de ahora, se atreven ya a juzgar a Goethe sin conocerlo, fundándose en un libreto de ópera e ignorando la parte de sustancia goethiana que en sí mismos han incorporado por efecto de la implacable herencia. Hasta hay pensadores, como Curtius, que se apliquen a trazar el cuadro de la catástrofe, que pregonen la liquidación del fondo Goethe, y sobre las ruinas de la cultura deshecha levanten un nuevo programa de cultura — otra vez goethiano! En la encrucijada donde se juntan todos los anhelos del perfeccionamiento humano por la vía de la inteligencia, no hay más sino encontrarse con Goethe. Sobresalen de la barricada los puños airados, y lanzan sobre Goethe, a manera de proyectiles, fragmentos arrancados a la propia estatua de Goethe. ¡Cuántas veces no encontraremos la huella digital de Goethe donde menos lo esperaríamos! La influencia goethiana se armoniza con la que, de lejos, parecería más disparatada e incongruente. Hay naturalezas, como la Barrès, en quienes Goethe se entiende con Pascal: Pascal pregunta, Goethe contesta, y Pascal vuelve a preguntar otra vez.

4. — *El Goethe de Croce.* — Antes de seguir adelante, se impone una presentación de conjunto. Ludwig, a lo largo de tantas páginas, desmenuza y deletrea a Goethe, usando mucho sin definirlo nunca el concepto de lo demoníaco y la lucha contra lo demoníaco. A menos que eso quiera decir el gobierno que todos los días ejercemos sobre los resortes de la pesantez, desde que por la mañana saltamos de la cama antes de lo que quisiéramos, hasta que por la noche nos metemos otra vez en cama también antes de lo que quisiéramos. Prefiero seguir a otro maestro; prefiero una interpretación más precisa, aunque menos a la moda. A falta del llorado Gundolf, (cuya obra, aunque valiosísima, se presta poco para un resumen y, es tan abstracta y gris que se la ha juzgado como un contrasentido respecto al carácter del poeta que estudia), el Goethe de Benedetto Croce puede servirnos de punto de partida. Todos tenemos nuestro Goethe, y la adoración se reparte en ídolos. En *La Crítica* (enero y mayo de 1918) Croce publicó las páginas que resumo a continuación, reescribiéndolas a mi modo, y acaso acercándolas a mi criterio, puesto que sustituyo siempre las expresiones "intelectualismo" o "intelectualista" por otras que signi-

fican más directamente falsificación o sofistería. Esta reseña dará alguna utilidad a mis notas desordenadas:

No está bien decir — afirma Croce — que si Goethe no fuera gran poeta en los versos lo hubiera sido en la vida y su obra se unen indisolublemente, y ésta es en el más profundo sentido autobiográfica. Los educadores y autodidactos no han reparado lo bastante en el valor de Goethe como maestro de humanidad. Una vaga literatura egoísta predica, es verdad, la *imitatio Goethii,* describiéndonos al poeta como un hombre que estuviera más allá del bien y del mal; pero esto es falso. La figura de Goethe está llena de virtud tranquila, de buen sentido. Era un burgués, — palabra que no se usa aquí en el pequeño sentido político que hoy le damos. Fué genial, pero no diabólico. En otros, que no él, aprenderéis el arte de eludir los modestos deberes o el de embrutecerse o sensualizarse. Y él no se cansaba de recordar a los jóvenes — a la hora en que se enardecen los sentidos y el alma — que la musa es una compañera, pero no es un guía.

¿Qué enseñaba Goethe? A poner la totalidad del ser en todos los actos, sin dividir nunca el pensamiento del

sentimiento. Para recrearse en el todo, solía decir, hay que descubrir el todo en lo minúsculo. Y consiguió ser maestro en la limitación y abrirse — sin entregarse — a las pasiones, educándose, no para soñar, sino para querer y obrar. Era, pues, hombre de acción, *por lo mismo* que era hombre de pensamiento. Cuando la imaginación quería sublevarse, la purgaba mediante una catarsis artística: expediente de objetivación que cualquiera, aun sin ser poeta, puede aplicar a la curación de su alma. Más aconsejaba ser el espectador que no el domador de la propia mente, desconfiando de los sistemas abstractos de conducta, y dejando que el espíritu se esparciera en todas las solicitaciones del momento: poesía, ciencia, crítica. Su talento le era una naturaleza. No aceptaba normas artificiales, externas: pasada la juventud y sus legítimos arrebatos, no quiso parecer revoltoso a fuerza; empeñado en luchas morales, interiores, no quiso fingir contra Napoleón un odio nacional de que nunca pudo participar sinceramente. Amaba a Alemania sin odiar a Francia, y le parecía que las canciones bélicas podían brotar espontáneas en el vivac y al son del tambor, pero no en su museo de Weimar. Odió al fanático, porque es siempre falsificador y poco espontáneo, y prefirió aquella tolerancia

que no desfallece nunca en indiferencia, sino que aporta a todo mal un remedio, en vez de vociferar contra él. Aun sus enemigos le eran útiles, como correctivos adecuados para las angulosidades de su propio carácter. Y anhelaba sumergirse en la obra sólo sometiéndose a la ley de la razón y de la verdad.

Maestro literario, pasa de la rebelión juvenil, no a la servil aceptación de las reglas — él quiso ser siempre un libertador — sino al estudio y la meditación de la madurez. (Un ejemplo entre paréntesis: la evolución de la crítica en Goethe, tal como la sintetiza Rouge: "En 1771, es un joven alemán impresionista que se desahoga; en 1795, es un europeo cultivado que aprecia; en 1815, es un habitante de Sirio que esquematiza y hace, en cierto modo, literatura comparada sobre el plano de la "ciencia del espíritu"). Con los demás *Stürmer und Dränger,* había reaccionado contra aquella literatura francesa tan acicalada e irónica como una vieja dama afeitada; pero pronto le enamora la limpidez de la prosa volteriana, y aprende el valor de la disciplina. Quiere dar forma poética a la realidad de cada instante: "Toda poesía, dice, es una poesía de ocasión". Pero ¡lejos la vanidad de los que afectan experiencias o las buscan artificiosamente

para después ostentarlas en sus poemas! En el *Werther*, hizo poesía con la vida. ¿Qué hombres eran aquéllos que imitaban las desdichas del joven Werther haciendo, al revés, vida con la poesía? De aquí su censura del romanticismo, que le parecía una enfermedad. Y aun el predominio del humorismo era, a sus ojos, una decadencia del arte. En cuanto al nacionalismo poético, le parecía estúpido o anticuado. ¡Cuántas enseñanzas para nosotros!

No encontrando en él la discusión de los problemas estéticos oficiales, quieren algunos negarle la filosofía del arte, en que fué también maestro consumado. Pero hay que buscarlo en los problemas concretos que la experiencia poética iba provocando en su mente. Así, tampoco fué un filósofo en el sentido escolástico, sino en sus meditaciones directas sobre la naturaleza y la ciencia. Explorando lo explorable, adoraba lo inexplorable; sobre metafísica y religión nunca quiso desplegar los labios. Acaso — mal propio del tiempo — contaminaba la poesía con la ciencia al buscar el fenómeno de los fenómenos; sin duda se engañaba — también era un error de la época — rechazando a Newton y la intervención de las matemáticas en las ciencias naturales. Parece que su teoría de los colores no es ni cierta ni falsa, sino acientífica, indiferente: estéril

mitología de la luz y la sombra. Sólo se le concede el hallazgo en anatomía y en botánica. (Añadamos la mineralogía: testigo, la goethita). Pero — hijo de un siglo ebrio de matemática — ¡qué valerosa su afirmación de que la matemática es inepta para el conocimiento de la realidad! La exactitud matemática se revuelve dentro de sí propia sin abarcar el mundo, como una lengua muy clara que todo lo empobrece y todo lo deja sin expresar. De gran trascendencia filosófica su afirmación de que la verdad se reconoce en su capacidad de promover la vida, y que si es estéril ya no es verdad, sino sutileza, tautología o verbalidad deleznable. Y también, adelantándose al último individualista, Goethe dijo: "La verdad es mi verdad, porque las demás no las conozco".

Pero la historia literaria tiene que ceñirse, al juzgar la obra de Goethe, a consideraciones puramente artísticas, aunque tenga en cuenta los elementos de aquella compleja personalidad, para averiguar cómo su desenvolvimiento provoca o estorba el desenvolvimiento de las fases de su arte.

En este proceso hay un hecho de capital importancia: el paso del Goethe titánico *(Werther, Goetz, Fausto, Prometeo, Mahoma)* al Goethe armonioso y definitivo.

En la tormenta ideológica de su juventud, Goethe trata de emanciparse de las frialdades abstractas y busca la plena simpatía de la vida. Pero Goethe nunca estaba fuera de sí: el *Werther* no es una enfermedad sino una curación; en el *Fausto* hay mucho de ironía y de crítica, y el *Goetz* abunda en sano sentido moral, para no hablar de aquel *Egmont* tan justo en su concepción de la vida política y afectiva. De una a otra etapa no hay, pues, una negación de sí mismo, sino una maduración lenta y única.

Este proceso — aun para tener sentido literario — es rico de contenido moral. Goethe habla de su viaje a Italia, pero muchos han ido a Italia. La Italia, como la Grecia de Goethe, son nombres simbólicos, momentos de su vida moral. Clasicismo, en él, significa equilibrio ético, sofrosine. Porque, en el sentido puramente estético de la expresión, tan perfecto y clásico había sido siempre el poeta desde las primeras páginas que escribió — donde las hay que sólo pudieran compararse con la tragedia griega, los episodios dantescos y las más luminosas horas de Shakespeare — como en las obras de la segunda manera: *Ifigenia, Tasso, Elegías Romanas, Germán y Dorotea, Meister,* el segundo *Fausto.*

Muchas veces opone la crítica la obra juvenil de

Goethe a su obra de madurez, como se opone el calor de la fantasía poética a la frialdad marmórea. Pero si es verdad que en la segunda época el ideal es más filosófico ¿en qué padece por eso el efecto estético? La filosofía no disuelve el verdadero encanto poético. Sólo cuando el poeta es intrínsecamente reflexivo y extrínsecamente ornamental, como Schiller. Pero, si hubo vejez en Goethe, es verdad que su vejez se descubre en la exagerada afición por las alegorías recónditas de las últimas páginas: Goethe olvidaba aquí su armonía.

Se engaña la crítica cuando busca en Goethe — es legítimo investigarlo en otros — la preocupación única y fundamental de su poesía. El está en una superación perpetua, moral y poética a la vez, y aun puede decirse que su vida devoraba su arte, no dándole acaso tiempo a desarrollar una forma apenas esbozada. Por eso se apresuraba en ocasiones — defecto de nación — a dar unidad ficticia a sus fragmentos, tiñéndolos con el último ánimo en que los refundía. Otros pintan los cadáveres con artificiales matices, dándolos por vivos.. Goethe algunas veces comunicaba a sus fragmentos vitales el tinte uniforme de la muerte, error de un artificialismo no constitucional, sino sobrepuesto a la obra, póstumo. Así se explica

que contestara con salidas equívocas a los que le pedían aclaraciones: "—¿El *Fausto?* ¡Oh, el *Fausto* es inacabable por esencia? ¿El *Meister?* ¡Es inconmensurable!".

Y ya es tiempo de desengañarse: no busquemos unidad donde no la hubo. Eso de que "la unidad del *Fausto* está en la persona y en el desarrollo del poeta", como dice un crítico, no es más que un equívoco. La unidad de la persona es innegable en cualquier poeta, y eso nada dice para la distinción entre uno y otro de sus libros. ¿Que Goethe se empeñó en imponer por la fuerza unidad a su poema? Pero no hay que ver lo que el poeta quiso hacer sino lo que hizo. Y más en el caso de Goethe, en quien valen tanto todas las creaciones cada una de por sí, aun cuando tal o cual vez las haya hilvanado con un procedimiento absolutamente artificial.

Plantada la seña, podemos permitirnos excursiones a uno y otro lado.

II. UNAS NOTAS

5. — En las conversaciones de un hombre, a lo largo de los años, las cuestiones se presentan bajo muchos aspectos y, como lo reconocía el mismo Eckermann, no es extraño encontrar juicios contradictorios. De todos modos, tampoco es difícil descubrir las notas dominantes y atenerse a las declaraciones que no dejan lugar a duda. — Creo que Goethe concebía la cultura como un proceso de crecimiento biológico, de diferenciación e integración paulatina entre las nociones, partiendo de aquel rudimento o célula inicial que veía bullir en todos los orígenes de la vida. Por eso se queja de que el crecimiento de la cultura alemana en los últimos cincuenta años obligue a los jóvenes a un exceso de preparación que puede estropear el desarrollo armonioso de su mente. Y añade con una malicia oriental: "Cuando yo tenía dieciocho años, Alemania tenía también dieciocho años, y podía hacerse alguna cosa..." (Eck. 15 - II - 1824). En igual sentido, censura los programas académicos cargados de estudios excesivos e

inútiles. A los futuros médicos, a quienes antes sólo se exigía la aplicación terapéutica de los vegetales, se les obliga ahora a ser verdaderos químicos y botánicos, con detrimento del arte de curar. (Eck. - II - 1824). Tal opinión, en el botánico, en el enciclopédico Goethe, revela al hombre de sentido práctico. Sabe que no todos han nacido para ser sabios, ni conviene a la sociedad que todos se consagren a la pura investigación. Pero reconoce también que el futuro investigador debe comenzar por los rudimentos, y dejar posarse en su conciencia cada nuevo estrato adquirido. Así hizo él su propia cultura, disponiendo generosamente del tiempo. Artículo primero de la educación del sabio, en Goethe: ante todo, vivirás no menos de ochenta años, — y con buena salud. — Y luego viene la adquisición incesante de nuevos conocimientos, cada uno de los cuales se enlaza con los anteriores, esforzándose visiblemente por no expulsar a ninguno. A fuerza de ejercicio, el volatinero se burla del espacio y sus leyes. ¡Qué no hará con su alma el estudioso! Nuestra Sor Juana Inés de la Cruz, gran estudiosa y hasta estudiosa en rebeldía contra la autoridad monástica que le arrebataba sus libros, dice muy bien que unos estudios alimentan a otros y el cultivo de una disciplina particular ayuda de modo

inesperado para entrar en otras disciplinas. En la esgrima del florete, tan convencional y tan de salón, se adquiere el sentido de las líneas de ataque y las zonas de defensa para toda clase de encuentros. Se juntan en el espíritu los haces venidos de todos los rumbos, porque unos abren sitio a los otros. Representación del mundo tan plena que religión, filosofía, ciencia, poética y artes plásticas se suman en un solo rayo de luz para iluminar la frente de Goethe. Y así, el que quiere que la juventud comience apenas con su poquillos de griego y su poco más de latín, hace de su casa, más allá de los setenta años, un instituto enciclopédico viviente, como decía Sainte - Beuve. Allí, entre lo excelente y lo aceptable, unas veces en la sala de Urbino y otras en el salón de Juno, se discute de filosofía y helenismo con Riemer, de artes plásticas con Meyer, de música con Zelter, de ciencias sociales con el canciller Müller, de historia natural con Martius o Sternberg, de dialéctica con Hegel, de filología con Wolf, de viajes con Humboldt. Todas las dimensiones se combinan y se componen buscando la norma universal de la esfera.

6. — Goethe no cae necesariamente en la especialización, aunque está a la altura de ella. Su oficio es el ser intelectual, el más universal que existe, el de buen entendedor del alma y su contenido, el de maestro. ¿No hablaba él de esos "seres colectivos", llamados a dar unidad a todas las impresiones que reciben del mundo externo, a todas las experiencias que hacen sobre la naturaleza y la humanidad? Si mucho abarca, moralmente hablando, mucho aprieta. Ha contado, para su alquimia, con el mejor ingrediente que es el tiempo: como las estrellas — decía él — "sin prisa y sin descanso". Si se equivoca alguna vez en las ciencias particulares, también los especialistas se equivoçan. En materia de óptica, por ejemplo, confundió la luz física — de que no quería saber nada — la luz antes del ojo, la luz como vibración de energías reducibles a cifra, con la luz biológica, la luz como sensación en el ojo. "Si Goethe, en su teoría de los colores, se hubiese limitado a la psicología de los matices, que sabe describir con sutileza y precisión encantadoras — dice Reichenbach — nada tendríamos que objetarle". Pero rebasó los límites de su método al irrumpir, con las armas de la psicología descriptiva, en el terreno de la física seca.

Su imitación, sin su grandeza, hoy que cada ciencia

particular tiene ya su casa propia y familia aparte, puede arrastrar a nuestros líricos a pintorescos errores. Alemania no tiene ya dieciocho años. No es fácil, en nuestros días, juntar tantas ciencias a domicilio. De Goethe acá, el problema de la digestión del conocimiento se complica en progresión geométrica. Para nosotros, los verdaderos extremos de la educación consisten precisamente en investigar y descubrir otra vez donde está lo esencial, entre la maraña creciente de las ciencias particulares, y en dar camino después a todas las vocaciones posibles, sin que se desequilibre en la sociedad la justa proporción entre los especialistas — que hoy por hoy deben ser heroicos hasta la mutilación — y los que mantienen el nivel medio de conocimientos generales. A pesar de las máquinas auxiliares, sistemas de referencias y anotaciones, fichas y demás procedimientos para conservar, fuera del cerebro y sin cargarlo, el caudal ya adquirido en cada ramo científico, hay quien desespere de la resistencia del espíritu ante esta proliferación creciente. Se dice, entonces, que es tan lamentable como inevitable el abandono inconsciente de una parte de la cultura, y que el olvido y la pérdida son también fuerzas positivas en la evolución de la humanidad. Triste visión de nuestra época que contrasta-

mos, envidiosos, con el espectáculo de la integridad goethiana. Una juventud que partiera a la vida con este convencimiento previo de su derrota, con esta bochornosa aceptación de su ineptitud para administrar su herencia ¿no estaría arruinada de antemano? La confianza de Goethe, su aplomo y su despejo en mitad de la naturaleza pueden sernos de mucho estímulo.

7. — De acuerdo con este sistema de educación por crecimiento, partiendo de lo menor y más particular, debe interpretarse también la teoría goethiana sobre la formación del artista literario. Con vivo empeño recomienda al joven que se adiestre en las pequeñas experiencias diarias y deje para más adelante los grandes asuntos, pena de hacerlos abortar o de vivir doblegado bajo un peso que lo privará de su agilidad natural y hasta de la alegría del trabajo. (Eck., 18 - IX - 1823). Insiste en que lo particular es la vida del arte (Eck., 29 - X - 1823). Lamenta que Schiller se embarazara con sistemas y especulaciones abstractas (Eck. 14 - XI - 1823 y 14 - IV - 1824). Reconoce que el defecto de los poetas jóvenes está en su exceso de subjetivismo, puesto que la personalidad subjetiva del joven no

puede ser por sí misma lo bastante jugosa; y predica, como remedio a este mal, el asomarse a los objetos y acostumbrarse a buscar y tratar asuntos, aun cuando ellos repugnen a la propia subjetividad. (Eck., 24 - XI - 1824). Finalmente, clama contra la dispersión a que obliga el comprometerse a hacer regularmente reseñas y revistas literarias cuando aún no se ha tenido tiempo de meditar en la historia de toda una cultura nacional. "El hombre de talento — añade — cree que le es dable hacer lo que ve hacer a los demás. No hay tal: pronto se arrepentirá de sus esfuerzos baldíos" (Eck., 3 - XII - 1824). ¡Lástima del tiempo que Schiller y él perdieron en las *Horas* y en el *Almanaque de las Musas!* Dejemos esta dispersión a los que no tienen una crisálida que cuidar. Hágase el poeta con estudio y con tacto, y no se crea autorizado a los despilfarros ni a la osadía del ignorante. — ¿Queréis el mejor ejemplo de la monstruosidad juvenil? Acordáos de aquel adolescente que escribió a Goethe una carta preguntándole, sencillamente, qué se proponía hacer con el segundo *Fausto,* porque él por su parte, desde su irresponsabilidad candorosa, había concebido el proyecto de continuar el poema a su modo! No le hubiera sorprendido más al juicioso Eckermann un muchacho que se ofreciera a conti-

nuar las conquistas de Napoleón o a terminar la catedral de Colonia. Y todavía la catedral — reflexiona — puede entenderse matemáticamente, está ante nuestros ojos, cabe asirla con nuestras manos; pero ¿el *Fausto?* (Eck., 20-V - 1825).

> *"Yo siempre he considerado mi obra simbólicamente y, en el fondo, me era lo mismo hacer cucharas que cucharillas". — Eck., 2 - V - 1824. — Trad. J. Pérez Bances.*

8. —Según Brachfeld, José Ortega y Gasset, en una conversación de 1929, dijo más o menos lo siguiente: — Goethe, envuelto en su albornoz blanco, tendido sobre la colina, contempla la campiña romana y las ruinas clásicas. Entre tánta cosa bien ordenada y frágil, Goethe aparece como el germánico pesado y difícil, apto para dominar la materia (la ciencia) al igual de todos los de su raza, y al igual de ellos, torpe en el dominio de la forma (el arte). La forma, la forma pura — la ambrosía — es el alimento de los dioses, pero los mortales no lo resisten y siempre lo enturbian de materia. Goethe, como alguna vez sintió Barrès, sería, en el paisaje latino, el elefante blanco, casi

el buey en cristalería. El esfuerzo del hombre por perfeccionarse a sí mismo le interesaría más a Ortega y Gasset que los resultados obtenidos por el poeta. Y tal punto de vista — siempre según el testimonio de Brachfeld — sería el punto de vista de los latinos. (No es el de Sainte-Beuve, no es el de Croce). — Antes de recoger definitivamente estos juicios, donde Brachfeld al hacer recuerdos de más de dos años atrás puede haber puesto de su minerva, esperemos a que José Ortega y Gasset hable por sí mismo, en el estudio ofrecido para la *Neue Rundschau*. Lo que él nos diga será, mucho más que la opinión de los historiadores literarios, el mejor indicio del pensamiento contemporáneo con respecto a Goethe.

En todo caso, algunos han insinuado y otros han dicho expresamente que, en Goethe, el árbol vale más que los frutos, la persona más que la obra. Esto nada quitaría al valor de la obra en sí. Es una manera de reconocer que, además de tener las perlas, tenemos el hilo para rehacer toda la sarta. Ni es frecuente conocer al autor tan de cerca como conocemos a Goethe, gracias a sus propios esfuerzos de expresión, ni es frecuente que las obras revelen tan fielmente las fases en el desenvolvimiento de un autor. Goethe escribía las reacciones de su pensamiento

todos los días. (Entiendo que todas las mañanas: lo que él llamaba la crema del día — no importándole que lo demás se torciera en queso). Después, aquella palpitación, aquella estampa de su mente, se iba repartiendo en distintos libros; de donde se explica la cantidad de fragmentos y bocetos que nos ha dejado. — Aún se ha dicho que apreciaríamos mejor la obra si conociéramos menos al hombre. Por un error de perspectiva, la poca costumbre que tenemos de ver al autor tan cerca de la obra nos hace suspirar por el conocimiento imperfecto a que estamos habituados. La verdadera visión crítica debiera aprenderse en Sainte - Beuve: quien lee los *Lunes* no sabe si lee una biografía del autor o un estudio sobre sus obras. El propio Goethe, a quien Sainte - Beuve llama "el más grande crítico moderno y de todos tiempos", había dado ya, tratando de Voss, el mejor precepto: "Comentar la obra por el autor, y al autor por la obra". Por lo demás, Goethe hacía tanto caso del hombre mismo, oculto o revelado en las obras, que creía siempre traslucir, más allá del suelo estético, una invisible raíz moral. "En general, lo que procura al escritor la estimación del público son sus cualidades de carácter y no su talento artístico. Napoleón decía de Corneille: *S'il vivait, je le ferais prince,* y no lo

leía! No lo dijo nunca de Racine, a quien sí leía" (Eck. 30 - III - 1924). Por sobre la valla de una centuria de estetismo que nos divide, nos damos la mano. Porque la categoría moral es el nervio de las otras virtudes. Y si esta figura platónica no se realiza al pie de la... línea, es porque de la perfección sólo recibimos las sombras, aquí abajo.

9. — Paradoja estética contra la cual conviene precaverse: el mismo equilibrio del poema goethiano engaña respecto al vigor vital en que él se expresa. Se me ocurre insistir en ciertas antiguas reflexiones sobre la simetría en la estética de Goethe (*Cuestiones estéticas,* 133 - 139): Fausto y Margarita, Mefistófeles y Marta, Homero y Ossián en el *Werther;* Eduardo, Carlota, Otilia, el Capitán y el Arquitecto, en danza compleja de "afinidades electivas"; los motivos de ciertos poemas, los mismos efectos simétricos tomados a la superstición y a la magia. La simetría: imitación o tendencia hacia el cristal, hacia lo más estático que se encuentra en la naturaleza. Aquí del principio de Aristóteles, *De Coelo* c. 2.: "El movimiento decrece a medida que la naturaleza se hace

más perfecta". — El temperamento clásico, constructivo, tiende a mineralizar la idea. El romántico, disolvente, la fluidiza otra vez y la vuelve al caos y a la espuma.

Un ejemplo claro: lo que se llama el sentimiento de la naturaleza. Rousseau, y casi todos en aquel siglo, anuncian el Romanticismo disolviendo melancólicamente al hombre en la naturaleza, con acompañamiento de suspiros y lágrimas. Goethe, acaso por ser hombre de mejor salud, contempla siempre la naturaleza como un marco en que se mueve el hombre, con alegría deportiva, con gusto de saltar y correr; la describe sólo en toques sintéticos y, a veces, tras el telón del paisaje, cree ver un laboratorio de energías geológicas. Por aquí, la naturaleza tiende hacia la fórmula y quisiera esquematizarse. Estas palabras nos dan todo el proceso: "Suiza me produjo al principio una impresión tan grande que me llenó de confusión e inquietud. *(Primer estado, o estado romántico).* Sólo después de repetidas estancias, cuando, en años posteriores, consideraba las montañas con interés mineralógico, logré contemplarlas con calma. *(Estabilidad clásica)*". (Eck., 22 II - 1824).

10. — Nunca se insistirá lo bastante: el jinete que quiere todo el rendimiento de su caballo, necesita desarrollar prodigios de equilibrio. Nada más riesgoso y atlético que la energía de normalidad. Para dar todas las posibilidades a su espíritu, Goethe moverá tierra y cielo. En Valmy, se expone un día al fuego de las baterías enemigas. Diréis que es alarde de bravura. No: se trata de experimentar por sí mismo la fiebre especial que ocasiona el retumbo ininterrumpido del cañón. *(Et quorum pars minima fui.* A Knebel, 27 - IX - 1792).

La normalidad lo abarca todo. Siempre, para abordar a Goethe, el mismo ejercicio previo: hay que ensancharse la cabeza. En aquella vastedad (normalidad) no debe turbarnos el tributo pagado a lo pasajero, a lo blandamente juvenil: los años de estudiante en Leipzig, los estragos de la incesante orgía son, también, una crisis indispensable en que se habrá de quemar todo lo combustible. Después habrá más diamante y menos carbón. La normalidad lo abraza todo, hasta los centelleos que nos llegan de lo sobrenatural, los relámpagos metapsíquicos. Un día se ve venir a sí mismo a caballo, por un camino que en efecto había de recorrer más tarde, vistiendo precisamente el traje que vestía su aparición. Otro día, estando en Wei-

mar, tiene de algún modo extraño la monición de un terremoto en Mesina. La dama estrellera del *Wilhelm Meister,* que, desde la silla en que la tenían postrada sus continuas dolencias, vivía una vida sonambúlica, recibiendo influjos de los astros y repartiendo consejos a sus amigos, acusa en Goethe una preocupación especial por estas fronteras de la ciencia. La *Poesía y realidad* — aunque sea por lujo retórico — se abre con una referencia a las constelaciones que presidieron su nacimiento. El *Fausto* es un elocuente testimonio del espíritu aventurero. Cuando Goethe se despide de sus amigos Lota y Kestner, los tres convienen en que el primero que muera procurará dar a los supervivientes noticias del otro mundo. No acontecía de otro modo entre William James y Richard Hodgson.

11. — La normalidad se rodea de pequeñas virtudes que la protejan, virtudes a veces de buen vecino y de burgués. No nos desconcierte la palabra burgués, que hoy sólo se usa para designar al enemigo. Antes significaba otra cosa, y en aquel sentido, hay cada líder revolucionario de nuestros días, que vive lo más burguesamente. Goethe no sólo era burgués por su nacimiento. Hacer re-

servas, irse con prudencia, adelantar con cuidado (el *larvatus prodeo,* de Descartes, en otro sentido más humilde); sacrificar unos años al servicio público para conquistar el derecho a vivir como un pequeño rentista, son todas cualidades burguesas. El mismo dice que a Byron lo perjudicó su situación aristocrática, y hace el elogio de la áurea mediocridad como la mejor condición para el poeta (Eck., 24 - II - 1825). El célebre soneto de Plantino que lo mismo pudiera ser de Horacio, de un Horacio que rezara el rosario y compusiera sonetos — *Avoir une maison commode, propre et belle* — nos da la descripción acabada del estado burgués. Quién sabe si aun aquel desprendimiento de la familia paterna y los amigos de la infancia — en apariencia, angulosidades de un arribismo a lo divino — no sean exigencias de la buena economía, en quien ha aceptado una misión que ha de consumarse tan lejos de Francfort y su mundo. Táctica burguesa, finalmente, el uso y la administración de la vida mundana sólo hasta donde abre las puertas y colabora con la gloria.

Y no es que lo mundano sea necesariamente frívolo. O entonces, tiene aquella frivolidad profunda que Nietzsche encontraba en los griegos. Consiste lo mundano en juntarse para simplemente verse vivir. Para verse vivir

conforme a un código riguroso de convenciones que crea, burlándose trágicamente de la naturaleza, prendas y delitos artificiales con premios peligrosos y sanciones terribles. Es una perversión que continuamente sacrifica lo íntimo y lo cordial. Aun la bondad ha de vestirse aquí de acero y hacer méritos de malicia. Entre el torbellino de cortesanos, el Príncipe de Clèves tiene que morir de dolor sin expresarse, mientras la Princesa se mustia en un martirio secreto. Nadie lleva el corazón en la boca: de allí el tremendo ahogo. — Y Goethe, que necesita contar con todo su resuello, y en cuya existencia, a pesar de los pesares, habrá siempre una soledad alpestre, deja el mundo entonces, y se va a la cima de las montañas. — Define Van Tieghem que el sentimiento moderno de las altas cumbres entra con Goethe en la literatura europea.

12. — En cuanto al sentido de burguesía en política, basta, sin apurar demasiado, que en todas sus obras y fragmentos donde el tema aparece, Goethe respete al pueblo. Se burla, en buenhora, de los charlatanes y agitadores. Reconoce la justificación que asiste al pueblo francés y a todos los pueblos oprimidos. En su aversión a la

violencia y a los falsos apóstoles, quisiera hacer la revolución desde arriba para evitar excesos y sangre. Se ha dicho que su *Germán y Dorotea* es la apología del burgués alemán. Por lo demás, nunca admitió que lo clasificaran como conservador, declarando que la mayoría de lo que existe puede ser mejorado. Todo, en su vida y en su obra, respira la más viva simpatía para el artesano y el obrero, a quienes seguramente consideraba como la parte más amena y hermosa de la humanidad, comparándolos con las abejas y con las aves. En su labor de Ministro, su mayor preocupación, su verdadera obra política, consistió en mejorar la condición de los campesinos y labriegos. Verdad es que todavía los consideraba como menores de edad, porque ciertamente lo eran. Y lo son aún para las legislaciones que, al acercarse a ellos, lo hacen con los miramientos y cuidados de una verdadera tutela o guarda de almas. Los cambios políticos y económicos que trajo el siglo XIX no encuentran a Goethe con las puertas cerradas. Al contrario: lo hacen atemperar su individualismo y organizarlo, por decirlo así, en una sociedad del trabajo donde no haya ociosos ni diletantes. En el *Meister,* dibuja una utopía social impregnada de sansimonismo. Su amor al trabajo, lo trae al buen lado y lo hace nuestro.

13. — La normalidad se protege, si hace falta, venciendo el propio corazón. Una y otra vez, a cada etapa de su vida, Goethe huye de otra mujer, huye de la esclavitud de las pasiones, huye con los dioses en el seno como Eneas, — como un Eneas que llevara dentro de sí mismo el incendio. Rueda, y da al fin en el matrimonio, donde buscará un equilibrio y no una fiesta. Al matrimonio de brillo social o aun al matrimonio de compañía intelectual — a lo francamente mundano o a lo francamente bohemio — no se atreve. ¿La galantería? Pase: hasta donde no perturba la vida, la adorna y la acompaña. Pero sea lujo de puertas afuera, en el salón del vecino. Nada de azares en lo íntimo de la propia casa. En materia de matrimonio, Goethe confiesa ser severo, aunque en todo lo demás sea muy tolerante (Eck., 30 - III - 1824). Y lo curioso es que tal declaración de Goethe venga precisamente a sus labios al hablar de las *Afinidades Electivas,* libro que Wordsworth arrojó un día al suelo en presencia de Emerson, por parecerle una obra pecadora. (Añádase el dato a los que trae Carré en sus investigaciones sobre Goethe y la literatura inglesa).

Cierta ocasión, reflexionando sobre la vida de Lope, nos saltó a la cara la evidencia: grande es la responsabilidad de la mujer en la formación del poeta. Al voluptuoso muchacho madrileño, allá en los albores, una mujer lo domesticó poco a poco hacia la depravación. A Elena Osorio son imputables buen número de relieves, arrugas y cicatrices en el alma de Lope de Vega. Hombre de placer, rompió para siempre, en brazos de la comedianta, cierta castidad esencial de todo amor, como la lectura de la *Dorotea* permite apreciarlo. Ya no le pidamos más cuenta de sus actos: mucho es que salve el estro, en la marejada de aquella naturaleza incontenible. — Muy otro es el proceso de Goethe, que a cada trance parece que va a perder pie, y al fin se recobra. Adèle Fanta se queja con razón de los que, con Blaze de Bury, agrupan sumariamente bajo el título de queridas de Goethe a cuantas mujeres trataron con el poeta, desde Augusta de Stolberg, a quien él ni siquiera conoció de vista, hasta Cristiana Vulpius, que fué siempre la mujer de hogar y al cabo su esposa legítima. Larga es la lista: Gretchen, Katchen, Federica, Lota, acaso Maximiliana, Lilí, Carlota de Stein, Corona, la marquesa Branconi, la linda milanesa, Faustina... hasta Ulrica la de Marienbad, novia de la vejez.

Las primeras encendieron y atizaron el fuego. Goethe escapa, robando para siempre el resabio de emociones que luego verterá en su poesía: ya la emoción de la Margarita abandonada, ya la emoción de la Carlota inaccesible. Mme. de Stein se encarga de apaciguar este fuego, con un riguroso sistema de duchas de agua fría a lo largo de varios años. Y cuando ya el fuego ha aprendido a cundir sin llama y sin estruendo, cuando sirve ya para cocinar el diario alimento de la ternura, aparece Cristiana. — Con Cristiana Vulpius, a quien tanto ha injuriado la posteridad haciéndose eco de los celos de Mme. de Stein y de Bettina Brentano — porque nunca las sirenas perdonan a Penélope — Goethe aprenderá a sustituir el amor — fantasía por el amor - cultivo. A la tibieza de aquel corazón sencillo, se acaban de modelar cien obras maestras. Goethe era ya cuarentón y ella tenía veintitrés años. La mujercita dulce y burguesa — a quien hay que imaginar con una corta cabellera de rizos negros y no con unas largas trenzas rubias de Gretchen, como sueña Blaze de Bury — cura suavemente a su poeta de las heridas con que vuelve del mundo.

III. EXAMEN DE ALGUNAS OBJECIONES

14. — Es característica de la posteridad el ser cambiante, y la fuerza de la gloria ni siquiera queda anulada por esos paréntesis de olvido en que la fama del escritor corre como un Guadiana subterráneo para resurgir lustros después. Por eso no deben alarmar a los amigos de Goethe los puntos de objeción que aquella inmensa personalidad ofrece a los ojos de un contemporáneo. (V. nº 3). A cien años de distancia, sería necio pretender otra cosa. "Para mí, que vivo en los siglos — decía Goethe — oír hablar de estatuas y monumentos me produce una emoción extraña. No puedo imaginar la efigie del grande hombre sin verla destrozada por un tropel de futuros guerreros. Ya me parece que los fragmentos de la verja de hierro dibujada por Coudray para el sepulcro de Wieland andan entre las herraduras de la caballería. Algo parecido presencié en Francfort. Además, el sepulcro de Wieland viene a quedar muy cerca del Ilm: con que el río siga torciendo su curso durante un siglo, llegará hasta los muertos" (Eck., 5 - VII - 1827).

Pero la reacción, de suyo, exagera. El que insiste, por ejemplo, en el tenaz individualismo de Goethe, que parece alejarlo de nuestra época, dada a las soluciones colectivas, olvida las utopías sociales del *Meister* (v. nº 12), donde Goethe expresamente declara que sólo constituyen humanidad todos los hombres juntos; olvida la constante preocupación de Goethe, revelada en sus conversaciones, por armonizar al individuo con la comunidad. (Eck., 20-IV-1825). Cierto es que Goethe no previó el sentido de nuestras revoluciones sociales: esperarlo de él sería llevar la prueba al absurdo, repitiendo el error simbólico de Spencer, cuando cerraba la *Ilíada* con despecho porque no le daba argumentos para su Teoría de la Evolución. — Nuestra época se siente angustiosamente solicitada hacia el problema de la comunidad, y Goethe se confinó a laborar sobre la materia prima de la comunidad, que es el individuo. Lo uno sirve a lo otro, y si estas dos funciones no se completan entre sí, será que se las ha sacado de quicio, será que se está en plena locura.

Hay dos caminos geométricos: o buscar el centro de gravedad en lo íntimo del objeto mismo cuyo equilibrio se procura, — y aquí estaría toda la mística: "De modo, Señor, que estabas en mí ¡y los sentidos no lo sabían!"; —

o buscar el centro de gravedad partiendo desde el exterior del objeto, de los cuadros de referencia ambientes, — y aquí estaría toda la política: que organice cada cual su vida de modo que el rendimiento social sea máximo. — Goethe se encuentra en un punto equidistante de la mística y de la política. No sale de sí, en verdad; todo lo trae a sí. La "vis centrípeta" domina en él a la "vis centrífuga", como lo escribía en sus cartas a Herder. Ha adoptado, con respecto a sí, la misión de un educador. Eso mismo, lo obliga a referirse constantemente a todos los órdenes de la realidad exterior, a todas las artes y las ciencias. Lo que a él le importa, como a su Ifigenia (y como, antes, a nuestro Ruiz de Alarcón), es cumplir con la verdad. Trátase, apenas, de un matiz, pero de trascendencia enorme. No se diga que hay que sacrificar el individuo a la comunidad, explica Goethe, porque esto no tendría sentido y la comunidad devoraría a sus criaturas como Cronos. Sino que el individuo debe sacrificarse a sus propias convicciones, siempre que ellas sean justas, convenientes y útiles a la comunidad. El bien de la comunidad es la consecuencia y no el principio de la conducta. Si fuera de otro modo, "en atención al vulgo yo tendría que ponerme a hacer cuentecitos y a burlarme de la gen-

te como el difunto Kotzebue" (Soret. 20 - X - 1820). A la postre, se busca siempre igual resultado, aunque la estrategia sea diferente: se trata, en los tres casos — los dos extremos y el centro representado por Goethe — de rendir una ciudadela. ¡Ay de los que quieran rendirla con meros esfuerzos de imaginación, adentro de su propia cabeza, y sin acudir al deber, que está en las manos; a la actividad exterior, que para algo nos fué dada! ¡Ay de los que quieran vencer con armas que se les van de las manos, por falta de adiestramiento personal! Al paso que cada individuo se corrige a sí propio, va anulando en maravillosa porción el problema social. Tal pudiera ser nuestra moraleja sobre Goethe.

