

# SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE  
VICTORIA OCAMPO

NOVIEMBRE DE 1935

AÑO V

BUENOS AIRES



# S U M A R I O

L E O N C H E S T O V  
*KIERKEGAARD Y DOSTOYEVSKY*

J O R G E L U I S B O R G E S  
*UNA VINDICACION DE MARK  
T W A I N*

P E D R O H E N R I Q U E Z U R E Ñ A  
*TRADICION E INNOVACION EN  
L O P E D E V E G A*

J O S E B I A N C O  
*SIETE AÑOS*

A N G E L J . B A T T I S T E S S A  
*ANTECEDENTES DE LA POESIA  
GAUCHESCA EN EL SIGLO XVIII*

N O T A S

Sobre un mal de esta ciudad, por *Victoria Ocampo*  
Borges, narrador, por *Amado Alonso*

THE HISTORY OF THE

ROYAL NAVY

FROM THE EARLIEST PERIODS

TO THE PRESENT TIME

BY

ADMIRAL LORD BRADSHAW

OF GREAT BRITAIN

IN TWO VOLUMES

VOLUME THE FIRST

LONDON

PRINTED BY R. CLAY AND COMPANY

PRINTERS, BUNGAY, SUFFOLK

1897

BY APPOINTMENT TO HER MAJESTY

THE QUEEN

AND TO HIS ROYAL HIGHNESS

THE DUKE OF BRUNSWICK

BY SPECIAL PERMISSION

OF HER MAJESTY THE QUEEN

AND OF HIS ROYAL HIGHNESS

THE DUKE OF BRUNSWICK

## KIERKEGAARD Y DOSTOYEVSKY (\*)

### *(Voces que claman en el desierto)*

Naturalmente, ustedes no exigirán de mí que agote, durante el transcurso de una hora, de que dispongo, el complejo y difícil tema: “La obra de Kierkegaard y de Dostoyevsky”. Limitaré por ello mi tarea desde el principio. Me circunscribiré a sus interpretaciones del pecado original, o sea — puesto que es la misma cosa — de la Verdad espiritual y revelada. Es menester advertir que en este breve plazo ni siquiera será posible exponer, con la amplitud deseable, su pensamiento sobre La Caída del Hombre. En el mejor de los casos, llegaré a señalar los motivos que atrajeron hacia el pecado original la atención de esos dos notabilísimos pensadores del siglo XIX. Diré, de paso, que hasta para Nietzsche, — tan alejado, según consenso general, de los temas bíblicos —, el concepto de la Caída constituye el eje de toda su problemática filosófica. Su tema principal, básico, es Sócrates, que para él representa el

(\*) Comunicación leída el 5 de Mayo de 1935 en la Academia Religioso-filosófica de París.

“decadente”, es decir el hombre caído, por excelencia. Ve la caída de Sócrates en aquello que la historia — y sobre todo la historia de la filosofía — considera, y nos ha acostumbrado a considerar, su mérito excelso: su ilimitada fe en la razón, y en el saber que la razón elabora. Al leer los escritos de Nietzsche sobre Sócrates, surge involuntariamente el recuerdo de la leyenda bíblica del fruto prohibido y de las seductoras palabras del Tentador: “Seréis sabios”. Aun más, y con mayor insistencia que Nietzsche, nos habla Kierkegaard de Sócrates. Y es todavía más notable que, para Kierkegaard, Sócrates sea el fenómeno más extraordinario en la historia de la humanidad antes de la aparición, en el horizonte de Europa, de ese libro misterioso llamado simplemente Libro, Biblia.

La idea del pecado original ha inquietado a la mente humana desde los tiempos más remotos. El hombre ha sentido que en el mundo no todo marcha bien, es más, marcha muy mal, y ha realizado enormes esfuerzos para dilucidar la procedencia de este mal. “Hay algo podrido en el reino de Dinamarca”, hablando en el idioma de Shakespeare. Es necesario agregar, inmediatamente, que la filosofía griega, como la filosofía de otros pueblos, sin excluir los orientales, respondía al interrogante planteado en forma directamente opuesta a la Biblia. Uno de los primeros grandes filósofos griegos, Anaximandro, dice en uno de los fragmentos que nos han llegado: “de donde

tienen nacimiento los seres separados, de ahí, necesariamente, proviene su perdición. En tiempo preestablecido, son castigados y sufren la venganza, uno del otro, por su impureza". Esta idea de Anaximandro impregna toda la filosofía antigua: la aparición de objetos aislados, de seres individuales, especialmente hombres, es considerada como una osadía indigna, cuya justa expiación son su muerte y destrucción. La idea de γένεσις y φθορά (nacimiento y aniquilamiento) constituye el punto de partida de la filosofía antigua. (Ella, repito, surgía, inevitablemente, ante los fundadores de las religiones y filosofías del lejano oriente).

El pensamiento humano espontáneo, en todas las épocas y en todos los pueblos, se detenía perplejo, como hechizado ante la necesidad fatal que introdujo en el mundo la terrible ley de la muerte — inseparable del nacimiento del hombre —, ante la anulación que espera a todo lo aparecido y a lo que está por aparecer. En la existencia del hombre, el pensamiento descubría algo vedado, — vicio, enfermedad, pecado —, y, en consecuencia, la sabiduría demandaba la superación del pecado en su mismo origen, es decir el renunciamiento a la existencia, que tiene un principio y por lo tanto un fin. La catarsis griega, purificación, surge de la convicción de que los datos inmediatos de la conciencia, que atestiguan la ineludible perdición de todo lo engendrado nos descubren la verdad eterna, primordial,

permanente, y por siempre inexcrutable. Hay que buscar la verdadera, la real existencia ( ὄντως ὄν ), no entre nosotros y para nosotros, sino allí donde termina el poder de la ley del nacimiento y la muerte, es decir donde no hay principio, y por ende no hay fin. Este es el origen de la filosofía espiritualista. La ley de la extinción inevitable de todo lo aparecido y creado se nos presenta definitivamente como un atributo de la existencia misma: la filosofía griega está tan incommoviblemente convencida de esto como la sabiduría hindú, y nosotros, separados de los griegos e hindúes por milenios, somos tan incapaces de escapar del influjo de esta verdad primordial como aquellos que por primera vez la descubrieron y demostraron.

Tan solo el Libro de los Libros constituye una excepción misteriosa. En él se narra lo opuesto a aquello alcanzado por la especulación mental. “Todo fué hecho por el Creador, leemos en el principio del Génesis, todo tuvo principio”. Pero esto, lejos de representar una condición de miseria, defecto, vicio, pecado de la existencia, es, por el contrario, garantía de todo el bien contenido en la creación del universo; en otras palabras, el acto creador de Dios es fuente y principio de todo bien. En el ocaso de cada día de la Creación, contemplando todo lo creado, “vió Dios que era bueno”. Y el mundo y las gentes (a los cuales bendijo Dios), hechos por el Creador, y precisamente por ello, eran perfectos, y no tenían falta alguna:

no hubo mal en el mundo creado por Dios, no hubo pecado del cual proviniera el mal. El mal y el pecado aparecieron más tarde. ¿De dónde?

Sobre esta cuestión las Escrituras dan una respuesta definida: Dios plantó en el jardín del Edén, entre otros árboles, el árbol de la vida y el árbol del conocimiento del bien y del mal. Y dijo al primer hombre: “De todo árbol del huerto comerás. Mas del árbol de ciencia del bien y del mal, no comerás de él: porque el día que de él comieres, morirás”. Pero el Tentador — que en la Biblia es la serpiente, “astuta más que todos los animales del campo” — dijo: “No moriréis. Mas sabe Dios que en el día que comiereis de él serán abiertos vuestros ojos; y seréis como dioses, sabiendo el bien y el mal”. El hombre cedió a la tentación, comió del fruto prohibido, sus ojos se abrieron, y devino sabio. ¿Qué le fué revelado? ¿Qué comenzó a saber? Se le reveló aquello que fué revelado a los filósofos griegos y los sabios hindúes: el divino “era bueno” no ha sido confirmado — no todo era Bien en el mundo creado, porque no puede no haber mal en algo que ha sido creado, y mucho mal, y mal insoportable. Atestigua esto con evidencia incontable todo lo que nos rodea — los datos inmediatos de la conciencia; y quien mira el mundo con los “ojos abiertos”, quien “sabe”, no puede juzgar de otra manera. Desde el momento en que el hombre hízose “sabio”, o en otras palabras junto con

el “saber”, entró en el mundo el pecado, y con el pecado el mal. Así fué según la Biblia.

El problema se nos presenta a nosotros, hombres del siglo XX, tal como se presentaba a los antiguos: ¿de dónde proviene el pecado?, ¿de dónde provienen, los horrores de la vida... ligados con él? ¿Hay vicio en la existencia misma, que cual todo lo creado, aunque por Dios, como tiene principio está condenada a *imperfección*, y por lo tanto a *perdición*, inevitablemente, por fuerza de la ley primordial y suprema, o el pecado y el mal residen en el “saber”, en los “ojos abiertos”, especulación mental, es decir, proviene de los frutos del árbol prohibido?

Uno de los más notables filósofos del siglo pasado, que absorbió (y en esto estriba su sentido y significación) toda la síntesis de XXV siglos, del pensamiento europeo, Hegel, afirma sin vacilación: “La serpiente no engañó al hombre. Los frutos del árbol del saber se han convertido en fuente de la filosofía de todas las épocas venideras”. Y es preciso decirlo: históricamente, tuvo razón Hegel. Los frutos del árbol del saber se han convertido, efectivamente, en origen de la filosofía, fuente de la sabiduría de todos los tiempos futuros. Los filósofos, no sólo los paganos, ignorantes de las Sagradas Escrituras, sino también los hebreos y los cristianos, que las consideraban de inspiración divina, todos quisieron ser “sa-

bios'' y no renunciaron a los frutos del árbol prohibido. Para Clemente de Alejandría (principios del siglo III), la filosofía griega representaba el segundo Antiguo Testamento. Afirma que si fuera posible separar la gnosis (sabiduría) de la salvación eterna, y a él le fuera dado elegir entre ambas, escogería la primera. Toda la filosofía medioeval se orientó en el mismo sentido. Tampoco los místicos constituyeron excepción en este particular. El autor desconocido de la famosa *Theologia Deutsch* afirmaba que Adán pudo haber ingerido una veintena de manzanas, sin que de ello derivara ninguna calamidad. El pecado no provino de los frutos del árbol del saber; de la sabiduría no puede originarse ningún mal. ¿De dónde arranca esta seguridad del autor de la *Theologia Deutsch* de que de la sabiduría no nace mal alguno? El no formula esta pregunta: es evidente que no se le ha ocurrido que la Verdad se puede buscar y encontrar en las Escrituras. Hay que buscar la Verdad en el propio raciocinio, y únicamente lo que la razón reconoce como verdad es Verdad. La serpiente no engañó al hombre.