15. — La actitud antigoethiana por excelencia consiste en pedir peras al olmo, — como dice la gente. Que si la persistente emotividad erótica de Goethe es o no simpática a nuestra era de realismo amoroso (y tal parece que no hubiera siempre enamorados, aunque cambie el lenguaje); que si aquel helenismo fundamental sirve de algo al fácil expresionismo de nuestros días (y, de oírlo, cualquiera pensaría que sólo puede haber una estética y

un estilo)... ¡Qué más! Algunos se preguntan si en la edad de *Rien que la Terre* no resulta anacrónico el filósofo lugareño, el sedentario de Weimar. ¡Y no se acuerdan de su juventud, de sus viajes, de su convivencia con todo el ambiente de la época! Nada queda más lejos de Weimar que la torre de marfil de los decadentes. Goethe escribía para todos: "Quien no espera tener un millón de lectores, que no escriba una línea" (Eck., 12 - V - 1825). Nada le era ajeno en el espíritu. No digamos ya a Inglaterra, a Francia, a España, a Italia: lo mismo se asomaba a los motivos del folklore serbio que a la novelística china o a la educación religiosa de los mahometanos (Eck., 18 - I - 1825; 31 - I - 1827, y 11 - IV - 1827). Todo lo abarca panorámicamente. Anuncia que las literaturas alemana, inglesa y francesa se corregirán mutuamente por el contacto (Eck., 15 - VII 1827). "Hoy la literatura nacional no significa gran cosa — se adelanta a decir —. Llega el momento de la literatura mundial, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época" (Eck., 31 - I - 1827). ¡Me cuesta creer que el aviador Lindbergh concibe la tierra bajo especie más universal que el "sedentario" de Weimar!

16. — Otros sienten alejarse de Goethe en cuanto nada tiene de santo contorsionista. En efecto: no hay milagrería mística en él, de ésa que ahora es tan buscada. Goethe se detiene con respeto en las fronteras de lo sobrehumano, para lo cual el Creador no le dió recursos, y cumple entretanto su deber con lo humano. Su contemplación de lo divino es pudorosa y callada. "No nos conviene meter nuestras manos en los secretos de Dios" (Eck., 15 - X - 1825). En él no hay extremos ni exhibiciones. Los ligeros hasta piensan que no hubo en él heroicidad. ¡Como que la energía de normalidad es lo más sobrio que existe! Consume elementos mil veces más abundantes que la otra, y no deja ver el esfuerzo. Escondiendo siempre las entrañas, la naturaleza nos la predica. Sus leyes son la virilidad y la gracia.

17. — A aquéllos, contribuye a alejarlos de Goethe cierto narcisismo que encuentran en el fondo de su conducta. Nos cuenta los trajes con que lo vestían de niño y que se le han quedado en la memoria. Nos confiesa que se alejaba de sus pequeños camaradas cuando no le parecían bellos. Inocentes síntomas de una sed estética en des-

arrollo; primeros pasos en la senda platónica hacia la belleza de las bellezas; manifestaciones incipientes de una alta virtud, que es desatentado juzgar con severidad definitiva. Se recrea en evocar sus blandas hazañas de patinador ante el arrobo de su madre; pero ¿quién no mira con emoción, desde la atalaya de la vejez, las horas de la triunfante juventud? ¿Quién no procura ennoblecer el recuerdo, para desquitarse en algún modo de que sólo sea un recuerdo? A lo largo de su *Poesía y Realidad,* despliega, saluda y recibe cada uno de sus instantes vividos, aderezando siempre para ellos un principesco cortejo de respetos y consideraciones. ¿Narcisismo? Efecto del arte, que pone destellos de amor en lo que toca. ¿Narcisismo? ¡Cuidado! En el seno de tal censura, se agita un vago complejo de envidia, o digamos de resentimiento, si preferís la palabra de Nietzsche esgrimida por Max Scheler. El que supo interesarse en la vida por la vida misma, no tuvo más índice ni más materia que su propio ser para probar el sabor de la realidad. "Un changement dans sa coiffure devient l'occasion d'une assez longue explication", nota Michel Bréal. Esta atención para sí mismo se confunde con la atención para la vida. ¿Qué es la vida sino mi vida? El practicó los *Ensayos* mucho más de lo

que admite Loiseau, y pudo decir con Montaigne: yo me soy mi física y mi metafísica. No sería más grande por ignorar su grandeza, aun cuando lo elogiaran entonces algunos desdichados que confunden la virtud con los "premios a la virtud". El ritmo goethiano lo condenaba sin apelación a conocerse y apreciarse en lo que valía. Quién sabe si la complacencia con que a veces trata de sí mismo sea sólo un resultado del bien entender y el bien escribir. Ampère, que lo visita en 1827, no halla en él suficiencia ni afectación, sino una mezcla de sencillez y de calma, y "una candorosa conciencia de su gloria que no era nada desagradable" y que casaba armoniosamente con su cabellera encanecida y su bata blanca. Equiparar con él al apreciable Tieck, como querían los hermanos Schlegel por tal de buscarle una contrafigura, le resultaba a Goethe tan descabellado como querer equipararse él con Shakespeare. "Puedo decirlo abiertamente, porque no es mía la culpa: no soy yo quien me he hecho" (Eck., 30 - III - 1824). Lo que en torno a esto charlen las comadres ¡qué importa! Son murmuraciones de escaleras abajo.

18. — Pero hay otro más grave capítulo de acusación, y es lo que he llamado, confesando sin ambajes mi desconcierto, el prejuicio olímpico. — "Y puesto que hemos tocado — escribí hace años en *El Suicida* — las curiosas limitaciones de Goethe, elijámoslo como símbolo para definir aquel prejuicio sentimental que consiste en rehuir el dolor. Tal prejuicio — el prejuicio olímpico — era otra de sus cualidades, o por lo menos, así nos lo asegura él. El espectáculo de la angustia humana no pudo nunca arrebatarlo. Le faltó lo que él mismo llama, analizando los dramas de su amigo Schiller, la fuerza de crueldad. Si por algo dejará de ser un guía en el pensamiento contemporáneo, es por eso. "—Y añadía yo después, entre impertinente y sutil: "Sin embargo, tenemos derecho a pensar, aunque él no lo declare, que el prejuicio olímpico no lo dominó en su juventud: difícilmente lo avendríamos con *Werther.* Quizá — junto con otras condiciones que acaban por hacer de él, a ratos, un mero continuador del siglo XVIII — trajo ese prejuicio de cierto inolvidable viaje a Italia, menos provechoso que deseado".

He vuelto sobre mis palabras. Es muy imprudente hablar de Goethe. Siempre se tiene la impresión de que se está improvisando. Siempre parece que descuidamos

toda una faceta de su espíritu o de su obra. La excesiva contemplación del Goethe marmóreo de Eckermann lleva a olvidar el Goethe de carne y hueso. El Excelentísimo Señor Consejero sólo ofrece a su rendido discípulo los aspectos más académicos de su persona, ocultándole por ejemplo todo el humorismo y la pasión. A tal grado, que Eckermann no tuvo nunca noticia de que la afección cardíaca y la tos convulsiva que Goethe contrajo a su regreso de Marienbad eran imputables a los desaires de la joven Ulrica de Levetzour. Ante Eckermann, Goethe se ensaya para la eternidad, habla de ideas y de libros, de cuadros, de actores, de la historia y de la tragedia griega, y no ve el objeto de explayarse sobre sus desdichas humanas. Hay que atemperar esta imagen con otros testimonios contemporáneos. Eckermann, aun cuando sea el más encantador y ameno de los testigos, no pasa de ser el fiel discípulo, el que a veces querrá tomar a la letra las salidas de su maestro, y sacrificar real y positivamente un gallo a Esculapio como en el cuento de Clarín. Riemer era demasiado misántropo y, sobre todo, misógino: sus documentos son fruto de una selección intencionada. El Canciller Müller, que miraba al Consejero de igual a igual, nos presenta ya un Goethe con nervios y con tempera-

mento, gracias a Dios. Falk tiene mucha miga, aunque hay que leerlo con reservas. El hijo de Voss es figura del deslumbramiento juvenil ante el dios de Weimar. Soret, que sin duda — como quiere Robinet de Cléry — tendría en su tiempo mucha más personalidad que Eckermann aunque no lo valga en el encanto de los relatos, nos da, en su francés ginebrino, un Goethe en discusión y en contraste, un Goethe bajo las objeciones y en el "tac-au-tac" de las respuestas. Y aun las observaciones del médico Vogel, de Juana Schopenhauer (madre de filósofos algo literata y pedante) o de Boisserée que logró despertar el interés de Goethe hacia el gótico cuando fué a trabajar en la Catedral de Colonia, nos ayudan — en la colección hoy tan accesible de Amann y Walz — a completar la imagen del hombre. — ¿De mármol el que no descansó un instante durante los cuarenta días que su amigo Moritz pasó tendido con una pierna fracturada? El que hacía para el paciente los movimientos que a éste le eran vedados, ocupándose tanto de aliviar su cuerpo como de distraer su ánimo? El que no descansó hasta juntar a todos los amigos de la colonia alemana y establecer entre ellos un turno para guardar al enfermo a toda hora? (Moritz, XII - 1786 a I - 1787). ¿De mármol el que era capaz,

por piedad para una anciana, de hacerla contar, larga e inacabable, todas las proezas de su nieto y los muchos cuidados de su menaje doméstico? (Barón de Schuckmann a Reichardt, VIII - IX - 1790). Sino que el grande hombre despide de sí cierta aura que, a los no habituados, les causa extrañeza y malestar. ¿Habéis frecuentado grandes hombres, que lo sean de veras? ¡Qué contradictorios los encontramos! Cuánto nos desazonan a veces! Como son mayores que nuestro abrazo, nos vengamos como podemos declarándolos inaccesibles o fríos, a veces hasta inmorales. Lo que pasa, también, es que el hombre visitado por los viajeros en calidad de maravilla pública, tiene que adoptar ante ellos una postura estática, cómoda, por economía y por higiene: — y les muestra sus colecciones osteológicas con un gesto rígido, para que cuanto antes se aburran y se ahuyenten, y lo dejen solo con el águila que lo atormenta y lo acosa.

Pero es ridículo defender la emotividad de un poeta cuya obra es el mejor alegato. A esto nos reducen los que se empeñan en juzgarlo como a persona de cuya sensibilidad no tuviéramos la menor manifestación directa. Quienes citan sus frases sueltas, desvirtuándolas paradógicamente para sacar conclusiones arbitrarias, harían me-

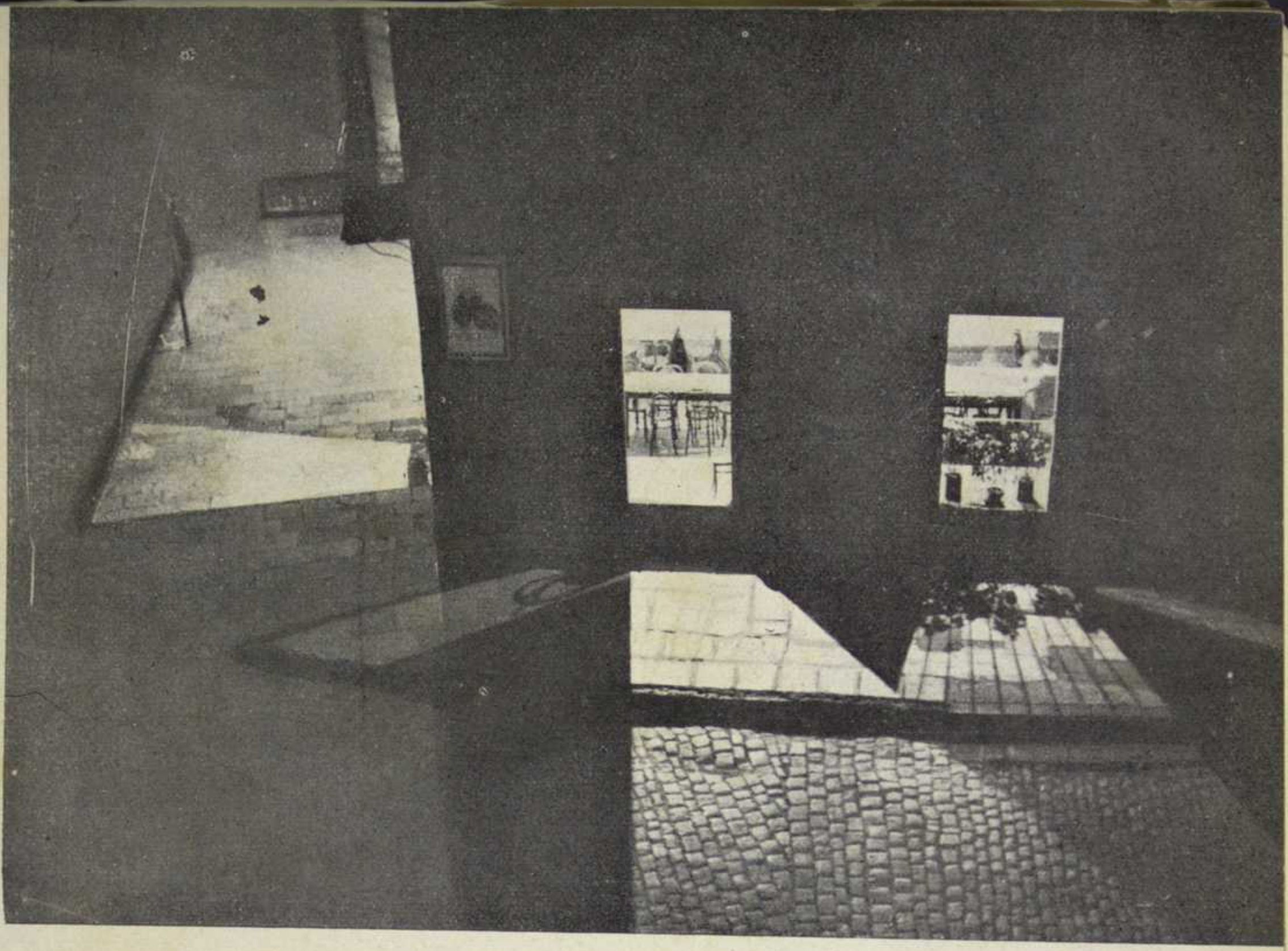
jor en leer sus libros. — Tampoco pasa de ser una idea maniática eso de reducir una vida de ochenta años a una sola actitud premeditada y metódica. Goethe es, al fin y al cabo, tan ondulante y diverso como todos los hombres. Hérenger insiste con razón en la fascinación que Byron ejerció sobre Goethe. Byron fué la última pasión del anciano. Su comprensión casi paternal para el arrebatado caballero inglés nos descubre abismos. "¡Lanzáos en plena vida humana!", grita desde el prólogo del *Fausto*. Y más adelante: "¡Amo al que codicia lo imposible!". En verdad, la vida de Goethe es una larga sed. Hérenger siente que toda ella queda ilustrada por esta máxima terrible arrancada a la *Poesía y Realidad* (L. XII): "El objeto único del deseo es lo inaccesible".

Y vuelvo ahora al tema de Italia. ¿Cómo pude, hace quince años, desconocer a tal punto el viaje de Italia? Aquel viaje significó para Goethe el descubrimiento de la luz, la luz meridional que tiembla como vapor divino en las telas de Claudio Loreno, desde entonces ya comprensibles a sus ojos. La profundidad con claridad, el secreto de la *Odisea* y el secreto de Grecia, se le revelaron ante el fulgor de las aguas sicilianas. En su constante investigación del orden, ha presentido que el orden es la ley lati-

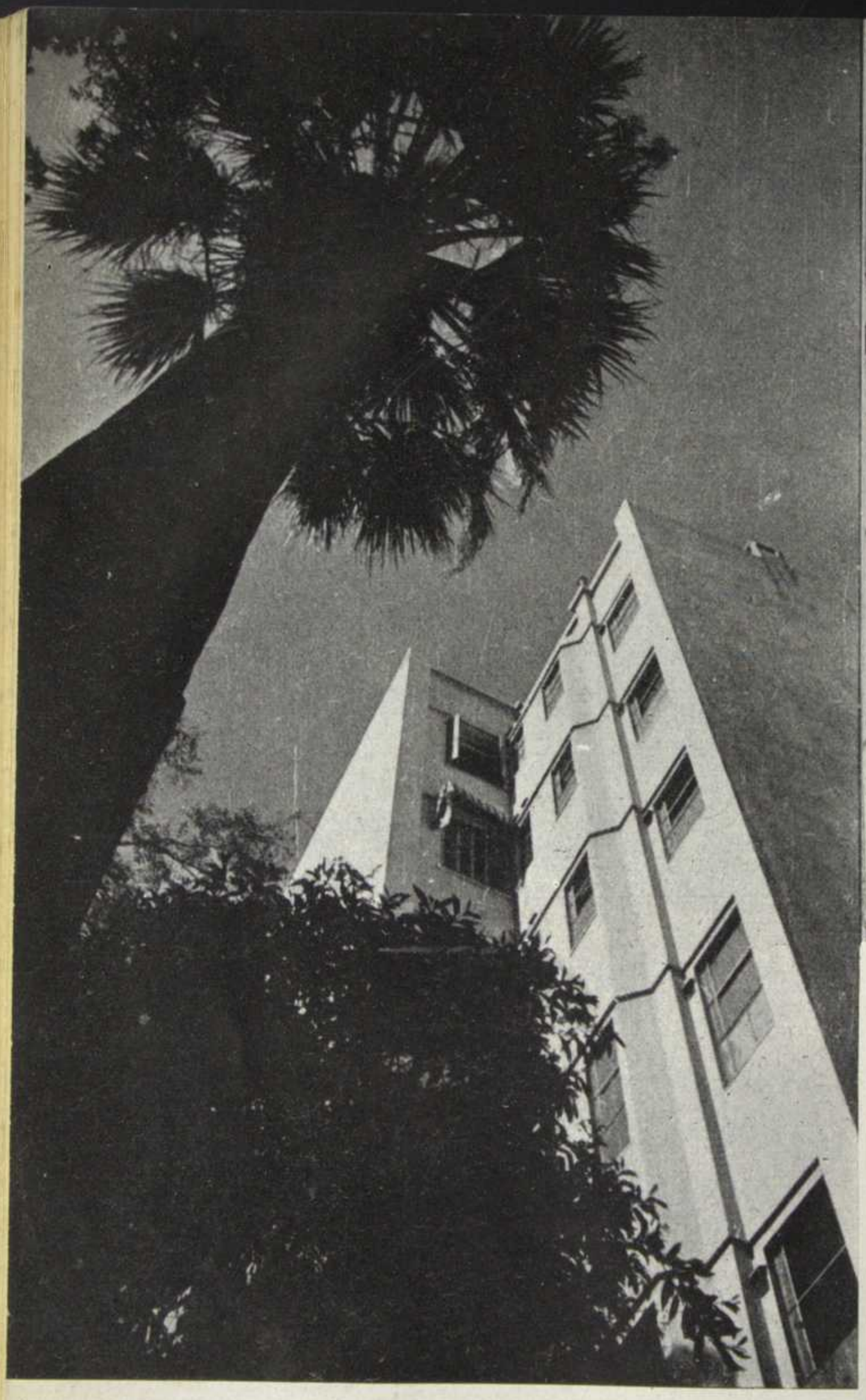
na, y va a comprobar su presentimiento sobre la materia viva de Italia, con aquella necesidad que tenía de ver las ideas encarnadas y operando en la naturaleza, — en tanto llegaba a descubrir que el arte tiene sus normas exclusivas. De paso, rectificará una dirección equivocada, y al renunciar, por consejo de Italia, a la pintura, depurará para siempre su propia vocación. (Eck., 20 - IV - 1825). Italia — explicaba a Schiller en su primer conversación — "vive en los goces del presente, porque la dulzura y fecundidad de su cielo simplifican las necesidades y hacen fácil satisfacerlas". Si los napolitanos no trabajan todo el día, es porque no les hace falta. (Schiller a Koerner, 7 - IX - 1788). Pensando en la labor oculta que esta lección de sencillez fué haciendo en la mente del poeta, me figuro que gracias a Italia llegó, años más tarde, a aquellas concepciones desnudas y esenciales que son, en el orden de lo visible, un parangón de la reducción fenomenológica de Husserl: — Por abril de 1827, paseaba por la carretera de Erfurt y exclamaba de pronto: "Siempre lo he dicho y ahora lo repito. El mundo no podría subsistir si no fuera tan sencillo. Este miserable suelo soporta con igual vigor las cosechas desde hace miles de años. Un poco de sol y un poco de lluvia bastan para hacerlo re-

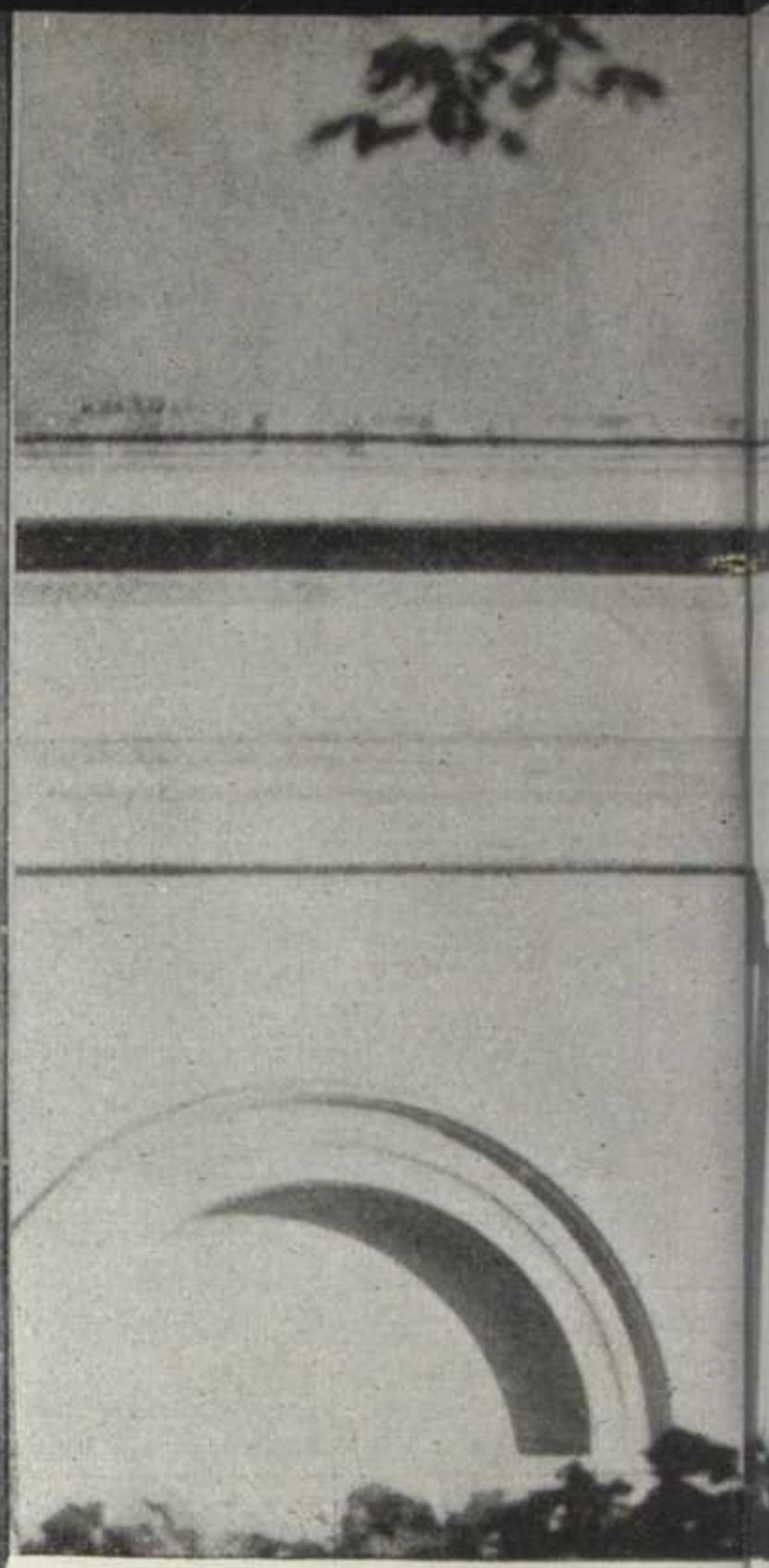
verdecer a cada primavera, y así será perennemente". Dondequiera que Goethe reduce a sus líneas maestras una maraña de ideas e incorpora, por decirlo así, su explicación en un objeto palpable, parece que se acuerda de Italia. La explicación, la comprensibilidad de la naturaleza, son para él una función de la hermosura visual. El paralelo que solía hacer entre el aspecto físico de los italianos y los alemanes es ya bastante expresivo de lo que encontró y adquirió en Italia: "La mano de Dios es menos legible en un rostro alemán que en un rostro italiano" — le decía a Falk (17 - VII - 1792).

En todo caso, la génesis del prejuicio olímpico que lo hace nacer del viaje a Italia es completamente falsa. El sentido olímpico era una de las dimensiones de ese universo, latía para siempre en su nebulosa, y se despejaría poco a poco, por entre la maraña de atracciones enfermizas, purgando y descargando de una vez para siempre — en el *Werther,* ya lo sabéis — todo el magnetismo de las lágrimas y la sentimentalidad destructora. El *Werther* es el lastre arrojado — precioso lastre — para poder subir. Si hoy es moda fascinarse ante el espectáculo de la propia disolución, o si el feísmo se cotiza en la estética, o en la ética de algunos cierto mal olor pasa por prenda

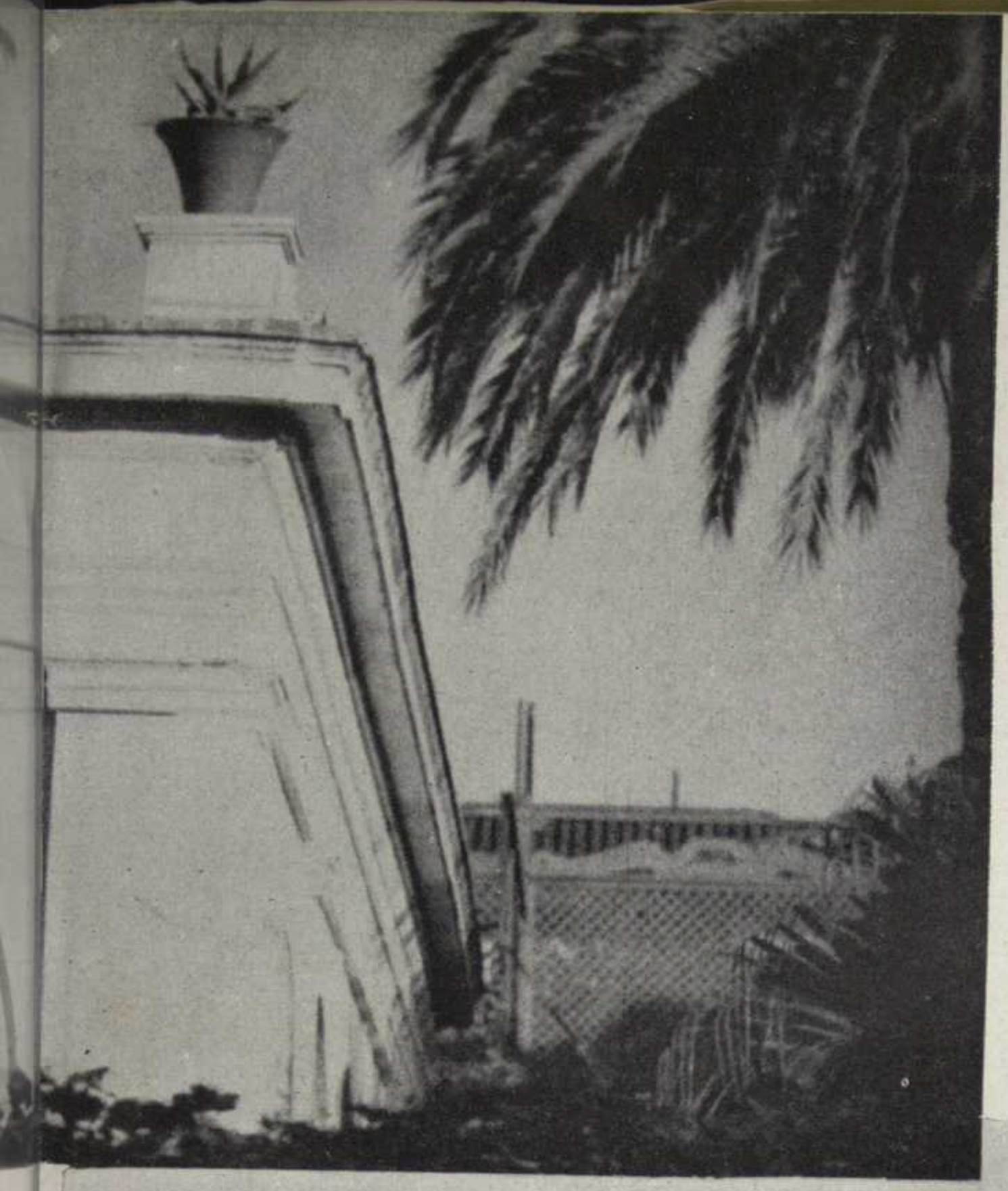


LA BOCA. BUENOS AI





NISAS. BUENOS AIRES.



FOTOS HORACIO COPPOLA.





estimable, tánto peor para nosotros, hijos de una era plástica en que los elementales tienen que mezclarse otra vez para formar de nuevo la imagen ideal de la especie. No es culpa de Goethe, sino de nosotros seguramente, o mejor de nuestro tiempo. — Pero como cada uno tiene razón, lo mejor es justificar a Goethe en sí mismo, tratar de entenderlo como un todo, y luego usarlo de criterio: aplicarlo a las cosas de hoy para ver la refracción que sufren y el nombre que entonces confiesan, ponerlo a crecer en nuestro terreno, sujetarlo a los influjos de nuestro clima, al contraste del dolor que es tan de ahora y tan orgullosamente nuestro.

¡Lástima que la prueba sólo pueda verificarse metafóricamente! Averiguaríamos entonces que la serenidad, aquí como en todo, sólo se distingue de las inquietudes en ser una inquietud de orden todavía superior, que a todas ellas circunscribe. En esta capacidad de construcción clásica, acontece con la moral lo que con los versos. Los versos del *Torcuato Tasso* quedan labrados firmemente de modo que parezcan inmóviles; pero los recorre por dentro una potencia explosiva capaz de dinamitar montañas. Consecuencia del pensar bien y escribir bien: el dolor como que se regocija en la expresión acabada, como que se remansa después de la catarsis. (V. nº 9). ¿Quién habla

de rehuir el dolor? Se le ha dominado, se le ha reducido a mejor categoría: tal es el secreto del arte. Goethe nunca dijo ni dejó entender, como el jesuita Gracián, que la mala suerte se contagia y que hay que huir de la desgracia del prójimo. Simplemente, no quiere gastarse en desperdicios. ¿El dolor? Sí; cuando saca el alma afuera y la pone a obrar en su natural oficio trágico. Pero no haya atención, no haya compasión ni haya piedad para el dolor como mera delectación morosa. El dolor de muelas hace daño sin engrandecer: pasemos adelante! Lo que no propulsa la vida, sólo merece la condenación de los justos. La Escuela de Sabiduría de Darmstadt ¿no aconseja poner el acento sobre la sílaba más fecunda de cada existencia particular, y sólo sobre ella? — En su asco de toda disgregación y toda podredumbre, Goethe se nos manifiesta como un bienhechor del espíritu.

IV. DESDE AMERICA

19. — Los hombres que crean atmósfera. — Contemplar el mundo a través de la atmósfera de Virgilio o la atmósfera de Goethe. O mejor, contemplar cada uno, así,

su propia tierra; someterla a la reacción Virgilio, a la reacción Goethe, a ver qué precipitado resulta. Fácil de decir, difícil de hacer. Menos difícil para Virgilio, cuyo asunto es la tierra hollada por el hombre, la nación y la agricultura. Mucho más difícil para Goethe, cuyo asunto es el armonioso desarrollo de la propia personalidad: el yo plenamente desplegado, tirante, liso y sin arrugas, donde la fuerza de ponderación sirve de medida al genio mismo. Obra maestra del corregimiento constante a lo largo de la larga vida, arte laboriosa tendida en la línea de longevidad, ochenta y tres años pletóricos, durada real con sustancia, tiempo no hueco sino golosamente henchido con la miel de cada minuto. ¡Qué relojero del corazón, Goethe!

Virgilio es la raya de la tierra, la base horizontal, el democrático suelo, donde alzan por primera vez los brazos unos hombres casi de barro todavía, y exhalan a lo alto lo único que pueden: sus lamentos. Sobre esa horizontal, hay una perpendicular que es la torre, — Goethe en el faro. Se puede no desear imitarlo, se debe acaso, pero lo que importa es el ejemplo. He allí un hombre dispuesto a adueñarse de sí. Todo el fuego de las entrañas, todo lo que hay de vísceras y humores, se va depurando

hacia arriba y llega a los ojos hecho espíritu. — Goethe, en los ojos. — El secreto está en escalar la cuesta que va de las plantas a los ojos. La primera modelación arranca de la epopeya agrícola, y el ideal último está en lograr una raza de titanes, de hombres que todos sean como torres. Desde las plantas calosas de Virgilio hasta los ojos insaciables de Goethe: la senda va así, con rumbo a Goethe.

20. — Goethe no se improvisa. Se conquista con esfuerzo y se merece con siglos. Nuestros pueblos, entregados a la elaboración de un nuevo equilibrio étnico, apenas a punto de acomodarse, trabajados por guerras civiles y enfermedades políticas, no han tenido tiempo. Todavía llegan tarde a todas las etapas, o cuando no llegan tarde, las saltan. Así, salen de la anquilosis colonial para entrar en los acrobatismos de la democracia representativa; y más tarde, casi aprenden a elegir diputados, cuando ya se han inventado las comisiones técnicas, las juntas soviéticas. Y van a ser ricos, pero hé aquí que quiebra la moneda. — Parásitos de Europa, y no por su culpa, tienen que abreviar los procesos para ponerse al día. Los

latidos circulatorios les llegan a deshora y sin ritmo. En el ambiente disparatado, la música de las conciencias todavía no encuentra su compás. ¿Soñar con titanes, con hijos heroicos de la cultura? Hacen falta, y con urgencia vital, hombres cualesquiera: apóstoles y carne de cañón, santos y soldados desconocidos. — Y sobre este mar tormentoso ¿se atreve el faro a pasear sus miradas? Su serenidad más parece una provocación. No nos alivia. ¿Qué viene a hacer Goethe entre nosotros? — Lo que siempre el faro: dar el rumbo; a pesar de todo, dar el rumbo; aunque parezca sarcasmo, dar el rumbo. Todo ideal es un sarcasmo.

(Además de que Goethe no sólo es un ejemplo humano, sino un poeta de emociones universales que no tienen frontera. El viento de Walpurgis, con su pavor, su brujería, su misterio, sopla en ráfagas de inspiración por las selvas americanas. La *Noche Rústica de Walpurgis,* de Manuel José Othón, con ser obra de mexicanismo indiscutible, brotó bajo el conjuro de Fausto. — Ya cantan — oíd — el arpa del árbol y los oboes del río; rezan las estrellas y saltan los fuegos fatuos; las aves nocturnas y los muertos cambian plegarias y amenazas; y todo el diabolismo de la montaña y del campo — los grotescos

nahuales y los coyotes clamorosos, las hechiceras de nuestra tierra, "hediondas hijas de la víbora y del sapo" — corea con extrañas voces la llegada del Vaquero Marcial, diablo mayor entre los campesinos de México.— Se oye un tiro).

21. — Y sin embargo, siempre fué América una utopía, la esperanza de una república mejor, y en seguirlo siendo está su sentido. Por los días del Descubrimiento, los humanistas han desenterrado la Atlántida de Platón, cuyas promesas parece que vayan a cumplirse. La novela política, a lo Tomás Moro, es el reflejo del Descubrimiento en la mente de Europa. Montaigne, a quien algo se le alcanzó del Brasil, considera con simpatía e interés al autóctono americano y adelanta algunos rasgos del hombre natural de Rousseau. Los Conquistadores mismos, aunque codiciosos, o tenían ímpetu de catequistas o, en el peor caso, sentíanse obligados a fingirlo: luego reconocían un impulso espiritual a la empresa. Poco después, en busca de libertad religiosa y de otra moral más apurada, embarcaban unos peregrinos con rumbo a la América del Norte. Si algunos, entre sus nietos, han po-

dido ignorar a veces que en la base de su nacionalidad hay un pacto con el espíritu, no faltan entre ellos voces ardientes para recordarlo y exigirlo.