Kierkegaard, como Dostoyewsky, ambos nacidos en el primer cuarto del siglo XIX (con la sola diferencia de que Kierkegaard, muerto a los 44 años, y 10 años mayor que Dostoyewsky, terminó su actividad literaria cuando Dostoyewsky recién iniciaba su obra) y viviendo en la época en que Hegel ejercía la

soberanía del pensamiento europeo, no pudieron escapar a la influencia de su filosofía. Aunque cabe suponer que Dostoyewsky nunca leyó una línea de Hegel —en contraste con Kierkegaard, que conoció profundamente toda su obra—, ya en la época en que frecuentó el círculo literario de Belinsky debió informarse suficientemente de los principios básicos del sistema hegeliano. Dostoyewsky poseía extraordinaria intuición filosófica, y fueron bastante las noticias de Alemania que le llegaron a través de los amigos de Belinsky para darle un concepto cabal de los problemas planteados y solucionados por la filosofía de Hegel.

Pero el mismo Belinsky, “universitario frustrado”, aunque muy lejos de Dostoyewsky en cuanto a penetración filosófica, interpretó con certeza y, más todavía, halló palabras justas para expresar todo lo que era inaceptable para él en la filosofía hegeliana, y que igualmente resultó después inaceptable para Dostoyewsky. Recordaré un fragmento de la célebre carta de Belinsky: “Si me fuera posible ascender al más alto peldaño de la escala de la evolución, desde ahí mismo le pediría cuenta de todas las víctimas de las circunstancias de la vida y de la historia, de todos los sacrificados por el acaso, la superstición, la inquisición, Felipe II, etc.: en caso contrario, me arrojaría de cabeza desde esa altura. Ni gratuita-

mente aceptaría la felicidad, de no poder estar tranquilo con respecto a cada uno de mis hermanos de sangre...”

Claro está que si Hegel hubiera leído estas líneas de Belinsky se habría encogido de hombros y le habría llamado bárbaro, salvaje, ignorante: evidentemente, él no mordió el fruto del árbol de la sabiduría, y por eso ni siquiera sospechó la existencia de una ley inmutable, por cuyo mandato todo lo que tiene principio — es decir precisamente los hombres a quienes con tanta pasión Belinsky defendía — debe tener fin, y, por lo tanto, no hay a quién ni por qué pedir cuenta de la suerte de seres que, como finitos, no tienen ni defensa ni protección. No solo carecen de amparo y seguridad las víctimas anónimas del azar: hombres tales como Sócrates, Giordano Bruno, y muchísimos otros grandes espíritus, eminentes, sabios, justos, son aplastados sin piedad por la rueda del proceso histórico, como si fueran cosas inanimadas. La filosofía especulativa es justamente filosofía del espíritu porque sabe elevarse sobre todo lo finito y transitorio, y, viceversa, todo lo finito y transitorio sólo puede incorporarse a la filosofía del espíritu cuando es capaz de despojarse de sus minúsculos y en consecuencia despreciables intereses.

Así hubiera dicho Hegel, y habría citado aquel capítulo de su “Historia de la filosofía” donde explica que a Sócrates le correspondía ser envenenado, y que en ello no hubo nin-

guna calamidad!... Murió un anciano griego — ¿vale la pena armar tanto escándalo por semejante pequeñez? Todo lo real es razonable, vale decir no puede y no debe ser distinto de lo que es. Quien así no lo entiende no es un filósofo, ni le es dado penetrar especulativamente en la esencia de las cosas. Más aun, según Hegel, aquel a quien esto no le ha sido revelado no tiene derecho a considerarse como un hombre religioso. Porque toda religión, y especialmente la religión absoluta — así llama Hegel al cristianismo —, revela al hombre, a través de imágenes, es decir en forma menos perfecta, lo mismo que el intelecto pensante descubre en la esencia de la vida. “Por eso el auténtico contenido de la fe cristiana es comprobado por la filosofía y no por la historia (o sea lo narrado en las Escrituras)”, dice en su “Filosofía de la religión”. Esto significa que las Escrituras pueden ser aceptadas en la medida en que el espíritu comprueba su concordancia con las verdades que él mismo descubre, o, según la expresión de Hegel, extrae de sí mismo. Todo lo restante debe ser rechazado.

Ya sabemos que el espíritu de Hegel extrajo de sí mismo la idea de que, contrariamente a lo afirmado en las Escrituras, la serpiente no engañó al hombre, y que el fruto del árbol prohibido nos dió lo mejor que hay en la vida — la sabiduría. Asimismo, el intelecto rechaza como imposibles los milagros relatados en las Escrituras. En las siguientes palabras puede

entreverse cuán profundamente despreció Hegel las Escrituras: “Carece de toda importancia que los invitados recibieran mayor o menor ración de vino en las bodas de Canaán; también es pura casualidad que a alguien se le sanara el brazo paralizado, pues millones de gentes andan por el mundo con miembros paralizados y mutilados, y nadie los sana. En el Antiguo Testamento se cuenta que durante el éxodo de Egipto fueron marcadas con señales rojas las casas de los judíos para que el Angel del Señor pudiera reconocerlas. Tal fe no tiene ninguna importancia para el espíritu. Las burlas más envenenadas de Voltaire fueron dirigidas contra esa fe. Dice él que mejor hubiera sido que Dios iniciara a los judíos en la inmortalidad del alma, en vez de enseñarles cómo satisfacer sus necesidades físicas (*aller à la selle*). De este modo las letrinas se convierten en el contenido de la fe”. La “filosofía del espíritu” de Hegel se refiere a las Escrituras con burla y desprecio, y admite del contenido de la Biblia sólo aquello que puede “justificarse” ante la conciencia racional.

Hegel no necesita de la “verdad revelada”, o, con más precisión, no la acepta. O, si se quiere, considera verdad revelada lo que le revela su propio espíritu. Sin la ayuda de Hegel, algunos teólogos protestantes lo han entrevisto: para no confundirse a sí mismos ni a los demás con el enigma de la misteriosa revelación bíblica, han declarado reveladas todas

las verdades, simplemente. En griego la verdad es ἀλήθεια; derivando esta palabra del verbo ἀ-λανθάνω (pre-revelar) los teólogos se han liberado de la necesidad deprimente para el hombre ilustrado de reconocer la situación privilegiada de las verdades bíblicas: por ser verdad, cada verdad revela algo que antes permanecía oculto. En este sentido, la verdad bíblica no constituye excepción y no tiene privilegio frente a otras verdades. Puede ser admitida en cuanto puede justificarse ante nuestro raciocinio y ser entrevista por nuestros “ojos abiertos”. Naturalmente, en estas condiciones será forzoso rechazar las tres cuartas partes de las leyendas bíblicas. En cuanto a lo restante, debe ser interpretado de manera que nuestra razón no encuentre en ello nada incompatible consigo misma. Para Hegel, (como para los filósofos de la Edad Media), Aristóteles constituye la máxima autoridad. Termina su “Enciclopedia de las ciencias filosóficas” con una larguísima cita (en griego en el original) de la metafísica de Aristóteles sobre el tema “ἡ θεωρία τὸ ἀριστον Καὶ τὸ ἡδιστον”, lo que significa “La contemplación es lo mejor y lo de mayor beatitud”. En la misma Enciclopedia, al comienzo de la tercera parte, en los párrafos con que principia la “Filosofía del espíritu”, dice: “Los libros de Aristóteles sobre el alma representan hasta hoy la mejor y la única obra de carácter especulativo sobre este tema. La finalidad esencial de la filoso-

fía del espíritu puede únicamente residir en la introducción del concepto de comprensión en el conocimiento del espíritu, y por lo tanto en la iniciación en las ideas aristotélicas”. No en vano Dante llamó a Aristóteles “il maestro di coloro chi sanno”. Quien quiere “saber” debe seguir a Aristóteles. Debe reconocer en sus obras — Del alma, Metafísica, Ética —, no sólo el segundo Antiguo Testamento, como decía Clemente de Alejandría, sino el segundo Nuevo Testamento: Debe ver la Biblia en Aristóteles. El es el único maestro de los que saben y quieren saber.

Siempre inspirado por Aristóteles, enuncia solemnemente Hegel en su “Filosofía de la religión”: “La idea básica (del cristianismo) es la unidad de la naturaleza divina y humana: Dios devino hombre”. O en otro lugar, en el capítulo sobre “El reino del Espíritu”, dice: “El individuo debe ser penetrado por la verdad primordial de la unidad de las naturalezas divina y humana, llega a esta verdad por el sendero de la fe en Cristo. Dios deja de ser trascendente a él”. Es todo lo que dió a Hegel la “religión absoluta”. Con satisfacción cita fragmentos de los sermones del maestro Eckhardt y palabras similares de Angelus Silesius: “Si no hubiera Dios, no existiría yo; si no existiera yo, no habría Dios”. De esta manera, el contenido de la religión absoluta es interpretado y elevado hasta el nivel alcanzado por el pensamiento aristoté-

lico o por la serpiente bíblica cuando prometió al primer hombre que el “saber” lo igualaría a Dios. Ni por un momento reflexiona Hegel que allí se oculta la terrible, la fatal caída, que el “saber”, lejos de igualar al hombre con Dios, lo escinde de El, entregándolo al arbitrio de la “verdad” muerta y mortífera. Los milagros de las Escrituras, o sea la omnipotencia divina, fueron rechazados y escarnecidos por él, porque, como lo explica en otra parte: “Es imposible exigir que se crea en cosas incompatibles con cierto grado de ilustración. Tal creencia implicaría fe en un contenido transitorio y fortuito, es decir no verdadero: porque la verdadera fe no puede tener contenido fortuito. De acuerdo con esto “el milagro rompe el vínculo natural entre los fenómenos, y por ello constituye violencia para el espíritu”.

## II

He debido detenerme en la filosofía especulativa de Hegel porque los dos, Dostoyewsky y Kierkegaard, — en el primero inconscientemente, el segundo con plena conciencia —, vieron su problema vital en la lucha y en la supresión del orden de ideas que representó, como síntesis del desarrollo del pensamiento

europeo, la filosofía hegeliana. Para Hegel la ruptura del vínculo natural entre los fenómenos que significa la omnipotencia de Dios y su dominio sobre el mundo es una idea insostenible y monstruosa: representa para él “violencia sobre el espíritu”. Escarnece las leyendas bíblicas — todas ellas pertenecen a la “historia”, tratan de lo “finito”, que el hombre que aspira a vivir en el espíritu y la verdad debe arrojar de sí. Llama él a esto la “conciliación” de la religión y la razón, de manera que la religión obtiene su justificación de la filosofía, la cual atisba en la multiplicidad de las estructuras religiosas la “verdad necesaria”, y en esta verdad necesaria descubre la “idea eterna”.

Indudablemente, la razón recibe así plena satisfacción. Pero ¿qué queda de la religión ratificada en esta forma por la razón? Al reducir el contenido de la “religión absoluta” a la unidad de las naturalezas divina y humana, sin duda Hegel y sus seguidores se hicieron “sabios”, como el Tentador prometió a Adán — es decir les reveló en el Creador la misma naturaleza descubierta por ellos en su propio ser. Pero, ¿por qué vamos hacia la religión para obtener la sabiduría? Belinsky pedía “cuenta” del destino de todas las víctimas del azar, inquisición, etc.; mas, ¿puede la sabiduría preocuparse de tal “cuenta”? ¿Puede la sabiduría contestar a esta pregunta? Por el contrario al que sabe, y sobre todo al que sabe la verdad

sobre la unidad de la naturaleza de Dios y del hombre, le será claro que Belinsky exige lo imposible; exigir un imposible, dice Aristóteles, es demostrar necedad. Allí donde comienza la región de lo imposible deben cesar los intentos del hombre, allí, según la expresión de Hegel, terminan todos los intereses del espíritu.