Goethe no podía sustraerse a esta imantación general de América que perdura de siglo en siglo. Ya, en el *Diario de Tiefurt* (1783), había traducido las dos canciones de caníbales que trae Montaigne en sus *Ensayos* (I, XXI), concediendo así al salvaje americano un honor que pocos poetas han merecido. Entre sus amigos personales — sin contar al vagabundo Seume, que será soldado en América y oficial en Rusia, y sin reparar todavía en Humboldt que merece consideración especial — encontramos al naturalista americano Joseph Green Cogswell, con quien Goethe discurrió largamente sobre las cosas del Nuevo Mundo (Müller, 10-V-1819), y al ingeniero militar Eschwege, que había vivido en Portugal y en el Brasil, y a quien seguramente Goethe ponía a contribución como a todo el que podía darle noticias concretas sobre la vida de los pueblos distantes (Müller, 8-V-1822 y 5-XI-1824). Encontramos, singularmente, a Martius, el de la *Flora Basilensis,* que vino al Brasil en 1817 en misión científica costeada por el rey de Baviera, y aquí permaneció tres años (*Cfr.* Carvalho, *Bibliotheca*

Exotico - Brasileira, III, 331 - 338). Goethe se interesó vivamente por los estudios de Martius sobre botánica americana (Soret, 6 - X - 1828; 11 - VII - 1831. Eck., 7 - X - 1828; 27 - I - 1830 y 28 - III - 1831) ; aprovechó su teoría del desarrollo en espiral, usándola a su modo en la edición franco - alemana de la *Metamorfosis de las Plantas,* y la llevó audazmente a sus últimas conclusiones, aplicando — como decía Buffon sobre Plinio — "aquella facultad de pensar en grande que tánto multiplica la ciencia". — Un día, lo veremos disertar sobre los troncos fosilizados, que lo mismo se encuentran en Europa que entre nosotros, después de los 21 grados, dando vuelta al mundo como un cinturón (Eck., 5 - IV - 1829). Pero no sólo las plantas y los fósiles, también la obra humana en América es objeto de sus meditaciones. Sabía de las productivas colonias negras del Norte, y de cierta hipocresía anglosajona que sacaba partido de ellas mientras, para el exterior, predicaba contra la trata de negros por temor de la competencia (Eck,. 1 - IX - 1829). Se declaraba dispuesto a soportar otros cincuenta años de vida si había de ver realizados estos tres sueños: un canal entre el Danubic y el Rín, un canal de Suez, y un canal de Panamá o de cualquier otro punto de América que permitiera comu-

nicar el Golfo de México y el Océano Pacífico. "Y mucho me asombraría — anunciaba ya desde entonces — que los Estados Unidos dejasen escapar la ocasión de apropiarse una obra como ésa" (Eck., 21 - II - 1827). Entre sus colecciones de cuños, había una sección para las dinastías efímeras o desaparecidas. El canciller Müller pudo admirar allí, junto a las graciosas moneditas de Colombia, otras con las armas del Emperador Iturbide y el cacto y el águila de Anáhuac (8 - III - 1824). El 10 de mayo de 1819, después de una entrevista con Cogswell, dice entusiasmado a su amigo Meyer: "Si tuviéramos veinte años menos, embarcaríamos para Norteamérica". — "Y si treinta menos — le contesta Meyer — mejor que mejor" (Müller). Este apetito de América no se apaga pronto. Cinco años después, cuando ya contaba setenta y cinco, "Quisiera irme a América, exclamaba, — pero ahora sería demasiado tarde" (Eck., 15 - II - 1824). A veces, cuando no tiene de qué hablar con los curiosos que lo visitan, escoge el tema de los Estados Unidos, y dice sobre ellos lo primero que se le ocurre, aunque parezca absurdo (Eck., 19 - IV - 1830). ¿Qué representación tendría de América este admirador de Chateaubriand que ponía la *Atala* sobre su cabeza, declarándola, con el *Pa-*

blo y Virginia, una de las mayores obras de la moderna literatura de Francia? (Müller, 28-III-1830). América le parecía sin duda tierra más abierta que Europa, más dispuesta a recibir la obra del hombre. En todo caso, es indiscutible que, más que en la nuestra, pensaba en la América sajona. Durante mucho tiempo, nuestra América había estado aherrojada, más que por ninguna fuerza material, por una filosofía aisladora que creaba cierto vacío a su alrededor. Cuando sobrevino la Independencia, no todos podían entendernos, porque carecían de elementos de juicio. Goethe se acuerda del trecho de historia que ha vivido (guerra de Siete Años, separación de los Estados Unidos, Revolución Francesa, época napoleónica, — y más tarde presenciará todavía la revolución de Julio) y no viene a su espíritu la inmensa trepidación de la Independencia Hispanoamericana (Eck., 25-I-1824). La realidad política de los Estados Unidos da un perfil más claro, más seguro. Sus tierras son tierras de promisión para el que anhele recomenzar la vida, tras de salir maltrecho y herido de sus experiencias en Europa. Esto sólo quiere decir que, en aquel instante, la idea americana parecía refugiarse en la zona septentrional del Nuevo Mundo, porque a todos nos va tocando la vez en la gran ma-

rea de la historia. — América representaba, pues, tras el fracaso de la primera, la segunda salida de Don Quijote, la segunda y la definitiva. — Soñemos en Wilhelm Meister, dispuesto a rehacer su felicidad en el Nuevo Mundo: en las manos de Filina, buena costurera, las tijeras están temblando a la sola idea de cortar los vestidos para la futura colonia. Lidia se siente maestra de primeras letras para las generaciones que han de venir. El grave Montano sólo piensa en laboreos y minas. Atrás quedan los flaqueos y los sufrimientos, los años de aprendizaje sentimental y los años de veleidosos viajes. La barca se desliza río abajo. Una leve brisa seca, en las mejillas de Félix, las lágrimas jubilosas con que fué devuelto a la vida. De pie en la proa, Wilhelm Meister — Goethe — cruza los brazos y, lleno de confianza en América, contempla el horizonte.

22. — Cierto: un goethiano vino a nosotros. Llegó cuando el régimen colonial alcanzaba su término. Apreció la madurez de aquel régimen en todos sus rastros, y tal vez presintió los primeros síntomas de la descompo-

sición, desde su cortesía perfecta de viajero (*). Un goethiano rompió los candados de la cautela y obtuvo permiso del monarca para trasponer la muralla china que rodeaba al Imperio Español. Importa, siquiera como digresión oportuna, recoger el testimonio de Alejandro de Humboldt. Acaso el poeta de Weimar vería en Humboldt una como proyección de sí mismo lanzada al nuevo Continente. Humboldt es la prueba americana de Goethe: veamos lo que dió.

La lente de Humboldt fué pulida en el mismo taller de Goethe. Este tenía plena confianza en el testimonio de la familia Humboldt, comprendiendo que era su familia. Cuando Guillermo, el mayor de los hermanos, va a París o a España, Goethe le hace sus encargos como se encarga a los propios ojos el relato de lo que vayan viendo. "Sobre todo — le dice — quiero saber cómo es exactamente Restif de la Bretonne". Este precursor del naturalismo, autor de *Le Paysan et la Paysanne Pervertis,* le parecía, por entonces, al omnipresente Goethe, una

(*) "Durante los cinco años que hemos recorrido el Nuevo Continente, no encontramos ni la menor señal de desconfianza. Es para mí muy grato recordar aquí que, en medio de las más penosas privaciones y luchando contra los obstáculos que nacen del estado agreste de aquellos países, nunca tuvimos una sola ocasión de quejarnos por la injusticia de los hombres". — A. de Humboldt.

de las más grandes curiosidades de Francia. — De España, le pedirá a Guillermo de Humboldt noticias, datos y juicios sobre el arte peninsular, empeñado como estaba en escribir, con su amigo Meyer, una historia del arte. Y todavía fijará en su cuarto un mapa de España, para seguir desde su casa de Weimar el viaje de su amigo. Por eso dice bien Farinelli que Goethe anduvo por España en la persona de Guillermo de Humboldt. — ¿Se asomó hacia América desde España? No lo creemos. Su misma visión de las cosas españolas contemporáneas era bastante turbia, y a través de ella difícilmente se trasparentarían en toda su verdad las vicisitudes americanas: Goethe, en efecto, no simpatiza con el levantamiento del pueblo español, y espera la reintegración de los derechos borbónicos y la restauración del lamentable Fernando *(Cfr. A.* Farinelli, *Goethe et l'Espagne).*

Aunque las relaciones de Goethe son más frecuentes con Guillermo — el hermano que se quedó en Europa — tampoco fueron escasas con Alejandro. Por 1797, Alejandro estuvo en Jena en compañía de Goethe y de Schiller. Y aunque Goethe no dejaba de irritarse, más tarde, con las teorías de Alejandro sobre los volcanes, ello se debe a que Goethe en materia científica era más im-

paciente que en asuntos estéticos, por lo mismo que tenía que habérselas con la verdad objetiva. Ya sabemos la poca amenidad con que recibía — aun de Eckermann, su criatura — cualquier observación sobre su teoría de los colores, su violín de Ingres. — Alejandro, decía, tiene celo, tenacidad y buena salud de espíritu, pero todo lo enreda! (Müller, 18 - IX - 1823). Goethe había tomado partido, en memoria de Werner, por los neptunistas, que atribuían a las influencias ácueas la formación de la corteza terrestre, y se encontraba en el bando opuesto a los plutonistas o partidarios del origen volcánico, representados por Alejandro de Humboldt y por Voigt. Los amenazaba con sus epigramas o *Xenias* (Müller, 6-III-1828). Les gastaba bromas. Presentándole a la pianista Szymanowska, escribe a Humboldt: "Como Vd. figura entre los naturalistas que creen que todo ha sido obra de los volcanes, aquí le presento a esta mujer - volcán, capaz de arder y tostar todo lo que aún subsiste". (Müller, 10 - I - 1824). Entre esta amistosa disidencia, llena de buen gusto y familiaridades, la simpatía que los une nunca llega a turbarse. A Goethe le atrae aquella actividad torrencial, aquella movilidad de Euforión que hacía decir al filólogo Wolf un día que estaba de humor satírico: "¡Este

Humboldt nos da otra nueva gramática americana cada quince días!" (Müller, 19 - IV - 1824). Como Goethe estima a Humboldt de veras, lamenta que las esperanzas políticas de éste hayan quedado burladas. "Al partir para América, dejaba tras de sí la República. A su regreso, se encontró con un dictador que le dijo despectivamente: —¿Con que Vd. se ocupa en yerbas y plantas? Creo que a mi mujer también le divierten esas cosas". Y llora sobre las ruinas del Instituto Nacional que, durante la ausencia de Humboldt que era su alma, se transformó visiblemente (Müller, 28 - V - 1825). — Una carta de Humboldt — ora le describa sus últimas impresiones del Gran Duque Carlos Augusto, ora le hable del silencio y la soledad de los umbrosos bosques de América — es siempre una fiesta para Goethe (Müller, 19 - II - 1825. — Eck., 23 - X - 1828). No disimula lo mucho que le debe. He aquí lo que Eckermann le ha oído decir repetidas veces: reconoce la importancia que tuvo, para su propia formación, el que los hermanos Humboldt "comenzaran a desenvolverse ante su vista" (12 - V - 1825); lo que entiende de Colombia y de Cuba, lo debe a las narraciones de Alejandro, y son éstas las que lo llevan a reflexionar sobre el Canal entre el Golfo y el Pacífico (21 - II - 1827). "Ale-

jandro de Humboldt ha estado unas horas conmigo esta mañana. ¡Qué hombre! A pesar de que lo conozco hace mucho tiempo, cada día me asombra otra vez. No hay otro como él en conocimientos y en saber vividos. Nadie abarca más; todo lo domina y, en cualquier asunto, nos da alimento con sus tesoros espirituales. Parece una fuente con muchos caños: corre sin cesar, y no tenemos más que acercar el vaso. Se quedará aquí unos días, que van a aprovecharme como si fueran años" (11 - XII - 1826). E insiste: "Cuando Alejandro de Humboldt pasó por aquí, me hizo avanzar en un día, en los asuntos que yo estudiaba y quería conocer, mucho más de lo que yo sólo hubiera conseguido en años enteros de trabajo". (3 - V - 1827). Carlos Augusto había hecho bien en aconsejarse con él: "Humboldt es el hombre que, por la universalidad de sus conocimientos, puede dar a cualquier pregunta la contestación más pronta y la más profunda" (23-X-1828).

Fiel a su método visual — sus inspiraciones más sublimes proceden a veces de una estampa mediocre—cuando Alejandro le envía los primeros volúmenes de su *Voyage Equinoxial,* Goethe, a falta de cartas especiales, traza por sí mismo un diseño aproximado de las montañas de América y de Europa, marcando la línea de las nieves

perpetuas *(Goethe's Briefe,* XIX, 297. Carta del 3-IV-1807). — Podemos, pues, arriesgarnos a decir que Goethe viajó por América en la persona de su amigo Alejandro. En Alejandro vislumbramos un poco de lo que Goethe hubiera descubierto en América. "Cuando aprendemos de un amigo que tiene nuestros mismos gustos o inclinaciones, es como si nos sometiéramos nosotros mismos a las experiencias que él llevó a cabo". Casi todo une a Goethe y a Alejandro de Humboldt, y casi nada los separa. Todavía, para que haya más, es conmovedor recordar que, al andar del tiempo, cuando la trágica y tierna criatura Bettina Brentano se erija en defensora de las libertades populares — sin duda flameada por el fuego de Berlichingen — la que nació con Goethe a la vida y a la pasión del espíritu, hallará en Alejandro de Humboldt su principal sostén.

23. — *Digresión sobre Alejandro de Humboldt.* — Sucedió, pues, que Alejandro de Humboldt — en cuya alma se revolvía, buscando expresión, una imagen del universo — encontró su vocación a pesar de todo. ¿Que lo dedicaban a estudios mercantiles? No importa: trazaba

los viajes de la plata como se sigue el itinerario de las aventuras de Cook, y los números se le figuraban piratas que embarcaran en Veracruz, en Acapulco, en Cartagena de Indias, en Lima, en Buenos Aires. Al fin salió a medir con sus pasos los datos de las estadísticas, a recorrer la tierra siguiendo el camino de los guarismos. A serle posible, hubiera subido hasta las estrellas. — Practicó durante cinco años nueve mil leguas de tierra americana — en total, seis naciones: Venezuela, Cuba, Colombia, Ecuador, Perú, México —; y luego, aunque pensó descargarse de la elaboración de sus noticias en unos dos años y medio, acabó por consagrarles veintisiete años: en rigor, el resto de su vida. — Carlos Pereyra, el único americano que haya procurado devolverle un amplio testimonio de nuestra gratitud, resume así la obra de Humboldt: "Fué el geólogo y el naturalista, el geógrafo sobre todo, que haya recogido mayor número de observaciones en América para sistematizar los conocimientos en cuatro o cinco ramos de la ciencia que todavía estaban envueltos entre las nieblas del caos original; y como coronamiento, fué el genial fundador de la filosofía social en los países americanos".

Sus relatos procuran el tono impersonal de las mo-

nografías científicas. Ello nada quita a la majestad de un estilo cósmico, capaz de dominar montañas, escalar cielos y sondear océanos; nada quita a la sensibilidad de una narración en que la humilde fuente, punto de referencia para tirar una cordenada, merece al paso alguna mención inconfundible. Pero en aquella alma espaciosa y pródiga tampoco falta sitio para los sentimientos mejores. Una pequeña indiscreción, un secreto a voces, no daña la fama del viajero y nos lo hace todavía más simpático: en el Virreinato de la Nueva España, que sólo se proponía atravesar, se fué alargando insensiblemente, y a esa circunstancia debemos el espléndido retrato de México que sigue siendo nuestro orgullo. Ahora bien, sabemos que no lo retuvo solamente el interés científico. Rindamos un tributo a la memoria de la Güera Rodríguez. En lo alto de aquel cielo geométrico, el fulgor de una cabellera rubia cruza como un cometa aventurero.

24. — *La Güera Rodríguez.* — He aquí cómo se conserva, a medio siglo, la reliquia de los amores del sabio, en las cartas de una dama inglesa, esposa del Ministro español en México, — Madama Calderón de la Barca:

(México, 5 de enero de 1840).

"No quiero acabar esta carta sin contarte que recibí esta mañana la visita de una persona muy interesante y muy conocida aquí con el nombre de La Güera (la Rubia) Rodríguez, de quien se dice que hace muchos años fué celebrada por Humboldt como la más hermosa mujer que hubiera encontrado en el curso de sus viajes. Considerando el mucho tiempo transcurrido desde que el ilustre viajero visitó estas comarcas, me asombré cuando me presentaron su tarjeta, y más todavía cuando, a despecho del tiempo y los surcos con que se complace en marcar las más lindas caras, me encontré con que la Güera conserva una profusión de rizos rubios sin un sólo cabello gris, unos deslumbradores dientes blancos, unos ojos muy bellos y una grande vivacidad... La Güera, aparte ser muy agradable, me pareció una crónica viviente. Está casada con su tercer marido, y ha tenido tres hijas, todas de famosa belleza: la Condesa de Regla, que falleció en Nueva York y fué enterrada en aquella catedral, la Marquesa de Guadalupe, también muerta, y la Marquesa de A - a, que ahora es una preciosa viuda.— Hablamos de Humboldt. Entonces, tratando de sí misma como de tercera persona, contóme todas las circunstancias

de su primera entrevista y cómo empezó la admiración de Humboldt por ella. Era muy joven, aunque ya casada y con dos retoños. Cuando él se acercó a saludar a la madre de la Güera, la muchacha estaba cosiendo, sentada en un ángulo del salón donde el Barón no podía verla. En el curso de la conversación, manifestó él gran interés a propósito de la cochinilla, y preguntó si podría visitar cierta región donde había unas nopaleras. "Por supuesto — dijo la Güera interviniendo—, podemos llevar allá al señor Humboldt". Este, descubriéndola entonces, quedóse como fascinado, y sólo al cabo de un instante pudo exclamar: — *¡Válgame Dios! Pero ¿quién es esta muchacha?* Y, de allí en adelante, siempre estaba a su lado. Y todavía más cautivado, según aseguran, por su ingenio que por su belleza, la consideraba como una Mme. de Stael occidental. Todo esto me hace pensar que el grave viajero cayó bajo el embrujamiento de la Güera, y que ni minas ni montañas, ni geografía o geología, ni las conchas petrificadas o *alpenkalkstein,* bastaron a desalojar en él un pequeño estrato de galantería. Es un alivio pensar que, a veces, también el grande Humboldt dormita".

Nada, ni la astronomía, ni la geología, ni la historia natural, ni el estudio de la economía o de las costumbres,

ni el arrobamiento ante la hermosa mexicana hubieran cuadrado mal en Goethe.— Fausto, a media subida de la ciencia, levanta los ojos y exclama: *¡Valgame Dios! Pero ¿quién es esta muchacha?*

25. — Sin miedo a reducir proporciones y a bajar la escala, sería curioso averiguar si hemos tenido en América espíritus del orden goethiano. Alguna vez leí el nombre de Rodó — aunque en él hay morbideces a lo Renan— incluído en la familia de Weimar. Ya sé que en estos últimos días, gente incapaz de ensartar seguidas dos palabras, mucho menos de apreciar el arte magistral de Rodó, se autoriza de la refracción que traen los años, las modas cambiantes y las necesidades nuevas, para darse el bajo placer de desdeñarlo sin conocerlo. Verdad es que su misma actitud de contemplador intelectual parece dejarlo fuera de la vida americana contemporánea. Pero no olvidemos que también él trajo alguna palabra de combate. Además, creer que todos se han equivocado antes para que ahora acertemos nosotros es la más vulgar caricatura del hegelianismo, y también la más difundida por desgracia. ¡Como si la vida no estuviera en movimiento

continuo, y no tocara a cada uno otra perspectiva de problemas! Ayer las predicaciones de Ariel. Hoy, por ejemplo, las estocadas de Mariátegui.

Pero, de un modo general, es evidente que nuestra América prefiera al apóstol social o al llamado hombre de acción. El ambiente lo quiere así; el ambiente cuya pugnacidad hace endurecerse a sus criaturas o las hace desaparecer; el ambiente de autofagismo: el que devoró en breves instantes a José Martí, hombre el más dotado para las letras en nuestra América, y uno de los mejor dotados en la lengua española — Sin duda (durante el pasado siglo — porque hoy el espectáculo es todavía más bronco —, las sociedades intelectuales de América se han gobernado por maestros: Bello, Sarmiento, Luz y Caballero, Montalvo, Ramírez, Barreda, Hostos, y más cerca Sierra y Rodó. Por rara excepción estos maestros habrán podido desarrollarse como meros organizadores de la cultura. Ellos participaban siempre del "clérigo" y del "laico", mezclaban el agua con el vino. Como aquellos jefes de las guerras civiles españolas que juntaban el oficio de la misa al oficio militar (¡su abuelo anda en el Poema del Cid!) y se echaban al campo de batalla sin soltar la cruz, y ceñían la espada sobre los hábitos sacerdotales, nuestros directores de cultura han tenido que ser

algo caudillos, y alternan muchas veces la pluma y la espada a lo Garcilaso.— Al servicio de la patria o del partido en las incontables luchas armadas, o al servicio más o menos directo de la política en las treguas de la guerra civil — puesto que, entre nosotros, el trabajo intelectual "no paga su hombre" — el héroe de cultura fácilmente se contamina de otros géneros de heroicidad. Benda disertaría sobre esto, inacabable.— Sin duda hemos tenido épocas de bonanza, para los privilegiados al menos, ya que todavía luchamos por una fórmula de civilización que cobije a todas las clases. Sin duda que los gobiernos no tienen toda la culpa de nuestra condición ambiente. Al contrario: cierta especie de respeto romántico, que anda en el aire mezclado con otras fuerzas opuestas, quisiera devolver al vate algo de su prestigio bíblico y a veces hasta espera de él que se erija en verdadero pastor de pueblos. A poco que pueda, el dictador corre un velo sobre los errores privados del juglar, y le perdona la cárcel en mérito de su canción. A poco que pueda, la revolución abre la mano, y da tiempo a que el intelectual acabe su lenta asimilación de las realidades nuevas y se acerque a ella como a la montaña. El mal está más allá de las voluntades individuales y aun colectivas: es un mal del tiempo, un mal en el tiempo.

Sea, para mejor describirlo, el ejemplo de la paz porfiriana en México, que bien pudo servir de plantel a los héroes de la cultura y desde luego produjo a Sierra. ¿Qué aconteció entonces como fenómeno general en la poesía? Que aún no había tiempo para que madurara lo propio, y la floración se desató por la línea del menor esfuerzo: primero, la imitación de la literatura dominante en el mundo, el Simbolismo francés; segundo, el retruécano de alma, el culteranismo connatural de América — carácter ya bien conocido. Y fué el Modernismo, arte de exageración individual, que eso significó en su tiempo aun cuando, a la luz de posteriores experiencias, aquellas exageraciones nos parezcan juegos de niños y algunas de las nuevas nos parezcan justificarse ya dentro de otra filosofía.— Porque era más fácil, por una parte, ponerse a la escuela de lo ya hecho en el Viejo Mundo; y por otra, era más cómodo ceder al capricho individual, entregarse a la esgrima del ataque en punta, que no solicitar ese avance de toda el alma, avance en línea desplegada, avance a lo Goethe: éste parece necesitar una acumulación de procesos culturales para la cual nuestra América no ha tenido tiempo todavía. La paz, la felicidad limitada y provisional de la era porfiriana, pueden considerarse un fenómeno entre paréntesis, como los que deja sin resol-

ver — a izquierda y a derecha — si es que la situación del paréntesis no es ya un comienzo de solución — la filosofía alemana de nuestros días, mientras se zambulle en el flujo neutro del vivir. Como ese paréntesis no estaba incorporado, disuelto en el flujo, sus efectos tienden necesariamente al descastamiento. Mucho más arraigado se ve en el suelo mexicano el grupo de escritores que acompañaba a Benito Juárez, por lo mismo que nadaba en plena corriente. Pero aquí la argumentación nos embiste con el otro cuerno: no se puede nadar y guardar la ropa; a mayor participación en la lucha ambiente (cuando ella es realmente exacerbada) menor rendimiento espiritual. Sólo el apaciguamiento de las aguas, sólo la conquista de cierto estado social puede servirnos. Una enfermedad, pues, en el tiempo. Pero que no se cura con el solo correr del tiempo, sino con el tiempo y la intención. "El tiempo y yo para otros dos", decía el Emperador Carlos V.

26. — ¿Cómo, entonces, aplicar a Goethe? Como una consigna general: acordáos siempre de entender. El rencor que dejan en pos de sí nuestras guerras civiles y nuestras luchas sociales se calma con ungüento goethiano. Quien, ante un fenómeno nuevo, no dá con la nueva

representación moral, siente rencor. Rencor: falta de acomodo, para una emoción inédita, en nuestro sistema del mundo. Sensación de estorbo sublimada, — no: satanizada.— Aquí nos acuda Goethe con su sistema de suma y adopción perpetua de nuevos valores añadidos. A diferencia de Nietzsche, explica Zweig, que muere y resucita otra vez para poder adelantar en el descubrimiento del yo, Goethe nada sacrifica ni destruye, sino que, a cada aportación nueva, transforma químicamente y destila su gozosa sustancia. Goethe es confianza y comprensión, lealtad al Espíritu de la Tierra. Nuestro ser mismo no es, para él, cosa fatal: podemos modelarlo poco a poco conforme a una norma libremente aceptada y pacientemente perseguida, con paciencia y con seguridad de jardinero. Goethe, o la estrategia de movilizar todas las virtudes constructivas. Ufana palmera que echa un nuevo anillo en el tronco cada año. — Y si se ha dicho que el germánico, desbordado a ensueños y a tentaciones encontradas, tiene que conquistarse a sí mismo en mayor medida que el latino ¿qué decir de los iberoamericanos, en cuya sangre hierven juntas las sales irremisibles del mestizaje? (Y aclaremos, para ahorrar inútiles distingos entre la parte europea y la parte mezclada o autóctona de nuestras poblaciones, que el concepto de mestizaje puede

extenderse de lo étnico o lo cultural, y significar también una inadecuación entre una cultura importada a la buena de Dios y un medio natural rehacio. De ningún modo el vástago italiano del Plata tendría derecho a considerarse como un heredero legítimo de Dante.) — Entre nosotros, hay que dar vehículo a esas masas sin amalgama, hay que dar distancia a las energías — la distancia que sólo da el entendimiento — para que hagan algo más que chocar. En aquellas zonas donde la crisis americana se presenta en toda su nitidez, sin disfraces de gratuita, o casual, o pasajera prosperidad económica que cada vez nos engañan menos, no sólo hay dolor, sino una excesiva sed de dolor y casi un culto, lo cual seguramente no crea las razas mejores.

La cuestión se reduce así: ¿qué tiene que ver la cumbre con los trabajos del que sube por la ladera? Y se contesta sola. Pero la meta sólo se alcanza con el método del alpinista, método en dos partes: lo primero es darse todos la mano; lo segundo, poner el acento en el propio esfuerzo. Esto último es esencial. "No basta — decía Goethe a Eckermann — dar pasos que algún día pueden llevar a la meta, sino que cada paso debe ser una meta, sin dejar tampoco de ser un paso". La América que esperamos, cuando brote de cada uno, habrá brotado al

mismo tiempo de todos.— La cooperación no nos da el alma: ésa sólo podemos criarla nosotros. Si una ley de la sociedad nos pone en situación de ser más felices o más fuertes, tánto mejor; pero lo primero es que nuestra propia ley individual suba de quilates. Goethe, ya para morir, dejó estas palabras — las últimas que escribió — en el album del joven Arnim: "Cuando cada vecino barra el frente de su casa, todos los barrios de la ciudad estarán limpios". Recojamos todas las colaboraciones de la fortuna, pero no lo entreguemos todo a la fortuna. No esperemos a que las instituciones nos salven: hagámonos capaces de concebir instituciones mejores. La salvación, la felicidad — ¡y hasta la originalidad literaria! — son subproductos que se encuentran de paso, como el cok, mientras se fabrica otra cosa.

Río de Janeiro, marzo de 1932.

ALFONSO REYES

7/2/49

ULISES Y OTROS TRABAJOS DE JAMES JOYCE

1

El libro de James Joyce *Anna Livia Plurabelle* ha sido reimpreso varias veces desde que se lanzó su primera edición económica (*), y los editores, alentados indudablemente por el éxito de venta que obtuvo, publicaron a continuación *Haveth Childers Everywhere,* trozo extraído también de *Work in Progress,* que James Joyce dejó sin terminar. Cuando *Anna Livia* fué ofrecido al gran público, me pregunté yo cuántas personas comprarían el libro y cuántas de entre las que lo compraran serían capaces de darse cuenta cabal de su significado. Lo he leído varias veces con atención prolija, y sigo hallando en él palabras, frases y aun párrafos enteros que me dejan sumido en confusión; pero venía sintiéndome inclinado a atribuir esta incapacidad mía a una lentitud de elaboración mental y a una torpeza que me llevan a desconcertarme un tanto siempre que oigo a la gente (mucha de la cual carece, es indudable, de atributos geniales) afirmar con galana soltura que el libro en cuestión no tiene, en resumidas cuentas, nada apenas que resulte difícil de entender. Sentí, pues, hondo alivio cuando llegó a mis manos la *Nouvelle*

(*) "Criterion Miscellany", London.

Revue Française de mayo de 1931 y supe por ella el sistema seguido para traducir *Anna Livia* al francés. La obra fué escrutada con toda solemnidad, cual si se tratara, dijérase, de un fragmento precioso escrito en una lengua antigua, obscura e importante a la par. Una Conferencia de la Mesa Redonda de cultos traductores (*), presidida por el propio autor del trozo seleccionado, deliberó varias semanas sobre el tema y luego de una tediosa incubación pergeñó la versión francesa que el director de la *Nouvelle Revue Française* sometió con orgullo a sus lectores. "Veamos", pensé. "Si el inglés induce a confusiones, el francés, en cambio, no ha de ofrecer a buen seguro grandes dificultades".

El inglés, idioma deliciosamente vago, se presta a las anfibologías pomposas y a los altisonantes anacoluthos. El francés, por el contrario, tiende a ser lúcido, buído, aguzado, y propicio a captar intenciones. Por lo demás, los traductores franceses son generalmente "méticuleux" y aciertan casi siempre a expresar en buena prosa los conceptos que en el original revisten opulenta y mórbida hinchazón. "Ce qui n'est pas clair, n'est pas français". La traducción tiene que ser perfecta, pues de otro modo ese minucioso y excelente artífice del idioma que es Joyce no la hubiese aceptado. ¡Por fin, gracias a Dios, vamos a escudriñar los repliegues profundos de *Anna Livia Plurabelle!* Ocurrió, sin embargo, que tras de leer la versión francesa eché de ver que el enigma se hallaba tan lejos casi como hasta entonces de solución completa. Casi, porque algo así como una docena de vocablos franceses parecía ser un poco más inteligible que su equivalencia inglesa.

(*) Eran ellos: Samuel Beckett, Alfred Perron, Paul L. León, Adrienne Monier, Eugène Jolas e Ivan Goll.

Al fondo de este panorama se alza la montaña literaria *Ulises*, prohibida en Gran Bretaña, y en el Estado Libre de Irlanda. No faltará, seguramente, quien recuerde que a raíz de su aparición, *Ulises* constituyó también considerable enigma para todo el mundo menos unos cuantos críticos dotados de excepcionales facultades de interpretación. Ese libro desterrado, obra de un escritor irlandés, no puede ser conseguido por los habitantes de estas islas, de igual modo que sucede con los boletos de los "sweepstakes" irlandeses, más que a cambio y luego de una deliberada infracción de la ley. Pero los ingleses no son tampoco rotundamente infortunados al respecto, pues cualquier persona que no tenga excesivos escrúpulos, que guste de satisfacer sus deseos y que esté dispuesta a pagar un poquito más del precio justo, logrará sin la menor dificultad lo mismo un boleto de "sweepstake" irlandés que un ejemplar de *Ulises*.

Así, pues, *Ulises* goza ya de amplia difusión en Inglaterra, donde se le reverencia o se le execra. Aunque bastante menos difícil de entender y apreciar que la última obra de Joyce, sé de muchos lectores corrientes que dicen no poder interpretarlo ni estimarlo. Hasta un distinguido escritor de mi conocimiento — hombre más preparado que el tipo clásico del lector corriente —, afirmaba no ha mucho que, a su juicio, *Anna Livia Plurabelle* es una ristra de puros dislates y que los trozos de *Ulises* que no aburren y fastidian a conciencia, le andan muy cerca. Su actitud hacia la obra toda de Joyce es en cierto modo parecida a la de aquel juez eminente que declaraba que el *Sueño de una noche de verano* era un tejido de falsedades y de cosas imposibles, de la primera página a la última. La consecuencia inmediata que deduje de ello fué que si un hombre así (y no cabe duda alguna de

que hay muchos como él) no atribuye a Joyce valor alguno, ¿qué ocurrirá con el lector ordinario? ¿Son *Anna Livia Plurabelle* y *Haveth Childers Everywhere* adquiridos en calidad de caprichos literarios, de fantasías bufonescas de la literatura? ¿Es *Ulises* comprado y conservado las más de las veces sencillamente porque se trata de un libro prohibido? ¿O por los pasajes sexuales y escatológicos que contiene? ¿Son todas esas obras buscadas para alimento fácil del "snobismo" intelectual de quienes las adquieren? ¿Comprenden los poseedores de esos libros su significación exacta? Debemos presumir, vista la considerable cifra de venta de *Ulises* y *Anna Livia*, que han llegado a un público mucho más numeroso que el relativamente exiguo de los admiradores de Joyce o los entendidos en letras; que, en una palabra, uno y otro libro están empezando al fin a tomar por asalto el baluarte del lector corriente. Debemos, creo, presumir también que a medida que transcurra el tiempo irán ampliando su órbita de expansión, aunque es dudoso que puedan alcanzar nunca una popularidad que se acerque a las de las obras de nuestros románticos sugestivos o nuestros llamativos eróticos. Y debemos esperar asimismo que cuanto más leídos y meditados sean los libros de Joyce, más probabilidades tendrán de elucidación definitiva.

- Una pregunta más ¿HAY ALGO PA COMPREND

Pensando en el lector corriente ha sido escrito el presente artículo; constituye un esfuerzo para ayudarle a franquear los obstáculos de mayor importancia. Se han llevado ya a cabo diversas tentativas de explicar o aquilatar el significado de *Ulises*, y el estudio más enjundioso al respecto es el de Stuart Gilbert (*), de gran valor intrínseco, por haber sido escrito bajo la su-

(*) *James Joyce's Ulysses, A Study*. By Stuart Gilbert (Faber & Faber, London).

pervisión del mismo Joyce. A ese trabajo habrá de recurrir el lector corriente que no tenga ni pueda procurarse el texto completo de *Ulises*. Los esfuerzos realizados en el sentido de analizar y definir a *Work in Progress*, obra no terminada aún por su autor, han conseguido éxito menos halagüeño. Y aunque el terreno se encuentra desbrozado ya, lo fué tan a la ligera en algunos aspectos que no estará de más volver brevemente sobre ellos y poner, allí donde se pueda hacerlo, de relieve rasgos fundamentales olvidados o ignorados totalmente por quienes me precedieron en la tarea. Joyce no es ciertamente un escritor fácil de entender. Y ocupa hoy, por consenso unánime, un lugar tan destacado, no solamente en la literatura inglesa sino en las letras universales contemporáneas, que mi empeño no ha menester casi de disculpa.

2

Para dar cima al propósito se hace necesario, ante todo, conocer los hechos principales de la vida Joyce. Todos los escritores son autobiográficos, pero hay pocos que lo sean más que él. Su vida ilustra con matiz característico cada página de su obra. Empecemos, pues, por hojear su historia y detengámonos parcamente en los episodios de ella que ofrecen interés especial.

Joyce nació en Dublín en 1882, de padres irlandeses, y "nació católico". Su intelecto es anormalmente irlandés, lo cual quiere decir que posee las cualidades que integran la mente irlandesa típica, pero en forma super-desarrollada. Padece (o está dotado) de un gigantismo mental de exuberancia irlandesa, y entiendo

que debemos considerar esta circunstancia como una de las claves de acceso a su psicología. Porque sucede que las cualidades características de la mentalidad irlandesa del sur son una imaginación efervescente siempre y a menudo fantástica, un agudo sentido de lo real y de lo cómico y una tendencia a la meditación mística y sombría que halla con gran frecuencia compensación y válvula de escape en el ingenio sardónico o profundo. Se distingue también por una locuacidad notable y un arte mañoso en el empleo del idioma, y un sentido asombrosamente afilado de la dimensión tiempo. ("The Irish never will forget", es una frase popular en Inglaterra). No hay más que abrir por una página cualquiera las obras de Swift, Berkeley, Burke, Yeats, Moore y Shaw, por ejemplo, para hallar muestras gráficas sorprendentes de las cualidades a que me refiero, y se registra el fenómeno extraño de que la mentalidad irlandesa resulte contagiosa en extremo. De cualquier raza que sea, la gente que vive en Irlanda tarda muy poco en asimilarla. Ni aun los judíos son inmunes a ella. Por lo que hace a la manipulación del idioma, se convierte muy a menudo en obsesión pura y simple. Véase, en prueba de ello, la última obra de Joyce, y nótese también como George Moore encarna el caso del escritor agotado al respecto. Para Moore, la manera de decir las cosas ha llegado a adquirir tanta importancia, que el mérito de muchas de sus páginas recientes consiste sólo en el ritmo melifluo de su prosa; lo demás suele brindar poca o ninguna sugerencia espiritual.

Las cualidades más destacadas de la mentalidad de Joyce son su "broodiness" y a la par de ella su intensa obsesión idiomática, o quizá su intensa obsesión de artífice del lenguaje, en el empleo del cual ha revelado originalidad personal y una loza-

nía difícil de encontrar en sus contemporáneos. En cuanto a su catolicismo, es imposible, queramos o no, prescindir de él. Su reacción contra Roma ha sido tan violenta, que basta ella sola a informar la virtud dinámica de muchas de sus narraciones breves, de todo el *Portrait,* de amplias porciones de *Ulises* y también de fragmentos de *Work in Progress*. A semejanza de lo que ocurre con la mayor parte de los católicos que se han apartado de su religión, Joyce no pierde oportunidad de ridiculizarla en tono blasfemo, y como le asiste una extraordinaria habilidad para manejar el léxico y unos conocimientos profundos sobre temas eclesiásticos, sus blasfemias deliberadas son de índole susceptible de horrorizar a cualquier lector corriente que sienta el menor respeto por la cristiandad latina. El buen católico que lee a Joyce tiene que desinfectarse a seguido si quiere que los dardos de aquél no le dejen heridas sépticas. Esto explica la dureza con que las obras de Joyce son comentadas invariablemente por los críticos que profesan el catolicismo a conciencia, y explica asimismo la razón de que el Gobierno del Estado Libre de Irlanda las considere como abominaciones. No significa esto que Joyce se muestre más respetuoso con las demás religiones. Mira todos los cultos con un frío criterio antropológico, lo cual hace inaceptables sus escritos para la vieja generación inglesa, para muchos norteamericanos y para el puritanismo y la hipocresía universales. Y la irreverente arrogancia antirreligiosa de Joyce no deja de hallar eco en unos hombres y unas mujeres pertenecientes a una generación de guerra; cuando menos, se sienten dispuestos a considerar como una especie de virtud el desdén hacia la religión establecida.

Al tratar de aquilatar la obra de Joyce se suele con harta frecuencia pasar por alto el hecho de que su educación no fué

completamente católica. Cierto que estudió con los jesuítas, pero no hay que olvidar que dió el salto al paganismo "cuando todavía estaba con ellos". No obstante, como escritor, la enseñanza de los jesuítas tuvo para Joyce gran valor práctico. Aprendió allí filosofía escolástica, gramática, retórica y dialéctica y se ilustró tan rápidamente en estos temas, que hubo un momento en que sus mentores le dieron por candidato idóneo para la Compañía de Jesús. Pero Dios no llamó a su pecho, y falto de ese llamado, Joyce se negó a ingresar en la Compañía. Su zambullida en el paganismo no le comportó ventaja alguna en el sentido mundano de la palabra. En casi todos los aspectos, salvo en el del artista que anhela libertad intelectual, su carrera posterior no conoció más que sinsabores. Joyce llevó de allí en adelante una vida tan pródiga en penurias como pintoresca. En la vieja (y muy católica) Universidad Nacional de Dublín, la senda de aquellos estudiantes que rehusaban calarse unas convencionales antiparras espirituales no abundaba en flores. Sabemos que Joyce adquirió notoriedad, y que fué en las polémicas un orador pronto siempre a enzarzarse con cualquiera, y que su apariencia y su conducta generales le ganaron el apodo de *The Hatter* ("el Sombrerero"). Se mantenía incluso al margen del vigoroso movimiento literario local, a pesar de que la literatura le interesaba profundamente. Por aquel entonces escribió un ensayo sobre el teatro literario irlandés con destino a la Revista de la Universidad, pero el trabajo escandalizó de tal suerte a las autoridades académicas, que le negaron el permiso para publicarlo. Sin asustarse por ello, *The Hatter* editó en 1901 el pequeño escrito, en forma de folleto y junto con un ensayo de Sheehy Skeffington. Se trata de su obra más temprana; parece que a la edad de nueve años escribió otro

folleto acerca de Parnell, pero no hay medio de encontrarlo. El ideario político de Joyce conspiró también contra su popularidad. Elaboraba a la sazón una teoría sobre las obligaciones sociales del artista, y se mostraba ya partidario decidido de una absoluta neutralidad política. No admitía compromiso de ningún género al respecto. En circunstancias semejantes, la vida en la Universidad Nacional había de ser incómoda para cualquiera; para un hombre de sensibilidad, tuvo por fuerza que hacerse insoportable. Joyce se dedicó en la atmósfera aquella al estudio de los temas que atraían su interés — literatura e idiomas — y realizó en ambos rápidos progresos. Uno de sus empeños personales al margen de la tarea escolar fué el de aprender el noruego a fin de poder leer a Ibsen en el original, empeño que habría por sí sólo bastado a destacarle como un raro ejemplar en una universidad irlandesa. Profesaba una independencia intelectual cada vez mayor, que llegaba en ocasiones a la arrogancia y que le aislaba del movimiento colectivo de opiniones. Se dice muy a menudo que Joyce es una de las figuras producidas por el renacimiento de la literatura irlandesa, pero ello es sólo cierto en el sentido de que significó una "reacción" contra aquél. Resulta totalmente erróneo asociarle a las tendencias generales expuestas por la obra de los irlandeses contemporáneos, por cuanto la mayor parte de ésta respondía a una intención propagandista y era, en consecuencia, opuesta al concepto que el arte merecía a Joyce. Se volvió hacia el continente en procura de la mayor parte de sus ideas literarias, pese a lo cual su obra no guarda ningún punto de semejanza con la de cualquier escritor continental. En *Dubliners* se advierten huellas de la influencia de Flaubert y Chejov, sin el frío retoque metálico del uno o el efecto deprimente

es algo que no puede dejar de resaltar

del otro. Los versos de *Chamber Music* son ingleses y siglo XVII. *Exiles* es un reflejo de Ibsen. *Ulises* contiene ejemplos de todos los estilos que existen bajo el sol, y *Work in Progress* ha sido escrito en un estilo compuesto que carece de réplica en el idioma inglés. El criterio "literario" de Joyce, su arte de cincelador y su filosofía no son irlandeses ni ingleses, sino pan-europeos. Y es esta una de las razones de que la casi totalidad de su obra resulte tan desconcertante para quien la lee por vez primera, y especialmente para el lector ordinario. Añádase al pan-europeísmo literario ese gigantismo de exuberancia irlandesa mencionado más arriba, y se tendrá noción aproximada de lo que debemos esperar de Joyce.

Entre el período universitario y la publicación de *Ulises* en 1922, la vida de Joyce parece haber sido semejante, en su variedad prolífica, a la de tantos y tantos irlandeses preparados que no se avienen a la placidez de un pasar hogareño. Dió clases de idiomas en varias filiales de la Escuela Berlitz; ingresó en la Universidad de París como estudiante de medicina; estudió música y empezó a educar con toda seriedad su excelente voz de tenor; vagó de aquí para allá por todo el continente, y de éste a Dublín, y de Dublín al continente; se casó a la edad de veintidós años; escribió lindos versos y proyectó ambiciosas obras literarias; dirigió una temporada el cinematógrafo Volta, en Dublín; luchó contra la pérdida de la vista que le aquejaba; hizo lo imposible por mantenerse a flote y por conservar una apariencia de respetabilidad (que en ninguna parte como en Dublín tiene importancia el mostrarse respetable). Y a lo largo de todas sus andanzas siguió entregado a las cavilaciones: era algo así como un solitario "fracasado" sin idea concreta de emprender defi-

nitivamente una tarea. Afirmar que aquellos sus esfuerzos laberínticos significaban malgastar el tiempo sería inexacto por completo. Hombre de más inteligencia que la corriente, y dotado, además, de una memoria prodigiosa, asombrosa incluso, iba su magín almacenando toda suerte de conocimientos para verterlos magníficamente luego en *Ulises*. El virtuosismo ginecológico de esa parte del libro que describe el alumbramiento de Mina Purefoy, por ejemplo, no podía ser obra más que de un estudiante al que no escapara detalle alguno del mecanismo de la maternidad. Y lo mismo puede decirse del resto del libro, saturado todo de conocimientos diversos y de erudición.

La recopilación de los versos de Joyce fué publicada en 1907 bajo el título, singularmente apropiado, de *Chamber Music*. Se trata de pequeñas composiciones, de fabulillas amenas, de algún mérito técnico en calidad de parodias o imitaciones de la poesía isabelina de última época, y poco aptas, por lo demás, para estimular el espíritu o suscitar emociones. Son del género de las "Welladay! Welladay!" y las "Hey nonny-nonny". La colección de narraciones breves titulada *Dubliners* fué escrita muy poco después, pero no se publicó hasta el año 1914. Las pasiones y los sentimientos derivados de motivos sexuales y religiosos y las tétricas realidades de la vida y la muerte constituyen la base de todos sus temas. La escena se desarrolla en el frío ambiente burgués de la capital irlandesa, matizado a las veces por reacciones todo comicidad o ironía. Hay entre los relatos de *Dubliners* algunos que son joyas de orfebrería idiomática, y están escritos en un estilo a lo Defoé que agrada de consuno al lector corriente y al purista. En este libro fué donde Joyce empezó a aplicar el método naturalista flaubertiano, pero tímidamente y con cier-

ta reticencia, cual si no tuviera seguridad plena de sí mismo. Mostraba ya perfilada tendencia a abordar los hechos vivos y a reflejarlos con toda la habilidad que su destreza al efecto le permitiera, sin importársele un ápice de convencionalismos éticos ni de susceptibilidades y sin guardar tampoco la menor consideración al gusto del público. Uno de los relatos, *The Dead*, es, que yo sepa, único en la literatura inglesa: brinda un místico ejemplo de confrontación del espíritu con la muerte que puede parangonarse con pasajes de la *Guía espiritual* del español Miguel de Molinos, fundador del Quietismo (siglo XVII), con quien tiene Joyce muchos puntos de semejanza. El libro siguiente, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, fué publicado en 1916. Describe la educación de Stephen Dedalus por los jesuítas, su rebelión contra el catolicismo, la formación de su espíritu de artista y la evolución del credo artístico, con el que ha de reemplazar al credo religioso. El espíritu del artista debe ser "atraído y educado por sobre el deseo y el odio". Esta definición explica ya la corrupción, la obscenidad, la irreligiosidad, y la falta absoluta de respeto por los convencionalismos de que *Ulises*, que estaba siendo escrito a la sazón, iba a dar prueba patente. Y explica asimismo por qué Joyce estima esencial que el artista sea sincero: y así, juzga como una muestra de insinceridad, de deshonestidad o de incompetencia el ocultar "cualquier cosa" que pertenezca a la vida. Y al negarse a subrayar una moral determinada o a escribir para arbitrar soporíferos mentales; al negarse a tomar en cuenta un segundo siquiera a otros lectores que aquellos el espíritu de los cuales esté libre en absoluto de taras inhibitorias religiosas, políticas o sociales de cualquier género; al emplear una técnica adecuadísima a su pro-

pósito y al presentar no solamente los aspectos exteriores de la vida sino también las reacciones más minuciosas de sus personajes ante ella, Joyce amplió indiscutiblemente el panorama de la novela. Imprimió a ésta un nuevo rumbo que equivalía a un divorcio rotundo con el sentimentalismo y a la abominación de la propaganda y el decadente arte kinético de tantos novelistas contemporáneos. En otros términos, mostró a los novelistas cómo fracasaba en ellos el artista al dar al público lo que éste deseaba que le dieran. Ya otros escritores habían intentado igual empresa, pero la gloria de haber sido el primero en abordarla en proporciones tan heroicas corresponde a Joyce por completo. El *Portrait* es un trabajo interesante en la historia de la técnica de la novela, pero tanto él como *Dubliners* quedan relegados a muy segundo plano si se les compara con la concepción inmensa y la maravillosa ejecución de *Ulises*. En cuanto a la obra teatral *Exiles*, la menciono aquí tan sólo para prescindir de ella, quizá con un poco de premura sumaria. No la he visto representada y no estoy, por consiguiente, en condiciones de juzgar su mérito escénico. Escrita en estilo sencillo y directo, tiene un vulgar argumento doble-triangular y respeta cuidadosamente las reglas tradicionales de la pieza en tres actos. Pero pierde mucho en la lectura, y de no haber salido de la pluma de James Joyce dudo que mereciese atención considerable. Es ibseniana sin el fino sentido dramático de Ibsen.

En *Ulises*, el libro prohibido, se nos ofrece la contribución más importante de Joyce a la literatura. Se trata, no cabe duda, de un éxito relevante de la inteligencia humana, de una gran obra literaria. Tropezando aquí y allá en *Dubliners*, caminando ya con firme paso en el *Portrait*, James Joyce parece haberse

puesto en *Ulises* las botas de las siete leguas. *Ulises* contribuye a aumentar el conocimiento que el hombre tiene de sí mismo. Después de haberlo leído, sentimos que no hemos estado solamente en presencia de unos personajes, sinó dentro de ellos. Los conocemos mejor de lo que conocemos a nuestros amigos más íntimos.

3

El argumento de *Ulises* se destaca por su sencilla traza. Es la narración de los sucesos que ocurren en un día típico de Dublín, el 16 de junio de 1904, en la órbita de determinados personajes, especialmente Stephen Dedalus, Leopold Bloom, y su mujer Marion Bloom. El significado espiritual o simbólico de ellos y los elementos secundarios del libro serán objeto de estudio posterior, pero importa mucho que el lector corriente logre lo antes posible unas cuantas ideas generales acerca de la armazón que ha servido a Joyce para erigir su dantesco edificio. Atribuye Joyce, por su parte, importancia estricta al expediente literario, dispuesto con toda minucia, de hacer que los diversos episodios del día correspondan a los episodios de la *Odisea* de Homero. Pero este capricho resulta innecesario. Los sucesos ocurrieron en la manera y orden en que son expuestos, o no ocurrieron; en caso afirmativo, santo y bueno. Advertimos bien pronto que Stephen Dedalus (a quien suele considerarse como el propio Joyce) corresponde a Telémaco, que el judío Leopold Bloom es el errabundo Ulises, y que los demás personajes y acon-

tecimientos se emparejan más o menos con los correspondientes de la *Odisea*, pero, en su valor intrínseco, estas circunstancias no añaden mérito alguno a un trabajo que es ya de por sí sobrado en ellos. Había yo leído dos veces seguidas el libro con deleite y, creo, que con algo también de comprensión, antes de que se me ocurriera mirar de cerca el tendedero homérico en el que ese montón de ropa sucia de Dublín es exhibido a nuestra vista. Podemos, pues, dejar a los comentaristas eruditos que se distraigan al respecto y dar por sentado que el lector corriente no ha menester de hurgar en ello. Si no consigue apreciar el libro prescindiendo de esa investigación, tampoco lo conseguirá con ella. Es posible, sin embargo, en el límite, que le distraiga ir ensamblando las piezas del rompecabezas Odisea-Joyce.

Comienza *Ulises* con el relato de una conversación insubstancial entre el "majestuoso y rollizo" Buck Mulligan (Mentor) y el joven de 22 años Stephen Dedalus (Telémaco), en la casa que habitan en los alrededores de Dublín. Se les une Haines, sajón plúmbeo y cargante, inferior intelectualmente a Stephen y sujeto no tan agradable como el rudo y efusivo Mulligan. Pero Haines pertenece a una raza que "revienta de dinero y de indigestión", y su ayuda financiera es valiosa a menudo para los dos insolventes. De aquí que le toleren, aunque por dentro le detestan. El primer episodio (o Telémaco) se reduce a la transcripción de la vacua charla que puede esperarse de un trío integrado por un soñador poeta-maestro de escuela, un industrioso vividor dublinense nada lerdo y un inglés inaguantable cuya cultura, adquirida en Oxford, le autoriza a ventilar una propensión natural a la pedantería como un algo inaccesible para aquellos dos miembros de una capa social más baja, si bien inobje-

table. Cambia la escena en el segundo episodio (o Néstor), y vemos ahora a Stephen dando clase a unos párvulos en la escuela de Mr. Deasy. No deja de merecerle interés su tarea, pero, a semejanza de muchos hombres imaginativos de todas las razas, y especialmente de la irlandesa, se muestra propicio a dejarse ir a la deriva por tangentes atractivas y a olvidar la atención seria del momento. Los niños le quieren, pero le tienen también por una de esas personas de quienes se puede hacer amable befa sin gran riesgo. Y así, a mitad de lección, uno de ellos le pide que les refiera un cuento, y un segundo apoya en el acto la iniciativa con la especificación de que el cuento sea de fantasmas. El ambiente es muy de escuela de Dublín, y el tiempo transcurre entre inocentes amenidades y enseñanzas hasta que suena la hora de la libertad. Terminado el trabajo, Stephen se encamina al despacho de Mr. Deasy. Es el día de pago, y Deasy le entrega sus tres libras con doce chelines acompañados de unas cuantas sabias máximas morales a la manera de Samuel Smiles, que tienen la virtud de producir náuseas a Stephen. Deasy encarece el orgullo que experimenta el inglés al pagar lo que debe. ¿Puede Stephen afirmar otro tanto por lo que a él personalmente se refiere? ¿Puede afirmar, con la mano en el pecho, que no debe nada? No, desgraciadamente... Repasa en la memoria la lista de sus deudas: nueve libras a Mulligan, diez guineas a Curran, una guinea a McCann, etcétera, etcétera, sin hablar ya de las cinco semanas de pensión que debe en su casa. El dinero que acaba de recibir no alcanza siquiera a cubrir una fracción del pasivo. Ello preocupa y disgusta a Stephen y en tal estado de ánimo se dirige a la playa para meditar allí a sus anchas. En el episodio de la playa (o Proteo) nos hallamos ya frente a la técnica que

Joyce emplea en toda la obra con notable efecto. Consiste en presentar simultáneamente al lector el proceso mental y las reacciones del personaje de la novela, y los sucesos que ocurren en el mundo físico que le rodea. Vemos así como si se tratara de dos cuadros, y de los dos, el que se refiere al proceso psicológico es muy a menudo (como sucede en este caso concreto) el más impresionante. El vigoroso naturalismo de Flaubert se aplica aquí a trazar una vívida pintura de la vena líquida de la consciencia. Nada se omite de esas incoherencias e insubstancialidades que se interpolan, de manera casual en apariencia, entre los pensamientos directos y las divagaciones de la gente perfectamente normal. La técnica de este "monólogo silente" no es nueva. Es, cuando menos, tan antigua como el mismo Shakespeare. Wyndham Lewis la utilizó en Pickwick. Dorothy Richardson se le aproxima al respecto, pero Joyce alega haber tomado la idea de la novela de Dujardin *Les lauriers sont coupés,* curiosidad literaria por cuanto fué la precursora del método técnico que informa tanto el mérito de *Ulises.* Proceda de donde sea, una cosa hay de cierto: que ningún escritor ha empleado antes o después de *Ulises* el monólogo silente con la mitad siquiera de eficiencia con que Joyce lo hace, ni, al propio tiempo, en una forma tan susceptible de asombrar y turbar al lector corriente en su primera tentativa de aprehender la esencia del libro. Hasta que se comprende el "truco", las páginas de *Ulises* son una pesadilla literaria. Hay fragmentos — el episodio de las Sirenas, por ejemplo — que ofrecen tal carácter complicado, aun para el lector de mejor preparación, que el intento de interpretarlo requiere un esfuerzo intelectual considerable, el recuerdo completo de racimos de triviales incidentes ocurridos con antelación, la com-

prensión de diversas alusiones, obscuras para cualquiera que no sea erudito y, por añadidura, alguna familiaridad con la vida de Dublín en la época respectiva. La lectura de *Ulises* resulta al respecto algo así como la de la *Odisea*. No es, pues, de extrañar que más de un lector corriente deje a un lado el libro y no vuelva jamás a abrirlo. Ni tampoco que cuando aquellos que no desmayan en su lucha con la obra descubren que, lejos de ser un cúmulo de insensateces, da cima cumplida al objetivo propuesto, se sientan movidos a admiración sincera.

Hasta el episodio de la playa, la narración es bastante rectilínea, si bien un tanto gris. El estilo es puro, aunque no de mérito excepcional. En este punto se alza de improviso a un nivel más alto que calibra la inteligencia del lector y exige de su parte una atención mayor, pero empieza al mismo tiempo a hacer presa firme en su imaginación. Si hasta aquí no lo habíamos conseguido, comenzamos ahora a otear el espíritu y el carácter del infeliz soñador Stephen Dedalus, y en adelante, el interés que suscita en nosotros no habrá de flaquear. Al final del tercer episodio (con el que termina asimismo la primera parte del libro) el lector podrá tal vez decidir que *Ulises* no es para él; por si le ha sido dable escudriñar a través de las artimañas técnicas y ha captado su significación y sus posibilidades, necesitará muy poca persuasión para proseguir la lectura. El tiempo transcurrido hasta el presente es de las 8 a las 11 de la mañana, tiempo en el que Stephen no ha hecho otra cosa que especular con cosas que nosotros no conocemos todavía bien del todo. El autor invierte en describir unos cuantos sucesos de menor cuantía de la vida de uno de los personajes durante tres horas de reloj un espacio que equivale a alrededor de la mitad de una novela moderna ordinaria.

4

Hemos dejado a Stephen en la playa, sumido en sus cavilaciones melancólicas mientras contempla el paso de un barco, y al iniciarse la segunda parte nos hallamos en presencia del personaje que le sigue en enjundia: Leopold Bloom, de treinta y seis años, agente de publicidad. Bloom es en muchos aspectos el prototipo del judío "dublinizado" y católico, pero después veremos que es algo más también. El episodio (alipso) se desarrolla en su casa. Retrocediendo a las ocho de aquella mañana misma, le encontramos en tren de preparar el desayuno para su mujer, Marion, y para él. Marion Bloom es el personaje tercero, "la mujer de la obra". Mientras su marido va y viene por la cocina haciendo el té y "disponiendo las cosas del desayuno de ella en la bandeja toda abolladuras", nos colamos de rondón en su mente y le sorprendemos discutiendo consigo las cualidades gastronómicas de los riñones asados. Es la suya una mentalidad mezcla de irlandesa y judía — semi-oriental, imaginativa, materialista y sensual. Su verba y sus maneras son inconfundiblemente dublinenses. Anuncia a Marion, que dormita en el lecho, su propósito de salir a comprar unos riñones para el desayuno. Le acompañamos a la carnicería y le vemos allí codiciar los atractivos de una joven con la que de buena gana entraría en relación. Pero no se atreve; vuelve a su hogar, asa un riñón, lo estampa en un plato y lleva a Marion el desayuno a la cama, hecho insólito en él, como después sabremos. Es la primera vez en diez

años que se conduce de tal suerte, y Marion la que tiene por costumbre servirle a él.

Poco a poco nos vamos enterando de que Marion es una "habitué" de la infidelidad conyugal en gran escala. Su apetito sexual no sabe, a lo que parece, de hartazgo, de donde resulta que a Bloom no le conoce nadie por Bloom, sino por el marido de Marion Bloom: tanta es la notoriedad de su mujer. Cantante de profesión (nada de diva en méritos), es ella hija de un oficial del ejército, de guarnición en Gibraltar, y de una prostituta española. Esa mañana ha recibido una carta de su última pasión, Blazes Boylan, cantante asimismo y aventurero por contera. Bloom está enterado de los amores de ambos y sospecha de la epístola, pero Marion le burla ingeniosamente. Las relaciones entre marido y mujer distan mucho de ser satisfactorias desde la muerte de Rudy, su único hijo, ocurrida años atrás. Ninguno de los dos se ha recobrado aún de la conmoción de la tragedia, golpe rudo para el orgullo judío de él y para el instinto maternal de ella. La desgracia señala el punto de origen de sus infidelidades mutuas. Las de ella, desbocadas; las de él, tímidas, pequeñitas, cuidadosamente preparadas y aderezadas por esa hipocresía dublinense que es más estrecha que la de cualquier otro lugar del mundo. Luego de una conversación forzada entre el matrimonio, henos aquí obligados a escoltar a Bloom mientras realiza, solemne y ceremonioso, "the ceremony of the cloaca". Al describir ésta, el autor ha querido no hurtarse lo mínimo a sus responsabilidades de tal. Se ha impuesto el deber de hacer la descripción, laboriosa y minuciosísima, de los sucesos del día. El de la cloaca podría ser cumplimentado fácilmente con unas cuantas palabras o (procediendo como el novelista conven-

cional) omitido en absoluto para que el lector lo suponga, pero Joyce rechaza un método semejante huidizo e inartístico. Bloom debe ir al servicio, y como se encuentra ligeramente estreñido, anticipa que va a estarse allí sentado un buen rato. Por consiguiente, lleva consigo el *Tit-Bits* para leerlo, etcétera. Hay más de dos páginas al respecto. Y hablamos de ello a fin de que el lector corriente sepa de antemano lo que le espera si se decide a leer *Ulises*. Joyce no se limita a reflejar en un espejo la naturaleza tal cual es, sino que a veces pone frente al espejo una lente de aumento. Y así, la persona que no esté preparada para tropezarse con muchos pasajes "ingratos" hará bien en no abrir siquiera el libro. Pongamos también en claro un extremo importante. La descripción de la incidencia a que aludo guarda proporción estricta con el tiempo y el espacio consagrados a ella: ni más ni menos que los necesarios. Y está narrada fríamente, intelectualmente, sin que se advierta por parte del autor la menor intención de recrearse en lo que sería, tratado por otro escritor, una pieza premeditada de coprología. Recuérdese que el espíritu del escritor debe ser "atajado y educado por sobre el deseo y el odio", y se verá que esto es exactamente lo que ocurre en las descripciones que Joyce hace de los aspectos desagradables de la vida de sus personajes. El espíritu de Joyce no es sucio, como creo que Bernard Shaw ha afirmado. Es tan limpio como cualquier otro, pero de una gran honestidad.

Bloom sale de su casa y se dirige al Correo a retirar una carta que le envía, a nombre supuesto, una mujer con la que sostiene relaciones amorosas. Se guarda la misiva, divaga por las calles, conversa con un conocido, camina sin rumbo fijo y, atraído finalmente por una música, entra en una iglesia. Por

otra parte, se dice, la iglesia es "un lindo lugar discreto para colocarse cerca de una chica". Durante todo este episodio (Los Lotófagos) la acción revista poca importancia, pero nos ofrece, de igual modo que con Stephen Dedalus en la playa, el panorama de la mente de Bloom. Tras de la visita a la iglesia, va a un establecimiento público de baños, y se lava y asea como preparación para el episodio siguiente (Las Hades), en el que ha de asistir al funeral de su amigo Mr. Patrick Dignam. La descripción de este funeral constituye una soberbia muestra narrativa y es uno de los mejores fragmentos del libro. Está teñida de acre "humour" sardónico. El lector que no encuentre en ella sugerencias propias a excitar la sonrisa, tiene por fuerza que andar mal del sentido de la ironía. Aunque ostensiblemente católico apostólico, judío de raza, protestante por bautismo, Bloom es ahora presunto "progresista", de inclinaciones científicas y librepensadoras que no se toma nunca la molestia de ocultar. Por el contrario, no pierde ocasión de exponer sus ideas avanzadas, lo cual suele provocar fastidio o enojo en quienes le escuchan. En el transcurso del impresionante funeral hay, sin embargo, momentos en que le asalta la duda. Momentos de emoción fúnebre que suscitan en el acto cínica reacción blasfema. Terminado el funeral, Bloom se dirige a las oficinas del *Freeman's Journal*, donde se desarrolla el siguiente episodio (Eolo). El texto del relato se divide aquí en secciones encabezadas por titulares periodísticas. Sensatas al principio, van adquiriendo sucesivamente tono de libelo hasta sobrepasar en plebeya vulgaridad el peor gusto imaginable. Todo el episodio abunda en reacciones físicas. La jerga comercial periodística se mezcla a las altas especulaciones doctrinales: el sordo trepidar de las rotativas y el olor fresco a tinta de imprenta llegan a vaharadas entre abrir y cerrar

de puertas; a través de las ventanas se percibe el tenue ruido del tráfico callejero; las llamadas telefónicas, las pruebas a corregir, la barahunda, en fin, de un diario en plena actividad, interrumpen a cada paso una conversación que salta rápidamente de uno a otro tema. Se caracteriza asimismo este episodio por un ligerísimo avance en la intriga: Leopold Bloom y Stephen Dedalus se encuentran por vez primera, aunque este encuentro no parece tener significación extraordinaria. Llamará quizá la atención del lector el que ambos personajes se hallen en idéntico estado de ánimo. Ambos se muestran melancólicos y disgustados de la vida. Stephen, a causa de sus deudas, de su disatisfacción intelectual y del recuerdo de la muerte de su madre, el aniversario de la cual tuvo efecto días antes. Y Bloom, porque el funeral le ha deprimido y porque no puede apartar de sí el pensamiento en las escandalosas infidelidades de su mujer. En la mente de Stephen se plantea la lucha entre un racionalismo que aumenta sin tregua y que está desplazando a la fe que le inculcó una madre a la que adoraba y cuyos dogmas le prometió en su lecho de muerte respetar. La honda infelicidad y las perplejidades de ambos hombres surgen a intervalos, accidentales y rotundas al tiempo. Bloom se marcha a almorzar, suceso que constituye en sí mismo un episodio (Los Lestrigones). Penetra en un fonducho económico, pero el ambiente es de una repugnancia tal que Bloom desiste de quedarse y se encamina a la plácida taberna de Davy Byrne. Por reacción instintiva de protesta contra el animalismo de primer lugar, elige ahora un "menú" ridículamente sobrio. Después va a la biblioteca pública a investigar sobre un viejo aviso. Da la casualidad de que Stephen está allí también discutiendo sobre literatura con unos cuantos dublinenses pedantes, los nombres verdaderos de los cuales menciona el texto. Stephen y

Bloom no se ven. Casi todo este episodio (Escila y Caribdis) está dedicado a discusiones literarias poco susceptibles de interesar al lector corriente. Le parecerán a buen seguro terriblemente insulsas. Stephen trata, sin gran éxito, de poner en claro sus ideas acerca de *Hamlet*. No llega con ello a resultado satisfactorio alguno. El fragmento entero se pierde en un fárrago de obscuros intelectualismos inferiores por mucho a la altura del tema. Hay, sin embargo, hacia el final del pasaje una disquisición libidinosa que anima a éste. En el episodio siguiente (Las rocas errantes) llegamos a la mitad del libro. Precisa recordar que la acción da comienzo a las ocho de la mañana y termina algo después de las dos de la madrugada inmediata. La culminación dramática ocurre a medianoche y el episodio actual tiene efecto de tres a cuatro de la tarde, o sea, hacia la mitad de la obra. Se observará que Joyce regula matemáticamente su plan siguiendo las pulsaciones del reloj.

Recorremos ahora las calles de Dublín y asistimos a la descripción de incidentes diversos: sucesos vulgares, jirones de charlas oídos al pasar, personas notables, personas notorias vistas, etcétera. Aparecen de nuevo Stephen y su padre, Simón Dedalus, y también Buck Mulligan y otros varios personajes, inéditos o que no habrán de reaparecer más que en el desfile fantasmagórico del burdel. Sale a caballo de la Viceregal Lodge el "Lord Lieutenant" seguido de brillante comitiva. Estos incidentes tienen por objeto — y a fe que lo logran admirablemente — darnos la sensación exacta de la atmósfera callejera de Dublín en ese característico día 4 de junio de 1904. Aunque faltos en apariencia de nexo, integran el fondo panorámico que habrá de facilitar el espectro — análisis mental y espiritual de los personajes principales. Un proceso éste que se inicia en los comienzos del capítulo prime-

ro y que termina con el soberbio, inigualado monólogo silente de Marion Bloom, que ocupa las cuarenta y dos últimas páginas del libro.

5

He resumido hasta aquí telegráficamente diez de los diez y ocho capítulos totales de *Ulises* a fin de que el lector corriente pueda tener idea de como se desarrolla el libro. Me es ahora forzoso comprimirme sucintamente para no exceder los límites de espacio razonable. Así, pues, doy a continuación un índice tabular de la obra:

Hora	*Paralelo homérico*	*Episodios del "Ulises" de Joyce*
4 de la tarde	*"Las Sirenas"*	*Charla de mucamas y concierto en el bar Ormond.*
5 de la tarde	*"Los Ciclopes"*	*Discusiones y gritos de personajes anónimos, excitados por el alcohol, en una taberna.*
8 de la noche	*"Nausica"*	*Episodio sexual de Gerty MacDowell y Bloom en Howth.*
10 de la noche	*"Los bueyes de Helios"*	*Mina Purefoy da a la luz una criatura en la Maternidad.*
Medianoche	*"Circo"*	*Orgia alcohólica de Stephen Dedalus y Bloom en un burdel.*
Alrededor de las 12.30 de la noche	*"Eumeo"*	*Acontecimientos en el refugio del cochero.*
Alrededor de la 1 de la madrugada	*"Itaca"*	*Hilación de cabos sueltos, en forma de preguntas y respuestas.*
Alrededor de las 2 de la madrugada	*"Penélope"*	*Monólogo silente de Marion Bloom en el lecho.*

Bloom vaga de bar en bar, de taberna en taberna, y se encamina a las Howth Rocks a tomar el aire. Ve una agraciada joven (aquí es explotado en términos realistas un episodio sexual) y regresa luego al Hospital de Holles Street a esperar que Mina Purefoy dé a luz. Encuentra allí a Stephen Dedalus de conversación con los estudiantes de medicina. La charla del grupo, en el que figuran Buck Mulligan y Haines, es lasciva y obscena y versa acerca de temas obstétricos. En el ínterin nace la criatura. A lo largo del proceso de alumbramiento asistimos a un desfile de "pastiches" en prosa que simbolizan el desarrollo fetal. Stuart Gilbert dice así al respecto: "Al principio, el estilo es confuso (aunque no carente por completo de significado); es una serie de inscripciones letárgicas de los períodos del diplodoco que corresponden a la fase reptiliar de la evolución humana embriónica". Hay una mezcolanza de palabras y frases anglosajonas, un pasaje escrito en estilo "early Church", y párrafos que remedan a Mendeville y Malory. Siguen a esto parodias de Sir Thomas Browne, la Biblia Autorizada, Bunyan, Pepys, Swift, Addison, Steele, Sterne, Goldsmith, Burke, Junius, Gibbon, Lamb, De Quincey, Landor, Newman, Pater, Ruskin y Carlyle, para terminar con una olla podrida de giros familiares, expresiones dialectales y "argot" expresivo. Este capítulo constituye un "tour de force" literario y demuestra de manera admirable el sentido que Joyce tiene del idioma, su habilidad de orfebre, su amor al léxico y el alto ritmo de que es capaz su mente. Jovial y bullanguero, el grupo se traslada a una taberna vecina y empieza a beber sin tasa a costa de Stephen. Bloom toma parcamente vino, pero Stephen, a quien nada importa ya y que tiene intención deliberada de ahogar en alcohol lamentables recuerdos, se entrega al ajenjo. Sale de la

taberna en compañía de Bloom (que le ha cobrado simpatía porque se parece a Rudy, su propio hijo muerto) y juntos se dirigen al hórrido barrio de Dublín donde asienta sus reales la vida nocturna. Al grito de Stephen "Introiba ad altare Dei!" penetran en el burdel que la señora Bella Cohen gobierna en Tyrone Street, y llegamos con ello al episodio asombroso que marca la culminación dramática de la obra. Si James Joyce no tuviera en su haber más que este fragmento, bastaría él para catalogarle entre los escritores imaginativos de más riqueza creadora.

Presumo, lector corriente, que no te ha sucedido nunca el ir a dar en estado de embriaguez a una casa dublinense de mala nota. Te será, pues, algo difícil apreciar íntegramente este episodio, a menos que estés dispuesto a dejar que tu imaginación vuele con libertad plena. Deberás intentar encarnarte en Stephen, borracho por completo, y en el achispado e hilarante Bloom que cobija a aquél bajo su ala fraterna. Las palabras que Stephen pronuncia al poner el pie en el hostal de mancebía indican ya el espíritu sarcástico y blasfemo que lo anima. Una vez adentro parece haber perdido el contralor consciente de su inteligencia. Al conjuro del ajenjo y la atmósfera pecadora del lugar, Stephen es presa de toda suerte de alucinaciones trágicas. Bloom está menos ebrio que Stephen, pero arde en sensualismo oriental. En forma de drama desorbitado, con su diálogo, sus apartes y sus mordaces acotaciones escénicas, Joyce nos describe lo que ocurre en la mente de los dos hombres en el infierno de Tyrone Street. Antes de que la aventura llegue a la camorra inevitable que la pone término, presenciamos escenas que son descabelladas procesiones de hombres, mujeres, animales y monstruos. Promueven algarabías incoherentes y urden las aberraciones más extrañas. Es ello algo

FOTO AGUSTIN

DANZANTE MEXICANO ENMASC





como un tifón de pasiones innobles, algo como una horrible pesadilla. Para apreciar este "Walpurgisnacht" (que así se le ha llamado con propiedad exacta) es preciso leer el episodio con absoluta ecuanimidad metafísica. Hay que dejar que la razón distienda a veces enormemente su horizonte, y que otorgar al espíritu la mayor licencia. De otro modo, la mente desvaría. Casi todos los personajes, vivos o muertos, que figuran en el libro desfilan en esta escena de aquelarre, que transgrede a intervalos todas las nociones convencionales de tiempo, espacio... y decencia. Dando por supuesto que el lector corriente posea la flexibilidad de imaginación y la preparación necesarias para adentrarse en el cerebro intoxicado de Stephen y en el del alegre Bloom, el episodio no es arduo de interpretar. Sin embargo, si no se procede con alguna cautela se corre el peligro de no captar las innúmeras hebras perdidas entre el torrente desbordado de la fantasía.

La técnica psicológica del episodio es un antecedente de *Work in Progress,* y estimo que será bueno informar ya al lector corriente de que "Dubliners", el "Portrait", "Ulises" y "Work in Progress" son etapas sucesivas de la empresa colosal abordada por Joyce: describir artísticamente las lucubraciones de la inteligencia humana en estados o fases normales de consciencia. En *Dubliners* nos vemos siempre enfrentados, excepto en la narración titulada *The Dead,* a inteligencias normales y conscientes de gentes vulgares. En *The Dead* abarcamos la perspectiva mística de un cierto tipo social de Dublín. En el "Portrait" se nos muestra cómo evoluciona y crece de la infancia a la adolescencia una mentalidad mucho más importante y vital: la del artista, y no meramente la de un artista en particular porque, en cierto modo, Stephen Dedalus simboliza la noción abstracta del artista. En

Ulises somos introducidos en la mente de tres tipos característicos: Bloom, el materialista sensual y pragmático; Stephen Dedalus, el soñador, el inadaptado en la acepción mundana de la palabra, y Marion Bloom, el eterno femenino. En el "Walpurgisnacht" vemos el laborar fragoso de unas mentes conscientes que han perdido por completo el sentido de los valores terrenos, con la pérdida correspondiente del contralor de la vena líquida de la consciencia; de ahí el desenfreno imaginativo y las alucinaciones todo demencia que padecen. Las descripciones de los efectos físicos de la embriaguez no son infrecuentes. Pero ¿dónde, aparte de en *Ulises,* se ha intentado seriamente pintar los disturbios psicológicos a que ella da origen?

Nada nuevo hay tampoco en las tentativas de reflejar los estados mentales: la literatura abunda en ellas. Sin embargo, muy diversas razones abonan el que consideremos a los ensayos de Joyce más afortunados que la gran mayoría de los otros. Joyce conoce a Freud y también a Loyola. Sabe hasta donde es susceptible la mente humana de convertirse en un poco de letrina, y los dos grandes sistematizadores en cuestión le han ayudado a perfilar bien su criterio. Cabe, en realidad, preguntarse si los *Ejercicios espirituales* del psicólogo español son menos eficaces que los del médico austríaco cuando se quiere limpiar y desinfectar la letrina mental. Las descripciones de los procesos espirituales suelen ser convincentes rara vez, y buscan muy pocas en la hondura del problema. Sin embargo, los autores que emplean el monólogo subjetivo — es decir, que permiten a su imaginación el libre juego — han tratado más a fondo el tema. A mi juicio, Platón va más allá al respecto que Aristóteles, Shakespeare y Goethe más también que Bacon o Groce, y Dickens más que sus contemporáneos

y cultores de la novela. Platón, Shakespeare y Dickens son, en cierto modo, los precursores más importantes de Joyce en el empleo del "monólogo silente", porque los Diálogos platónicos son con mucha frecuencia monólogos o divagaciones interrumpidas de cuando en cuando por incisos dramáticos o retóricos. Y lo mismo puede decirse de algunos trozos del diálogo del Fausto de Goethe y de diversos pasajes de Shakespeare y Dickens. La perfección a que ha llegado Joyce en la elaboración del monólogo silente, su prescindencia absoluta del "censor" mental (esto es, su emancipación completa de la represión psicológica) y su extraordinaria abundancia de recursos en el manejo del idioma le han permitido escrutar y analizar zonas profundas de la psiquis humana, la existencia de las cuales se conocía desde luego, pero que eran rehuídas con temor por sus predecesores.

C. K. Ogden nos dice (*) que la consciencia "es la excepción más bien que la regla en los procesos estudiados por la psicología", y añade que "la mayor parte de los estudios sobre lo inconsciente proceden como si existiesen dos reinos distintos, el de lo consciente y el de lo inconsciente, y así se dice que lo que se halla en lo inconsciente puede ser trasladado a lo consciente, o que lo que es consciente puede ser rechazado a lo inconsciente". En *Ulises* y sobre todo en *Work in Progress*, Joyce reconoce también lo que Ogden pone tanto empeño en subrayar: que el trabajo de la mente no es tan sencillo como este lenguaje metafórico parecería indicar. Lo consciente fluye y es sorbido por lo inconsciente, y lo inconsciente se interpola a su vez en lo consciente. En *Work in Progress*, Joyce trata de ofrecernos el panorama de la mente

(*) "The A B C of Psychology" (Kegan Paul, 1928).

en ese estado de semiconsciencia que oscila entre el sueño y la vigilia. En un momento dado, la mente aludida se encuentra más próxima al despertar que al sueño, y entonces la vena de conscien-cia (y la prosa que la describe) son perfectamente inteligibles. Tan pronto como cae en un sueño más profundo, es decir, cuando se adentra en la zona de la inconsciencia casi total, el lenguaje se hace túrgido, confuso y fantástico. De donde se deduce que *Work in Progress* significa un experimento que tiende a encerrar en palabras, en su vehículo natural de expresión, el flujo y reflujo del pensamiento tal como se produce entre la casi inconsciencia y la semiconsciencia somnolienta. De aquí que la obra sea a trozos una especie de narración superlativa multidimensional susceptible de numerosas interpretaciones, o bien — y esto tiene importancia — *falta deliberadamente de todo significado.* Carece de todo significado en ese mismo sentido en que hay mucha música que tampoco lo tiene sino que se pretende simplemente ser evocadora. Los restantes libros del autor se refieren a la mente alerta y consciente. *Work in Progress* constituye, y no se vea en ello la menor intención de adjetivar por hacerlo, la unidad más importante de toda la obra de James Joyce. Y si el lector corriente quiere no olvidarlas, tal vez puedan estas nociones serle útiles para disipar posibles nebulosidades.

La inmensidad del empeño de brindar en unas cuantas obras de arte cuadros completos de la mente humana, despierta, durmiendo, dormitando y bajo la influencia del alcohol no puede ser siquiera puesta en duda. El aspecto del sueño no había sido tratado aún por escritor alguno. Lo que interesa definir es hasta dónde ha resuelto Joyce el problema que se planteó. Cuestión ésta de respuesta difícil, por cuanto carecemos de patrón de medida

para enjuiciar acertadamente a *Work in Progress*. La psicología experimental se encuentra todavía en la infancia. Y si queremos evitar la estupefacción que suele tan a menudo ir del brazo del juicio provocado por nuestras reacciones emotivas sintéticas, lo que habremos de necesitar en el futuro para que nos sirva de guía de la obra posterior de James Joyce será la existencia de algo así como una rama literaria de la ciencia psicológica. Mientras ésta no progrese mucho, la crítica literaria seguirá siendo, en términos generales, lo que hoy es: improvisación o investigación a tientas.

Los dos episodios que enlazan el "Walpurgisnacht" con el "monólogo silente" de Marion Bloom nos muestran a Stephen serenado por su nuevo amigo en un refugio de cochero, desde el que la pareja se dirige a casa de Bloom. El episodio de la casa está escrito en forma que pudiéramos llamar catequística, ordenada, íntegra y minuciosa al detalle. Esta minuciosidad y este orden se hacen asimismo patentes en el discurrir y el proceder de los personajes, y también en la descripción de los lugares. Comparada con la maestría de Joyce en el manejo del enorme material de *Ulises*, la obra de la mayoría de los novelistas contemporáneos resulta ciertamente inferior.