Kierkegaard, que fué educado en la filosofía hegeliana, que en su juventud admiró y quedó suspenso ante Hegel, al tropezar con aquella realidad que él concitaba a arrojar de sí en nombre de los intereses del espíritu, intuyó de pronto que la filosofía del gran maestro oculta una mentira traicionera, fatal, y una tremenda tentación. Reconoció en ella la “eritis scientes” de la serpiente bíblica: el llamamiento a trocar la inintimidable fe en un creador libre y viviente por una sumisión a las verdades absolutas, permanentes, inmutables, pero indiferentes a todo ser. Se separó del gran maestro, célebre y glorificado por todos, para dirigirse, es más, para precipitarse, como hacia su único salvador, hacia el “pensador íntimo” — el Job bíblico. Y del Job fué, no hacia Aristóteles, maestro de los que saben, sino hacia Abraham, que en la Biblia se llama “padre de la fe”. Por Abraham, abandona hasta a Sócrates. Este también fué “sabio”: el dios pagano le reveló, cinco siglos antes de que la Biblia llegara a Europa, a través del γνῶθι σεαυτόν (conócete a ti mismo) la idea de la unidad

de las naturalezas divina y humana. Sócrates sabía que para Dios, como para el hombre, no todo es posible, que lo posible y lo imposible son determinados, no por Dios, sino por leyes eternas, a las que está subordinado Dios, como el hombre. Por eso Dios no tiene poder sobre la historia, es decir sobre la realidad. “En el mundo sensorial, es imposible convertir lo sucedido en no sucedido. Sólo espiritualmente es posible hacerlo”, como dice Hegel. Y esta verdad no le fué revelada, por supuesto, en las Escrituras, donde tantas veces y con tanta insistencia se repite que para Dios no hay nada imposible, y hasta le es prometido al hombre dominio sobre todo lo que hay en el mundo. — “Si tuvierais la fe del tamaño de un grano de mostaza, nada os será imposible”.

Pero la filosofía del espíritu no oye estas palabras, no quiere oírlas. Ellas la sublevan: el milagro, recordémoslo, es violencia sobre el espíritu. Mas la fuente de todo milagro es la fe, la fe que osa rechazar el acuerdo de la razón, que no busca ninguna justificación que desafía el juicio de todo lo que hay en el mundo. La fe que está por encima del saber, más allá del saber. Cuando Abraham se dirigía hacia la tierra prometida, explica el apóstol, marchaba sin saber adónde iba. No necesitaba del saber, vivía de la promesa: cualquier lugar a donde llegara, y por el mero hecho de llegar él, se convertiría en tierra prometida. Para la filosofía del espíritu no

existe una fe semejante. Para la filosofía del espíritu, la fe no es más que un saber imperfecto, es saber a crédito, que sólo llegará a convertirse en fuente de conocimiento cuando la razón lo ratifique. Nadie tiene derecho a discutir o a luchar contra la razón y las verdades racionales. Las verdades de la razón son verdades eternas: deben ser incondicionalmente acatadas y aprendidas. El “Todo lo real es racional” de Hegel resulta así una interpretación libre del “No reír, no llorar, no maldecir, sino entender”, de Spinoza. Ante las verdades eternas se inclinan igualmente la criatura y el Creador. La filosofía especulativa no cederá este postulado por ningún precio y lo defenderá con todas sus fuerzas. La gnosis — saber, entendimiento — es para ella más cara que la salvación eterna, más aún, en la gnosis halla su salvación eterna. Por eso Spinoza enunció categóricamente: “No llorar, no reír, no maldecir, sino entender”.

Y en esto mismo, como en la “realidad racional” de Hegel, Kierkegaard palpó o descubrió el sentido del eslabón, invisible para nosotros, entre la sabiduría y la caída, establecido por la leyenda del Génesis. La Biblia no rechazó y no prohibió la sabiduría, en el sentido propio de la palabra. Por el contrario, en ella está dicho que el hombre fué llamado a dar nombre a todas las cosas. Pero precisamente eso no satisfizo

al hombre; no le bastó a éste dar nombre a las cosas hechas por el Creador.

Kant ha expresado esto magníficamente en la primera edición de la "Crítica de la razón pura": "la experiencia, dice él, nos muestra lo existente, pero no nos dice que todo lo existente debe, necesariamente, existir de esta manera (y no de otra). Por esto la experiencia no nos acerca a la verdadera universalidad, y la razón, que se precipita ávidamente hacia este tipo de conocimiento, más bien aguza su excitación que alcanza satisfacción por medio de la experiencia". El libre acto de la creación, relatado en el Génesis, no puede satisfacer a la razón, sino, por el contrario, la irrita, la inquieta, la espanta. La razón prefiere entregarse al poder de lo Ineludible, con sus principios eternos, universales e inmutables, antes que confiarse al Creador libre. Así fué nuestro ascendiente seducido o hechizado por las palabras del Tentador, y así lo somos nosotros, como lo son también excelsos representantes del pensamiento humano. Aristóteles hace veinte siglos, Spinoza, Kant y Hegel en los tiempos modernos se arrojan en el dominio de lo Ineludible, y arrastran tras suyo a la humanidad. Ni siquiera sospechan que en ello reside la más grande caída: en la gnosis ven, no la perdición, sino la salvación de las almas.

Kierkegaard también aprendió de los antiguos y en su ju-

ventud fué admirador de Hegel. Y cuando, por la voluntad del destino, se sintió enteramente bajo el poder de aquel Ineludible, al cual su razón se precipitaba con tanta avidez, comprendió la hondura y el sentido tremendo de la leyenda bíblica sobre la caída del hombre. (Desgraciadamente no dispongo de tiempo suficiente para profundizar las luchas íntimas de Kierkegaard con la propiedad que exige el tema). Hemos trocado la fe, que determina la relación de la criatura con el Creador y que significa libertad ilimitada y posibilidades infinitas, por el saber, por la sumisión esclava a los mortíferos principios eternos. ¿Es posible imaginar caída más terrible y más fatal? Y fué entonces cuando Kierkegaard comprendió que la filosofía no nace de la curiosidad, como enseñaban los griegos, sino de la desesperación: De profundis ad te, Domine, clamavi.

En Job, “pensador íntimo”, puede encontrarse algo que no llegó a la mente del insigne filósofo, famoso catedrático. En oposición a Spinoza y a todos los que, antes y después de él, buscaron la “comprensión” (intelligere) en la filosofía y erigieron el intelecto humano en juez del Creador, Job, con su ejemplo, nos enseña que para llegar a la verdad es menester no prohibirse el “lugere et detestare”, sino partir de ellos. El saber, es decir la aceptación como verdad de todo lo que es evidente, o sea lo que se percibe mediante los “ojos abiertos”

después de la caída — Spinoza lo llama “oculi mentis” y Hegel “visión espiritual” — conduce inevitablemente al hombre a la perdición. “El justo vive por la fe”, dice el profeta, y el apóstol repite sus palabras: “Todo lo que no pertenece a la fe es pecado” — y sólo con estas palabras podremos defendernos de la tentación “seréis sabios”, que sedujeron al primer hombre, y bajo cuya influencia estamos todos nosotros. Job restablece sus derechos legítimos al “lugere et detestare” — llorar y odiar — derechos de erigirse en juez cuando se inicia la discriminación de la verdad y la mentira. “La cobardía humana no es capaz de soportar lo que nos cuentan la locura y la muerte” y los hombres vuelven la espalda a los horrores de la vida y se contentan con los “consuelos” que elabora la filosofía espiritual. “Pero Job, continúa Kierkegaard, demostró la amplitud de su visión del mundo con la incommovibilidad que opone a las astucias y ataques traicioneros de la ética — los amigos de Job le decían lo mismo que más tarde enunció Hegel en su “Filosofía del espíritu”. Y más: “La grandeza de Job radica en el hecho de que su mal no se puede descargar y ahogar con embustes y falsas promesas” (o sea con filosofía del espíritu) y al fin: “Job bendice. Le han devuelto todo lo que antes poseía. Y esto se llama reposición. *¿Cuándo comienza la reposición? En la lengua humana no se puede expresar: cuando toda certeza y*

*probabilidad imaginables para el hombre hablan de lo imposible*". Anota en su diario: "Sólo el terror que llega a la desesperación desarrolla en el hombre sus potencias superiores".

Para Kierkegaard y su filosofía, que, como contraste a la filosofía especulativa, designa "*filosofía existencial*", es decir aquella que trae al hombre, no "comprensión" sino vida, los clamores de Job no son gritos inútiles, molestos y privados de sentido. Para él en esos clamores asoma una nueva dimensión de la verdad, él intuye en ellos el poder eficaz, que como las trompetas de Jericó deben destruir murallas de fortalezas. Esto constituye el motivo básico de la "*filosofía existencial*". Kierkegaard no ignora que esta última, desde el punto de vista de la filosofía especulativa, es un absurdo. Pero ello no lo detiene; por el contrario, lo inspira. En la "objetividad" de la filosofía especulativa ve su vicio fundamental. "Los hombres, escribe él, han llegado a ser demasiado objetivos para obtener la dicha eterna: la dicha eterna reside en el apasionamiento infinito". Y este interés es el principio de la fe. "Si yo me desligo de todo (como lo exige la filosofía especulativa, que mediante la dialéctica de lo finito "libera" el espíritu del hombre), esto no constituye todavía la fe, escribe Kierkegaard, con respecto al sacrificio de Abraham. Esto no es más que sumisión, docilidad. Realizo este movi-

miento por imperativo propio, y si no lo hago será a causa de cobardía y debilidad. Pero creyendo, no me desligo de nada. Por el contrario, por la fe obtengo todo: quien posee fe del tamaño de un grano de mostaza puede mover las montañas. Es necesario un valor puramente humano para desentenderse de lo finito por lo eterno. Pero es necesario un valor humilde y paradojal para dominar lo finito a fuerza de Absurdo. En ello reside el valor de la fe. La fe no privó a Abraham de Isaac; por la fe él lo recuperó”.

Se podría aducir cuantas citas de Kierkegaard se quiera, que expresan esta misma idea. “El paladín de la fe, declara él, es un afortunado que domina todo lo finito”. Kierkegaard se da perfecta cuenta de que tales afirmaciones constituyen un desafío a todo lo sugerido por el pensamiento humano espontáneo. Por eso no busca la aprobación de la Razón, con sus principios universales y necesarios, que tan ávidamente buscó Kant, sino del Absurdo, es decir de la fe, a la cual califica de absurdo la razón. El sabe, según su propia experiencia, que “creer a pesar de la razón es martirio”. Pero semejante fe, que no busca y no puede encontrar la aprobación de la razón es sólo, según Kierkegaard, la fe de las escrituras. Sólo ella da al hombre la esperanza de superar aquella “necesidad” que por la razón entró en el mundo y llegó a dominarlo.

Cuando Hegel convierte la verdad de las Escrituras, ver-

dad revelada, en verdad metafísica, cuando, en vez de decir que Dios tomó la forma del hombre, o sea que el hombre fué creado a imagen de Dios, él enuncia que “la unidad de las naturalezas divina y humana constituye la base de la religión absoluta”, él mata la fe. El sentido de las palabras de Hegel es idéntico al de Spinoza: *Deus en solis suae naturae legibus et a nemine coactus agit* — Dios obra según las leyes de su propia naturaleza y nadie lo fuerza. El contenido de la religión absoluta se reduce de nuevo al postulado de Spinoza: *Res nullo allo modo vel ordine a Deo produci potuerunt quam productae sunt* — las cosas no pudieron haber sido creadas por Dios de otro modo y en otro orden que como fueron creadas. La filosofía especulativa no puede existir sin la idea de lo Necesario: le es indispensable como el aire al hombre, como el agua al pez. Por eso las verdades de la experiencia irritan tanto a la razón. Ellas insisten en el “fiat” divino y no dan el saber verdadero, o sea impositivo, deprimente.

Para Kierkegaard el saber imperativo es la miseria del abandono, es la fuente del pecado original (mediante criticoscientistas el tentador condujo al primer hombre a la caída). De acuerdo a esto, para Kierkegaard “El concepto opuesto al pecado no es la virtud, sino la libertad” y también “El concepto opuesto al pecado es la fe”. La fe, sólo la fe, libera al hombre del pecado; únicamente la fe es capaz de arrancar al hom-

bre del poder de las verdades inevitables que se apoderaron de su conciencia después de que mordió el fruto del árbol prohibido. Sólo la fe dará al hombre valor y fuerza para afrontar la visión de la muerte y de la locura, y no desvanecerse ante ella. Representaos, escribe Kierkegaard, al hombre que con toda la tensión de su fantasía exaltada imagina algo terrible en grado inaudito, tan tremendo que es imposible soportarlo. Y de golpe, encuentra ese algo terrible en su camino, ese algo terrible se convierte en su realidad. Según el juicio humano, — su perdición es inevitable... Pero para Dios — todo es posible.

En esto consiste la *lucha de la fe: la lucha enloquecida por la "posibilidad"*. Porque sólo la "posibilidad" abre el camino de la salvación... En resumidas cuentas, queda una sola cosa: *para Dios todo es posible*. Y sólo entonces se revela el sendero de la fe. Se cree sólo, entonces, cuando el hombre no puede ya descubrir ninguna posibilidad más. "Dios significa que todo es posible, y que la omnipotencia significa Dios. Y sólo aquel cuyo ser es tan conmovido que deviene espíritu y percibe que todo es posible, sólo aquél se aproxima a Dios". Así escribe Kierkegaard en sus obras, y lo mismo repite en su diario.

## III

Y aquí Kierkegaard se acerca tanto a Dostoyewsky que, sin temor a reproche de exageración, puede llamarse a Dostoyewsky sosías de Kierkegaard. No sólo tiene idénticas ideas, sino asimismo idénticos métodos de busca de la verdad, que en igual medida se diferencian del contenido de la filosofía especulativa. De Hegel, Kierkegaard se volvió hacia el “pensador íntimo”, Job. Lo mismo hizo Dostoyewsky. Todos los episodios incluídos en sus grandes novelas — “*La confesión de Hipólito*”, “*El idiota*”, las cavilaciones de Juan y Demetrio en “*Los hermanos Karamazoff*”, de Kiriloff en “*Los endemoniados*”, en sus notas “*El subterráneo*”, sus pequeños cuentos, publicados en los últimos años de su vida en el “*Diario de un escritor*” (“*El sueño de un hombre ridículo*”, “*La simple*”), todos ellos, como las meditaciones de Kierkegaard, no son sino variaciones sobre el tema del “Libro de Job”.

“¿Por qué el anquilosamiento siniestro ha destruído todo lo que era más caro?, escribe en “*La simple*”. Me separo. ¡Anquilosamiento! ¡Oh, naturaleza! las gentes están solas en el mundo — de ahí su desgracia”. Dostoyewsky, como Kierkegaard, “salió de lo común”. Y de golpe sintió que a ese “común” no se puede ni debe volver, que lo “común”, o sea lo que todos toman por verdad, siempre y en todas partes, es

mentira, es un terrible hechizo. Sintió que de lo “común”, hacia lo que nuestra razón nos llama, han venido al mundo todos los horrores de la existencia. En “*El sueño de un hombre ridículo*” muestra, con una nitidez insoportable para nuestros ojos, el significado del “seréis sabios”, con que la serpiente bíblica sedujo a nuestro padre y prosigue seduciéndonos hasta ahora. Nuestra razón, como dice Kant, se precipita con avidez hacia la universalidad y necesidad. Dostoyewsky, inspirado por las Escrituras, concentra todas sus fuerzas para escapar del dominio del saber. Como Kierkegaard, lucha desesperadamente con la verdad especulativa, con la dialéctica hegeliana que reduce “revelación” a “conocimiento”. Cuando Hegel habla del “amor” — porque Hegel habla del amor no menos que de la unidad de las naturalezas divina y humana —, Dostoyewsky ve en ello la traición: se traiciona la palabra divina. “Afirmo — escribe en “*El diario de un escritor*”, es decir en los últimos años de su vida — que el reconocimiento de la propia impotencia total para socorrer, o por lo menos ser de alguna utilidad a la humanidad sufriente, unido a la conciencia plena de este sufrimiento, puede convertir, en vuestro corazón, el amor a la humanidad en odio hacia ella”. Se repite el caso de Belinsky: se exige rendición de cuentas por cada víctima del azar y de la historia — es decir por lo que en principio, para la filosofía especulativa, no merece ninguna

atención, como que es creado y finito, y no puede recibir ninguna ayuda, como bien lo sabe ella.

Con mayor apasionamiento todavía, con coraje único en su género, expresa Dostoyewsky su pensamiento sobre la vanidad de la filosofía especulativa en el siguiente fragmento de "El subterráneo": "La gente, dice, claudica ante lo imposible. Lo imposible es como una muralla de piedra. ¿Qué muralla de piedra? Por supuesto las leyes de la naturaleza, las conclusiones de las ciencias naturales. Cuando te demuestran que descienes del mono, acéptalo sin ascos, tal cual, que eso es matemático. ¡Intenta discutirlo! Perdona, te dirán, es indiscutible, es como dos veces dos, cuatro. La naturaleza no te consulta, le son indiferentes tus deseos, le es igual si sus leyes te placen o no. Tienes que aceptarla tal cual es, y por consiguiente, con todas sus consecuencias. La muralla significa y es muralla".

Es evidente que Dostoyewsky, no menos que Kant y Hegel, concibe el sentido y significación de los conceptos universales y necesarios de la verdad imperativa y obligatoria que impone al hombre su razón. Pero, a diferencia de Kant y Hegel, no sólo no se conforma con esos "dos veces dos, cuatro", y "murallas de piedra", sino que, por el contrario, las evidencias que revela la razón despiertan en él, como en Kierkegaard, la más grande angustia. ¿Qué entregó al hombre al poder de lo

Ineludible? ¿Cómo sucedió que la suerte de los seres vivos quedara a merced de “murallas de piedra”, de “dos veces dos”, para los que el hombre y todo en el mundo es indiferente? La “Crítica de la razón pura” no plantea este problema, ni respondería a él si le fuera planteado. Mientras que Dostoyewsky, tras las palabras citadas agrega: “Señor, Dios mío, ¿qué me importan las leyes de la naturaleza y la aritmética, si ellas me repugnan? Por supuesto, si carezco de fuerzas para romperla, no perforaré la muralla con mi cabeza, *pero no me conformaré con ella por la sola razón de su resistencia y mi debilidad. Absurdo de los absurdos*”.

Ahí donde la filosofía especulativa entrevé la verdad que trata de conquistar nuestra razón, que todos nosotros admiramos, ahí Dostoyewsky ve el “absurdo de los absurdos”. Rechaza la guía de la razón y no sólo no acepta sus verdades, sino que con toda la energía de que es capaz se abalanza contra ellas: ¿de dónde provienen?, ¿quién les dió poder ilimitado sobre el hombre?, y ¿cómo sucedió que los hombres aceptaran todo, admitieran todo lo que ellas trajeron al mundo, y más aún, las elevaran al rango divino? Basta formular esta pregunta — repetiré que la crítica de la razón pura no la formuló, no se atrevió a formularla — para advertir que no tiene, que no puede tener respuesta, o, con más precisión, que su respuesta es única: el límite de las “murallas pétreas”, el

poder de “dos veces dos, cuatro”, o, en idioma filosófico, el dominio de las verdades absolutas y eternas sobre el hombre, dominio que aunque se nos presenta como radicando en la base de la existencia, e invencible por ello, no es más que un dominio fantasmagórico, aparente.

Y en esto nos vuelve a la leyenda bíblica del pecado original y la caída del primer hombre. “Muralla de piedra” y “dos veces dos, cuatro”, no son sino expresión concreta del contenido de las palabras del Tentador: “seréis sabios”. El conocimiento no condujo al hombre a la libertad, como solemos pensar y como lo afirma la filosofía especulativa. El saber nos esclavizó, nos entregó a la “invasión y saqueo” de las verdades eternas. Dostoyewsky comprendió esto. Lo mismo se le reveló a Kierkegaard: “El pecado, escribió, es el desvanecimiento de la libertad. Psicológicamente hablando, el pecado siempre conduce al desvanecimiento”. “En estado de inocencia, continúa, hay paz y tranquilidad, pero junto con ellas existe algo más. No es la confusión ni la lucha — no hay por qué luchar. Pero, ¿qué es ese algo? La Nada. ¿Qué acción tiene la Nada? Despierta temor”. Y más: “Si preguntamos cuál es la substancia del temor, la respuesta será única: la Nada. La Nada y el temor se acompañan mutuamente. Pero apenas se descubre la realidad de la libertad del espíritu, el terror desaparece. Mirando más de cerca, ¿qué

representaba la Nada entre los paganos? Lo llamado Fátum. El fátum es la Nada del temor”.

Pocos escritores han logrado expresar con tanta claridad el sentido de la narración bíblica de la caída del hombre. La Nada, que mostró el Tentador a nuestro ascendiente, le infiltró temor ante la ilimitada voluntad del Creador, y él se precipitó hacia el saber, hacia las verdades eternas, absolutas, en procura de defensa ante Dios. Y así continúa siendo hasta ahora: tememos a Dios, vemos nuestra salvación en el saber, en la gnosis. ¿Puede concebirse caída más profunda, más tremenda? Es sorprendente hasta qué punto las meditaciones de Dostoyewsky sobre la “muralla de piedra” y “dos veces dos, cuatro” coinciden con lo que acabamos de escuchar de Kierkegaard. La gente capitula ante las verdades eternas, y acepta sus consecuencias, cualesquiera ellas sean. Cuando Belinsky clamaba exigiendo rendición de cuentas por las víctimas del azar y de la historia le contestaron que sus palabras estaban privadas de sentido, que no se puede discutir en esta forma con Hegel y la filosofía especulativa. Cuando Kierkegaard opuso Job, como pensador, a Hegel, sus palabras no fueron escuchadas. Cuando Dostoyewsky habló de la “muralla de piedra”, nadie entendió que allí estaba la verdadera crítica de la razón pura: todas las miradas eran atraídas por la filosofía especulativa. Todos estamos convencidos de que

en la existencia misma se oculta un defecto que ni al Creador es dado superar. El “muy bueno” con que fué calificado cada día de la creación atestigua a nuestro entendimiento que tampoco el Creador penetró en la esencia de la vida con profundidad suficiente. Hegel le hubiera aconsejado morder de los frutos del árbol prohibido para elevarse a la altura del “saber”, y entender que su naturaleza, como la del hombre, es limitada por leyes eternas y es impotente para cambiar algo en el universo.