El episodio final, el monólogo silente de Marion Bloom (equivalente en longitud a la tercera parte de una novela ordinaria) es una sinfonía en longitud a la tercera parte de una novela ordinaria) es una sinfonía de la psiquis universal femenina. Está escrito sin signos ortográficos de ninguna clase, y puede así decirse de él que no tiene principio ni fin. Cuando Bloom entra en la alcoba, Marion se halla en el lecho, *reclined semilaterally, left hand under the head, right leg extended in a straight line and*

resting on the left leg, flexed, in the attitude of Gea-Tallus, fulfilled, recumbent, big with seed. Poco antes ha sostenido una placentera entrevista con Blazes Boylan. Bloom sugiere ahora que Stephen se quede a vivir con ellos, y Marion acepta con agrado la idea. Su pensamiento vaga en el recuerdo de los sucesos del día, repasa sus relaciones con innumerables cortejos, considera las posibilidades de Stephen para los escarceos amorosos, etcétera. Vuela como una mariposa de tema en tema. Deriva en ocasiones por extrañas tangentes, pero vuelve siempre a la llama de un sexualismo que lo absorbe todo. Se nos hace penetrar en la mente, bien femenina, de esta mujer. Seguimos el vaivén de sus pensamientos y nos detenemos cuando ellos se detienen a rememorar una aventura amorosa o un sucedido de proporciones. Algunos trozos de este monólogo silente son de una terrible obscenidad. No se ha escrito jamás nada más obsceno. Y aunque el espacio que ocupan esas obscenidades no tiene gran extensión (*), son ellas de tal calibre que el lector corriente no necesita preguntarse siquiera la razón de que *Ulises* haya sido proscripto. Dejan atónito al lector más "endurecido" — confieso que a mí me ocurrió, y eso que estoy acostumbrado a no arrugar el ceño a Swift y Rabelais. Imagínese, pues, el efecto que producirán a las personas de criterio menos elástico, sin hablar ya de las mojigatas y gazmoñas. No puedo estar de acuerdo con los críticos que sostienen que es *Ulises* un libro impecable, pero lo estaría desde luego si dijeran que presenta vívidos cuadros acabados de la mente humana, que la mente humana ofrece aspectos sucios e ingratos,

(*) Un amigo mío aficionado a las matemáticas me ha dicho que si se suman todos los pasajes obscenos y crudos de "Ulises", el total de ellos asciende a menos de diez páginas de las 732 de que consta el libro.

y dejarán en ello la disquisición. Al no hurtarse a su deber de pintar el aspecto menos limpio de la mente humana, Joyce procede ni más ni menos que lo hicieron los sinceros y eruditos casuistas de la cristiandad latina. Pero no hay en su propósito esa fruición de regodeo sensual que diferencia a la descripción científica de la pornografía. "La intención de Joyce, dice Valery Larbaud, (*), no es procaz ni sensual. Se limita a describir y a mostrar, y en su libro (*Ulises*), las manifestaciones del instinto sexual no ocupan más ni menos espacio ni merecen más ni menos importancia que, por ejemplo, la piedad o la curiosidad científica... Ha tratado de presentar al hombre en toda su integridad, y para hacerlo así ha tenido que tomar en cuenta el dominio de lo moral, el instinto sexual y sus diversas manifestaciones y perversiones y, en el aspecto fisiológico, los órganos de la reproducción y sus funciones". Es posible que haya quien pregunte por qué no se remiten estos temas a los tratados de medicina o religión. Y la respuesta es que en Joyce se da el caso del artista por naturaleza que posee una educación jesuíta y médica y que pone la aptitud intelectual que estas circunstancias le proporcionan al servicio de una frígida obra de arte científica. La religión equivale a una semisupresión, mientras que el arte se basa en el principio de la expresión. La ciencia no sabe de obscenidades. Hay en *Ulises* muy pocas descripciones sexuales que no fueran conocidas desde hace mucho tiempo por los doctores en medicina y los eclesiásticos, y Joyce se limita a investigar una vez más el campo familiar y a utilizar los tesoros del inglés sajón en vigorosas expresiones — que suenan a menudo a obscenas en nuestros oídos supersensi-

(*) Introducción a "Gens de Dublin". (París, 1926).

bles — en lugar de obscurecer los hechos con el inglés latinizado del pornógrafo toda hipocresía. Débese no perder de vista que el autor de *Ulises* ha estudiado medicina y que el estudiante de medicina tiene más oportunidad que la mayoría de los demás hombres de observar de cerca las modalidades menos agradables de sus semejantes. El médico no abriga tantas ilusiones como el abogado en punto a la naturaleza humana ni siente el acucio de escribir "ad majorem gloria hominis". Considérese la combinación de a), una excelente educación jesuíta en gramática, retórica, dialéctica, filosofía y psicología, nutrida por años de estudio intenso; b), experiencia médica, y c), una gran habilidad artística. Cuando un autor dotado de este conjunto casi único de méritos presenta la torrentera de la consciencia de un atleta sexual semi-hispano-dublinense como Marion Bloom, realiza con ello, como Rebecca West reconoce, "uno de los compendios de vida más enormes aprehendidos hasta hoy en la red del arte". Y esto, después de la solemne declaración de la comentarista de que Mr. Joyce es un gran hombre carente en absoluto *de buen gusto*. ¡Cuán falto de buen gusto, el entomólogo que describe, por ejemplo, las actitudes de la mosca doméstica examinada con su microscopio!

El crítico italiano Antonello Gerbi ha expuesto ingeniosamente las reacciones que ciertos autores le hacen experimentar. Cuando piensa, por ejemplo, en Shaw, dice que tiene una visión de petardeo de chispas entre la niebla de los suburbios londinenses

mientras que del recuerdo de Proust siente emanar una fragancia crepuscular, un lejano y suave aroma, y del de Conrad un fuerte olor marino que llena, en cálido soplo de vientos ecuatoriales, sus pulmones, y los dilata. El pensar en Joyce le aporta efluvios mohosos, vaharadas espesas de ropa interior sucia, de fetidez de transpiraciones, de secreciones, de piel humana, y acidez repugnante de respiraciones en torpe exhalación. "El frío delirio de decirlo todo, comenta Gerbi, esa determinación fervorosa, paciente, cruel, de desnudarse, de reflejar todas las acciones, aun las más frívolas y efímeras, en todos los gestos y posturas... todo eso tiene algo de inhumano". Otro crítico, Mr. E. M. Foster (*), luego de opinar que es *Ulises* una obra notable, "tal vez el experimento literario más interesante de nuestros días", la califica de "poema épico de "grubbiness" y desilusión", y habla de la "indignación" y la "furia" de Joyce. Anoto el juicio de ambos inteligentes escritores como representativo de una opinión tan errónea como difundida acerca de la obra de Joyce, en la que no existe indignación ni furia algunas, y poco o ningún delirio, excepto en el "Walpurgisnacht" de *Ulises*. Es ciertamente disculpable que quien no esté familiarizado con la vida pública de Dublín descripta por Joyce crea que tras la pintura objetiva que hace de ella late una indignación reprimida. También aquí Windham Lewis (*) se aproxima a la verdad más cuando dice que Joyce no es trágico, sino indulgente y cómico. La esencia de *Ulises*, y también la de *Work in Progress*, es fundamentalmente cómica y humorística, y si un leve matiz de sarcasmo tiñe el primero de estos libros, no ocurre

(*) "Aspects of the novel" (Arnold, London).
(*) "Time and Western Man". (Chatti & Windus, London).

así con el segundo. No cabe duda alguna de que podríase demostrar que cada una de las obras de Joyce es más tolerante que las anteriores. Y apreciaremos mejor aún la índole de su cordialidad si consideramos la idea que Joyce tiene de la novela como semejante a la que Synge tiene del drama: la de que debe ser *sinfónico*. "El drama, escribe Synge en el prefacio a *The Thinkers Wedding*, no enseña ni demuestra nada. Los analistas y sus problemas y los maestros y sus sistemas se hacen pronto tan viejos como la farmacopea de Galeno". Afirma también Synge que de entre los elementos que nutren la imaginación, el "humour" es el más propicio. ¿Quién lo duda? Estos principios son los que informan a *Ulises*. En lo que a "humour" se refiere, tiene algún parecido con el Liliput de Swift, la más risueña de las obras del Deán. Joyce es un Gulliver que ve a sus pies a los liliputienses-dublinenses Bloom, Dedalus, Marion, Buck Mulligan, etcétera. Y cuando se las examina al microscopio, las actividades y la mentalidad de estos personajes cobran relieve frívolo, cómico, singularmente humano. En el Liliput de Swift no hay *saeva indignatio*, sino simplemente relato minucioso de las taras y flaquezas de la humanidad. Lo mismo sucede en "Ulises". Pero ésta es quizá la única semejanza que guardan una o otra obra, porque en punto a arte literario no se advierte ninguna. Swift es directo y su cerebro responde a una orientación netamente política. La regla soberana que inspira su técnica es "la palabra exacta en el lugar exacto". La influencia social y política que ejerció alcanzó proporciones inmensas. ¿No fué Swift, por ventura, quien hace doscientos años estimuló el movimiento irlandés que habría de convertirse en nuestros días en el Sinn Fein y de terminar en la creación del Estado libre de Irlanda? La influencia política o social de Joyce es, y será siempre, escasí-

sima en razón misma de la cualidad "sinfónica" de su obra, pero su arte literario, en cambio, ofrece ya estímulo e inspiración inagotables a los escritores de diversas nacionalidades. Evidentemente es difícil referirse a la novela contemporánea sin tomar a Joyce muy en cuenta. Cabría sostener que si (al margen del arte literario a que aludo) Joyce ejerce alguna influencia en la modalidad humana, esta influencia es dañina, porque nos ha dado terribles cuadros de la vileza de los hombres. Ello constituye una de las penas que tienen que purgar las inteligencias sensitivas que han estado sometidas a una educación religiosa demasiado intensa y al auto-análisis lacerante que es su escudero. El proceso combinado de una y otro suele muy a menudo producir efectos devastadores en el espíritu de caridad y de tolerancia que el individuo pueda poseer. Existe siempre el riesgo de que imprima a su mentalidad una huella sádica. Joyce se libra de ello gracias a su indulgencia natural y a la extraordinaria preparación filosófica que domina su obra a partir del período del "portrait". En *Ulises* y en *Work in Progress* vemos como la religión es contemplada con una frívola comicidad tolerante que no roza nunca los límites del escarnio en el sentido en que lo hace, por ejemplo, Anatole France en *La Rotisserie de la Reinc Pedaunque*. El *Portrait* es un caso aparte. La pintura que traza del mal carece de compensación en tolerancia. El hombre que escribió el "Portrait" era un hombre encogido en sí mismo, "Brooding", mordido de inquietudes y tristezas.

Remitiré a la obra de Wyndham Lewis ya mencionada al lector que desee informarse acerca del aspecto "tiempo" de *Ulises*. No pretendo, por mi parte, tener más concepto claro del principio tiempo que el simbolizado por una línea recta los extremos de la

cual se pierden en el infinito. Joyce sigue esta línea con exquisito escrúpulo, aunque en ocasiones gusta de especular con ella y presta a los acontecimientos una expansión arbitraria, "telescópica", o bien — como ocurre en el "Walpurgisnacht" — salta a lo que Mr. Dunne (*) llamaría "otros planos"; o bien — como en *Work in Progress* — la trueca en tiempo-espacio einsteniano. Otras veces prestidigita con las relaciones de causa y efecto, según tengo entendido que la razón humana puede hoy hacer autorizada por Schrödinger. El metafísico hallará en este libro un trapecio apto para practicar acrobacias intelectuales; el resto de los mortales haremos bien en pasar de largo. Deberemos darnos por satisfechos con el asunto, no el sentido que Mr. Edgard Wallace atribuye al vocablo, sino con el asunto psicológico, que es harto más sugerente, más elevado y más halagador para la naturaleza humana que el tipo usual de la producción de Wallace. A desemejanza de sus muchos contemporáneos mercantilizados, Joyce no diviniza jamás el vicio y la delincuencia apelando al sistema de rodearlo de un halo romántico. A través de los ojos de Joyce, el mal aparece tal cual es, en toda su vileza sentimental incluso. Resultaría interesante comparar el *On the Spot* de Wallace con la obra de un Joyce al que se consiguiera convencer para que fuese a vivir unas semanas a Chicago. Dudo que esta segunda obra mereciese de los pistoleros, criminales o literarios, elogios tan encendidos como la primera.

Suele ser costumbre en los ensayos de la índole del actual tratar de resumir al acercarse al epílogo y perfilar una teoría de conclusiones. Me propongo yo abstenerme de una y otra cosa, por-

(*) "An Experiment with Time" (London).

que espero que lo dicho hasta aquí sea suficientemente explícito y porque no estoy lo bastante seguro de mis opiniones como para enristrarlas y escribir debajo "quod erat demonstrandum". No existe en nuestros días un autor cuyas obras resulten de deslinde, avaluación y crítica más difíciles que las obras de Joyce, y mucho de lo expuesto por mí debe ser considerado como una selección y compendio de ideas ajenas a las cuales he añadido unas cuantas de mi propia cosecha. El mayor problema de los planteados a los críticos de Joyce lo constituye *Work in Progress*, y hay que confesar que a su respecto los críticos no saben, en definitiva, nada concreto. Es imposible afirmar si se trata de un experimento de la más alta importancia para el futuro del idioma, la literatura y la psicología, si simboliza el agotamiento de un gran talento, o si es, por todo, una broma.

Valery Larbaud (uno de los más fervorosos admiradores de Joyce), sugiere que *Work in Progress* es un abuso idiomático. Dijérase que Joyce realiza en su órbita lo que Gertrude Stein ha realizado en la suya correspondiente. Esta escritora norteamericana lleva la disociación del tiempo a un extremo tal que el resultado es inteligible sólo para ella. Y Joyce, por su parte, se identifica de tal modo, tan estrechamente, con el "tiempo-espacio" que tiene que auxiliar al grupo de traductores que intenta verter "Anna Livia" a otro idioma. Es *Work in Progress*, a no dudarlo, ingenioso, pero también lo son el volapuk y el esperanto, y uno y otro poseen más belleza en calidad de idiomas que el extraño "pot-pourri" de Joyce, aunque carezcan ambos de su amplitud. Volviendo al punto de partida, consideremos un instante el siguiente párrafo de *Anna Livia*:

Don Dom Dombdomb and his wee follyo! Was his help inshored in the Stork and Pelican against bungelars, flu and third party risks? I heard he dug good tin with his doll when he raped her home, Sabrine asthore, in a parakeet's cage, by dredgerous

land and devious delts, playing carched and mythed with the gleam of her shadda, past auld min's manse, and maisons Allfou and the rest of incurables and the last of immurables, the quaggy waag for stumbling.

Su versión francesa es la que sigue:

Dom Dom Dombdomb et elvette sa mie. Est-ce qu'il assura son aide chez Cicogne-Pélican contre Boupilleurs, grippe et tiers périlleux? Il parait qu'enlevée il la bel et bien fouilla, sa Sabrine saumoureuse, dans une cage de perruche boitant par les lyses, faux-filant par deltas, jouant shah que pelotte les refles de son ombre pres Vils Viellard et Maisons-Alfou et Issy-le-Repos et Alta l'Oubliette surlaroutant viers lou capilot.

Podremos desde luego pensar lo que queramos del ritmo y el sentido de uno y otro, pero lo exacto es que ambos producen idéntico efecto: risa. Confieso que no he podido averiguar aún qué es lo que me mueve a risa cuando leo párrafos de "Anna Livia" o "Anna Livie". No sé a ciencia cierta si es su incongruencia lingüística o las ideas absurdas que lo inspiran. La versión francesa parece quizá ofrecer un matiz satírico levísimamente superior al del texto inglés, por más que esta cualidad sea muy a menudo inherente al idioma francés y no requiera la voluntad del escritor. Este fenómeno se hace en ocasiones muy aparente, y así ocurre, por ejemplo, en la versión francesa de la obra maestra de Mrs. Bakker Eddy. Leía yo no ha mucho su *Science et santé avec la clef des écritures,* y había momentos en que me parecía estar leyendo el *Dictionaire Philosophique* de Voltaire o las meditaciones de ese personaje ficticio y tan humano que es el abate Jerôme Coignard.

"Work in Progress" responde a una concepción toda ingenio. Aun aquellos fragmentos que no entendemos nos hacen reír. ¿Se

trata, pues, de una broma de magnitud formidable, de un "bromazo"? La broma solemne, ejercicio literario asaz difícil, no tiene nada de raro entre los autores irlandeses, ni habría de significar tampoco novedad para uno de ellos el urdir una chanza fantástica, especialmente si quien la ideaba era un hombre del ingenio y la habilidad de James Joyce. ¿Será *Work in Progress* un hato de dislates fecundado por ese gigantismo de exuberancia irlandesa a que más arriba aludí? ¿O bien un objeto lanzado a la cabeza de los críticos, especie a la que Joyce detesta de todo corazón? En resumidas cuentas, esta última podría resultar la explicación más razonable y sencilla. La brindo al lector principalmente porque a nadie, que yo sepa al menos, se le ha ocurrido mencionarla hasta ahora, y se la ofrezco también como *una* de las varias explicaciones posibles. De cualquier modo, es una hipótesis con resquicios de justa, y lleva en ello ventaja a todas las otras. Y además, podrá tal vez procurar al lector corriente esa conclusión que he venido evitando hasta aquí con celo tan prolijo. Porque *Work in Progress*, dígase lo que se quiera al margen, es por sobre todo una magnífica pieza literaria provocadora de sana hilaridad.

CHARLES DUFF

¿QUE ES METAFISICA? (*)

"¿Qué es Metafísica?" — Esta pregunta incita a esperar una disertación *sobre* la Metafísica. Renunciamos a ella, para discutir en cambio un problema metafísico determinado. Así, nos sumergiremos de inmediato en la Metafísica. Es la sola manera de ofrecer realmente a la Metafísica la posibilidad de presentarse a sí misma.

Nos proponemos comenzar con el *desarrollo* de una cuestión metafísica, intentar luego su *elaboración* y cerrarla, finalmente, con su *respuesta*.

DESARROLLO DE UNA CUESTION METAFISICA

La Filosofía — desde el punto de vista de la sana razón humana — es, según *Hegel*, el "mundo vuelto al revés". De ahí la necesidad de señalar previamente el rasgo característico de nuestra empresa, rasgo que proviene, a su vez, de una doble peculiaridad de los problemas metafísicos.

(*) Conferencia inaugural pronunciada el 24 de Julio de 1929 en la Universidad de Friburgo de Brisgau.

En primer lugar, toda cuestión metafísica abraza siempre la totalidad de la problemática metafísica: Es la *totalidad* misma. *Por otra parte,* toda cuestión metafísica sólo puede plantearse de tal modo que el mismo que la plantea, como tal, sea introducido en la cuestión, vale decir, *se torne objeto de la cuestión misma.*

Y esto puede orientarnos en nuestra marcha: la interrogación metafísica debe ser planteada en su totalidad, y siempre por la situación esencial de la existencia que interroga. *Nosotros* preguntamos, *aquí* y *ahora, para nosotros.* Nuestra existencia, en esta reunión de investigadores, maestros y estudiosos, está determinada por la *ciencia.* ¿Qué ocurre esencialmente en nosotros, en el fondo de nuestra existencia, en la medida en que la ciencia se ha vuelto *pasión* nuestra?

Los dominios de las ciencias distan mucho unos de otros; el modo de tratar sus respectivos objetos es radicalmente diverso. Esta dislocada multiplicidad de disciplinas aún se mantiene unida a través de la organización técnica de universidades y facultades, y conserva una significación unitaria a través de la disociación de fines de las distintas especialidades. Pero ha muerto la raigambre de las ciencias en su base esencial.

No obstante, en todas las ciencias nos situamos — siguiendo su más peculiar intención — en actitud dirigida hacia el *ente* (*seiende*) *mismo.* Precisamente desde el punto de vista de las ciencias ningún dominio tiene preeminencia sobre otro: ni la naturaleza sobre la historia, ni a la inversa. Ninguna manera de tratar los objetos sobrepuja a otra. El conocimiento matemático no es más riguroso que el filológico - histórico; sólo posee carácter de "exactitud", que no coincide con el rigor. Pedir exactitud a la historia valdría atentar contra la idea del vigor específico de las ciencias

del espíritu. La *referencia al mundo,* que domina íntimamente todas las ciencias, en cuanto tales, les permite buscar el ente mismo; y cada ciencia, de acuerdo con su contenido y su modo de ser, lo hace objeto de una minuciosa investigación y de una determinación fundamental. En las ciencias se realiza, conforme a su idea, un *aproximarse a lo esencial de todas las cosas.*

Esta referencia universal al ente mismo, que hemos destacado, es sostenida y conducida por una *actitud libremente elegida* de la existencia humana. Es verdad que también el humano actuar y consentir — precientífico y extracientífico — se orienta hacia el ente. Pero lo distintivo de la ciencia es que, básica y explícita y únicamente, concede la primera y última palabra *a las cosas mismas.* Con esa objetividad del inquirir, del determinar y del fundamentar se realiza una sujeción al ente mismo que permite a lo que hay en él hacerse patente. Este *papel subordinado* de la investigación y de la teoría se desarrolla constituyéndose en base de la posibilidad de una propia — aunque limitada — *función directriz* en el conjunto de la existencia humana. No hay duda de que la peculiar referencia universal de la ciencia y la actitud humana que la dirige sólo son comprendidas plenamente cuando vemos y captamos *lo que acaece* en la referencia universal *así* alcanzada. El hombre, un ente entre otros, "hace ciencia". En este hacer, ocurre nada menos que la *irrupción* de un ente, llamado hombre, en la totalidad del ente, y de tal manera que en esa irrupción, y por obra suya, el ente se despliega en lo que *es* y en como *es.* A *su* modo, la irrupción desplegadora pone el ente, ante todo, al alcance de sí mismo.

Esta tríada — referencia universal, actitud, irrupción — introduce, con su *radical unidad,* una cálida *simplicidad* y *agudeza* de "presencia" (*Daseim*) en la existencia científica. Si tomamos,

para nosotros y *explícitamente*, posesión de la existencia científica así transluminada, nos *es preciso* decir:

A lo que se dirige la referencia universal es al *ente mismo* — y fuera de él, nada.

De donde toda actitud toma su dirección es del *ente mismo* — y más allá de él, nada.

Con lo que la discusión indagadora se produce en la irrupción, es con el *ente mismo* — y por encima de él, nada.

Pero he ahí que — cosa notable — en el momento en que el hombre de ciencia se asegura de lo que le es *más propio*, menciona precisamente *lo otro*. Sólo debe investigarse el ente, y fuera de él, *nada;* exclusivamente el ente, y más allá de él, *nada;* únicamente el ente, y por encima de él, *nada*.

¿Y esta Nada? ¿Es casualidad el que espontáneamente nos expresemos como lo hemos hecho? ¿Es sólo una manera de hablar, y fuera de eso, nada?

Pero ¿por qué nos preocupamos de esta Nada? Precisamente la ciencia se desentiende de ella y la abandona como lo *nulo* (*Nichtige*). Sin embargo, al abandonar nosotros así la Nada, ¿no la estamos *admitiendo* cabalmente? ¿Pero, podemos hablar de un admitir, cuando lo que admitimos es *nada?* ¿Y no caemos, con todo esto, en una vacía cuestión de palabras? ¿La ciencia no debe justamente *ahora* afirmar renovadamente su sobria gravedad, como que no le interesa más que el *ente?* La Nada ¿qué puede ser para la ciencia, sino un horror y una quimera?

Si la ciencia tiene razón, lo único seguro es que ella nada quiere saber de la Nada. Y esta es, en último término, la concepción científicamente rigurosa de la Nada. Lo sabemos al no querer saber nada de ello, de la Nada.

La ciencia nada quiere saber de la Nada. Pero con igual certeza queda establecido que precisamente la ciencia, al tratar de enunciar su propia esencia, pide auxilio a la Nada. Reclama para sí lo que ella misma rechaza de sí. ¿Qué *fragmentada* esencia se revela en esto?

Reflexionando sobre nuestra existencia fáctica, como existencia determinada por la ciencia, hemos ido a dar en medio de una *contradicción*. En esta *oposición* se ha desarrollado ya una *pregunta* que sólo pide una enunciación expresa:

¿Y la Nada?

ELABORACION DE LA CUESTION

La elaboración del problema de la Nada debe llevarnos a una situación *tal* que desde ella se haga posible la respuesta, o se nos torne, en cambio, evidente la imposibilidad de responder. La Nada es admitida; es decir, por el contrario, abandonada por la ciencia, con superior indiferencia, como "lo que no existe".

Con todo, tratemos de indagar la Nada: ¿Qué es la Nada? Ya en el primer acceso a esta pregunta revela algo insólito. Al formularla, introducimos por adelantado la *Nada* como algo que "es" tal o cual cosa: como un *ente*. Pero precisamente la Nada se distingue en absoluto del ente. El indagar la Nada — qué es y cómo es la Nada — *transforma el objeto de la indagación en su opuesto*. La cuestión se priva a sí misma de su propio objeto.

De acuerdo con esto, toda *respuesta* a aquella pregunta es, a su vez, imposible desde un principio, puesto que se mueve nece-

sariamente dentro de esta forma: la Nada *"es"* esto y aquello. *Tanto la pregunta como la respuesta,* referentes a la Nada, son en sí un *contrasentido.*

Así, pues, no es necesario, para comenzar, el rechazo por la ciencia. Las reglas básicas del pensamiento en general, comúnmente admitidas, el principio de no-contradicción, la *"Lógica"* general suprimen esta cuestión. Porque el pensamiento — que es siempre, por esencia, pensamiento *de algo* — debería, *en cuanto* pensamiento de la *Nada,* atentar contra su propia esencia.

Puesto que nos queda así vedado hacer de la Nada en general el objeto, nos encontramos llegados al final de nuestra indagación de la Nada, admitiendo la suposición de que en este problema la "Lógica" constituye la instancia suprema, que el *entendimiento* es el medio y que el pensar es el camino para captar *originariamente* la Nada y decidir acerca de su posible revelación.

¿Mas la soberanía de la "Lógica" consiente en ser ofendida? ¿El entendimiento no es en realidad soberano en esta cuestión de la Nada? Con *su* ayuda, sin embargo, sólo podemos en general determinar la Nada y afirmarla como un problema — problema, no obstante, que se destruye a sí mismo —. En etecto, la Nada es la *negación* de la universalidad del ente: el no-ente absoluto. Pero así colocamos la Nada bajo la determinación superior de lo *negativo* (*Nichthaft*) y, por tanto, de lo negado. *Negación,* es, empero, según la doctrina — dominante y siempre respetada — de la "Lógica", una específica *operación del entendimiento.* ¿Cómo podemos, pues, en el problema de la Nada y hasta en el problema de su problematicidad querer renunciar al *entendimiento?* ¿Pero, será tan seguro lo que hemos supuesto? El No, la negatividad (*Verneintheit*) y, por lo tanto, la negación ¿representan la determinación

superior, bajo la que viene a caer la *Nada* como una *manera especial* de lo negado? *¿La Nada existe sólo porque existe el No, es decir, la negación? ¿O es que sucede lo contrario? ¿La negación y el No existen sólo porque existe la Nada?* Esto no está resuelto, ni siquiera ha sido planteado jamás como problema explícito. Nosotros afirmamos que *la Nada es más originaria que el No y la negación.*

Si esta tesis es correcta, la posibilidad de la negación como operación del entendimiento — y, en consecuencia, el entendimiento mismo — dependen, de algún modo, de la *Nada.* ¿Cómo puede entonces el entendimiento pretender decidir este punto? El aparente *contrasentido* de la pregunta y de la respuesta referentes a la Nada ¿sólo descansa, en último extremo, sobre una ciega *obstinación* del mudable entendimiento?

Pero si no nos dejamos extraviar por la imposibilidad formal del problema de la Nada y si, a pesar de ella, planteamos sin embargo el problema, entonces debemos, por lo menos, cumplir con *lo que* constituye permanentemente una exigencia fundamental para la posibilidad de realizar *cualquier* problema. Siempre que la Nada sea *objeto de indagación,* es menester que ella misma nos sea *dada* previamente. Hemos de poder encontrarnos *con ella.*

¿Y dónde buscamos nosotros la Nada? ¿Cómo la hallamos? Para encontrar una cosa, ¿no debemos, en general, saber ya que existe? En efecto: El hombre — ante todo, y las más veces — sólo puede buscar cuando ha anticipado el "estar presente" de lo que busca. Mas en nuestro caso lo que se busca es la *Nada.* ¿Hay, en fin, un buscar *sin* aquella anticipación: un buscar al que corresponda un encontrar *puro?*

Cualquiera sea la respuesta que se dé a esa interrogación, lo

cierto es que *nosotros conocemos la Nada,* aunque sólo sea en la forma en que nos referimos a ella en el vaivén de nuestro hablar cotidiano. Y esta Nada ordinaria, descolorida dentro de la palidez toda de lo que se comprende por sí mismo; este Nada que ronda por nuestro lenguaje sin llamar en absoluto nuestra atención, la podemos, sin vacilar, disponer hasta en una "definición":

La Nada es la absoluta negación de la universalidad del ente.

Esta caracterización de la Nada ¿no señala, como con el dedo, la única dirección por la cual puede la Nada venir a nuestro encuentro? La *universalidad del ente* debe ser dada previamente para poder, *como tal,* caer plenamente en la negación, en la cual la Nada misma habría de revelarse entonces.

Sólo que, aun cuando prescindamos de si merece ser objeto de problema la revelación entre la negación y la Nada, ¿cómo podríamos nosotros, en cuanto somos esencia finita, lograr que se nos vuelva accesible la *integridad* del ente en su universalidad, *en sí y de una vez?* En rigor, podemos pensar la totalidad del ente en la "idea", y negar en el pensamiento lo imaginado así, y "pensar" negadamente. Por este camino alcanzamos, ciertamente, el concepto formal de la Nada *imaginada,* pero nunca la *Nada misma.* Ahora bien: la Nada, nada es; y entre la Nada imaginada y la "propia" no cabe distinción posible, como que la Nada representa la completa ausencia de distinción. Y la misma Nada "propia" ¿no es, una vez más, aquel concepto — disimulado, pero contradictorio — de una Nada *que es* (*seiende*)? Sea esta la última vez que las objeciones del entendimiento hayan logrado suspender nuestra indagación, cuya legitimidad sólo puede ser demostrada por una *experiencia básica* de la Nada.

Por más que nunca captemos en absoluto la totalidad del ente

en sí, lo cierto es que nosotros nos hallamos, no obstante, puestos en medio del ente revelado de algún modo en su totalidad. Hay, en definitiva, una diferencia esencial entre *captar la totalidad* del ente en sí y *encontrarse* en medio del ente *en su totalidad*. Lo primero es fundamentalmente imposible. Lo segundo ocurre de continuo en nuestra existencia.

Es verdad que, en nuestro esfuerzo cotidiano, parecería como que nos aferráramos precisamente a este o aquel solo ente: como que estuviéramos perdidos en este o aquel circuito del ente. Por más fragmentado que pueda aparecérsenos lo cotidiano, continúa siempre manteniendo unida, aunque en tinieblas, la totalidad del ente. Incluso en el caso — y justamente en este caso — en que *no* estamos particularmente ocupados de las cosas y de nosotros mismos, nos sobrecoge esa "totalidad": por ejemplo, en el *auténtico aburrimiento*. Aburrimiento que dista mucho del simple aburrirnos de este libro o aquella comedia, de esta ocupación o aquel descanso, y que irrumpe cuando "nos aburrimos", [simplemente]. El profundo aburrimiento, que se cierne de aquí para allá, como niebla flotante, en los abismos de la existencia, envuelve consigo todas las cosas y los hombres y a nosotros mismos, reuniéndolo todo en una portentosa indiferencia. Este aburrimiento revela el ente en su totalidad.

Otra posibilidad de semejante revelación es la que se alberga en la *alegría* causada por la presencia de la existencia — no sólo de la persona — de un ser amado.

Este hallarse en disposición (*Gestimmtsein*), en que se "es" de tal o cual manera, nos ofrece la posibilidad de encontrarnos en medio del ente en su totalidad, transido por esa disposición. La posibilidad de darse [en nosotros] esa *disposición,* no sólo mani-

fiesta a su modo el ente en su totalidad, sino que tal manifestación es al mismo tiempo, muy lejos de un simple suceso, el acontecimiento fundamental de nuestra "existencia" (*Da-sein*).

Lo que llamamos "sentimientos" no es un fugaz fenómeno accesorio de nuestra actitud pensante y queriente, ni un mero impulso determinante dirigido hacia ella, ni una simple situación presente a la que nos acomodamos en tal o cual forma.

Pero si justamente las disposiciones [de ánimo] nos ponen así en presencia del *ente en su totalidad,* ellas nos encubren la Nada que buscamos. Y con esto estaremos *aún* más lejos de pensar que la negación del ente — revelable en la disposición [de ánimo] — en su totalidad, nos ponga en presencia de la Nada. Tal cosa, pues, sólo podría ocurrir originariamente dentro de una *disposición* que, según su *más auténtico* sentido de descubrimiento, volviera patente la Nada.

¿Ocurre en la existencia humana semejante disposición, en la que el hombre es traído a la presencia de la Nada misma?

Este acontecimiento es posible, y, aunque bastante raro, se presenta en realidad, sólo en contados instantes, en la disposición [anímica] de la *angustia.* Por tal angustia no entendemos la inquietud angustiosa (*Angstlichkeit*) — harto frecuente — que sólo corresponde, en el fondo, a la timidez demasiado propensa a presentarse. La angustia es fundamentalmente distinta del temor. Nos atemorizamos siempre en presencia de este o aquel ente *determinado* que nos amenaza en este o aquel *determinado* respecto. El temor ante... teme también, en cada caso, *por* algo preciso. Como es propia del temor la *limitación* de su "de dónde" y de su "de qué", el atemorizado y el tímido quedan *inmovilizados* por aquello mismo en que se ven sumidos. En el afán de salvarse de

"eso", ante *esa cosa* precisa, se llenan de incertidumbre con respecto a *lo demás*: "pierden la cabeza" por entero.

La angustia no deja sobrevenir semejante confusión. Al contrario, produce una peculiar tranquilidad. Sin duda, la angustia es siempre angustia ante..., pero no ante esto o aquello. La angustia ante... es siempre angustia por..., mas no por esto o por aquello. Pero la *indeterminación* de aquello ante lo cual y de lo cual nos angustiamos no es una simple falta de precisión, sino la imposibilidad esencial de ser objeto de determinación. Ella se manifiesta en una conocida expresión: En la angustia — decimos — "está uno con zozobra" [en alemán: *"ist es einem unheimlich"*. Literalmente: "ello es a uno insólito"]. ¿Qué significa ese "ello" [alemán: *es*] y ese "a uno" *einem*)? No podemos decir ante qué cosa se está con zozobra. Se está así en totalidad. Todas las cosas y nosotros mismos se hunden en la homogeneidad. Pero esto, no en el sentido de una mera desaparición, sino que todo, en su *alejamiento* como tal, *se vuelve* hacia nosotros. Este alejamiento del ente en su totalidad, que nos asedia en la angustia, nos oprime. No queda ningún punto de apoyo. Unicamente queda, y cae sobre nosotros al huir el ente, ese *ningún*.

La angustia manifiesta la Nada.

"Fluctuamos" en la angustia. Más claro: la angustia nos deja fluctuando porque hace huir al ente en su totalidad. De ahí que nosotros mismos — estos hombres que "somos" — *huimos* en medio del ente, *con él*. Por lo tanto, y fundamentalmente, no eres "tú" ni soy "yo" quien está con zozobra, sino *"uno"*. Sólo subsiste el "existir" (*Da-sein*) puro en la radical conmoción de ese fluctuar, donde no es posible aferrarse a cosa alguna.

La angustia nos hace perder el habla. Como el ente en su

totalidad huye y la Nada acude entonces, calla en su presencia toda enunciación de ser (*"ist" - Sagen*). El hecho de que en la zozobra de la angustia tratemos a menudo de romper precisamente el silencio vacío hablando con palabras que ni siquiera elegimos, no es otra cosa que la demostración *de* la presencia de la Nada.

Que la angustia revela la Nada, lo comprueba el hombre mismo, inmediatamente, una vez desaparecida la angustia. Al fulgor instantáneo del recuerdo reciente, debemos decir: aquello ante lo cual y de lo cual nos angustiábamos era, "en rigor", nada. En efecto: la Nada misma como tal, estaba allí.

Con la disposición [anímica] fundamental de la angustia, hemos alcanzado *el* acontecimiento de la existencia en el que la Nada está patente, y a partir del cual debe tornarse objeto de interrogación:

¿Y la Nada?

RESPUESTA A LA CUESTION

La respuesta que en un principio era la sola esencial para *nuestro* propósito la hemos alcanzado ya, si consideramos que el problema de la Nada queda *realmente* planteado. Pero es menester, además, que sigamos íntegramente la transformación del hombre en su "existir" (*Da - sein*) — transformación que toda angustia produce en nosotros, — para captar la Nada que se manifiesta en ella, y tal como se manifiesta. Lo cual importa, a la vez, otra exigencia: la de mantener expresamente *a distancia aquellas* características de la Nada que *no* se nos revelaron al contacto de la Nada.

La Nada se manifiesta en la angustia, pero no como ente. Ni se da tampoco como objeto. La angustia no es una comprensión de la Nada. Pero mediante ella y en ella se hace patente la Nada, aunque no de tal modo que se revele como cosa separada "al lado" del ente angustiado en su totalidad. Mejor dicho: en la angustia, la Nada concurre en unidad con el ente total. ¿Qué significa este "en unidad con"?

En la angustia, el ente en su totalidad se vuelve *inseguro*. ¿Pero en qué sentido ocurre esto? Porque el ente no es *anulado* por la angustia para dejar subsistir la Nada. ¡Cómo podría serlo, si la angustia se halla precisamente en absoluta *impotencia* frente al ente total! Más bien, la Nada se revela propiamente con el ente y en él, en cuanto ente en fuga hacia la totalidad.

En la angustia no se produce *anulación alguna* de todo el ente en sí, pero tampoco llevamos a cabo una *negación* del ente en su totalidad para alcanzar la Nada desde un principio. Aun prescindiendo de que es extraña a la angustia como tal la ejecución expresa de una aserción negativa, siempre llegamos, además, demasiado tarde con una negación semejante, que quisiera producir la Nada. Ya la Nada se halla presente *antes* de esto. Y hemos dicho que concurre "en unidad con" el ente en fuga hacia la totalidad.

En la angustia hay un volverse atrás ante..., que indudablemente no es un huir, sino una inmovilidad de encantamiento mágico. Ese "atrás ante..." toma su punto de partida de la Nada. La Nada no ejerce atracción hacia sí, sino que, por esencia, *aleja de sí*. Pero el alejamiento de sí como tal es un rechazo que permite huir: rechazo hacia el ente total *que naufraga*. Este *rechazo* — totalmente *alejador* hacia el ente en fuga en su tota-

lidad, — conforme al cual la Nada oprime en la angustia a la existencia, es la esencia de la Nada: *la anulación* (*Nichtung*).

Ni es un aniquilamiento del ente, ni surge de una negación. La anulación tampoco es susceptible de reducirse a aniquilamiento ni negación. *La nada misma anula.*

El anular no es un acaecimiento cualquiera, sino que, en cuanto rechazo alejador hacia el ente en fuga en su totalidad, manifiesta ese ente en su plena *extrañeza* — encubierta hasta entonces, — como lo *absolutamente otro,* frente a la Nada.