Así tanto la filosofía “existencial” de Kierkegaard como la filosofía de Dostoyewsky osan oponer la verdad revelada a la verdad especulativa. El pecado no reside en la existencia ni en lo salido de manos del Creador. El pecado, el vicio, el defecto, asientan en nuestro “saber”. El primer hombre se asustó ante la ilimitada voluntad del creador, entrevió en ella el “arbitrio” tan temible para él, y comenzó a buscar protección contra Dios en el conocimiento, (que según la sugestión del Tentador lo igualaría a Dios, es decir los colocaría, a él y a Dios, en igual subordinación a las verdades eternas, absolutas, el conocimiento de la unidad de las naturalezas divina y humana. Este saber aplastó, estranguló su conciencia, la hundió en el plano de las posibilidades limitadas que ahora determinan su destino terrestre y eterno. Así dibujan las Escrituras la caída del hombre. Y sólo la fe, — que Kier-

kegaard, de acuerdo a las Escrituras interpreta como una lucha desesperada por lo “posible”, es decir, en idioma común, lo imposible, porque ello representa la superación de lo evidente —, sólo la fe puede librarnos de la carga desmedida del pecado original y ayudarnos a enderezarnos de nuevo, a “levantarnos”.

La fe no es, de este modo, la creencia en lo que nos han dicho, nos han enseñado. La fe es una nueva dimensión de la mente — ignorada y ajena a la filosofía especulativa — que nos abre el camino hacia el Creador de todo lo existente, hacia la fuente de todas las posibilidades, hacia Aquel para quien no hay límite entre lo posible y lo imposible. Es difícil, enormemente difícil, no solo convertirla en realidad, sino ni tan siquiera imaginarla. Jacobo Boeme dijo que cuando Dios le dejaba de su mano, él mismo no entendía lo que había escrito. Creo que Dostoyewsky y Kierkegaard pudieron hacer suyas las palabras de Boeme. No en vano Kierkegaard dijo: Creer a pesar de la razón es un martirio. No en vano las obras de Dostoyewsky desbordan tensión sobrehumana. Por eso Dostoyewsky y Kierkegaard son tan poco oídos y tan poco escuchados. Sus voces fueron y seguirán siendo voces que claman en el desierto.

*LEON CHESTOV*

## UNA VINDICACION DE MARK TWAIN

El 30 de noviembre de 1835 nació Mark Twain. Hoy, a cien años de esa fecha, debemos vindicar su clara memoria de dos ultrajes parecidos y aun consanguíneos: uno, el de simular que en su obra feliz los momentos de queja o de sarcasmo son los fundamentales; otro, el de quienes lo rebajan a símbolo del artista frustrado y mutilado por el árido siglo diecinueve y por un continente brutal. Ambos errores tienen curso en su patria; conviene denunciarlos antes que se propaguen aquí. Su fuente original debe ser el libro de Van Wyck Brooks: *The ordeal of Mark Twain*.

En 269 afligidas páginas en octavo mayor, Van Wyck Brooks quiere demostrar que Mark Twain era (potencialmente) un genio, falseado por el negro calvinismo de los 48 Estados Unidos. Nada más europeo y *sophisticated* que esa imaginación; nada por consiguiente, más tentador para un "intelectual avanzado" de New York City. Nada más conforme, también, a cierta convención internacional. Desde que Char-

les Pierre Baudelaire se maravilló de que Edgar Allan Poe hubiera nacido en el estado de Massachusetts, nadie puede ignorar que el americano, si novelista o músico o pintor, lo es a pesar de toda América, y aun en contra. Así el consenso de los hombres lo afirma ¿pero será verdad? Regresemos al caso más ilustre: el de Edgar Allan Poe. Infinitamente se ha declarado que ese inventor es accidental en América, y que lo mismo pudo haber “sucedido” en Londres o en Upsala. Yo no puedo asentir. No sólo americano sino *yankee*, es el terrible y humorístico Poe: ya en la continua precisión y practicidad de sus variados juegos con la tiniebla, con las escrituras secretas y con el verso, ya en las ráfagas de enorme charlatanería que recuerdan a Barnum. (Ese rasgo perdura en sus descendientes: nótese el aire mistagógico y la tipografía sensacional en que M. Edmond Teste se complace).

En el caso particular de Mark Twain, un hecho es indiscutible. Mark Twain sólo es imaginable en América. No sabemos, no podremos nunca saber, lo que América le quitó. Sabemos que le dió *Huckleberry Finn* y *Roughing it* y *The innocents at home* y *Tom Sawyer* y la vasta ineptitud de la policía que no se fija en el migratorio Elefante Blanco. Reduzcamos a uno todos sus libros y digamos con brevedad: *Mark Twain compuso Huckleberry Finn en colaboración con el Mississippi, río americano y barroso*. Deplorar esa divina cola-

boración, hablar de frustraciones y represiones, es como lamentar que la provincia de Buenos Aires falseó de tal manera el genio de Hernández que éste redactó el *Martín Fierro*. No insisto; la depresiva tesis de Brooks ha sido aniquilada con esplendor por Bernard De Voto, en el apasionado y lúcido libro *Mark Twain's America*.

Paso al segundo ultraje de los dos que denuncié al principio. La más grosera de las muchas tentaciones intelectuales, pero también la más fácil y general, es la de pronunciar que una cosa es lo contrario de lo que parece inmediatamente. Si la cosa definida es un humorista, la definición por inversión es inevitable, ya que la imagen de un payaso que ríe — *ridi, pagliaccio!* — es una obscenidad sentimental que cosquillea de algún modo a las almas. Ni siquiera el feliz y mitológico Mickey Mouse ha quedado ileso. Puedo jurarles que a un poeta español de cuyo nombre no quiero acordarme, le oí decir: “Ese ratón me inquieta, me turba, porque yo estoy palpando en él la tragedia del pueblo americano”. Inútil agregar que en Mark Twain, insigne compatriota de “ese ratón”, idéntica tragedia ha sido “palpada”. Hay circunstancias atenuantes, lo sé. El nihilismo de Mark, su concepción del universo estelar como una máquina perpetua y desatinada, su continua elaboración de apotegmas cínicos o blasfematorios, su vehemente negación del libre albedrío, su amistad con la idea del suicidio,

su estudio “del procedimiento más barato y más práctico para acabar de una buena vez con la humanidad”, su ateísmo fanático, su culto del *Omar* de Fitz Gerald, son indudables. También me consta que para los contemporáneos de Freud, la obra más perdurable de un autor son las indiscreciones de sus amigos. Hombre de este singular siglo veinte, sería indecoroso que yo desconociera esos hábitos, y sin embargo... Si algún derecho excepcional a nuestra memoria tiene Mark Twain, es como escritor; si algo buscamos (y encontramos) en sus muchos volúmenes, ello no es precisamente lo trágico. Mark Twain ¡oh recobrado y casi paradójico axioma! era un humorista.

De los procedimientos humorísticos de Mark Twain — como de aquellos de Quevedo, de Sterne y de Rabelais — cabe decir infinitas cosas. Un hecho, sin embargo, es indiscutible: el valor esencial de la novedad, y aun de la sorpresa. A Mark Twain ya no le quedan muchas sorpresas; desde la infancia lo hemos ido gastando, como al coronel Estanislao del Campo y a Eduardo Wilde. Sorprenderse de memoria es difícil. *The laughter is gone from it*, dice Bernard De Voto de una de las primeras páginas de Mark Twain — y temo que esa confesión de un admirador no sea inaplicable a las últimas. Adelanto una conjetura: el humorismo puramente verbal — el de acumulación e incongruencia — corresponde a la literatura oral, no a la escrita. Tres amigos que se ven con alguna regularidad, aca-

ban por elaborar un dialecto burlesco, una tradición de espléndidas alusiones, una complicación y como potenciación de los chistes. Un hombre sólo no practica esos juegos. Por definición, el lector es un hombre solo. (Daniel Defoe enumera las redenciones, los trabajos, el régimen, los capuchones y paraguas de piel de cabra, los piadosos monólogos, las imprevisiones, las empresas navales y alfareras y hasta los sueños de Robinson Crusoe, de York; pero nada nos dice de sus bromas, de su carcajada eventual ante el Mar Océano. Tratándose de un historiador tan puntual, debemos inferir que no hubo tal cosa).

Si el nihilismo básico de Mark Twain poco ha trascendido a su obra, si de los enormes júbilos que engendró, apenas si nos queda el fantasma ¿a qué fatigar las prensas y el tiempo con esta rememoración infructuosa? Mr. John Macy — *The Spirit of American Literature*, página 249 — propone una conducta desesperada: “reconocer que ese incorregible bromista es un pensador poderoso y original”. De acuerdo ¿pero qué nombre le reservaremos entonces a William James o al propio Mr. Macy? ¿Acaso el de bromistas incorregibles?... Además, yo preveo que el nudo no es tan gordiano y que podemos prescindir de ese tajo. Mark Twain (importa repetirlo) ha escrito *Huckleberry Finn*, libro que basta para la gloria. Libro

ni burlesco ni trágico, libro solamente feliz. *La dicha es mejor que la alegría*, releo en una carta de William Blake.

A principios de agosto de 1934, revisé con Adelina del Carril, las pruebas de la versión inglesa de *Don Segundo Sombra*. Escribí entonces una nota, de la que distraigo este párrafo: “En estas pruebas, he percibido la gravitación y el acento de otro libro esencial de nuestra América, el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. También es libro de una andanza y de una amistad; pero de una amistad en que la baquía está a cargo del chico, y la veneración y la torpeza a cargo del hombre, y de una andanza por el agua incesante del mayor río de la tierra. Lo primero fué imitado por Rudyard Kipling en su novela *Kim*: otro gran libro consanguíneo de *Don Segundo Sombra*”. El libro se publicó; Waldo Frank, en las páginas liminares, establece idéntico paralelo entre *Don Segundo* y *Huck Finn*.

Si no me engaño, las novelas son buenas en razón directa del interés que la unicidad de los caracteres inspira al autor y en razón inversa de los propósitos intelectuales o sentimentales que lo dirigen. En *Kim*, la “política” es evidente; básteme recordar esa reveladora apoteosis en que el autor, para recompensar y coronar las arduas travesuras del héroe, le concede un puesto de espía. A Ricardo Güiraldes le adivinamos un propósito partidario: demostrar que el oficio de

tropero en la campaña pareja de Buenos Aires — los literatos de la capital le dicen la Pampa — tiene mucho de heroico. Mark Twain, en cambio, es divinamente imparcial. *Huckleberry Finn* no quiere otra cosa que copiar unos hombres y su destino.