En la clara noche de la Nada de la angustia, la propiedad *originaria* del ente de revelarse aparece primeramente *así: es ente, y no Nada.* Mas esta expresión "y no Nada", añadida por nosotros al hablar, no es una explicación *suplementaria,* sino *lo que hace posible previamente* la propiedad de revelarse del ente en general. La esencia de la Nada originariamente anuladora consiste en que lleva la *"existencia", en primer lugar, ante el ente como tal.*

Sólo sobre la base de la propiedad originaria de revelarse de la Nada puede la existencia humana *llegar* al ente y *penetrar* en él. Pero en la medida en que la existencia se relaciona, por esencia, con el ente — lo que no es la existencia y lo que ella misma es, — proviene ya, como tal existencia, de la Nada revelada.

"Existir" significa *mantenerse en el interior de la Nada.* La existencia, manteniéndose a sí misma en el interior de la Nada, se halla ya *por encima* del ente en su totalidad: a este estar por encima del ente lo llamamos *trascendencia.* Si la existencia, en el fondo de su esencia, no trascendiera, — es decir, ahora, si no se mantuviera por anticipado en el interior de la Na-

da, — nunca podría estar en relación con el ente, ni tampoco, en consecuencia, consigo misma.

Imposible todo ser por sí mismo (Selbstsein) y toda libertad, sin una originaria manifestación de la Nada.

Con esto queda alcanzada la respuesta al problema de la Nada. La Nada no es un objeto, ni, en general, un ente. La Nada no sobreviene por sí misma ni al lado del ente, al que está como adherida. *La Nada es el hacerse posible la manifestación del ente como tal, para la existencia humana.* La Nada no ofrece ante todo el concepto opuesto al *ente*, sino que corresponde primordialmente a la esencia del *ser mismo*. En el ser del ente se realiza el anular de la Nada.

Pero es menester expresar ahora un *reparo*, demasiado tiempo reprimido. Si la existencia puede tener relación con el ente — y, por lo tanto, existir — únicamente en su mantenerse dentro de la Nada, y si la Nada sólo se manifiesta primariamente en la angustia, ¿no debemos fluctuar *de continuo* en esa angustia, para poder en general existir? Sin embargo, ¿no hemos reconocido, precisamente, que esa angustia primaria es *rara?* Pero, en primer lugar, nosotros todos *existimos* y nos relacionamos con el ente — el que no somos y el que nosotros mismos somos, — *sin esa angustia.* ¿No será ella una invención arbitraria, y la Nada que se le atribuye una exageración?

Con todo, ¿qué significa que "esta angustia primaria ocurre sólo en *raros* momentos"? Sencillamente, que la Nada, en primer lugar y las más veces, se nos *oculta* en su primordialidad. ¿Y cómo? Perdiéndonos nosotros enteramente, de determinada manera, en el ente. Cuanto *más* nos dirigimos, en nuestra actividad, *hacia* el ente, tanto *menos* lo dejamos huir como tal, y

más nos apartamos *de la Nada;* pero con tanta mayor seguridad nos lanzamos a la superficie, accesible a todos, de la existencia.

No obstante, este alejamiento de la Nada, continuo aunque equívoco, responde, dentro de ciertos límites, a su más auténtico sentido. Nos remite — la Nada en su anular — precisamente *al* ente. La Nada anula ininterrumpidamente, sin que nosotros, con *ese* saber en que *cotidianamente* nos movemos, sepamos *en realidad* de tal acontecimiento.

¿Qué testimonio más impresionante de la manifestación continua y extendida, aunque disimulada, de la Nada en nuestra existencia, que la *negación?* Ella debe pertenecer, sin duda, a la esencia del pensar humano. La negación dictamina siempre acerca de un *No,* en la *expresión negativa;* pero de ningún modo añade el No, sacándolo de sí misma, como medio de distinción y oposición frente al dato, para deslizarlo al mismo tiempo en él. ¿Cómo podrá la negación sacar el No de sí misma, si sólo puede negar cuando se pone a su alcance un *objeto negable?* Pero un objeto negable y por negar ¿cómo podrá ser considerado objeto *"negativo"* (*Nichthaft*), a menos que todo pensamiento como tal *mire* ya *previamente* a la *Nada?* La Nada sólo puede, no obstante, tornarse manifiesta si su origen — el anular de la Nada en general, y con él la Nada misma — es arrancado a la ocultación.

La Nada no proviene de la negación, sino que la negación se *basa* en el No, que surge del anular de la Nada. Pero, además, la negación es sólo *una* manera de lo anulador, es decir, de la actitud previamente basada en el anular de la Nada.

Con esto queda demostrada en sus *rasgos fundamentales* la tesis propuesta más arriba: *la Nada es el origen de la negación, no a la inversa.*

Si se desmorona así el poder del *entendimiento* en el terreno de la indagación sobre la Nada y sobre el ser, esto decide a la vez el destino del señorío de la "Lógica" dentro de la Filosofía. La idea misma de la "Lógica" *se deshace* en el torbellino de una cuestión más primordial.

Por frecuente y múltiple que sea la penetración de la negación, expresa o no, a través de todo pensamiento, la negación no es, de modo alguno, testigo irrecusable para la manifestación de la Nada, que pertenece esencialmente a la existencia. En efecto: la negación no puede ser reconocida como la única — ni siquiera como la principal — actitud anuladora donde la existencia queda en profunda conmoción por el anular de la Nada. Más abismal que la simple conformidad con la negación pensante es la rudeza del *infringir* y la causticidad del *odio*. Más grave es el dolor del *incumplimiento* y la crueldad de la *prohibición*. Más onerosa la aspereza de la *privación*.

Estas posibilidades de la actitud *anuladora* — fuerzas en que la existencia sostiene, aunque no gobierna, su "abandono" (*Geworfenheit*) — no son *especies de la mera negación*. Mas esto no les impide *expresarse* en el No y en la negación, y entonces sí que lo único que se pone en descubierto es, ciertamente, la vaciedad y amplitud de la negación.

La total invasión de la existencia por la actitud anuladora atestigua la capacidad de revelarse — continua y, sin duda, oscurecida — de la Nada que, primordialmente, sólo la angustia descubre. Lo cual implica que esa *angustia primaria es reprimida*, las más veces, en la existencia. La angustia está ahí Duerme apenas. Su aliento palpita de continuo a lo largo de la existencia: con vibración mínima a través de lo "angustioso",

e imperceptible para el "sí, sí" y el "no, no" de la actividad; con máxima proximidad, en lo sosegado; *con certidumbre máxima,* en lo radicalmente *temerario*. Pero esto último acontece sólo en virtud de aquello *por lo que se es capaz de prodigarse,* para salvar así la *suprema* grandeza de la existencia.

La angustia de la temeridad no tolera ser *contra*puesta a la alegría, ni tampoco al despreocupado placer de un calmoso esforzarse por algo. Se halla — *más aquí* de tal oposición — en escondido *enlace* con la pureza y la suavidad del anhelo creador.

En cualquier instante, la angustia primaria puede despertar en la existencia. No necesita, para ello, que ningún acaecimiento *insólito* interrumpa su sueño. A la profundidad de su acción corresponde la insignificancia de los motivos que la provocan. Está en permanente acecho, y sin embargo, *rara vez* se abalanza para arrebatarnos al interior de la fluctuación.

El mantenerse la existencia en el interior de la Nada, sobre la base de la angustia oculta, convierte al hombre en *campeón* de la Nada. *Tan finitos* somos, que por nuestra decisión y voluntad propias no podemos originariamente transportarnos a presencia de la Nada. La *limitación* excava tal abismo en la existencia, que la más propia y honda finitud *no se somete* a nuestra libertad.

El mantenerse la existencia en el interior de la Nada, sobre la base de la angustia oculta, es la superación del ente en su totalidad: la *trascendencia.*

Nuestra indagación acerca de la Nada debe traer la *Metafísica misma* a nuestra presencia. El nombre de "Metafísica" deriva del griego τὰ μετὰ τὰ φυσικά. Este sorprendente título fué luego interpretado como designación del problema que va "más allá" — μετά, trans — del ente como tal.

Metafísica es un *indagar más allá,* acerca del ente, a fin de volver a la posesión del ente *como tal y en su totalidad,* para su comprensión.

En el problema de la Nada ocurre semejante ir más allá del ente como ente en su totalidad. Resulta ser, pues, un problema "metafísico". Hemos señalado al principio una doble característica de los problemas de esa especie: toda cuestión metafísica abraza, en primer lugar, la totalidad de la Metafísica; por otra parte, en toda cuestión metafísica, la existencia que plantea la cuestión es introducida, a su vez, dentro de la cuestión misma.

¿Hasta qué punto el problema de la Nada penetra y abraza la totalidad de la Metafísica?

Desde hace mucho tiempo, la Metafísica dictamina sobre la Nada en una afirmación sin duda equívoca: *ex nihilo nihil* — de la nada, nada proviene. — Si bien en la discusión de este juicio la Nada misma nunca llega a ser, en rigor, problema, tal logra, merced a la luz que en cada caso se proyecta sobre la *Nada,* dar expresión a la correspondiente concepción básica y directriz del ente.

La *metafísica de la antigüedad* concibe la Nada en la significación de no - ente, vale decir, de materia no sometida a forma, incapaz de configurarse en un ente que esté provisto de forma y ofrezca, por lo tanto, un aspecto (εἶδος). Ente es la formación que se forma a sí misma y que se presenta como tal en la apariencia (vista). El origen, la justificación y los límites de esta concepción del ser son tan poco discutidos como la Nada misma.

En cambio, la *dogmática cristiana niega* la verdad de la proposición *ex nihilo nihil fit,* con lo que confiere a la Nada una significación diversa, en el sentido de la simple ausencia del ente

extra-divino: *ex nihilo fit... ens creatum.* La Nada pasa a ser entonces el concepto opuesto al verdadero ente, al *summum ens*, a Dios como *ens increatum*. También en este caso, la interpretación de la *Nada* señala hacia la concepción básica del *ente*. Pero entonces la discusión metafísica del ente se mantiene en el mismo plano que el problema de la Nada. Ambos problemas, el del ser y el de la Nada, desaparecen como tales. Por eso no preocupa en absoluto la dificultad de que, si Dios crea de la Nada, debe precisamente estar en relación *con* la Nada. Pero si Dios es Dios, no puede conocer la Nada, como que lo "absoluto" excluye de sí toda nulidad.

Esta escueta alusión histórica señala la Nada como concepto contrario al *auténtico ente*, vale decir, como su negación. Pero si de algún modo la Nada se vuelve problema, esa relación de oposición no sólo es objeto de una determinación más clara, sino que entonces surge por primera vez el planteo realmente metafísico del problema relativo al *ser* del ente. La Nada no será ya el impreciso *término opuesto* del *ente*, sino que se revela como *perteneciente al ser* del ente.

"El ser puro y la Nada pura son, pues, lo mismo". Esta afirmación de Hegel (*Wissenschaft der Logik*, libro I, ww III, pág. 74) continúa siendo exacta. Ser y Nada se corresponden, pero no porque ambos — desde el punto de vista del concepto hegeliano del pensamiento — coincidan en lo determinado e inmediato, sino porque el *ser* mismo es, en esencia, *finito*, y sólo se manifiesta en la trascendencia de la existencia mantenida en el interior de la *Nada*.

Por otra parte, si el problema del ser como tal es el que abraza la Metafísica, el problema de la Nada resulta ser tal,

que ciñe en torno la totalidad de la Metafísica. Mas el problema de la Nada atraviesa al mismo tiempo, de un cabo al otro, la totalidad de la Metafísica, en la medida en que lleva por fuerza al problema del *origen de la negación,* vale decir, en definitiva, en la medida en que obliga a decidir si es o no legítima la soberanía de la "Lógica" en la Metafísica.

La antigua afirmación *ex nihilo nihil fit* recibe entonces un sentido diverso — que toca al *problema mismo del ser,* — y se expresa así: *ex nihilo omne ens qua ens fit.* En la Nada de la existencia es donde el ente en su totalidad — según su más auténtica posibilidad, es decir, de manera finita, — se allega a sí mismo.

Pues bien, ¿hasta qué punto la interrogación acerca de la Nada, si es una interrogación metafísica, ha llevado a su propio interior nuestra existencia interrogadora?

Hemos caracterizado nuestra existencia como esencialmente determinada por la *ciencia.* Si nuestra existencia, así determinada, ha sido puesta dentro del problema de la Nada, ha debido pasar entonces — y por obra de ese mismo problema — a ser *problemática.*

La simplicidad y agudeza de la existencia científica residen en su actitud señaladamente orientada *hacia el ente mismo* y sólo hacia él. La ciencia querría desentenderse, con un gesto de superioridad, de la Nada. Pero ahora resulta evidente, en el problema de la Nada, que esta existencia científica *sólo* es *posible* si se mantiene, por adelantado, dentro de la Nada. Se comprende a sí misma, en lo que ella es, únicamente en el caso de *no* desentenderse de la Nada.

La presunta sobriedad y superioridad de la ciencia se vuel-

ven risibles si ésta no toma en serio la Nada. Sólo porque la Nada es manifiesta puede la ciencia hacer del ente mismo el objeto de su indagación; y sólo a condición de tomar su existencia de la Metafísica le es dado realizar una y otra vez su misión esencial, que no consiste en acumular y ordenar conocimientos, sino en inferir *el área toda de la verdad,* continua y renovadamente, de la naturaleza y de la historia.

Unicamente porque la Nada está manifiesta en el fondo de la existencia, es por lo que la plena *rareza* del ente puede sobrecogernos. Sólo cuando nos oprime la rareza del ente, es cuando esa opresión provoca y atrae sobre sí el *asombro*. El *"¿por qué?"* no surge sino sobre la base del asombro — es decir, de la manifestación de la Nada.— Si podemos, de determinada manera, *indagar principios* y *fundar en principios,* se debe exclusivamente a la posibilidad del por qué, en cuanto tal. Y sólo porque podemos indagar y fundamentar le ha sido entregado a nuestra existencia el destino del *investigador.*

El problema de la Nada nos hace a *nosotros* mismos — los que lo planteamos — objeto de problema: es un problema metafísico.

La existencia humana puede orientarse sólo hacia el ente, cuando se mantiene en el interior de la Nada. El ir más allá del ente *se realiza en la esencia de la existencia.* Ahora bien: ese ir más allá *es* la *Metafísica misma.* Esto implica que la Metafísica pertenece a la "naturaleza humana". La Metafísica no es un capítulo de filosofía escolar, ni un campo de ocurrencias antojadizas: es el *acontecimiento fundamental EN la existencia y EN CUANTO a la existencia misma.*

Puesto que la verdad de la Metafísica habita esas profun-

didades abismales, se halla sujeta a la posibilidad — siempre en acecho — del más hondo error con respecto a las cosas *más inmediatas*. Por eso no hay rigor científico que alcance la gravedad de la Metafísica. Y nunca puede medirse la Filosofía con el metro de la idea de ciencia.

Si el problema de la Nada, ya desarrollado, ha sido en verdad objeto, por nuestra parte, de un planteo tal que nosotros mismos quedamos incluídos en él, entonces no hemos traído la Metafísica sólo exteriormente a nuestra presencia. Ni tampoco nos hemos "transportado" por primera vez al interior de la Metafísica. De ningún modo podríamos hacerlo, porque, en la medida en que existimos, *ya estamos siempre dentro de ella*: φύδει γὰρ, ὦ φίλε, ἔνεδτί τις φιλοδοφία τῇ τοῦ ἀνδρὸς διανοίᾳ (Platón, *Fedro*, 279 a.) En la medida en que el hombre existe, ocurre el filosofar.

Filosofía — lo que nosotros llamamos Filosofía — no es otra cosa que el "poner en marcha" de la Metafísica. En ella, la Metafísica se allega a sí misma y a su misión *expresa*. Y la Filosofía no se pone en marcha sino por una peculiar *inclusión* de la propia existencia en las posibilidades básicas de la existencia en su totalidad. Para tal inclusión es decisivo: *ante todo*, dejar campo abierto al ente en su totalidad; *luego*, abandonarse al interior de la Nada, esto es, librarse de los ídolos que cada cual posee y hacia los que suele huir furtivamente; *y, por último*, hacer cesar este balanceo, para que se cierna permanentemente en la *cuestión fundamental* de la Metafísica, que la *Nada* misma impone:

¿Por qué existe en general el ente y no, más bien, la Nada?

MARTIN HEIDEGGER

Traducción directa del alemán de
RAIMUNDO LIDA

MARTIN HEIDEGGER ANTE LA SOMBRA DE DOSTOIEWSKY

"Por lo demás, no es posible plantear ninguna de las cuestiones metafísicas sino a condición de que quien la plantee se encuentre, como tal, incluso en la cuestión, es decir que él mismo se encuentre en cuestión".

Martín Heidegger: "Was ist Metaphysik?".

"...Hay un solo caso, uno solo, en que el hombre puede ex profeso, conscientemente, desear algo nocivo, estúpido y hasta absurdo; y es cuando quiere *tener el derecho* de desear hasta lo absurdo..."

Dostoiewsky: "Memorias de un Subterráneo".

No es presumible que nadie ignore cómo la Metafísica murió a consecuencia de los golpes que, con todas las reglas de la ciencia moderna, le asestó la *Crítica de la Razón Pura* del viejo Kant. Al surgir esta Minerva, armada con todas sus armas, de la cabeza del sabio de Koenigsberg, la gente que piensa tuvo por fuerza que inclinarse ante ella. Se había hecho, en efecto, un consumo tan grande de carne metafísica desde el tiempo en que el mundo aceptó sin murmurar, de puro cansado, el divorcio proclamado entre la filosofía "rigurosa" y entre la metafísica y la secularización de bienes de ésta, principalmente la moral, en provecho de lo que ha solido llamarse el Progreso de las Luces: la civilización.

La laicización de la moral, su estatización por decirlo así, permitió a Nietzsche comprobar por fin con plena libertad espi-

ritual la genealogía humana de aquélla; descubrió de esta suerte, según la expresión de Maurras, que "ningún origen es bello". Terminada su obra, hizo pensar al mundo — y lo pensó también él — que había dado el golpe de gracia a las religiones reveladas y, por rebote, a la idea misma de la Metafísica.

Pero al destruir el mito de los orígenes divinos de la moral y al hacer tabla rasa de ellos, Nietzsche preparó así, sin advertirlo, negocios brillantes a la metafísica y pudo eliminar así su fuente principal de confusiones, el núcleo de las viejas discordias. Mientras no se salía del plano del Bien y del Mal, el juego de estos conceptos arreglaba siempre, casi automáticamente, y en su provecho, todos los dilemas metafísicos, suprimiéndolos. El Bien y el Mal se habían instituído por su propia cuenta en jueces únicos del conocimiento de toda cuestión planteada, abrogándose los privilegios de una especie de censura "preventiva" que eludía mecánicamente toda cuestión incorrecta, inconveniente, insólita o simplemente mal planteada. El Bien y el Mal, ligados por su esencia misma al concepto de la Necesidad, habiendo unido sus primeros pasos a los del Conocimiento naciente — el mito del Pecado Original es, hasta ahora, su mejor partida de nacimiento — se opusieron siempre no sólo a que se plantease en términos correctos la primordial cuestión metafísica sino de cualquier otra forma — la de la libertad humana.

Pero, durante el Gran Interregno en que la teoría del Conocimiento obligó despóticamente a los espíritus a eludir todo conocimiento y en que la dinastía Kant-Hegel-Husserl asimilaba la metafísica ya al Mito, ya a la Sapiencia, figuras extrañas emergían de la sombra. Vocablos nuevos — ¿eran, en verdad, realidades? — llamaban desesperados a las puertas cerradas. Una

conspiración que parecía maravillosamente urdida, pero que sólo individuos aislados fomentaban en silencio, arrojaba su red perversa en las aguas más turbias, en las más inquietantes del mundo extrafísico: Nietzsche, Kierkergaard, Dostoiewsky, Chestov echaban las bases de la piratería moderna en un mundo anárquico.

Estos formidables corsarios del pensamiento libre, ignorando las más de las veces el sitio exacto de la meta, por la cual luchaban tan denodadamente, conseguían renovar no obstante, en un mundo que la creía pasada para siempre, la sensibilidad metafísica. Sentían—cada uno de ellos lo sentía—que "ninguna de las cuestiones metafísicas puede ser planteada sino a condición de que quien la plantee esté, como tal, incluído en la cuestión, es decir, se encuentre él mismo en cuestión"; pero advertían igualmente que su posición era falsa ya que el mundo no acepta de buen grado verdades obtenidas por descastados: "Tú, *¿pretendiente* de la Verdad? ¡No, loco solamente, poeta solamente!" escribía Nietzsche — y enloqueció. Kierkergaard fué a la edad aproximada de cuarenta años, enterrado para no resucitar sino un siglo después. Y Dostoiewsky habría sido el primero en reírse burlonamente si le hubiesen dicho que Chestov iba a atreverse a afirmar un día que fué él, el autor de "La Voz Subterránea", el que escribió la verdadera Crítica de la Razón Pura, de la cual Manuel Kant no habría hecho sino la Apología. La causa de la metafísica parecía abandonada para siempre en las manos de aventureros, de locos... y de poetas...

Pero que Heidegger, hoy gran filósofo de Alemania, nos hable de la Angustia, en una lección inaugural en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, centro de irradiación mundial de la

filosofía fenomenológica, constituye un motivo más que suficiente de asombro... de regocijo... y de desconfianza (*).

Se diría que con su pregunta: ¿Qué es la Metafísica?, Heidegger ha incurrido ya en un acto de audacia y de temeridad. Después de definirla además como fuente de preguntas, en virtud de la cual quien pregunta "se halla también en cuestión", parece que abandona deliberadamente el buen camino para aventurarse por callejones sin salida, vías cerradas, dédalos, qué sé yo... No olvidemos, sin embargo, que nos hallamos en la tierra firme de la filosofía rigurosa. Por lo cual Heidegger no deja que le arranquen la confesión de que aborda la metafísica *porque sí*... Necesita justificar el motivo por el cual "súbitamente" se ha entregado a una búsqueda tan vana: justificar la existencia del objeto que se propone estudiar.

¿Hay algo fuera del Ser? ¿Hay algo en el Ser mismo que permite suponer la existencia de otra cosa que el Ser? La nada, lo nulo, ¿existe? Heidegger comprende que la pregunta así plan-

(*) Insisto en la circunstancia de que el pensamiento de Heidegger, juzgado aquí como interesando la arista extrema del espíritu, no me toca ni me inquieta sino desde el punto de vista de su base social, oficial; que su novedad proviene principalmente porque vuelve a tratar en una cátedra de Estado los mismos problemas que plantearon y lanzaron los grandes piratas del espíritu; que halla su origen en las cuestiones mismas suscitadas por los descastados... La terminología de Heidegger es absolutamente la misma que la del místico danés Kierkergaard (1813-1855). Heidegger no lo menciona sino una vez, en una nota de pie de página, pero basta: "Es Kierkergaard quien ha ido más lejos en el análisis del fenómeno de la Angustia ("Sein und Zeit": Erste Halfte, nota en la página 190, Max Niemeyer, Verlag, 1927).

Kierkergaard en su Concepto de la Angustia emplea la terminología, novísima, de Heidegger, de manera familiar: "¡La Nada! ¡Pero qué acción que tiene esto! Esto engendra la Angustia". (Compárese también para el empleo de los mismos términos, las páginas 57, 73, 93 y 150 de "Der Begriff der Angst": Kierkergaard, Gesammelte Werke, Band V. Diederich in Iena, 1923.)

teada encierra una contradicción insoluble: la nada no es sino negación — es decir un mero concepto lógico. No puede ser lo que no es. Pero ocurre que "lo que no es", esa "nada" que encierra y limita el Ser, protesta de su existencia, pide socorro, clama ante la justicia de los hombres, se enloquece al verse ignorada, exige un lugar bajo el sol, pretende existir a pesar de todo y contra todo. Muchas personas de oído fino no han dejado de advertir ese clamor de la nada. Pero, ¿es posible ser tan disipado para dar crédito a una cosa que se está seguro de haber visto, pero que la lógica declara ser "lo que no es"? ¿No sería este problema de los *que no se plantean?*

En realidad, el planteamiento mismo de la cuestión: ¿qué es la nada?, resulta por completo absurdo; presupone la existencia de la nada; choca de frente con el principio de contradicción y, por tanto, con la "lógica general"; lanza un reto sangriento a la "cosa juzgada". Hay motivo para asustarse y retroceder de espanto. De nada sirve *saber* que la nada existe, porque falta probarlo, pues *hay que probarlo.* ¿Y cómo llegar a la demostración, cuando la lógica prohibe el enunciado mismo del problema?

Ahora bien; por una vez — una vez no es costumbre — he aquí a un filósofo que no se atemoriza ante la dificultad, ante la dificultad insuperable de abordar la metafísica, en calidad de metafísico. La lógica se opone al planteamiento mismo de la cuestión; pues bien, he aquí una ocasión única para examinar los derechos y los límites de la propia lógica; y puesto que es costumbre de la Lógica exigir documentos como gendarme a todo problema espiritual, esta sería acaso la gran oportunidad para exigirle a ella también sus "papeles". La cuestión de la nada,

¿depende del principio de contradicción? ¿Cae dentro del campo de la lógica "formal"? He aquí un problema de incompetencia cuyo alcance obscuro se nos plantea en un punto en que la Lógica se ha proclamado ex-cathedra, infalible... ¿Quién nos prueba — escribe Heidegger — que "la lógica sea la suprema instancia, el entendimiento, el medio y el pensamiento, la vía" para captar en principio, tal o cual realidad, la nada en este caso? La lógica lo que conoce de la nada es el "no", la negación; ¿pero si la nada fuese, en el origen, anterior a la negación? En tal caso la lógica tendría que ceder el paso, dar su puesto, y sería una vergonzosa derrota. Esta derrota, según Heidegger, decidiría "del destino de la soberanía de la "lógica" dentro de la filosofía. Y la idea misma de la lógica se disolvería, arrastrada por el torbellino de una interrogación originalmente anterior" (*).

La nada existe, y no será una operación lógica la que nos lo demostrará, porque la "lógica" es impotente, por definición, para transgredir el principio de contradicción y para reconocer como "existente" lo que no existe. ¿Quién, pues, asumirá la responsabilidad y tendrá el poder de revelarnos la nada? "La Angustia — dice Heidegger, sin dejarse intimidar por la interdicción puesta por Husserl sobre los orígenes psicológicos de las verdades de razón — sobre todo estado psicológico, relativista por esencia y que relativiza al Ser, por definición".

"La Angustia — dice Heiddeger, diferente en esto de la

(*) Heidegger, "¿Qué es la Metafísica?", traducción francesa en Bifur Nº 8 y original: WAS IST METAPHYSIK?, 1928, Verlag von Friedrich Cohen, In Bonn.

inquietud, del miedo, del hastío; diferente de la "preocupación" que es la forma misma en que se nos da el mundo —, es una disposición fundamental que no es provocada por una causa precisa o un objeto determinado. Hay presencia, pero indeterminada; objeto, pero desconocido. Y si el objeto de la angustia es indeterminado no es por falta de ser determinado, puesto que es su carácter el no poder recibir ese atributo. La angustia se encuentra "adormilada" en cada individuo, acorralada, puesta en jaque; no se despierta nunca en lo que Heidegger llama "la existencia vulgar"; vive con sueño ligero en los individuos superiores, en "la existencia que se ha encontrado en sí misma". Pero basta una nada, lo que Dostoiewsky llama "lo súbito", y Chestov "el momento catastrófico", para que de un salto enloquezca a la razón o la quebrante, alcanzando evidencias que aquélla no sospechaba siquiera un segundo antes... y nos pone en presencia de la nada.

Es en la medida en que la angustia existe en todo hombre que existe éste y que hay filosofía en el mundo (*).

Véase cómo aquí es la angustia — es la existencia —, es el

(*) Adviértase que, al contrario de Husserl, para quien las verdades de razón serían idénticas a sí mismas y subsistirían, aunque la Razón, es decir el hombre, llegase a desaparecer, para Heidegger la nada no podría existir sin la angustia, ésta sin el carácter "finito y abandonado" de la existencia humana y la existencia humana en general sin la del hombre en particular. La propia metafísica carecería de sentido si el hombre no se encontrase sobre el tapete por las cuestiones que ella suscita.

Insistimos ex profeso sobre el hiato que se abre entre el pensamiento del gran maestro y el de su antiguo y más famoso discípulo, a fin de acabar con los últimos malentendidos que subsisten en la familia fenomenológica y de restituir en lo posible a Heidegger toda su libertad de acción, toda su responsabilidad. En filosofía, la cortesía en no menor grado que la piedad, no se estila: es menester tocar las llagas del pensador, arrancar sus vendajes, negarle los soporíferos; lo que importa ante todo, y esto a sus expensas, es que él *sepa*. Nada de contravenenos; es necesario dejar que el veneno actúe hasta el fin.

hombre lo que da la medida de la búsqueda metafísica y no la razón o la lógica: por parte de un gran filósofo oficial de Alemania y no de un poeta o de un loco, como lo eran Nietzsche y Dostoiewsky, es un acto de valor y de imprudencia que en un momento menos alocado de la Historia que no fuera nuestra Postguerra, no habría sido tolerado.

Si Heidegger dice la verdad — si la nada precede a la negación, podría suceder por consiguiente que el Ser precediese a la afirmación y lo Real a la Idea; podría ocurrir, y me estremezco al pensarlo, que el absurdo precediese a la evidencia, el capricho al principio de contradicción y que la libertad hubiese nacido antes que la necesidad.

Si Heidegger dice la verdad al decir que la lógica formal se desvanece, ¿quién ocupará en adelante su lugar? ¿Quién nos tomará de la mano para conducirnos a la verdad? Y, una vez halladas las verdades, ¿quién homologará nuestros hallazgos? No será la Angustia, seguramente, la que reemplace a una ciencia tan rigurosa, tanto, que puede afirmarse que es la "ciencia rigurosa" por excelencia. ¿Querrá Heidegger reconocer que su "hallazgo" es mucho más importante que lo que había pensado o que lo que dejaba entrever, que está preñado de consecuencias incalculables y aterradoras, que su "angustia" no tiene los poderes que tenía la lógica y que, disipada ésta, nos está vedado en adelante edificar un Conocimiento cuyo primer deber es ser "riguroso", sobre arena movediza — que hay que *renunciar* por consiguiente a todo conocimiento que dependa de las disciplinas matemáticas? ¿Ignora Heidegger que en "Sein und Zeit" y en "Was ist Metaphysik" ha echado los cimientos de una nueva "Crítica de la Razón Pura" que remata en el desvanecimiento de la Ra-

zón, en el rechazo de la razón como único e infalible método de búsqueda y discriminación de la verdad del error?

No; Heidegger sabe que es un irracionalista, un menospreciador de la razón, un enemigo de la dialéctica; y todos lo saben como él. No puede, pues, ignorar adónde va, con paso tranquilo pero estremecido. Un demonio lo empuja. Osa oponer la "angustia" a la "lógica"; pero ello, ¿no viene a ser, o mejor dicho a renovar los propios términos que empleaba Dostoiewsky en su lucha contra el muro, su lucha desesperada contra el dos y dos son cuatro, su valor para atreverse a sacar la lengua a las evidencias? ¿Acaso no corresponde a Dostoiewsky el honor y el mérito de haber llevado el problema de la teoría del Conocimiento hasta el extremo, hasta allí donde nadie antes y nadie después de él, se aventuró?

Dostoiewsky, por su cuenta, no se ilusiona absolutamente con el juguete que opone al conocimiento "riguroso"; le da su verdadero nombre: el de "capricho" (porque la libertad humana no podría ser otra cosa que un capricho o una fuente de caprichos, para una filosofía científica), y sabiendo perfectamente que sería imposible edificar una metafísica digna de este nombre sobre su "capricho", no se deja conmover demasiado y declara sin ambages que lo único que nos queda por hacer ante la "evidencia" es "sacarle la lengua"... ¿Querrá Heidegger reconocer que en buena lógica, sus propias conclusiones se colocan en el mismo camino de Dostoiewsky y confesar sin falsa vergüenza — a riesgo de frustrar el hermoso porvenir que le parece prometido — que sus ascendencias se remontan a Dostoiewsky (a quien acaso ignora) y a Kierkergaard (a quien está lejos de ignorar) y en manera alguna a Kant y a la estirpe a la cual pretende vincu-

larse? Toda la cuestión, tal como la plantea León Chestov, es en adelante ésta: ¿Fué Kant o fué Dostoiewsky quien escribió la Crítica de la Razón Pura? Y esta otra: ¿Se puede sacar la lengua a las evidencias? O mejor: Sacarle la lengua a las evidencias, ¿es la última palabra de la filosofía, el supremo argumento filosófico?

Parece, a primera vista, que Heidegger asume toda la responsabilidad de lo que acaba de adelantar, que aprecia toda su importancia. Acaso no escribe: "El rigor de la *contradicción*, el tajo del desprecio abren un abismo más hondo que la conformidad pura y simple a la negación pensante; más profundo es el sufrimiento ante el *rechazo*, la crueldad de la interdicción; más pesada es la acritud de la privación" (*).

Por sobrio, por mesurado que sea el lenguaje de Heidegger, pretende, en el pasaje que acabamos de citar, aprehender y expresar plenamente, olvidando su moderación habitual y casi con violencia, las terribles realidades espirituales que Dostoiewsky fué el primero en hacer oír con su gran voz. Abrid las "Memorias de un Subterráneo"; allí veréis exhibidos "el sufrimiento ante el rechazo", "la crueldad de la interdicción", la acritud de la "privación"; pero también: "Sigo tranquilamente hablando de gentes de nervios sólidos... esos señores en ciertos casos por ejemplo mientras mugen como toros... se calman ante lo imposible... ¡Lo imposible es un muro de piedra! ¿Qué muro de pie-

(*) "Abgründiger als die blosse Angemessenheit der Denkenden Verneinung, ist die Härte des *Entgegenhandelns*, undi die Schärfe des *Verabscheuens*. Verantwortlicher ist des Schmatz *Versagens* und die Schonungslosigkeit des *Verbietens*. Lastender ist die Herbe des Entbärens". Martín Heidegger, "Was ist Metaphysik?", pág. 22, Friedrich Cohen in Bonn.

dra? Pero claro está, las leyes de la naturaleza, las deducciones de las ciencias naturales, las matemáticas. Desde el momento en que se os demuestra, por ejemplo, que descendéis del mono, es inútil que frunzáis el ceño; admitir la realidad tal como es... no hay otra solución; porque dos y dos son cuatro, es un axioma. Tratad de negarlo. "Permitid, os gritarán, imposible rebelarse; "dos veces dos, hacen cuatro". La naturaleza no os consulta; no se cuida de vuestros deseos y poco le importa que os plazcan o no. Estáis obligados a aceptarla tal como es, y, por consiguiente, también todos sus resultados. Un muro es un muro... etc., etc." "¡Dios mío!, ¿qué me importan las leyes de la naturaleza y de la aritmética, cuando por una razón cualquiera, esas "leyes" y "dos veces dos son cuatro" me disgustan? Por cierto que no voy a romper ese muro con la frente; pero no me resignaré únicamente porque es un muro de piedra y porque las fuerzas me han faltado... Como si ese muro fuese una tranquilidad y contuviese, aunque no fuera más que una palabra de paz, sólo porque representa "dos veces dos son cuatro" "¡Oh absurdo de los absurdos!". Y en otro lugar: "¿El sufrimiento? Pero si es la causa única de la conciencia".

"Quiero, sí: necesito que sea así", ¿se habría convertido en un argumento? Las palabras: sufrimiento, amargura, capricho, ¿habrían sido elevadas a la categoría honrosa de vocablos filosóficos, con el mismo título de los vocablos matemáticos y lógicos? El "sufrimiento" y la "amargura", ¿tendrían el derecho de afrontar a la necesidad en su propio terreno, y la "necesidad" se dejaría desquiciar, "persuadir", a pesar de la interdicción absoluta de Aristóteles? ¿Tendremos el derecho de eludir esa interdicción simplemente porque es cruel? ¿Habría admitido

Aristóteles que se pudiese protestar contra "la crueldad de la interdicción"? ¿Y se podrá raspar o borrar en la Historia de la Metafísica esta breve frase del Estagirita: "la necesidad no escucha a la persuasión"?

Un pasaje de la conferencia de Heidegger, en donde habla de las matemáticas, parece en efecto dar cuerpo a nuestras suposiciones. Heidegger afirma que las matemáticas no son una ciencia más "rigurosa" que las demás ciencias, sino solamente que la "exactitud" es su carácter, absolutamente con el mismo título con que la "indeterminación" es el carácter de las ciencias históricas y filológicas. De creerle, podríamos, por consiguiente, emplear en metafísica como argumento las palabras: sufrimiento, amargura, crueldad, capricho, y sin privar ni un solo instante a esas palabras de "rigor": su indeterminación constituye pura y simplemente su "carácter".

¿Se puede esperar que el propio Heidegger asustado por las terribles consecuencias que no cesan de caer amenazantes de su caja de Pandora, imprudentemente abierta, se niegue a retroceder, espantado, se niegue a substraerse a sus propias conclusiones, y quiera libremente tenderle la mano a Dostoiewsky y confesar, sin vergüenza, sus vínculos con Kierkergaard? ¿Querrá alguna vez firmar con su mano la sentencia de muerte de la filosofía como ciencia "rigurosa" y proclamar por medio de un decreto la caída de la miserable razón y el advenimiento de una metafísica situada más allá del Bien y del Mal?

Pero no bien Heidegger afirma el "desvanecimiento" de la lógica, vacila; vacila en afirmar que si la nada precede a la negación, el ser precede a su angustia; declara, precipitadamente, que el "carácter finito" de la existencia es anterior a la existen-

cia misma, o más exactamente: "más primordial que el hombre mismo es su finitud". La existencia se encuentra así prendida, como un manto provisional, a la percha eterna del complemento de esa misma existencia, que su carácter "finitó". El Ser no es más que un accesorio de "lo que muere", ¿qué digo?, de su propia muerte... Sin embargo, Heidegger había distinguido netamente en el ser toda una serie de grados que iban, según la terminología de Hegel, "con movimiento ascendente, de lo Inferior a lo Superior" — y distinguido, desde luego, la "Preocupación", dado como carácter esencial de la existencia; luego en la "preocupación", dos aspectos: uno vulgar, la preocupación del común de las gentes, la inquietud, el miedo, determinados por una presencia por una amenaza precisa; y el otro, de orden superior, que afecta a individuos selectos en los cuales la preocupación se convierte en angustia, estado que no es determinado por presencia alguna, que no es provocado por nada — por la Nada — y que él llama: "la existencia que se ha encontrado a sí misma (Eigentliche Existenz). Habría que insistir largamente sobre el alcance de esta distinción, discriminando dos categorías de seres, de las cuales, la primera, la existencia vulgar achata todas las posibilidades de la existencia", que falsea las condiciones de la visión del mundo, por la cual "la existencia se degrada", y la segunda: "la existencia que se ha vuelto a encontrar a sí misma", resulta siendo "la voz de la existencia que se angustia en su situación abandonada" y que se "dirige un llamamiento a sí misma por intermedio de la conciencia". Parece como si estuviésemos oyendo las definiciones de lo que Chestov llama la existencia vulgar y la existencia trágica (verdades polares y verdades ecuatoriales) y de lo que Dostoiewsky llama: la omnitud y la voz

subterránea. Pero desgraciadamente Heidegger *no se siente con poder de seguirse;* en el punto en que estamos, la evidencia deja de ser universal y obligatoria y la verdad de "todos" corre peligro extremo. En este momento es cuando Heidegger trata de quitar prudentemente a la angustia misma lo que la caracteriza, como Angustia: el hecho de ser la disposición fundamental de un ser, de un ser determinado, tal o cual, y no un "ser en general"; hace de ella "la irrupción de un ser llamado: hombre en la totalidad del Ser". Y llega a decir de la Angustia que se sitúa más allá de la alegría y del sufrimiento (¿dónde está la amargura, dónde la duración de la contrariedad, dónde la crueldad de la interdicción?) — "en unión íntima con la serenidad y la dulzura de la nostalgia creadora".