*JORGE LUIS BORGES*

*Buenos Aires, noviembre de 1935*

## TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOPE DE VEGA

Toda España está en Lope; toda la España de la plenitud, toda la España de los siglos de germinación y de lucha, la España épica y la España novelesca. Caben la tierra y el pueblo en la obra vasta, mundo de luz sin contrastes de sombra. España vive allí en pura inocencia, lejos toda sospecha de caída, toda vacilación sobre su grandeza y su triunfo eterno. El mundo todo vive la perfección: si el hombre individual peca, si la sociedad comete errores, la divinidad todo lo repara y endereza. No hay interrogaciones, no hay dudas. Ni Job ni Prometeo hallan lugar en el mundo de Lope. Aun en la Tierra, pueden corregir el mal la piedad de los santos y la justicia de los reyes.

Lope vive la eternidad: éléata espontáneo, es insensible al cambio de los tiempos. Al contrario de Cervantes, con quien vivimos en la crisis de la transformación moral del mundo: su gran epopeya cómica, como puerta de trágica ironía, se cierra sobre las irreales andanzas de la edad caballeresca y las nunca

satisfechas ambiciones de la era humanística, dejándonos confinados entre las prosaicas perspectivas de la Edad Moderna. El *Quijote* anuncia que ha terminado la época en que el ideal tenía derecho a afirmarse, para vencer o sufrir, en pública lucha contra los desórdenes del instinto; ha comenzado la era en que dominará el criterio práctico y mundano, sacrificando la justicia al orden y la virtud al éxito. La fe, impulso motor de la Edad Media, se relega al fondo del paisaje; el entusiasmo de la vida humana, impulso motor del Renacimiento, se rebaja al empeño de organizar y afianzar la posesión de bienes y poder, la satisfacción de goces vulgares. La Edad Media ha muerto; el Renacimiento ha fracasado. Hay que despedirse de toda ilusión de que el esfuerzo heroico y la inteligencia generosa puedan implantar el reino del bien sobre la Tierra, imponer la utopía, una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo.

A la transformación espiritual de Europa se suma la crisis de España. El pueblo que bajo la creadora mano de Isabel la Católica alcanzó en breves años su unidad política, descubrió el nuevo mundo y se presentó ante Europa como poder decisivo, quedó abrumado de problemas imprevisibles cuando su imperio se multiplicó en magnitudes territoriales que nunca soñó Persia, ni Macedonia, ni Roma. Apogeo deslumbrante, pero que llevaba en germen la crisis desde el siglo XVI. En

el XVII, la crisis se ha declarado. Lope, cuya vida comienza durante el esplendor y declina durante la decadencia, no advina la crisis. ¿Lo ofuscaban, tal vez, el brillo de la corte, la agitación de las ciudades? No acude siquiera al lugar común de que tiempos pasados hayan sido mejores, al menos en virtud y valor, como murmura Góngora; no anuncia la amarga queja ni la censura franca de Quevedo, de Gracián, de Saavedra Fajardo.

En Cervantes sentimos el tiempo, dice Azorín; en Lope el espacio, el amplio espacio de la tierra española, con toda su variedad de paisajes y de vidas. El pasado de España está en Lope, sin diferencia sustancial con el presente: está sentido como presente, hasta cuando — cediendo a modas de ajena invención — lo hace hablar en arcaico, en la falsa lengua arcaica de *Las famosas asturianas* y *Los jueces de Castilla*. No hay Edad Media en Lope: cuanto en él es medieval, lo es porque dura como cosa viva en la España de su tiempo. Tradición, en él, es tradición viva; nunca tradición apoyada en esfuerzo arqueológico.

Y es que en España no hay, de la Edad Media al Renacimiento, ruptura de tradiciones. Se ha discutido si en España hubo Renacimiento; no menos podría discutirse si hubo Edad Media. Ambos procesos históricos parecerán ausentes de la vida española si se escogen como arquetipos inmutables, para

el Renacimiento, Italia, para la Edad Media, Francia. Pero en ningún pueblo de Europa se dan estos procesos en paralelas rigurosas con los de pueblos vecinos: cada cual les impone su tono y su ritmo. Hasta en obras individuales hay ejemplos de disparidad: en Dante la concepción del mundo es medieval, pero en su uso del lenguaje hay toda la conciencia del sentido y toda la pulimentada lucidez de la edad moderna.

España vive a su manera sus procesos históricos: de su siembra medieval recoge frutos todavía en tiempos muy posteriores: si no aprovecha todas las corrientes del Renacimiento, conserva vitalidad, frescura, sentido de la tierra, en su vida espiritual. Si la historia de la cultura no estuviera contagiada de los males crónicos de la política y de los males epidémicos de la moda, conocimiento general sería, derramado de los talleres de especialistas donde ahora se congela, la función de España, a la par de las mejores, en el esfuerzo constructor de la civilización moderna: su función creadora y renovadora en la filosofía del siglo XVI, en la orientación humanitaria del derecho público, en su múltiple arquitectura, en el amplio desarrollo de la pintura que desemboca en el Greco y Velázquez, en su escultura de piedra y de madera pintada, en la música polifónica, en la danza.

En la literatura española hay formas medievales que sobreviven, como el cantar de gesta, que se reconstruye y mul-

tiplica en el romance, la frondosa canción popular, el drama religioso, que crece lentamente hasta convertirse en el complejo tejido filosófico del auto sacramental; hay formas del Renacimiento, como la novela pastoril, como la epopeya artificial y la poesía lírica de tipo italiano, con su instrumento rítmico, el verso endecasílabo; hay formas nuevas, como la novela picaresca. En el teatro, como síntesis de multitud de elementos, surge la comedia.

Lope, principal animador y organizador de la comedia, nace en el momento en que España se siente dueña de sí, dueña de todas sus invenciones y de todas sus adquisiciones, e irradia hacia afuera. En su obra se unirán tradición e innovación.

Su religión, desde luego, es tradicional. Es todavía el jubiloso catolicismo popular de la Edad Media: las gentes vivían la amplia confianza en Dios; no temían gravemente a la muerte, porque eran humildes, alegres, fraternales con el prójimo; sus pecados eran caídas materiales, caídas del hombre corporal, no pecados del espíritu, que hacen despeñarse a los ángeles. Al catolicismo de Lope no lo ha tocado la marea inquietadora de Erasmo; nada queda en él de aquella rumorosa pleamar en que se levanta la conciencia religiosa de España bajo Carlos V, en unidad de ritmo con todo el Occidente. Pero a ratos se contagia, perdiendo altura y limpieza, de la

vulgaridad de la devoción frailuna, que tanto combatió a Erasmo; a ratos, el Concilio de Trento echa sobre él ligera sombra de severidad.

Cristiano ingenuo, devoto fiel, sacerdote durante sus veinte últimos años, Lope no es teólogo: de cultura teológica hubo de adquirir la estrechamente necesaria para recibir las órdenes sacerdotales; a ella se sumaban nociones dispersas en cien libros leídos al azar. Sus autos sacramentales están a la mitad del camino que va de los antiguos misterios bíblicos y representaciones morales a las complejas fábricas teológicas de Calderón. Escribió, de joven, representaciones morales; escribió coloquios sobre la concepción de la Virgen y el bautismo de Cristo; escribió Autos del Nacimiento. Es él quien da al auto forma plena, de tres dimensiones, con movimientos y entrelazamientos de personajes y sucesos como en la comedia, dejando atrás los esquemas lineales que dominaron el siglo XVI; pero su doctrina es sencilla, claras sus alegorías, humanas sus emociones. Excepcional entre los suyos, el auto de *Las aventuras del hombre* debió de escribirlo en la vejez y para competir con Calderón en complicación de símbolos y en grandilocuencia.

En sus comedias bíblicas, aunque acude a la Escritura desde *La creación del mundo* hasta *El nacimiento de Cristo*, y en sus comedias de santos, huye de problemas temerosos como los de Tirso, Mira de Amescua, Calderón. Meramente

los apunta en *Barlaam y Josafat*, en *El divino africano*. No sin motivo: su inexperiencia en el manejo de cuestiones teológicas es quizás lo que dió pretexto a la Inquisición para reprimirlo. La devoción vulgar lo arrastra a interpretaciones groseras de la doctrina de la gracia, como en *El rústico del cielo*, donde actos de imbecilidad pura se ofrecen como muestras de santidad, o en *La fianza satisfecha* — si no suya, refundición de obra suya —, donde el pecador se da rienda suelta en el mal, confiando en arrepentirse a tiempo, como el financiero que se arriesga a juegos ilícitos, con la esperanza del golpe final que enderece sus fortunas y lo consagre honesto.

Cuando está limpio de toda mancha de cálculo, cuando fluye espontáneo y sincero, el arrepentimiento es uno de los grandes temas de Lope, tanto en su poesía personal como en sus invenciones dramáticas: así, en *La buena guarda*, su obra maestra en el drama religioso, versión de la popularísima leyenda medieval de la monja pecadora a quien la Virgen sustituye o hace sustituir en el convento. Aquí la pecadora se encomienda a la gracia divina, a través de la Virgen, pero la guía sólo su devoción, sin cuentas interesadas: cuando se arrepiente, ignora que sus preces fueron oídas.

La poesía religiosa en España había dado sus flores de devoción ingenua, desde Berceo hasta Gil Vicente, cuyo elogio de la Virgen es maravilla (“Muy graciosa es la doncella...”).

En el siglo asciende al éxtasis de amor en San Juan de la Cruz, sube la escala intelectual con Fray Luis de León “hasta llegar a la más alta esfera”. Lope se queda en la tierra, con emociones humanas de singular ternura. Es ésta su nota personal en la poesía religiosa: la comparte, con mayor ingenuidad, Fray José de Valdivieso. Suya es, renovada siempre, pero siempre con variaciones, la delicadeza de los arrullos de la Virgen al Niño; tuyas la quejumbrosa soledad del pastor que busca su oveja perdida, del salvador que busca el alma extraviada, y la extraña impresión, indefinida, penetrante, la vaga angustia, que siente el corazón infiel y olvidadizo, como en el incomparable soneto “¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?”, cuyo paralelo se encuentra en *El serafín humano*, el drama hagiográfico sobre Francisco de Asís:

*Yo estaba ciego, vida de mi vida,  
pues no te abrí cuando llamaste luego...  
¿Es posible, mi Dios, que no te oyese  
Francisco, cuando tú dabas suspiros  
por que la puerta a tu hermosura abriese?...  
Tú, los inviernos en mi calle helando  
tu regalado cuerpo, y yo durmiendo...*

Su religión tradicional le bastaba a Lope como filosofía, como explicación del mundo. Toda su ética está en su reli-

gión y en los ejemplos virtuosos de la historia clásica: toda su ética superior, porque su moral de todos los días la recibe, sin asomo de crítica, del ambiente; en contraste, Ruiz de Alarcón, el criollo, el jorobado, el desdeñado, hará severa disección de aquella moral cotidiana. Para la concepción de la belleza, ya que el catolicismo no le daba doctrina oficial, acude a los dos maestros de la antigüedad clásica que la Iglesia veía como aliados suyos, como que de ellos procede, directa o mediatamente, toda la metafísica cristiana. Lope leía a Platón y Aristóteles, si no en los originales griegos, en versiones latinas; pero las doctrinas platónicas y aristotélicas que se incorporó e hizo suyas son las que circulaban en interpretaciones del Renacimiento. La teoría de las Ideas, ejemplificada en la Belleza, y la doctrina platónica del amor, constituían el fundamento de la filosofía de los poetas en Italia y en España; el camino principal para su difusión había sido la *Filografía* de León Hebreo: los diálogos del gran judío español, en español escritos quizás, habían refluído sobre su patria, ya en el texto italiano, ya a través de versiones como la acrisolada de nuestro Inca Garcilaso; otro camino, *El Cortesano* de Castiglione, manual de la cultura espiritual y social durante cien años.