Después de esto, ya no se ve que Heidegger quiera tenderle la mano a Dostoiewsky; hay que dejarle volver a revocar la metafísica con una lógica que no estaba tan "desvanecida" como parecía, arrastrada como estaba "por el torbellino de una interrogación originalmente anterior". Pero, ¿con qué derecho da una interpretación de la angustia en la cual todo hombre, por poco que la haya sentido o presentido o visto, se negará a reconocerse? Que la angustia sea un estado en el que un conocimiento fué posible, un conocimiento por cierto distinto de la lógica, lo consideramos probable; pero que este nuevo conocimiento sea susceptible de tener los mismos atributos que el antiguo, que sea "sereno y dulce", que sea igualmente conocimiento de la verdad "en general", esto nos vemos bien a nuestro pesar obligados a negárselo a Heidegger. Teniendo el estado de angustia su fuente en la "preocupación" y por objeto no solamente la nada, sino la forma de la nada humana: la muerte (Heidegger insiste en la

importancia de lo que llama "mut zur angstvor dem tode" y también "la existencia que se angustia por su situación de abandono") es un estado de malestar, la antípoda exacta de la alegría creadora, de la serenidad, del equilibrio vital, del punto muerto. La fórmula, ya más antigua, de Heidegger: "el mundo no puede ofrecer nada al hombre angustiado" no parecía en ningún caso tener que rematar en eso... Una lectura por superficial que se quiera de Pascal, de Dostoiewsky, de Tchekhov, nos volverá a poner inmediatamente en buen camino. No hay angustia "serena", así como no hay alegría angustiada; hay la angustia de Heidegger que no es la mía, como la mía no es la de Chestov. Y dos estados de angustia no podrían ser nunca idénticos.

Pero, ¿por qué, os preguntáis, en un punto tan capital un hombre de la enorme lucidez de Heidegger, llega a olvidar, a perder de vista, el punto-eje de su pregunta? ¿Perder de vista? Heidegger no es hombre capaz de olvidar ni de perder de vista cosas semejantes; lo que ocurre es que no se atreve; *no se atreve;* está asustado; siente que la tierra desaparece bajo sus pies; presa de pánico — de un pánico que, como su "miedo" no quiere gran cosa, porque, provocado por un objeto determinado, que la limita, retrocede, huye. Trata de olvidar que los fundamentos existenciales y ontológicos de la acción de descubrir se afirman como el fenómeno primordial de la verdad" y busca apresuradamente un medio, un expediente para *salvar* lo que, por imprudencia o por candor, estuvo a punto de matar; quiere a toda costa salvar el Conocimiento, urgido por un miedo que domina difícilmente ("El tímido, el miedoso, se halla preso dentro del sentimiento preciso que experimenta; haciendo esfuerzos por liber-

tarse, tórnase incierto con respecto al resto; en suma, pierde la cabeza"), y no encuentra en su mano sino lo que se encuentra en nuestras manos: la "lógica", que habíamos visto desvanecerse, conducida por la dialéctica, que Heidegger detesta tanto y de la cual había dicho que no es "sino la manifestación de las turbaciones filosóficas". Tiende la mano, más que nunca, a la manifestación de semejante turbación.

La prestidigitación es prodigiosamente hábil. Siendo la Angustia un estado del Ser en general, ocurre que "hallándose la existencia sostenida en la nada sobre la base de la angustia secreta, se exalta por encima de lo existente en su totalidad: es la trascendencia... Nuestra interrogación de la nada debe presentarnos la Metafísica misma. Metafísica significa una búsqueda que interroga más allá de lo existente, para reaprehender este existente como tal y en su universalidad, en la intelección" (*). Heidegger había escrito igualmente: "Sin la manifestación primordial de la nada, no hay existencia autónoma, ni libertad (*); era bastante halagüeño; a pesar del rostro ceñudo de la angustia, el gusto en el paladar del miedo; ahora la nada sube al trono; la angustia, detrás de ella, escala las gradas; ¿cómo no la adularía? Le oculta su verdadero rostro y se torna "serena".

Ya no hay duda al respecto; si Heidegger no ha subscripto las conclusiones de Dostoiewsky (**) es porque no hacía desva-

(*) "¿Qué es la Metafísica?"

(**) Para la nada de Heidegger "que se alza por encima de lo existente en su totalidad: es la trascendencia" —, Dostoiewsky tenía una respuesta pronta: "Si objetáis que todo eso también, el caos, las tinieblas y la maldición, puede calcularse conforme a una tabla, de manera que la única posibilidad del cálculo previo detenga todo y que la razón triunfe — entonces el hombre se enloquecerá ex profeso para desembarazarse de la razón y decir la última palabra!" ("La Voz Subterránea").

necer la lógica sino a más no poder; hizo todo para tranquilizarla urgentemente, haciéndola volver, bajo las especies de la universalidad y de la intelección, pues escribe: "la filosofía no se pone en marcha sino cuando la existencia particular se inserta específicamente en las posibilidades esenciales de la existencia en su totalidad" (*). ¡Vamos!, sabíamos perfectamente que "la filosofía" no se pone en marcha sino... Creíamos solamente que, por una vez, íbamos a ver lo que pone en marcha "la verdad".

Por desgracia, Heidegger sabía esto antes de emprender el descubrimiento de la Nada y las revelaciones de la Angustia... o por lo menos lo sabía ya en el momento en que, en el discurso, distribuía muy certeramente sus efectos dialécticos. Helo aquí en los trances del nadador profesional que, desesperado, se arroja al agua para ahogarse, pero cuyos reflejos demasiado seguros, automáticamente triunfan sobre su decisión de hundirse. ¡No se ha sido impunemente discípulo preferido del gran Hussel! ¡Esto deja huellas, convenciones, costumbres! Esto tira hacia atrás. Se ha dicho que en su juventud, Heidegger había cursado estudios con los jesuítas, que había estado destinado a una carrera eclesiástica y que la educación católica debe tener alguna responsabilidad en su pánico del último momento para mirar cara a cara a una metafísica nacida fuera de la razón y vuelta contra ésta. ¿Está Heidegger destinado a quedarse allí? ¿Ha terminado ya su ruta por completo? ¿Terminará por romper con las gentes, abandonar su cargo y aventurarse por el dédalo de la locura, de la muerte, de la soledad, como sus predecesores los poetas,

(*) "¿Qué es la Metafísica?"

los locos? ¿Tendrá el supremo valor que predica, el "Mut zur Angst vor dem Tode"?: el valor para la angustia, ante la muerte. (*). ¿Quién sabe?

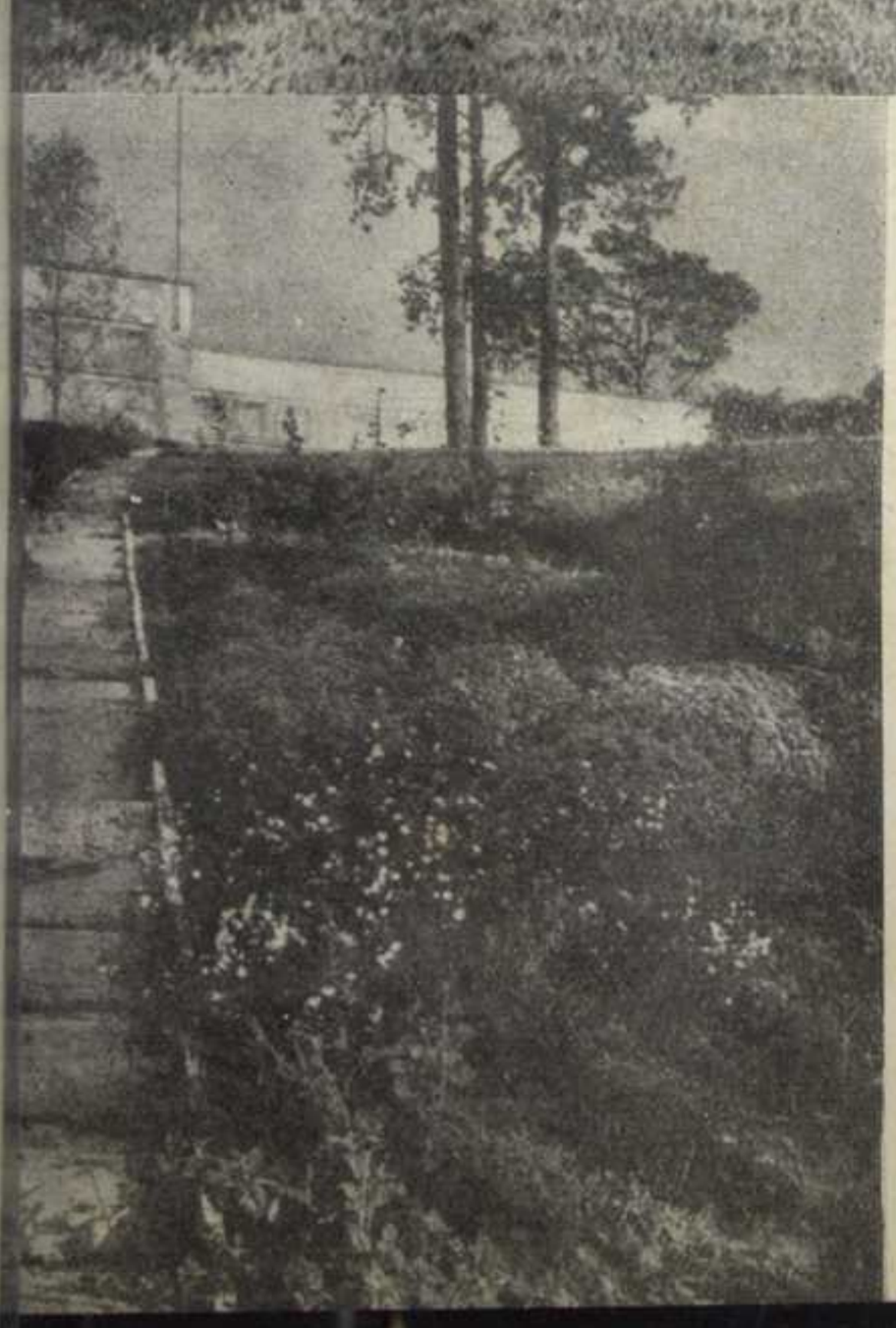
Henos, pues, de nuevo con el sufrimiento, la amargura y la crueldad bajo el brazo; de nuevo resulta que la profundidad del abismo no significa nada ante "la adecuación pura y simple a la negación pensante"; de nuevo "el valor de la angustia ante la muerte" resulta no siendo sino un hermoso absurdo... Pero, entonces, ¿por qué, con qué derecho en el prefacio de la traducción francesa de la conferencia del maestro, se dice: "la nada que habla el Sr. H... no es ni lo Absoluto ni Dios; es la nada... y esto es lo que torna tan trágica la grandeza solitaria de la *finitud humana*..." En ello no hay grandeza alguna, nada de trágico. No hubiera habido "tragedia" sino en el caso de que Heidegger hubiera consentido en hacernos partícipes de *su* angustia; sino en el caso de que esta angustia hubiera sido malestar, desgarramiento, demencia. Pero, por el contrario (querríamos haber comprendido mal), se nos ha presentado esa angustia como en *"íntima unión con la serenidad y la dulzura* de la nostalgia Creadora"... Es el "summum bonum".

Habría podido haber tragedia, por cierto, si Heidegger hubiera querido mostrar su corazón "al desnudo", presentarnos la imagen de su propia angustia — si esta angustia, como todas las que habíamos experimentado o visto hubiera sido, por poco que hubiera sido, de carácter demencial o catastrófico.

Pero, de todos modos, donde hay tragedia hay impotencia, horror, fealdad repugnante y malsana; el propio camino de la

(*) Heidegger.

PAISAJE DEL RIO HAV
EN EL SITIO DONDE BAÑA LA C
DEL ARQUITECTO ERICH MENDELSC



BARRANCA
QUE SUBE
H A C I A
LA CASA

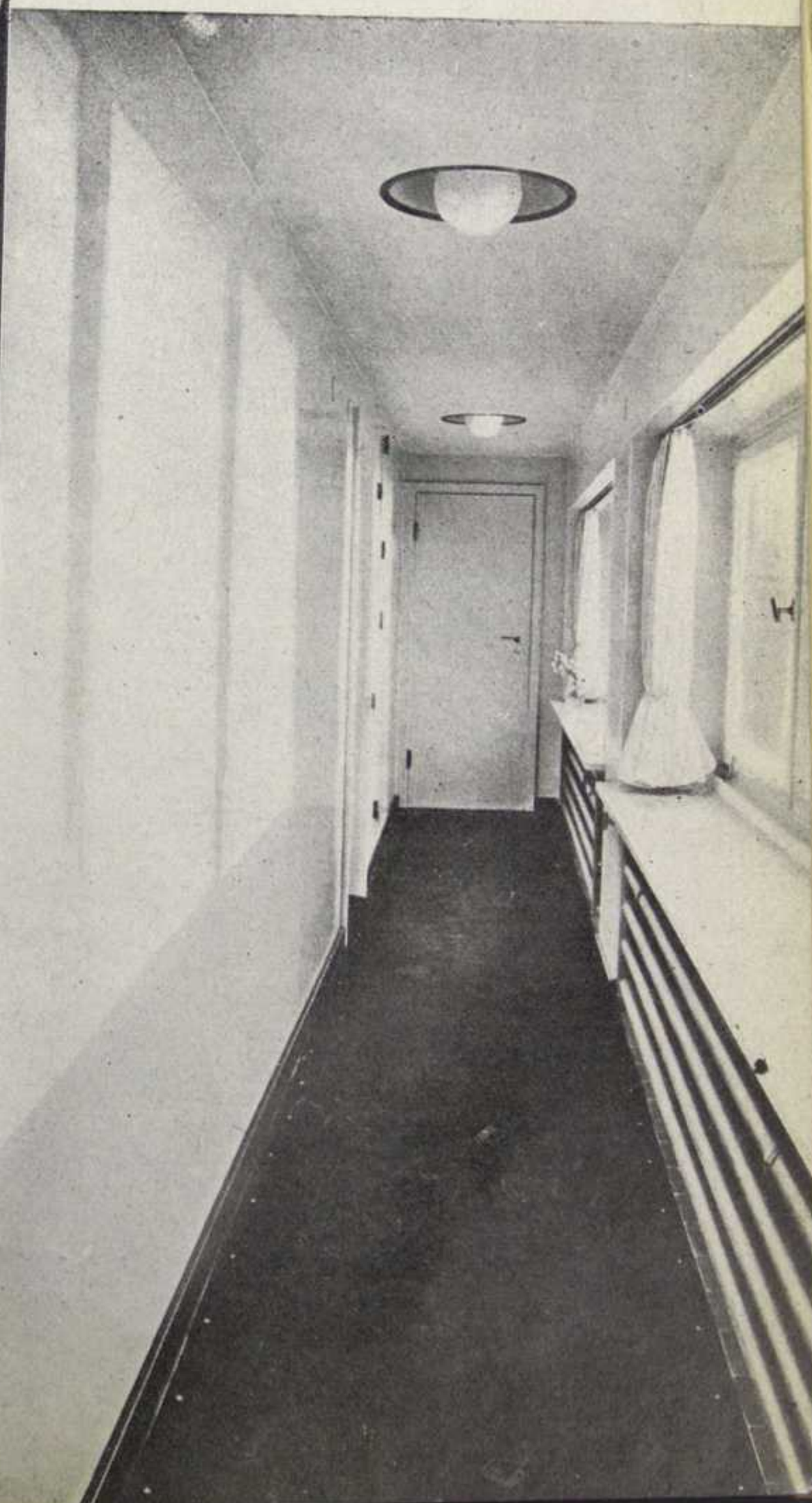
FACHADA Y TERRAZA DEL FRENTE OESTE

UNA OLA DE VERDES DE TODOS LOS TON
VIENE A MORIR CONTRA LOS BLANCOS DE LA C

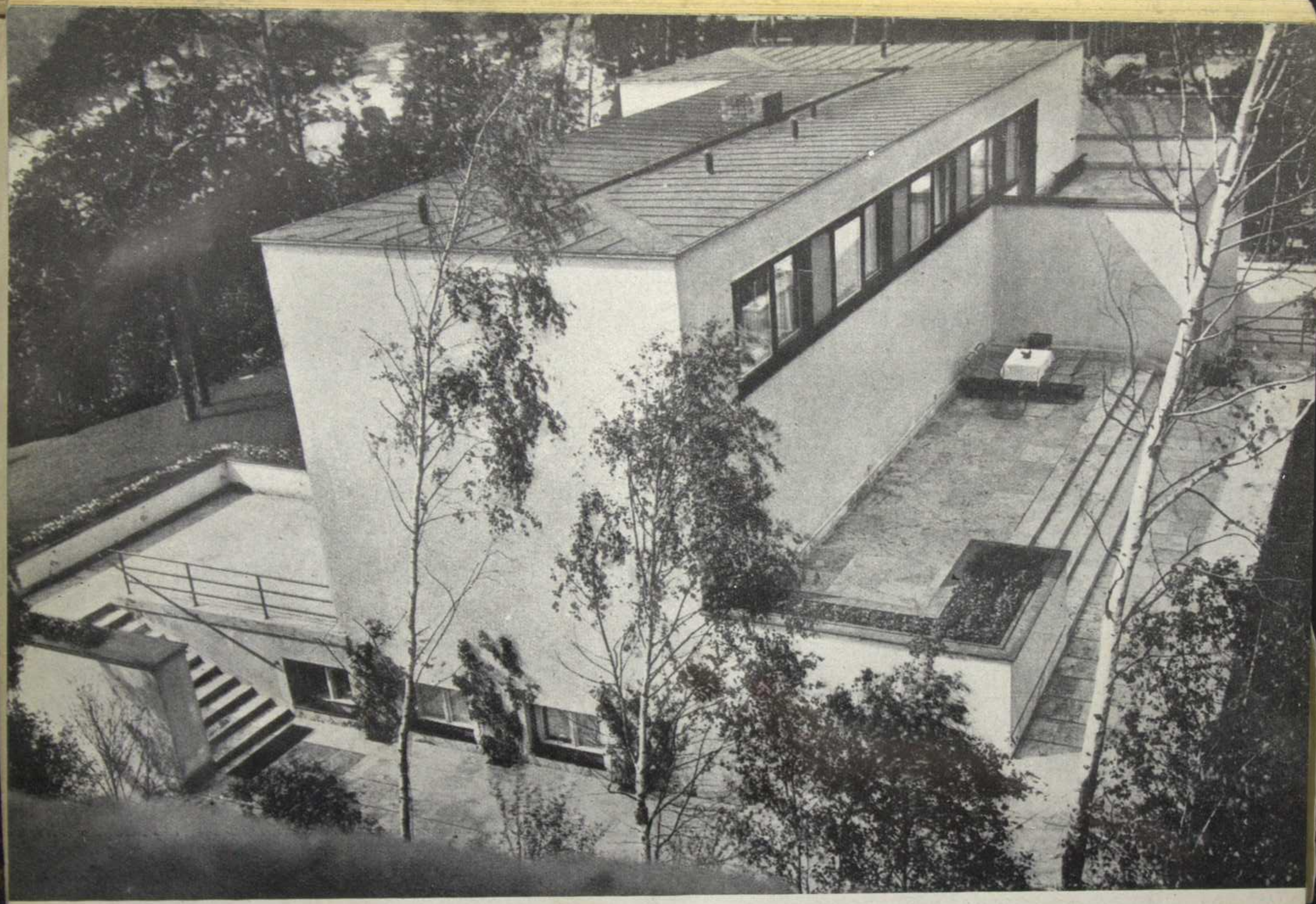
G - ROOM.



HABITACIÓN
DEL DUEÑO
DE CASA.



CORREDOR QUE
COMUNICA LOS
APARTAMENTOS
DE LA FAMILIA.
ABSOLUTA SIM-
PLICIDAD.



VISTA TOTAL DE LA CASA, ESTRECHA Y LARGA, CON GRANDES TERRAZAS.





UNA VENTANA DE LA NUEVA CASA.

Cruz, a pesar de su luz de vitral y su significación inhumana, participa de esta vista; la miseria moral, la miseria física y esta desolación en primer plano: "Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" Todo es allí sórdido y lamentable. La tragedia — aun la de los dioses — no es grande ni bella; la "finitud" humana, su carácter "abandonado y humillado" tiene, aun en la boca de Heidegger, un acento quebrado que horroriza. Lo trágico, por muy lleno que esté de "grandeza solitaria", repugna a quien lo contempla y enloquece a quien experimenta su sentido profundo.

Si la tragedia fuese hermosa y grande, por poco que lo fuese (se entiende que no sólo en el discurso), no sentiríamos un espanto tan tenaz al acercarnos a ella, no nos arriesgaríamos tan rara vez a ello, por intermitencias y como por casualidad — y sobre todo, una vez allí, no haríamos lo imposible, tanto con los pies como con las manos, para olvidar que la vimos y para regresar lo más rápidamente posible, incluso por todos los medios, por vergonzosos o indelicados que fueran, a la ruta normal en donde la "preocupación", el "miedo" y el "hastío" son diariamente puestos en jaque por el principio de contradicción y en que la angustia misma trampea hasta el punto de traicionar su significado y aceptar deliberadamente, sin el menor repudio, entrar en "unión íntima" y hasta codearse con la "serenidad y la dulzura de la nostalgia creadora".

París, marzo de 1932.

BENJAMIN FONDANE

NOTAS

CARTA AL ARQUITECTO ERICH MENDELSOHN DE BERLIN

"Neue Haus, Neue Welt" (Nuevas casas, nuevo mundo). El album con las magníficas fotografías de su casa en el Rupenhorn acaba de llegarme. Gracias por haber pensado en enviármelo; revive en mí el recuerdo de un inolvidable paseo.

Cuando tuvo usted la gentileza de hacérmela visitar no estaba aún del todo terminada. Tengo todavía presente en la memoria el placer que experimentaba al respirar el olor a pinos del Grunewald mientras lo atravesábamos, y la sorpresa de la llegada al límite del bosque, allí donde este cae a pico, desde una altura de 35 metros, sobre las aguas del Havel. Su casa se alza en ese lugar encantador. ¡Por lo demás no se alza! No puede emplearse tal término: se posa. Se posa, extendida y chata como esos pájaros mecánicos que no saben plegar sus alas. Se me ocurre que no le he dicho bastante cuánto me gustó, con sus terrazas; su fachada desnuda que apenas subraya una delgada cornisa; recorrida por sus ventanas como por una banda de cristal. Y luego todos los verdes de las "pelouses", de las plantas, de los árboles lanzándose al asalto de todos aquellos blancos. Sin contar el cielo. Recuerdo particularmente ese hall donde todo un lienzo de muro, de vidrio, desciende y desaparece en una ranura del "parquet", confundiendo así ese ambiente con la terraza

y el verde. Y la sorpresa del paisaje reverberante del Havel invadiendo por las ventanas toda la casa! Recuerdo que, inmóvil entre los muros blancos abiertos a tanto cielo, a tanta agua, a tanto verde, pensaba yo en mi lejana América. Estas casas nuevas cuya mayor seducción proviene de que irrumpe en ellas el paisaje, de que son atravesadas por él, de que se adueñan y se hermosean con su magia, estas casas nuevas son las que sientan a nuestro "genre de beauté". El día que tenga usted ante su vista la costa que va de Vicente López al Tigre, convendrá hasta qué punto es justo lo que digo. No conozco paisaje más vasto y dulce que el de esas barrancas que descienden hacia el Río de la Plata. Pero su extrema belleza es aún desconocida.

Morand, que nos visitó el año pasado, declara que nuestro país es el país del avión. También es el de las casas nuevas. Mientras nuestras ciudades se obstinen en remedar a las ciudades europeas y a los viejos estilos — cuya belleza existe sólo cuando pertenecen a la época que los creó — no tendremos más que horrores. "A substitute for the real thing", como dice Lawrence. Las casas nuevas no piensan ser a "substitute for the real thing". Son "the real thing".

Una ciudad construída de acuerdo a las nuevas técnicas, con sus casas bañándose en jardines, no serían sólo "the real thing" sino "a thing of beauty". Desgraciadamente, por no sé qué anacronismo, nunca son nuestros jóvenes países los que tienen la visión de esta verdad, sino, una vez más y siempre, vuestra vieja Europa.

Gracias, Erich Mendelsohn, por su album. Su casa nueva me trae siempre al espíritu un verso de Claudel: "Autour de mon palais, dit le Roi, j'ai mis un anneau de ciel".

VICTORIA OCAMPO

EL ARTE NARRATIVO Y LA MAGIA

El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad. Esa continuada reserva tiene por causa histórica la anterioridad de otros géneros y por causa fundamental la inextricable y morosa conjugación de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama. El analista de una pieza forense o de una elegía, posee un vocabulario especial y la oportunidad de exhibir párrafos que se bastan; el de una populosa novela carece de términos convenidos y no puede ilustrar lo que afirma con ejemplos inmediatamente fehacientes. Demando, en vista de eso, un quantum adicional de resignación para las verificaciones que siguen.

Empezaré por considerar la faz novelesca del libro *The life and death of Jason* (1867) de Morris. Mi fin es literario, no histórico: de ahí que deliberadamente omita cualquier estudio, o apariencia de estudio, de la filiación helénica del poema. Básteme copiar que los antiguos — entre ellos, Apolonio de Rodas — habían versificado ya las etapas de la hazaña argonáutica, y mencionar un libro intermedio, de 1474, *Les faits et prouesses du noble et vaillant chevalier Jason,* impracticable en Buenos Aires naturalmente, pero que los comentadores ingleses podrían revisar.

El proyecto de Morris era de casi imperceptible, íntima valentía. Era la relación auténtica de las aventuras apócrifas de Jasón, rey de Iolcos. La sorpresa lineal, recurso general de la lírica, no era posible en esa narración de más de diez mil versos. Esta necesitaba ante todo una fuerte apariencia de veracidad, si no absoluta, capaz a lo menos de producir esa espontánea suspensión de la duda, que determina para Coleridge la fe poética. Morris consigue despertar esa fe; quiero investigar cómo.

Solicito un ejemplo del primer libro. Aeson, rey desposeído de Iolcos, entrega su hijo a la tutela selvática del centauro Quirón. El problema reside en la difícil verosimilitud del centauro. Morris lo re-

suelve insensiblemente. Empieza por mencionar esa estirpe, entreverándola con nombres de fieras que también son extrañas.

Where bears and wolves the centaurs' arrows find,

explica sin asombro. Esa mención primera, incidental, es continuada a los treinta versos por otra, que se adelanta a la descripción. El viejo rey ordena a un esclavo que se dirija con el niño a la selva que está al pie de los montes y que sople en un cuerno de marfil para que aparezca el centauro, que será (le advierte) *de grave fisonomía y robusto*, y que se arrodille ante él. Siguen las órdenes, hasta parar en la tercera mención, negativa engañosamente. El rey le recomienda que no le inspire ningún temor el centauro. Después, como pesaroso del hijo que va a perder, trata de imaginar su futura vida en la selva, entre los *quick-eyed centaurs* — rasgo que los anima, justificado por su condición famosa de arqueros. El esclavo cabalga con el hijo y se apea al amanecer, ante un bosque. Se interna a pie entre las encinas, con el hijito cargado. Sopla en el cuerno entonces, y espera. Un mirlo está cantando en esa mañana, pero el hombre ya empieza a distinguir un ruido de cascos, y siente un poco de temor en el corazón, y se distrae del niño, que siempre forcejea por alcanzar el cuerno brillante. Aparece Quirón: nos dicen que antes fué de pelo manchado, pero en la actualidad casi blanco, no muy distinto del color de su melena humana, y con una corona de hojas de encina en la transición de bruto a persona. El esclavo cae de rodillas. (Anotemos, de paso, que Morris puede no transferir al lector su representación del centauro ni tampoco invitarnos a tener otra: le basta con nuestra continua fe en sus palabras, como en el mundo real.)

Idéntica persuasión pero más gradual, la del episodio de las sirenas (catorceno libro). Las imágenes preparatorias son de dulzura. La cortesía del mar, la brisa de olor anaranjado, la peligrosa música reconocida primero por la hechicera Medea, su previa operación de felicidad en los rostros de los marineros que apenas tenían conciencia de

oirla, el hecho verosímil de que al principio no se distinguían bien las palabras, dicho en modo indirecto:

And by their faces could the queen behold
How sweet it was, although no tale it told,
To those worn toilers o'er the bitter sea,

anteceden la aparición de esas divinidades. Estas, aunque avistadas finalmente por los remeros, siempre están a alguna distancia, implícita en la frase circunstancial:

for they were near enow
To see the gusty wind of evening blow
Long locks of hair across these bodies white
With golden spray hiding some dear delight.

El último pormenor: *el rocío de oro* — ¿de sus violentos rizos, del mar, de ambos o de cualquiera? — *ocultando alguna querida delicia,* sirve otro fin, también: el de significar su atracción. Ese doble propósito se repite en una circunstancia siguiente: la neblina ansiosa de lágrimas que ofusca la visión de los hombres. (Ambos artificios son del mismo orden que el de la corona de ramas en la figuración del centauro.) Jasón, desesperado hasta la ira por las sirenas, las apoda *brujas del mar* y hace que cante Orfeo, el dulcísimo. Viene la tensión, y Morris tiene el maravilloso escrúpulo de advertirnos que las canciones atribuídas por él a la boca imbesada de las sirenas y a la del tracio Orfeo, no encierran más que un transfigurado recuerdo de lo cantado entonces. La misma precisión insistente de sus colores — los bordes amarillos de la playa, la dorada espuma, la roca gris — nos puede enternecer, porque parecen frágilmente salvados de ese antiguo crepúsculo. Cantan las sirenas para aducir una felicidad qu es vaga como el agua — *Such bodies garlanded with gold, so faint, so fair* —; canta Orfeo oponiendo las venturas firmes de la tierra. Prometen las sirenas un indolente cielo submarino, *roofed over by the changeful sea,*

techado por el variable mar, según repetiría — ¿dos mil quinientos años después, o sólo cincuenta? — Paul Valéry. Cantan y alguna discernible contaminación de su peligrosa dulzura entra en el canto correctivo de Orfeo. Pasan los argonautas al fin, pero un alto ateniense, terminada ya la tensión y largo el surco atrás de la nave, atraviesa corriendo las filas de los remeros y se tira desde la popa al mar.

Paso a una segunda ficción, el *Narrative of A. Gordon Pym* (1838), de Poe. El secreto argumento de esa novela es el temor y la vilificación de lo blanco. Poe finge unas tribus que habitan en la vecindad del Círculo Antártico, junto a la patria inagotable de ese color, y que de generaciones atrás han padecido la terrible visitación de los hombres y de las tempestades de la blancura. El blanco es anatema para esas tribus y puedo confesar que lo es también, cerca del último renglón del último capítulo, para los condignos lectores. Los argumentos de ese libro son dos: uno inmediato, de vicisitudes marítimas; otro infalible, sigiloso y creciente, que sólo se revela al final. *Nombrar un objeto,* dicen que dijo Mallarmé, *es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir adivinando; el sueño es sugerirlo.* Niego que el escrupuloso poeta haya redactado esa numérica frivolidad de *las tres cuartas partes,* pero la idea general le conviene y la ejecutó ilustremente en su presentación lineal de un ocaso:

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!

La sugirió, sin duda, el *Narrative of A. Gordon Pym.* El mismo impersonal color blanco ¿no es mallarmeano? (Creo que Poe prefirió ese color, por intuiciones o razones idénticas a las declaradas luego por Melville, en el capítulo *The whiteness of the whale* de su también espléndida alucinación *Moby Dick.*) Imposible exhibir o analizar aquí la novela entera; básteme traducir un rasgo ejemplar, subordinado — como todos — al secreto argumento. Se trata de la oscura tribu que mencioné y de los riachuelos de su isla. Determinar que su agua era

colorada o azul, hubiera sido recusar demasiado toda posibilidad de blancura. Poe resuelve ese problema así, enriqueciéndonos: *Primero nos negamos a probarla, suponiéndola corrompida. Ignoro cómo dar una idea justa de su naturaleza, y no lo conseguiré sin muchas palabras.A pesar de correr con rapidez por cualquier desnivel, nunca parecía límpida, excepto al despeñarse en un salto. En casos de poco declive, era tan consistente como una infusión espesa de goma arábiga, hecha en agua común. Este, sin embargo, era el menos singular de sus caracteres. No era incolora ni era de un invariable color, ya que su fluencia proponía a los ojos todos los matices del púrpura, como los tonos de una seda cambiante. Dejamos que se fuera asentando en una vasija y comprobamos que la entera masa del líquido estaba separada en venas distintas, cada una de tono individual, y que esas venas no se mezclaban. Si se pasaba la hoja de un cuchillo a lo ancho de las venas, el agua se cerraba inmediatamente, y al retirar la hoja desaparecían todos los rastros. En cambio, cuando la hoja era insertada con precisión entre dos de las venas, ocurría una perfecta separación, que no se rectificaba en seguida.*

Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela tumultuosa y en marcha, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *ídola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y ancestral. La primitiva claridad de la magia.

Ese procedimiento o ambición de los antiguos hombres ha sido sujetado por Frazer a una conveniente ley general, la de la simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su

figura es igual — magia imitativa, homeopática, — ya por el hecho de una cercanía anterior — magia contagiosa. Ilustración de la segunda era el ungüento curativo de Kenelm Digby, que se aplicaba no a la vendada herida sino al acero delincuente que la infirió — mientras aquélla, sin el rigor de bárbaras curaciones, iba cicatrizando. De la primera los ejemplos son infinitos. Los pieles rojas de Nebraska revestían cueros crugientes de bisonte con la cornamenta y la crin y machacaban día y noche sobre el desierto un baile tormentoso, para que los bisontes llegaran. Los hechiceros de la Australia Central se infieren una herida en el antebrazo que hace correr la sangre, para que el cielo imitativo o coherente se desangre en lluvia también. Los malayos de la Península suelen atormentar o denigrar una imagen de cera, para que perezca su original. Las mujeres estériles de Sumatra cuidan un niño de madera y lo adornan, para que sea fecundo su vientre. Por iguales razones de analogía, la raíz amarilla de la cúrcuma sirvió para combatir la ictericia, y la infusión de ortigas debió contrarrestar la urticaria. El catálogo entero de esos atroces o irrisorios ejemplos es de enumeración imposible; creo, sin embargo, haber alegado bastantes para demostrar que la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles.

Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también. Los historiadores sarracenos, de quienes trasladó el doctor José Antonio Conde su *Historia de la dominación de los árabes en España*, no escriben de sus reyes y jalifas que fallecieron, sino *Fué conducido a las recompensas y premios* o *Pasó a la misericordia del Poderoso* o *Esperó el destino tantos años, tantas lunas y tantos días*. Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del

mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior. Así, en una de las fantasmagorías de Chesterton, 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 otra, 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 una tercera, 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. Larga repercusión tienen las palabras. Ya señalé una vez que la sola mención preliminar de los bastidores escénicos contamina de incómoda irrealidad las figuraciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que ha intercalado Estanislao del Campo en el *Fausto*. Esa teleología de palabras y de episodios es omnipresente también en los buenos films. Al principiar *A cartas vistas* (*The showdown*), unos aventureros se juegan a los naipes una prostituta, o su turno; al terminar, uno de ellos ha jugado la posesión de la mujer que quiere. El diálogo inicial de *La ley del hampa* versa sobre la delación, la primer escena es un tiroteo en una avenida; esos rasgos resultan premonitorios del asunto central. En *Fatalidad* (*Dishonored*) hay temas recurrentes: la espada, el beso, el gato, la traición, las uvas, el piano. Pero la ilustración más cabal de un orbe autónomo

de corroboraciones, de presagios, de monumentos, es el predestinado *Ulises* de Joyce. Basta el examen del libro expositivo de Gilbert o, en su defecto, de la vertiginosa novela.

Procuro resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.

JORGE LUIS BORGES

LA DANZA EN MEXICO

Uno y plural es el arte de la danza; es la forma audaz, espontánea, de traducir los sentimientos, es el subrayado de un signo, el jeroglífico dibujado con el ímpetu de todas las pasiones. De este arte fluyen en teoría de movimientos, de vaivenes, de ondulaciones y de gestos las más cautivantes y múltiples imágenes que se pueden concebir. El paso en la danza es el número aplicado a las matemáticas.

A través de la danza, a través de los arabescos del baile, pueden situarse las historias de los pueblos, de las religiones, de los vicios y de los placeres de la humanidad. Los pasos de la danza son *lieder* de sensaciones, guirnaldas que se entrelazan en la inquietud universal.

El baile es la realización de belleza objetiva que invita al amor y a la adoración.

Por adoración los primeros pobladores de México — nahuas, toltecas, zapotecas, mixtecos, totomacos, mayas — aparecen bailando; hombres de rostros amarillos, de rostros bronceados por el sol, rostros cubiertos con máscaras simbólicas; hombres que bailan danzas religiosas

y guerreras rondando a sus ídolos sanguinarios. El dios del baile se llamaba Mixcoatl, y en todas las viejas ciudades, junto a los templos, igual que en el legendario y sapiente pueblo chino, había maestros que enseñaban a los niños el arte coreográfico, al son de primitivos instrumentos musicales: caracoles marinos, cascabeles, cuernos de toro, conchas de tortuga, huehuetlis y teponaztlis.

Los instrumentos de cuerda, según dicen algunos venerables cronistas, no fueron conocidos por los aztecas.

El huehuetl era una especie de tambor formado con un cilindro de madera, de tres pies de alto, decorado con dibujos de colores brillantes, tal vez de laca, y en la parte superior tenía una piel de ciervo curtida y admirablemente estirada, cuyo sonido era graduado conforme se estiraba la piel. El teponaztli, muy usado todavía en algunos pueblos indígeñas, es un cilindro hueco de madera con dos aberturas en medio, a manera de dos rayas largas, paralelas y a poca distancia una de otra; dos palos, semejantes a los de los tambores, sirven para herir el espacio que media entre ambas rayas, y produce un suave y melancólico sonido, que deja percibir claramente las palabras de los cantos.

Una de las actividades de esta raza peregrina y guerrera fué la danza. Los indios bailaban para solemnizar las fiestas de sus ídolos; bailaban también para celebrar las victorias. Las danzas de los primitivos mexicanos tuvieron la misma dimensión que las danzas de los pobladores del antiguo Egipto. Dos nombres tuvo la danza en tiempo de nuestros antepasados: *Mecavaliztli* y *Metotiliztli*, o lo que es lo mismo: bailes sagrados y bailes profanos. Cantadores y danzantes de profesión había en los grandes poblados. El día que debían bailar los vecinos colocaban en medio de la plaza una estera enorme, o un tablado, sobre el cual ponían dos "atabales".

"En sonando el atabal — escribe un cándido monje franciscano — se reunían todos los indios del contorno y comenzaban a bailar y cantar. En estos bailes se usaban dos "atabales": uno redondo, de cinco palmos de alto, más grueso que un hombre, hecho de preciosa madera, hueco y lindamente labrado por fuera y lo tañen por sus puntos y tonos que suben y bajan concertando y entonando los cantores. El otro

"atabal" se toca con las manos y es más pequeño. El grande se hiere con unos palos".

Para el pueblo mexicano la danza es un culto. Desde los tiempos más remotos tuvieron los indios un concepto esencialmente metafísico del baile. Primero realizaron las danzas en honor de los astros: del sol, de la luna; después brotaron las danzas militares; chocan los venablos y refulgen las lanzas envenenadas. Códices palpitantes son todavía las danzas místicas de los indios que bailan en honor de los santos en los atrios de las viejas iglesias; forman un cortejo ornamental escapado de los venerables papiros; danzas rituales humildes, con la disciplina de un solo gesto, con el ritmo de un movimiento unánime.