Entre la concepción de la creación artística que pone todo el énfasis en la inspiración, con escaso interés en los métodos,

como sucede en el *Ion* platónico, y la que pone el énfasis en la disciplina que dirige y encauza la inspiración, según se implica en los tratados aristotélicos, Lope, como toda su época, se inclina hacia Aristóteles. Piensa que la poesía perfecta pide toque y retoque; que el poeta debe dejar “oscuro el borrador y el verso claro”. Sus grandes poemas, sus sonetos y canciones, fueron cuidadosamente trabajados: hay soneto manuscrito en que, para llegar a los catorce versos definitivos, ensayó setenta. A las comedias no les dedica tanto esfuerzo: las destina al éxito, no a la inmortalidad. El manuscrito de *Barlaam y Josafat* revela que escribió la obra de corrido, sin más retoques que los que inmediatamente se le ocurrían: no hay señal de que relejera su texto. En su autocrítica, escoge siempre como mejores las comedias que más trabajó. Pero *Ion* se venga: ni los contemporáneos, que sepamos, ni la posteridad, según sabemos, aceptan el voto de Lope; él era cosa ligera, alada y sagrada: no conoce sus mejores momentos.

Aristotélica es, además, la doctrina oficial sobre la tragedia y la comedia que Lope leyó en libros; aristotélica, pero no legítima sino deformada por los comentadores italianos: de ellos viene (Castelvetro) la absurda teoría de las tres unidades. Larga es ya la discusión sobre la actitud de Lope frente a las teorías de los preceptistas de Italia; sobre el significado de su

*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.* Creo que la discusión se ha alargado — innecesariamente — porque se estudian sólo las palabras del *Arte nuevo*, pero no las circunstancias en que se produce. Lope declara que conoce el sistema clásico de la tragedia y la comedia; que lo cree digno de todo respeto; pero que en España se ha inventado otro sistema, y es el que él adopta, y el que explica. No cree despreciable el sistema español, pero lo trata como inferior porque se dirige a una academia de “ingenios nobles”, atentos a la moda de Italia, pero deseosos de conocer los principios de aquellas comedias que ellos, como toda España, veían y aplaudían. Todo está dicho con sonrisa y guiño de ojo. ¿No comienza diciéndoles a sus colegas académicos que ellos, aunque hayan escrito menos comedias que él, saben más que él “del arte de escribirlas y de todo”? Excesivos parecerán los términos de *bárbaro* y *necio* aplicados a las comedias y al vulgo que las pide; pero atrapemos el guiño: Lope termina el *Arte nuevo* condenándose como el más bárbaro de los poetas, porque es quien más comedias ha escrito. En el siglo XVII no existía nuestro concepto romántico del yo del poeta como sagrado e intangible; epítetos como *bárbaro* y *necio* son simples hipérboles para designar cosas que no se ajustan a las doctrinas oficiales. En nuestros días ¿no hay periodistas que descuidan como cosa efímera sus eficaces artículos editoriales, mientras aspiran a la

dudosa inmortalidad con novelas y dramas? No es que ignoren la calidad de sus artículos; pero la novela y el drama constituyen literatura que da categoría. Y la supuesta contradicción en Lope no es distinta: no desdeñaba sus comedias, pero escribía epopeyas de gabinete, sonetos y canciones en liras.

Al avanzar el tiempo, se convenció de que su sistema dramático tenía iguales derechos que el de los tratados de poética; descubrió su justificación histórica, como la descubrían tantos compatriotas suyos, venciendo la pobreza de criterio de los preceptistas italianos: así Ricardo del Turia y Tirso de Molina, que compara la mutación de las formas artísticas con la transformación de las especies biológicas según “la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos”. Lope, en el breve prólogo de *El castigo sin venganza*, manifiesta que “el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres”. Y así justifica sus métodos en diversos prefacios, si bien quejándose, como ya se quejaba en el *Arte nuevo*, de las malas prácticas de los autores ignorantes e irreflexivos.

Pero ahí no se detuvo. Hay en su vida literaria estrategia y malicia. Quería estar bien con todos: a eso lo inclinaba su nativa benevolencia, ajena al rencor y a la envidia; la cordialidad le conquistaba simpatías; la habilidad afianzaba el éxito. “Todos dicen mal de él, y él bien de todos; no sé quien

miente'', son palabras que pone en boca del Teatro como personaje alegórico. Pero cuando cree que la injusticia se excede, se defiende y se hace defender. Sus amigos se exaltan en su honor: cuando hubo que impugnar los ataques del latinista Torres Rámila, cuya obra se hizo desaparecer enteramente, el más entusiasta de los defensores, el Maestro Alfonso Sánchez, catedrático en la Universidad de Alcalá, declara con deliciosa soberbia de futurista que Lope es creador de nuevo arte cuyos preceptos formula con tanta autoridad como Horacio y que sus comedias son mejores que las de Aristófanes y Menandro.

El teatro español tenía sus métodos, precisos y exactos, que Lope expuso con prosaica claridad en los versos blancos de su *Arte nuevo*. Después de largos tanteos, la forma de la comedia — tres jornadas en verso — se definió con extraordinaria rapidez, tanta, que no sabemos bien el cómo; apenas sabemos cuándo: entre 1580 y 1590. Nada permite atribuir a Lope, de modo exclusivo, la fijación del tipo; todo indica la colaboración de los poetas valencianos, con prioridad probable en muchos aspectos; pero sí podemos atribuirle a Lope el triunfo, como podemos atribuirle a Garcilaso el triunfo de las innovaciones de Boscán.

La irrupción de Lope en el teatro abre una era nueva en la literatura española. Ante todo, impone definitivamente el

teatro en verso, después de larga vacilación entre el verso y la prosa, con ocasionales intentos de mezcla de verso y prosa, como en los autos jesuíticos de la *Parábola coenae* y del *Examen sacrum*. La forma que al fin se impuso lleva gran variedad de metros y estrofas: redondillas, quintillas, décimas, romances, romancillos, tercetos, octavas reales, silvas, versos blancos, pareados, sonetos, cantares y danzas en versos regulares o en versos fluctuantes. La polimetría hace función igual que el verso y la prosa alternados en Shakespeare: a cada especie de estrofa corresponden especies de situación dramática; si bien estas normas, que Lope explicó en el *Arte nuevo*, no siempre se cumplen con rigor, y a veces los caprichos de la facilidad traen cambio inesperado en las formas métricas.

Al imponer Lope el verso, el teatro resultó, de pronto, profesión lucrativa para los poetas, que en España, en el siglo XVI, o eran nobles y sacerdotes que disponían de ocios, o vivían de la mendicidad áulica. Signo de los tiempos: entramos íntegramente en la edad moderna; el poeta se hace mercantil, pero se hace independiente. El poeta se libertará de los caprichos del poderoso (“Fabio, las esperanzas cortesanas prisiones son”): vivirá del aplauso del vulgo, comerciará con él, conocerá las dichas responsabilidades y la peligrosa comodidad de la autarquía. En la vida de Lope se advierte el cambio: cuando

joven, al servicio del Duque de Alba, es todavía cortesano comedido y sumiso; cuando hombre maduro, en sus relaciones con el Duque de Sessa no hay respeto sino amistad, camaradería, complicidad.

La invasión de los poetas independientes en el teatro modifica el carácter de la literatura española en el siglo XVII: reaparece el escritor que está en contacto directo y amplio con toda la nación, con todo el pueblo, desde el rey hasta el labrador, como en la Edad Media. Del siglo XII al XIV, del *Cantar de Mio Cid* al *Libro de buen amor*, la literatura española es nacional: el poema épico, el romance, las canciones, suben hasta los palacios o descienden hasta las plazas y los ejidos de las aldeas. Poco de real tuvo la división entre arte popular y arte culto, entre mester de juglaría y mester de clerecía: los poemas de los clérigos andaban en boca de los juglares. Las crónicas históricas, los cuentos, las disertaciones morales, corrían de mano en mano, y su contenido irradiaba desde las gentes que sabían leer hasta las masas pobres en letras pero fuertes en curiosidad. Las representaciones dramáticas eran instrumento popular de la Iglesia. Sólo la poesía trovadoresca tuvo carácter cortesano: en Castilla raras veces se escribió en la lengua local.

A fines del siglo XIV comienza la escisión. El arte trovadoresco domina en los palacios, se adueña del idioma caste-

llano en las cortes. En el siglo XV la influencia italiana hace completa la ruptura. Una es entonces la poesía escolástico-cortesana y otra la poesía popular. Nunca se recordarán demasiado las palabras con que el Marqués de Santillana expresa su desdén hacia los “ínfimos... que sin ningún orden, regla ni cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran”. Nunca se recordarán demasiado, porque esas palabras deben servirnos de texto para lecciones de humildad: esos romances y cantares son ahora maravilla del mundo, mientras la obra de los poetas doctos sabe a polvo, y de ellos sólo viven en la común memoria de los hombres las serranillas en que el Marqués remedó la ingenuidad popular y la desolada desnudez de la elegía de Jorge Manrique. Recordemos que el caso se ha repetido modernamente en la Argentina, entre la poesía culta y la poesía gauchesca.

En el siglo XVI, la escisión se mantiene. Pero entonces sí hay grandes poetas entre los doctos: Garcilaso, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, San Juan de la Cruz. En la literatura que va de los tiempos de los Reyes Católicos a los de Felipe II domina el tono humanístico, con Boscán, Garcilaso, los dos Valdés, Guevara, Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Gil Polo, los dos Luises, San Juan de la Cruz, Herrera, los dos Leonardos de Argensola. Unas cuantas obras

mantienen la línea de equilibrio en que se cautiva por igual la mirada de los doctos y el interés del vulgo: el *Amadís*, la *Celestina*, los cantares y el teatro de Juan del Encina y de Gil Vicente, los romances cultos, el *Lazarillo de Tormes*, los escritos de Santa Teresa.

Pero a fines del siglo la línea de equilibrio se hace frecuente. El teatro en formación, con los poetas sevillanos y valencianos, tendía a adoptarla: no eran ahora ingenios legos, como Lope de Rueda, quienes componían para la escena; eran hombres de letras, pero atentos al gusto de la multitud. España, dueña de sí, dueña de todos los primores de arte aprendidos en Italia, vuelve la vista a sus tesoros nativos y combina tradición y novedad. Con la rotundez melódica y los acordes perfectos de los endecasílabos alternan ahora la síncopa y las disonancias de los cantos y danzas del pueblo, cuyos ecos no se oían en Garcilaso, ni en Herrera, ni siquiera en Fray Luis, el amigo del gran Salinas, sabio patriarca de los estudios sobre música popular. La combinación que ensayan sevillanos y valencianos, la hace normal y general Lope de Vega, el madrileño, el ingenio de la corte.