La imperfección, la rusticidad de la música de nuestros abuelos, no guarda armonía con la variedad de sus bailes. Los aztecas bailaron unas veces en círculo y otras veces en línea recta, y aunque regularmente se mezclaban hombres y mujeres, por lo general las danzas eran realizadas por hombres únicamente. Los nobles, en estas ceremonias, lucían vestidos suntuosos y los hombres del pueblo se disfrazaban de animales con trajes hechos de pluma o de pieles y se cubrían el rostro con máscaras hechas de madera o de cuero. La máscara hace el milagro de eternizar el gesto y abre en el espíritu expectante del pueblo una emoción perfecta. Un giro, un vaivén, unos pasos realizados por un enmascarado le imprimen mayor plasticidad, más hieratismo, envolviéndolo en una ola de misterio. La máscara es la materialización de una idea creada por la fantasía o por el misticismo, regala suprarrealidad a la danza, la hace casi sobrehumana, logrando tocar las fronteras del arcano. Por ello, sin duda, los antiguos pobladores representaron a muchas de sus divinidades llevando máscara, como el dios del viento.

Las máscaras de jade, de cristal de roca, de cornalina, de mosaico, de hueso con aplicaciones de turquesas y madreperla, son máscaras votivas encontradas en las viejas tumbas.

Si la máscara es la esencia del disfraz, el vestido en el danzante mexicano es el complemento de esa atmósfera suprarrealista, es la sugerencia de lo divino, es el perfil hasta donde llega la naturaleza, es el límite donde pestañea el paisaje y comienzan los planos del misterio:

plumas, sedas, oropeles, espejos, cuentas de cristal, cintas multicolores, lentejuelas azules, verdes, rojas, todo este material coruscante es el que aniquila la figura humana y forma la magia arquitectónica del bailarín.

En Grecia la levedad de la túnica; en la India los collares, los brazaletes, las ajorcas; en Persia los velos impalpables subrayan el giro sensual de los bailes, son el ornamento que pone de relieve el encanto del cuerpo, son el señuelo de los sentidos y la complicidad de las telas para las curvas. En cambio, la rigidez, la geometría, la liturgia, los colores planos, la extravagancia de los vestidos en los bailarines mexicanos son lo que exalta al olvido de la naturaleza, lo que nos indica la metafísica del baile. Ahí están los danzantes de Michoacán, cubiertos sus rostros con máscaras como en "La Danza de los viejos", o con brillantes pañuelos de colores como en "La danza de los Moros", llevando sobre sus hombros dalmáticas de brocado recamadas de oro, turbantes esplendorosos adornados con hilos de perlas y cuentas de cristal. Ahí están los danzantes de Oaxaca, tocados con largas y suaves plumas de lindos pájaros mexicanos, plumas que arden al sol con la magia de las colas de los papagayos y que se mueven al viento con la sensualidad de los flabelos.

¿No es acaso suprarrealista el traje que llevan los indios que habitan los pueblos de las riberas del lago de Pátzcuaro? Sus mantos parecen ornamentos de iglesia, su tocado el de un rey persa y a sus zapatos amarillos prenden unas rodajas enormes a manera de espuelas que entrechocan durante la danza que siempre bailan sobre las puntas de los pies.

Adoración, fetichismo envuelto en el humo del *copal* y en la mística embriaguez producida por el *pulque* y hierbas sagradas; el *peyote* y la *marihuana*, drogas celestes para los indios porque los inspiran, los transfiguran y los llevan a la subconsciencia, haciéndolos vivir una vida irreal. Nunca la vieja raza reveló los encantos que les producían estos sublimes venenos, indispensables para sus ritos y danzas.

El *peyote* o *jiculi*, la *marihuana*, el *pulque* enardecen los espíritus; hacen circular la sangre con fluidez; producen mirajes nunca soñados, transportando a las almas al éxtasis y al olvido. La embriaguez

derivada de estas drogas debe ser superior a la borrachera de los griegos cuando agotaban en honor de Dionisio y de Afrodita, los pellejos de vino.

Al *peyote*, los viejos pobladores lo convirtieron en símbolo religioso, adorándolo fervorosamente como si fuese algo celestial. Según la tradición, esta droga, desde el principio del mundo, fué regalada por los dioses a los mexicanos para curar las heridas del amor, para olvidar la tristeza y para que los mortales, al tomarlo, se transfiguren en divinidades. No habiendo tenido los mexicanos manera de expresar con vocablos las sensaciones que les producía el *peyote*, las hicieron ritmo, saltos, bailes, habiendo nacido entonces la danza del "jiculi".

—¿Conoce usted las danzas de los indios de Chihuahua? — me interroga una linda erudita en danzas mexicanas.

—Algunas de ellas — le contesto. — Es tan grande la variedad de los bailes en México que es imposible conocerlos todos. Cada región, cada pueblo, ha inventado una manera de expresar sus pasiones, pero, al fin, las danzas de Chihuahua, como las de Oaxaca, como las de Jalisco, como las de Guerrero, a pesar de sus diferentes pasos, de sus diferentes cadencias, de sus diferentes ademanes, nacen todas de paralela teoría, de ideología idéntica, y todas conservan, en el fondo, igual principio, símbolo unánime: la adoración.

Los danzantes indígenas son inconscientes, mecánicos; sus ritmos son lentos, largos, dolientes, cansados, igual que sus cadencias, igual que el sonar de sus tamboriles, igual que las notas de sus chirimías: notas interminables, repetidas hasta el aburrimiento. Las actitudes, los gestos, los movimientos de los danzarines son estereotipados. El rostro del danzante rígido, como hecho de cartón engomado, no necesitaría máscara. Su rostro bronceado, amarillo, adquiere una expresión increíble de dureza que llega al ridículo. Teoría de rostros herméticos, llenos de misterio, que no vibran, que no piensan. Tal vez

una contracción de hastío, pero nunca una sonrisa ilumina sus rostros; nunca un gesto de sensualidad, de júbilo, de dolor, de ira, de odio, de pasión, los transfigura.

Danzan, danzan sin cesar, al tun-tun de sus primitivos instrumentos. Más bien que un comentario a la música, las danzas indígenas mexicanas son un subrayado a la idolatría, una apostilla a la eternidad. Por eso en el fondo, un danzarín mexicano es un idólatra, un supersticioso, un inconsciente.

En Zapotlán, uno de los más antiguos pueblos del Sur de Jalisco, pueblo luminoso, donde la atmósfera constantemente azul tiembla a lo lejos en reverberos, y el aire lleno de emanaciones de los pinares se enreda entre los dedos como si fuera un velo, los indígenas danzan lo mismo en las conmemoraciones religiosas que en las fiestas profanas. Los *sonajeros* bailan dieciocho días seguidos. Todo el novenario del Santo Patrono lo pasan bailando. Las fiestas comienzan con la *Suelta de Caja*; la víspera de la celebración religiosa danzan en la casa del *mayordomo* de la festividad, mientras las mujeres hacen el *enroso*, arco de flores campestres: amarillos *zempaxochitls*, margaritas, flores de Santa María. Arco perfumado que colocan en el pórtico del templo; los colores de las flores, combinados, forman un maravilloso tapiz de dibujos fantásticos. Luego bailan al pie del *castillo* (fuegos de artificio) a la sonoridad de los repiques, al estallar de los cohetes que rasgan la obscuridad del cielo con esferas luminosas, verdes, azules, rojas.

Después danzan otros nueve días en los festejos profanos: toros, cucañas, *recibimientos*. Todos los *sonajeros* acaban, noche a noche, borrachos de *tequila* y *ponche de granada*.

Pero estos indios danzan sin ninguna inquietud, por tradición, por *voto*. La maravilla de estas danzas consiste en que son un lenguaje plástico extremadamente puro.

El vestido de los *sonajeros* está lleno de sencillez: camisa blanca de manta y calzón del mismo género. Con listones de seda de colores brillantes decoran el pecho y la espalda; el sombrero tiene más adornos: va cubierto de gasas blancas, de pequeños espejos, de col-

gantes canutillos de cristal y de cuentas de vidrio de mil colores; sombreros que se tornan coruscantes a la luz del sol; en la mano derecha llevan un gran bastón labrado lleno de *chinchines*, pequeñas rodajas de metal como las de los panderos.

Bailan en dos filas al son de dos tamboriles hechos de cuero de chivo, y de dos chirimías, marcando el compás con las *sonajas* y, de cuando en cuando, vuelcan alaridos salvajes, que, rodando, se apagan como un lamento en las lejanas serranías.

Ese tun-tun de los tambores indígenas y esas notas en las chirimías y esos gritos gemebundos siguen expresando en los campos callados, en los pueblos distantes, a la hora del crepúsculo y a la luz de la luna, el alma afligida, fanática, supersticiosa de la raza.

El espíritu de los indígenas mexicanos vive, se alimenta de mitos, de supersticiones, de leyendas religiosas que han venido ardiendo de corazón en corazón desde sus antepasados. Su fe religiosa es idolatría; por ello el culto a los santos llega como una fiesta, y sus penas, sus dolores, sus lágrimas, las ponen al pie del altar como si colocaran rosas. La adoración llega a la embriaguez y se convierte en regocijo, en ferias populares, en desbordamientos de placer. Lo mismo celebran a la Virgen del Pueblito, en Querétaro; que a la Virgen de Zapopan, en Guadalajara; o al Señor de Chalma en el Estado de México.

En los helados días de diciembre, cuando en todos los pueblos mexicanos se conmemora la aparición de la Virgen de Guadalupe, de esa Virgen de negros ojos de capulín, de pestañas largas y de manos pequeñitas donde se prenden todas las congojas y todos los anhelos de un pueblo, aparecen las danzas de "La Conquista".

Los danzarines se adornan con grandes penachos de finas plumas multicolores, llevan camiseta roja y enagüilla de lustrina también roja; en la espalda lucen una capa hecha de raso, con los colores de la bandera nacional; en la diestra llevan una *sonaja* que agitan constantemente al compás de dos violines. Bailan sin cansancio en los atrios de los santuarios, envueltos en el rumor de las oraciones que sale del templo y en la alegría de la multitud. En esta danza, sólo

hay un danzarín enmascarado con una máscara de madera negra, con largas barbas blancas hechas de ixtle; en la mano lleva un látigo y va haciendo piruetas extravagantes al frente de los demás danzarines.

El aguardiente de maíz y el alcohol extraído de los *mezcales* son el tónico de los danzantes indígenas, así como el jugo de las uvas era el deleite en las fiestas báquicas.

—¿Por qué baila usted? — le pregunto lleno de curiosidad a uno de los danzantes de la Villa de Guadalupe.

Casi no me contesta.

—*Nomás*... — Me dice entre dientes, encogiéndose de hombros.

Esa palabra *nomás*, que quiere decir "porque sí", y que en el fondo no significa nada, para él quiere decir todo. Y con el mismo desdén con que me responde, realiza todos sus actos; así, por *nomás*, se entrega al amor, así, por *nomás*, le partirán el corazón de una cuchillada.

GUILLERMO GIMENEZ

LA AMERICA DEL NORTE A TRAVES DE LOS OJOS DE SU JUVENTUD

Notas a las obras de Ernest Hemingway y William Faulkner

Cuando en la primavera de 1929 recibió la autora de estas notas un ejemplar destinado a la crítica del libro de Ernest Hemingway "A Farewell to Arms", lo hizo a un lado con el deseo ferviente de que en día no lejano cesara al fin el diluvio aquel de obras acerca de la guerra.

Porque tras la publicación del "cri de coeur" de Remarque, no había

llegado correo alguno que no trajera su buena media docena de volúmenes, las tapas de los cuales exultaban de toda suerte de adjetivos aplicables a la guerra, y prodigados con tan generosa indiscreción que no había aventura trivial de jovenzuelo imberbe consignada en batiburrillo histérico-melodramático que no se viese al punto magnificada hasta cobrar perfiles de épica emoción. Y la mente, acosada por tantísimas loas al seco tableteo de las ametralladoras y a la verba libérrima de la soldadesca, acogió bien pronto con indiferencia tamaño clamoreo hasta que, por último, cualquier libro que se refiriese a los años 1914-18 era recorrido con velada impaciencia por unos ojos fatigados ya, y comentado tal vez con leve aspereza cuando llegaba el momento de pergeñar las notas bibliográficas semanales. Que bien sabe Dios que por muy probo que un crítico literario pueda ser, llega un momento en que la repetición interminable del tema, no importa cual sea su fascinación original, resulta, si no cargante sin atenuaciones, por lo menos poco propicio a inspirar.

Esta digresión explicará, así lo espero, la razón de que "A Farewell to Arms" permaneciese olvidado encima de una mesa unas cuantas semanas, para ser abierto finalmente un día gris en que no se ofrecía ocupación mejor. Fueron hojeadas al desgaire las páginas primeras, pero ávidamente releídas apenas alcanzado el final del capítulo. Porque aquel estilo sencillo y desprovisto de toda índole de innecesarios floripondios retóricos, un estilo de reporter de cepa, dotado además de una extraordinaria perspicacia y de un sentido del ritmo notable, constituía una obra de maestro del género. Y cuando terminó, con harto sentimiento, la lectura de la página última — oprimido el pecho al peso de una tragedia tan indeciblemente triste como bella e inevitable —; cuando la imaginación halló lugar para hurtarse a la sugestión poderosa de la historia del soldado norteamericano y la enfermera inglesa, tan trivial en sus aspectos primeros y tan arrolladora y perfecta en su conclusión, surgieron dos preguntas inmediatas: ¿Quién es este Ernest Hemingway? ¿Quién es este hombre que escruta a la humanidad moderna, sus cuitas y sus emociones, con semejantes sencillez y claridad concisa? Y en seguida: ¿qué más habrá escrito? De donde resultó que Ernest He-

mingway era un joven norteamericano que había servido en las filas de los "arditi" italianos y que, terminada la guerra, se había radicado en París como representante de la International de Hearst. Y en París había publicado un libro precursor de "A Farewell to Arms": la novela "Fiesta", más conocida por su título norteamericano de "The Sun Also Rises".

Con premura impaciente devoramos también de punta a cabo "The Sun Also Rises", y dedujimos de esa primera lectura una conclusión rotunda: estábamos en presencia del primer novelista norteamericano del mundo de la post-guerra. Conclusión que se vió reforzada, confirmada, más bien, por el largo artículo que Henry Seidel Canby, el conocido crítico de la "Saturday Review of Literature", dedicó a Hemingway y que sirvió de introducción a una edición popular de la mencionada novela.

El Dr. Canby se mostraba igualmente impresionado, si no admirado, por el talento de éste joven que con sólo cuatro libros en su haber tiene derecho perfecto a ser calificado de gigante literario que se destaca por sobre los hombres de una generación más temprana. Con una sencillez que desarma, en frases breves y substanciosas, con su rítmico diálogo, tan desemejante a cualquier cosa escrita hasta hoy, Hemingway diseca y analiza el período de la post-guerra como no ha habido antes de él escritor alguno que tuviera el valor o la escrupulosidad de hacerlo. En una novela corta, este joven, que contaba veinte años apenas cuando escribió "The Sun Also Rises", ha descripto con lo que parece ser la más consumada de las facilidades a los hombres y mujeres que poblaban a Europa durante la década que siguió al armisticio. Y al pintar su manera de vivir, sus extrañas inquietudes y sus placeres más extraños aún, ha pintado también con fidelidad sin par el "Zeitgeist" del primer cuarto del siglo XX. Todos los hombres y mujeres de "The Sun Also Rises" pertenecen, por repetir las palabras de Gertrude Stein, a "una generación perdida"; ofrendan ante el altar de la frivolidad con una devoción que equivale, por su ardor, al delirio. El delirio de la música de jazz y del tintineo del hielo en la cocktelera. Y sin embargo, Hemingway cree que esa frivolidad se enraiza a la derrota individual. Todos los per-

sonajes de su novela han salido de la guerra mutilados en una u otra forma: Lady Brett Ashley, que lleva consigo la cicatriz de la infelicidad; Jake, herido por una bala, que arrastra a lo largo de la vida la chanza dolorosa de su impedimento físico; Bill, el periodista vagabundo, borracho y parásito; Cohn, el pequeño judío, tipo tan característico de su raza, todos, en fin, juzgados superficialmente, son un racimo de gentes disipadas dignas apenas de mención y menos todavía de descriptas. La adorable Brett no es, en resumen, otra cosa que una mujer fácil incapaz de domar el menor de sus deseos; Bill, un vago; Cohn, Jake y todos sus amigos, unos abúlicos que se dejan ir a la deriva en un mundo que consiste para ellos en los mostradores de los bars, los "lounges" de los hoteles parisinos y las estaciones balnearias de Francia. No obstante, pese a su juventud y piadoso hasta el límite, Hemingway ve en ellas algo muy distinto. Brett es fundamentalmente una buena muchacha, tan víctima de las circunstancias como el mismo Jake. Por lo que hace a éste, constituye el personaje más interesante y sugestivo de la obra, aunque la parte que le corresponde del argumento de ella sea, en relación, la más insignificante. Jake es el espectador, el amigo, a quien Cohn y Mike — enamorados ambos de Brett — y también Bill, vuelven los ojos en demanda de amistad, de comprensión y de esa rara virtud de camaradería desapasionada a la que los escritores modernos ensalzan como uno de los más preciados dones de la vida. Y esta amistad, nutrida por igual de valor y de comprensión; esta amistad que florece tan bellamente entre Jake y Bill en el marco de los alcornocales de Burguete, España, y como el amor es imposible entre Brett y Jake es lo que informa el tema principal del libro. Cuando todo lo demás ha fracasado, cuando el amor yace yerto y maltrecho, agotado por su misma explosión emotiva, la amistad surge de las cenizas del deseo a la manera del ave Fénix. Y los esfuerzos que Jake realiza para salvar a la amistad de la ruina del mundo de la post-guerra es lo que confiere al libro su significación peculiar. Porque Jake busca anheloso la amistad como el único sentimiento firme que existe en un mundo en el que todo lo demás es mutable e incierto. Y es ello también el anhelo de Hemingway. Un anhelo que se hace aquí tan buído, tan punzante, que el lector no puede menos

de sentir piedad irresistible ante esa invocación a la amistad, a la piedad, que vibra una y otra vez en el diálogo. Aparte ya de la maestría de Hemingway en este — maestría que no es, evidentemente, más que su aptitud de reporter sublimizada, y aparte su extraordinario talento descriptivo, empleado con una medida que equivale a genio, hay en la obra de este escritor — y así lo puso ya de relieve en "The Sun Also Rises" — la creencia hondísima en la "bondad" definitiva de esas almas errantes cuyo vagar glosa con tanta simpatía. Y nos mueve de esa suerte a creer con él en que esos hombres y mujeres que perdieron las amarras conservan, empero, las nociones tolerantes del amor, el afecto, la lealtad, el júbilo y el odio repentino.

En "The Sun Also Rises", la amistad, esa amistad que D. H. Lawrance ha exaltado en su obra tan a menudo, constituye el tema principal del libro. En "A Farewell to Arms" es el amor, carnal y sublime, lo que transforma en amorío trivial de la época de la guerra en pasión abrasadora que el autor nos describe con delicadeza y ternura exquisitas. Catalina, la enfermera, y Henry, el voluntario norteamericano, incoherentes, infantiles, de facundia que rebosa de esa intensidad tan típica del diálogo de Hemingway, perfilan con escueto y magnífico relieve su silueta en el marco del frente italiano de la guerra. Pero la guerra les afecta en muy segundo término, aunque formen parte de ella. Son los problemas personales de uno y otra lo que cobra significación tersa. Y resulta interesante advertir al respecto que a pesar del arte de reporter de Hemingway y a pesar de su propia experiencia en el frente italiano, "A Farewell to Arms" es, en calidad de ejemplo de literatura de guerra, un libro poco notable, por no decir flojo. Toda su importancia consiste en el desarrollo de las relaciones de esos enamorados modernos, una mujercita y un muchacho a quienes las circunstancias ponen al margen de todos los standards convencionales y que viven los días y las horas buscando en ellos los únicos placeres que les importan, hasta el supremo instante revelador en que la amante se convierte sutilmente en la esposa — aunque no haya ceremonia oficial ni religiosa alguna — y en que el amante, todo indiferencia, de los primeros capítulos pasa a ser el esposo y el protector natural de la joven, a la que "conquistó" frívolamente por

procurarse un ameno pasatiempo distinto de las vulgaridades del lupanar de soldadesca. El lector sigue con atención conmovida su historia y siente que la piedad y la ternura que ella le inspira culminan en emoción al llegar a la escena del hospital, capítulo último, donde Catalina, agonizante de resultas del parto, enfrenta a la muerte con un valor estoico expresado en un diálogo que figura entre los trozos más intensos y agudos que Hemingway ha escrito hasta hoy. ¿Quién habrá, en efecto, que no experimente piedad y un extraño sentimiento de frustración al ver cómo una mujercita dotada de un tal coraje reidor muere en plena floración de vida? Sin embargo, Hemingway cree que el final del coraje en este mundo es la aniquilación. "Si la gente aporta excesivo coraje a este mundo, el mundo tiene que matarla, que destrozarla; y así, la mata. El mundo destroza a todos, y luego hay muchos que son fuertes en las grietas. Y aquellos a quienes no destroza, los mata. Mata a los muy buenos, y a los muy cariñosos, y a los muy bravos imparcialmente. Si no formáis parte de ninguna de estas categorías, el mundo os matará también, pero no tendrá prisa especial por hacerlo". He aquí el criterio que la vida inspira a Hemingway: los bravos, y los afectivos, y los buenos son muertos con la sonrisa en los labios y una exclamación de alegría incoherente. Y de aquí que a pesar de que el libro se refiere a una "generación perdida" esté, sin embargo, tan lleno de esperanza y haya en el extraño sentido de la felicidad. Catalina muere, Brett Ashley renuncia a su enamorado, porque por vez primera en su vida sabe lo que es el amor y la ternura, y la renunciación de una y la muerte de otra nos sirven para fortalecer nuestra creencia en la bondad de la humanidad y el avasallador poder del amor. No son estos méritos, con ser los principales, los únicos de la obra de Hemingway y lo que le hace destacarse por sobre sus contemporáneos. Aparte ya de su filosofía, Hemingway ha aportado al mundo de las letras norteamericanas una nueva belleza y un estilo de intensidad tal que son muchos los escritores que han tratado de imitarle, pero muy pocos, si es que alguno, los que lograron sobrepasarle o igualarle siquiera.

William Faulkner, el joven escritor sureño que sigue en calidad a Hemingway entre los nuevos autores norteamericanos, ofrece un interesante contraste con aquel. También las novelas de Faulkner se refieren a esa "generación perdida", pero allí donde Hemingway cree aún en esos sentimientos sencillos a los que no hay cataclismo, por grande que sea, capaz de destruir totalmente, Faulkner estudia la desintegración social de nuestra época y se muestra obseso por las situaciones decadentes y los tipos humanos viciosos o pervertidos. Y así, en sus tres obras principales, "Soldier's Pay", "The Sound and tre Fury", y "Sanctuary", el lector es enfrentado con ejemplos y descendido a terribles simas de depravación humana. No vemos ya alegres ociosos que beben jovialmente el vino rojo de Navarra y refieren entre risas sus pesares, sino criaturas siniestras, pertenecientes, desde luego, a los bajos fondos sociales, habitantes de unos antros como aquellos que llevaban en sus frontispicios las trágicas palabras del tercer canto del Dante. Y no contentos con su degradación interna, traducen también exteriormente los signos de su condición. Significa ello que el leer las novelas de Faulkner — la menos terrorífica de las cuales es "Soldier's Pay" — equivale a penetrar en un mundo de espanto tal que la mente desvaría ante las monstruosidades que nos son reveladas. ¿Pueden ocurrir cosas semejantes? Una y otra vez, sobre todo en el caso de "Sanctuary", tiene el lector que formularse esta pregunta. No hay "grand guignol" que pueda compararse en horror a la historia de una niña de colegio víctima de estupro por un criminal impotente, episodio al que presta más repulsivos caracteres todavía la índole del ambiente en que está situado. Y lo más terrible de todo es que la obra de Faulkner lleva consigo la convicción de una verdad implacable y escueta. Solamente como Faulkner describe las cosas pudieron ellas haber sucedido. Solamente así pudo Benjy, el idiota de "Sound and Fury", codiciar a su hermana Caddie, y solamente así pudo el aviador ciego de "Soldier's Pay" hacer lo que hizo. Y junto a este deseo apasionado de reflejar a toda costa la verdad, se advierte en Faulkner una sensibilidad intensa, casi hiperestesiada, de la belleza del mundo material. Con sentido exquisito de la luz y el color describe los jardines floridos y rumorosos de cantos de pájaros, los senderos bañados de sol y los colores

alegres de los vestidos femeninos vistos sobre un fondo de sombrío relieve. De ahí que el contraste que ofrecen el encanto del mundo y las taras innobles de sus criaturas se destaque aún más. En un terrible Walpurgisnacht, más terrible todavía que el del famoso episodio del "Ulises" de Joyce, desfilan hombres y mujeres del hampa norteamericana: contrabandistas de alcoholes, celestinas, gentes amorales, sin hablar ya de las del sur que presencian el desfile de sus vidas estériles soñando entre el verdor lujurioso de sus jardines. Faulkner contempla a unas y otras con la mirada, toda vigor y capacidad de indignación, de la juventud; anota sus menores movimientos, sus complicados gestos y contorsiones, escucha sus gemidos y sus lamentaciones y reconstruye — no por causarnos placer, pero desde luego para informarnos ásperamente — un mundo de horror y de tragedia. Y no hay, empero, en su arte, nada que sugiera el arte de laboratorio. Por el contrario, lleva a cabo sus investigaciones como poseído de vibrante cólera, a un punto tal que al leerle se le adivina erguido en la linde del mundo y gritándole: "¡He aquí lo que sois, en lo que os habéis convertido! ¡Miradlo bien, y corred luego a esconderos avergonzados!". Esta cólera, tensa y terrible — el adjetivo terrible surge espontáneamente una y otra vez al hablar de la obra de Faulkner — se hace sobre todo patente en "Sanctuary". Y a no dudarlo, esta novela, con su pintura de los bajos fondos norteamericanos, con el rapto de Temple Drake en circunstancias de especial rudeza, y con el linchamiento de un hombre inocente por una turba encendida de odio, da a Faulkner derecho a ser catalogado entre los más brillantes escritores de la joven generación. Cuanto dice, feroz y abrumador como es, ciertamente, lleva impreso el sello de la verdad, de una verdad más desventurada y repelente que el sapo que chapotea allá en el fondo de la charca — y a la que nuestra generación remilgada no se decide a mirar de frente. Puede afirmarse que en la actualidad Faulkner utiliza sus muy preclaras dotes de analista como un escalpelo esgrimido contra sus semejantes. Algún día, sin embargo, cuando se haya cansado de luchar contra el dragón del mundo del hampa, la ternura oculta que hay en Faulkner saldrá a la superficie y entonces su obra literaria logrará plenitud sazonada. Por lo demás, si

insiste en proseguir su observación de lo mórbido y lo decadente, es harto dudoso que consiga algo más que repetir con o sin variantes los temas de sus tres éxitos anteriores, "Soldier's Pay", "The Sound and the Fury" y "Sanctuary".

HERMINIA HALLAM HIPWELL

LA VIDA DE LOS ESCRITORES RUSOS

(Meros apuntes a raíz de un viaje por la república de los Soviets)

Todo ha cambiado fundamentalmente en Rusia después de la revolución. Y la vida de los escritores tuvo forzosamente que cambiar. Hubo un tiempo en que se persiguió a los intelectuales. Se los redujo a la miseria y a la prisión. Algunos tuvieron que ir a lavar ropa. Otros a despachar azúcar o sardinas en los almacenes del estado. Seguramente que esto se hacía con los intelectuales del régimen depuesto. No con los de la revolución.

Pero ahora ese tiempo pasó. Hoy, los intelectuales en general y en particular los escritores, viven perfectamente bien. Casi tan bien como los obreros, que son los que gozan allí de mayores derechos y de más positiva reputación.

La vida económica del escritor está ahora prácticamente resuelta. Como lo está asimismo la vida de todos los distintos trabajadores manuales e intelectuales que laboran dentro de las fronteras del soviet. La carrera de un escritor, entonces, resulta relativamente fácil. Porque no bien una persona, sea mujer o varón, revela tener condiciones literarias y presenta alguna prueba de mérito — novela, drama, poesía —, ya tiene el pan asegurado y su vocación definida.

Entre nosotros, un escritor, bueno o malo, puede publicar un libro y otro libro y seguir siendo, no obstante, no ya un desheredado de la fortuna, sino del más elemental salario. Horacio Quiroga que es, sin disputa, uno de nuestros mejores cuentistas, una vez sacó la cuenta de lo que había ganado en veinte años de labor intensa, sumando toda su producción, y le salió un sueldo de 20 pesos por mes... Si yo sacara la cuenta de la mía, posiblemente no llegaría, con premios y todo, a siete...

En Rusia no ocurre esto. Un escritor, cualquier escritor, (hay allí peores que los nuestros), a quien una editorial del Estado le publique un libro, cosa natural y fácil, tan fácil y natural como acá, ya puede ingresar al sindicato de escritores y consagrarse como un proletario de la pluma. Desde entonces en adelante no tendrá más lucha que la lucha que pueda sostener consigo mismo o con su ideal literario. De golpe, el Estado le allana el renglón de su economía. Le saca un clavo de la cabeza. Del centenar de escritores que vi o visité no encontré a ninguno que tuviese preocupaciones de orden financiero.

La producción literaria se cotiza con esplendidez. Se me dijo que ya en los tiempos del zarismo había esa costumbre, que ahora el nuevo régimen mejoró. Hay una tarifa uniforme. Se paga más bien la fuerza del trabajo que la calidad. El tiempo que un hombre emplea en realizar una obra, independientemente de sus condiciones intelectivas o de su inspiración. El libro se cotiza por pliego de 32 páginas. El escritor recibe 400 rublos por cada pliego o sea 800 pesos argentinos. De manera, que un libro de 128 páginas, que es la dimensión mínima, le rinde al autor la suma de 1.600 rublos, lo suficiente como para vivir holgadamente un año. Si se añade a esto que se le permite a un libro llegar a la tercer edición y que no hay libro que no la alcance, tenemos en menos de cuatro meses triplicada automáticamente la suma de su salario. La colaboración en diarios y revistas se paga mejor aun. La tarifa mínima es de cien rublos por artículo. Si se trata de un estudio la cotización se verifica a razón de cincuenta rublos por página.

Es así que un dramaturgo o novelista, con escribir tan sólo una

obra por año, puede desenvolverse espléndidamente y dedicarse exclusivamente a su arte y a su tarea sin verse forzado a desperdigar sus energías psíquicas en otras obligaciones.

Difícilmente un escritor no se dedica a otra cosa que no sea la literatura, que es su especialización. El más insignificante lo puede hacer, porque como digo, la organización soviética se lo permite. Otro tanto ocurre con los pintores y con los actores, aunque ellos trabajan a sueldo de la nación. El escritor, en cambio, es un trabajador independiente. No debe cumplir más consigna que la que le dicta su conciencia, partiendo de la base, claro está, del respeto del sistema. No es posible suponer que uno se descuelgue con una novela contra el soviet y que el soviet se la vaya a publicar y a pagar encima. Las limitaciones, no obstante, son contrarias a las limitaciones que existen fuera de la república. Pues mientras en el otro mundo, se pone en el índice a un escritor revolucionario, allí se pone al que no lo es.

Es conveniente saber, empero, que la orientación de la literatura no es impuesta por la dictadura del proletariado, sino por los mismos escritores que realizan congresos con este solo fin, interesados como todos por la marcha de la reconstrucción socialista del territorio.

A Vladimiro Maiakovsky no le pidió nadie que escribiese su célebre canto al plan quinquenal, ni a Feder Gladkov que escribiese El Cemento, o sea, la novela de la reconstrucción. Si bien abunda el tipo de escritor comunista, doctor en marxismo, no es obligatorio que un escritor sea comunista para publicar. Basta que sea, lo que en Rusia se llama, "una persona honesta".

En las dos grandes ciudades, Moscú y Leningrado, los escritores disponen de una casa común. Una está terminada. La otra, en construcción. En esta casa pueden vivir todos, aunque no es obligatorio hacerlo. También dispone el gremio de un comedor colectivo como dispone por otra parte allí toda agrupación gremial o sindicato. Difícilmente se cocina en casa. Se lo reputa, además, una costumbre burguesa y se lo considera una falta de solidaridad.

Siempre que visité a un escritor que no acudía al comedor común, me dió infinidad de disculpas (sufría del estómago, tenía una úlcera,

le repugnaba la manteca) para explicarme por qué comía en su casa. En el comedor de Moscú o de Leningrado se puede ver en una hora a más escritores juntos que aquí en dos o tres años.

Visten modestamente como viste allí todo el mundo. Ninguno se señala por su elegancia. A excepción de aquellos que han estado en Francia o en el extranjero, como Lavreñov o Sloninsky, ninguno se distingue, por su indumentaria de cualquier obrero. Algunos, rebasan toda medida y van con un overol o en zapatillas. Parecen mujiks. Más de uno me recibió en mangas de camisa, con una barba de nueve días, el pantalón ceñido con una cuerda y la cabeza afeitada. Se estila mucho esto de raparse el cráneo con una navaja. Se lleva una vida tan agitada, tan febril, que se opta generalmente o por dejar crecer la melena hasta el cuello o por arrancarla de cuajo. A veces, era una bola de billar la que entraba en el comedor de los escritores, adonde acudí algún tiempo; a veces, en cambio, era una melena de carnero que metía miedo.

Serafimovich o Gorki, por el traje, más que dos notabilidades, parecen dos reos.

Nadie ocupa más de dos piezas. Es el máximo de "extensión territorial" que la constitución le concede a cualquiera. El mismo Stalin no ocupa más lugar. El profesor Jorge F. Nicolai que iba conmigo, no se arregló con la Universidad de Moscú para dictar un curso de fisiología porque reclamó tres habitaciones.

Dado que allí se vive más en la calle, en el club, en la biblioteca, en la asamblea y dado que en todas partes, hasta en los cuarteles, hay una sala para leer y otra para escribir, la casa también ha cambiado de sentido. Sólo se va a ella para dormir en la mayoría de los casos. Dejó de ser el nido individual para ser un agujero de tránsito. El escritor, asimismo, cambia incesantemente de domicilio, según el trabajo que haga. Así, por ejemplo, si se propone describir una fábrica o una represa o un astillero, cosa muy frecuente en la nueva literatura, se traslada allá y allá vive. Los pintores llevan una existencia más trashumante aún. De Odessa se los manda a menudo a los pozos de Bakú y de Bakú a Samarkand o a Siberia. Se los moviliza, artísticamente,

Una epopeya de la igualdad y serenidad y un germén de deprimencia.

como a los soldados y se los obliga a realizar sus exposiciones en los pasillos de las fábricas.

Cuando yo llegué era época de "canícula" y se encontraban muchos escritores veraneando en las antiguas residencias de la nobleza, puestas ahora al servicio de los trabajadores.

En vez de irse en tren, como nosotros, ellos se echan una mochila al hombro y se hacen el recorrido a pie, de Moscú a Leningrado, hasta la Georgía. A los escritores rusos les agrada mucho recoger las impresiones directamente y estar constantemente en contacto con los hombres y con la naturaleza. Hay muchos, como Gladkov o Serafimovich, que trabajan voluntariamente en una fábrica o en una chacra y simultáneamente escriben sus obras.

El trabajo manual ha sido tan exaltado y dignificado en Rusia, que nadie se siente desmerecido por trabajar con los brazos.

ELIAS CASTELNUOVO

STREET SCENE

Los rusos descubrieron que la fotografía oblicua (y por consiguiente deforme) de un botellón, de una cerviz de toro o de una columna, era de un valor plástico superior a la de mil y un *extras* de Hollywood, rápidamente disfrazados de asirios y luego barajados hasta la total vaguedad por Cecil B. de Mille. También descubrieron que las convenciones del Middle West — méritos de la denuncia y del espionaje, felicidad final y matrimonial, intacta integridad de las prostitutas, concluyente *upper cut* administrado por un joven abstemio —

podían ser canjeadas por otras no menos admirables. (Así, en uno de los más altos films del Soviet, un acorazado bombardea a quemarropa al abarrotado puerto de Odesa, sin otra mortandad que la de unos leones de mármol. Esa puntería inocua se debe a que es un virtuoso acorazado maximalista.) Tales descubrimientos fueron propuestos a un mundo saturado hasta el fastidio por las emisiones de Hollywood. El mundo los honró, y estiró su agradecimiento hasta pretender que la cinematografía soviética había obliterado para siempre a la americana. (Eran los años en que Alejandro Block anunciaba, con el acento peculiar de Walt Whitman, que los rusos eran escitas.) Se olvidó, o se quiso olvidar, que la mayor virtud del film ruso era su interrupción de un régimen californiano continuo. Se olvidó que era imposible contraponer algunas buenas o excelentes violencias (*Iván el Terrible, El acorazado Potemkin,* tal vez *Octubre*) a una vasta y compleja literatura, ejercitada con desempeño feliz en todos los géneros, desde la incomparable comicidad (Chaplin, Buster Keaton y Langdon) hasta las puras invenciones fantásticas: mitología del Krazy Kat y de Bimbo. Cundió la alarma rusa; Hollywood reformó o enriqueció alguno de sus hábitos fotográficos y no se preocupó mayormente.

King Vidor, sí. Me refiero al desigual director de obras tan memorables como *Aleluya* y tan innecesarias y triviales como *Billy the Kid*: púdica historiación de las veinte muertes (sin contar mejicanos) del más mentado peleador de Arizona, hecha sin otro mérito que el acopio de tomas panorámicas y la metódica prescindencia de *close-ups,* para significar el desierto. Su obra más reciente, *Street Scene,* adaptada de la comedia del mismo nombre del ex-expresionista Elmer Rice, está inspirada por el mero afán negativo de no parecer "standard". Hay un insatisfactorio mínimum de argumento. Hay un héroe virtuoso, pero manoseado por un compadrón. Hay una pareja romántica, pero toda unión legal o sacramental les está prohibida. Hay un glorioso y excesivo italiano, *larger than life,* que tiene a su evidente cargo toda la comicidad de la obra, y cuya vasta irrealidad cae también sobre sus normales colegas. Hay personajes que parecen de veras y hay

otros disfrazados. No es, sustancialmente, una obra realista; es la frustración o la represión de una obra romántica.

Dos grandes escenas la exaltan: la del amanecer, donde el rico proceso de la noche está compendiado por una música; la del asesinato, que nos es presentado indirectamente, en el tumulto y en la tempestad de los rostros.

Actores y fotografía, excelentes.

J. L. B.

INDICE

INDICE

INDICE

Rumbo a Goethe, por *Alfonso Reyes* 7
Ulises ỹ otros trabajos de James Joyce, por *Charles Duff* .. 86
¿Qué es metafísica?, por *Martín Heidegger* 128
Martín Heidegger ante la sombra de Dostoiewsky, por *Benjamín Fondane* 151

NOTAS

Carta al arquitecto Erich Mendelsohn, de Berlín, por *Victoria Ocampo* 170
El arte narrativo y la magia, por *Jorge Luis Borges* 172
La danza en México, por *Guillermo Giménez* 179
La América del Norte a través de los ojos de su juventud, por *Herminia Hallam Hipwell* 186
La vida de los escritores rusos, por *Elías Castelnuovo* 194
Street Scene, por *J. L. B.* 198

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: Rufino de Elizalde 2847.

INDICE