Como en el teatro, este propósito se cumple en la poesía lírica. Lope cuenta con el más sorprendente de los aliados, Góngora, cuyos mejores romances y letrillas pertenecen al final del siglo XVI, — *Hermana Marica...*, *Andeme yo caliente...*,

Dejadme llorar... Llorad, corazón... La novedad es ya común cuando en 1600 se publica el *Romancero general*.

Cervantes, en su juventud, se dedicó al drama y a la novela según las normas de Italia; en su madurez se deja ganar para el nuevo equilibrio español y lo lleva a su perfección luminosa en el *Quijote*. Esta línea de equilibrio será la norma de la corriente central de la literatura en el siglo XVII: a ella se atenderá el teatro; a ella la novela, después de Cervantes, con vastísima difusión. Y hasta en los escritores hipercultos, los amadores del arte difícil, como Góngora y Quevedo, persistirá al menos el contacto con el arte popular; uno de estos hipercultos, Calderón, llevará al teatro, con éxito de público que ha de durar siglos, la más insólita mezcla de temas y aires del pueblo con la metafísica de las universidades y el estilo culterano que se aplaudía en las academias. ¡Extraordinaria afinación la del público a quien se destinaban tantos sutiles halagos de la imaginación y del oído!

De halagos está hecho el arte teatral de Lope. El teatro como diversión, ya sin funciones rituales ni docentes, — cosa nueva en Europa —, se afianza en las tres grandes capitales: Madrid, París, Londres. El público es numeroso y ávido. No es fácil, al principio, halagarle los ojos: los recursos escénicos son escasos. Lope se acostumbra a halagarle los oídos;

cuando los escenarios mejoran, y se llenan de tramoyas, y los actores vuelan, y pululan coches y barcos, se disgusta y acusa a sus colegas de buscar el éxito a costa de los carpinteros. Prefiere crear la ilusión escénica con la vivacidad de sus descripciones, como Shaskespeare.

Pero la palabra no sólo le sirve para eso: le sirve, ante todo, para construir una arquitectura sonora. Para el público de los siglos XVI y XVII, debe haber en la palabra escuchada halagos de tipo musical. Bajo este influjo nace el drama moderno. La ópera, como sería de esperar, nace poco después. Lope alcanza a escribir en su vejez los versos de la primera ópera española, *La selva sin amor*; Calderón le sigue, años después, con *La púrpura de la rosa*. La comedia tenía, como había de tener la ópera, sus escenas de lucimiento sonoro. Normalmente esas escenas son monólogos o son parlamentos, como se dice todavía en la jerga de los escenarios; pero en Lope hay hasta dúos y tríos. Calderón, después, abusará de ellos. Abunda también la *stichomythia*, a la manera de la tragedia ateniense: el diálogo rápido en frases brevísimas.

La comedia novelesca de amor, en Lope, está concebida musicalmente. La estructura tiene regularidad de danza. Los episodios intercalados de baile y canto vienen a subrayar el carácter musical, como momentos en que la emoción pide la música pura: de esos momentos sólo conocemos la letra del

cantar, a menos que hayamos investigado en busca de la música que tuvo; pero esta letra, que por lo común está en versos fluctuantes, recogidos de boca del pueblo o escritos por el poeta culto a manera de los populares, la oímos cantar sola, presentimos su melodía:

¡Cómo retumban los remos,  
madre, en el agua,  
con el fresco viento  
de la mañana!...

Velador que el castillo velas,  
vélale bien, y mira por ti,  
que velando en él me perdí...

Blanca me era yo  
cuando entré en la siega:  
dióme el sol y ya soy morena...

Molinico que mueles amores,  
pues que mis ojos agua te dan,  
no coja desdenes quien siembra favores,  
que dándome vida matarme podrán...

Lope es dueño de técnicas diversas: la de la comedia novelesca, con sus rasgos de ópera y ballet, es deudora de Italia,

que con ejemplo y precepto enseñaba el ideal de la acción única con “exposición, nudo y desenlace”; de Italia, además, de sus novelas, recibe asuntos: a ellos ha de atribuirse, en parte, la curiosa deformación de la pintura de la vida española que da el teatro del siglo XVII, para imponer el ideal novelesco de la libre elección en amor. En opuesto polo con la comedia novelesca está la crónica dramática, donde da la unidad la vida de los personajes centrales: la epopeya y la historia se trasladan al teatro, se vuelcan en diálogos y relaciones, combinadas con acciones públicas — batallas, asambleas, desfiles —, como en las *histories* de Shakespeare y Marlowe. La fórmula procede, por espontáneo desarrollo, de la amplitud del teatro medieval; en España se había definido ya en Juan de la Cueva. Pero de la crónica dramática, de héroes o de santos, a la comedia de amor e intriga, hay muchos grados, en que Lope mezcla los procedimientos.

Una de las actividades creadoras de Lope es la invención de estilo. Crea su propio tipo de estilo fácil, que da a su poesía y a su teatro ventajas y desventajas: las ventajas de la rapidez; las desventajas de la repetición (a pesar de que en Lope la repetición es siempre con variaciones, hay monotonía en temas, procedimientos, imágenes y vocabulario). No es sencillo, como supo serlo Manrique dentro de la antigua manera

castellana, como supo serlo Garcilaso dentro de las formas italianizantes: dando vibración luminosa a palabras claras, límpidas, esenciales. Sólo en ocasiones alcanza Lope la sencillez purificada, como en dos o tres sonetos famosos, como en el romance de Casilda, la mujer de Peribáñez:

Labrador de lejas tierras  
que has venido a nuesa villa,  
convidado del agosto,  
¿quién te dió tanta malicia?

Ponte tu tosca antipara,  
del hombro el gabán derriba,  
la hoz menuda en el cuello,  
los dediles en la cinta.

Madruga al salir del alba,  
mira que te llama el día;  
ata las manadas secas  
sin maltratar las espigas.

Cuando salgan las estrellas  
a tu descanso camina  
y no te metas en cosas  
de que algún mal se te siga...

Pero si no es maestro de la sencillez es maestro de la facilidad. Hay variedad de elementos en el estilo fácil que él

inventa: abundancia descriptiva y narrativa, mención directa de cosas y hechos, que proviene de los romances; discreteo escolástico, conceptismo elemental, que nace en los poetas cortesanos del siglo XV y atraviesa todo el XVI; ornamentación de tipo Renacimiento, que proviene de la literatura de escuela italiana: a veces adopta rasgos que le agradan en poetas culteranos, sin que ello implique hacer él de culterano. (\*) Este estilo fácil es, en suma, barroco. De todo, Lope ha escogido cuanto se presta al manejo rápido: los paralelismos, ya de semejanza, ya de antítesis; los razonamientos silogísticos; las objeciones en distingo; el jugar del vocablo; los epítetos y metáforas que, de repetidos, están a punto de gramaticalizarse: la mujer es ángel, serafín; si llega, es sol que sale, es alba; para pintarla, se usan soles, estrellas, coral, clavel, rosa, jazmín, azucena, lirio, perla, nieve, oro (el estilo italianizante no admitía cabellos de ébano o de azabache); el arroyo es plata o cristal; la hierba, esmeralda; el viento, vago; la aurora, blanca; las fuentes, frías. Todos estos recursos de discreteo y de ornamentación, que ahora sentimos gastados, encantaban como juguetes nuevos; además, como observa Amado Alonso, revelaban “el contento de sentirse el poeta inscrito en la gloriosa tradición poética greco-romana”. Pero “entre esas pintadas flores de

(\*) “En el Lope más popular y tradicional, — dice Montesinos, extraordinario conocedor de su obra —, no falta nunca un rasgo, un matiz culto, clásico, renacentista”.

papel'' surgían las auténticas flores de naturaleza cuando Lope se apoyaba en la tradición española del romance y el cantar, al describir los paisajes y la vida del campo, con las plantas familiares, que él conocía en toda su variedad y disfrutaba en sincera delicia, con las actividades rústicas, que le inspiraban sentimiento nostálgico.

La ciudad, con la nobleza de su arquitectura, con el brillo y el ruido de su inquietud moderna, lo deslumbraba. Es novedad en su obra pintar el carácter de las ciudades ilustres de España: Sevilla, Valencia, Toledo, Madrid. Pero al fin se fatigaba de la agitación y de los engaños que toda ciudad engendra, y el campo se le convertía en ideal, exaltado mil veces, ya a la manera clásica, como en sus persistentes variaciones sobre el tema del "Beatus ille" ("Cuán bienaventurado..."), ya a la manera española, como en las pintorescas brusquedades de *El villano en su rincón* y de *Los Tellos de Meneses* o en la idílica ingenuidad de *San Isidro labrador de Madrid* y *Los Prados de León*.

Y así, aquel creador de la comedia novelesca, con su dón ilimitado de inventar intrigas de amor e interés, cuando se aparta de la ciudad moderna es cuando descubre lo mejor de sí. Siente, como Cervantes, el prosaico vacío de la existencia en-

tendida a la manera de la edad moderna; pero no lo sabe: cree que toda la culpa es de la ciudad, y resuelve sus censuras en el elogio de la soledad y en el tradicional menosprecio de corte y alabanza de aldea.

La ciudad moderna le inspira comedias ingeniosas. Pero sus grandes obras se las inspira o el pasado épico de España o la vida rústica. Hay más: este ingenio de la corte, este hijo de la ciudad, que dice proceder de solar ilustre, si empobrecido, y quiere ponerse diez y nueve torres en el escudo, pero que en realidad no pertenece a ninguna clase definida, ha heredado la medieval antipatía española contra la nobleza y la esencial simpatía hacia el estado llano. En las luchas entre campesinos y nobles, el campesino es siempre el virtuoso, el que tiene razón y al final triunfa: los reyes lo apoyan contra el noble, caso cuyo antiguo significado político ya no sabe Lope. ¿Sabría — conscientemente — que en realidad le repugnaba la nobleza como institución, aunque admiraba la actitud vital que la palabra evoca? Comparte o al menos repite las supersticiones sobre sangre y raza; pero en ocasiones la censura contra hidalgos o nobles se hace pertinaz y enconada, como en el comienzo de *San Diego de Alcalá* o en *El villano en su rincón*. Ello es que, al cabo de tres siglos, el poeta de la España católica y monárquica ha resultado, con *Fuenteovejuna*, el más popular de los clásicos del Soviet en Rusia.

“En *Fuenteovejuna*, — dice Menéndez Pelayo —, el alma popular, que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores. Hoy, el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en las calles”. Lope, que no tiene otra religión sino la tradicional ni otra estética sino la del Renacimiento, y es innovador en la teoría del drama porque su propio éxito lo convence, en política no tiene doctrina: el mundo es como es, el rey es rey, y no se le ocurre pensar otra cosa ni leer a los pensadores. Lugares comunes, y breves, le bastan. Pero, si no tiene principios, tiene sentimientos, que lo llevan, fuera de la España de los Austrias, hacia su centro propio, la España de la tradición, la España épica, con su vida sencilla, con su bravo vigor de iniciativa, con sus reyes populares, apoyados en la voluntad de hombres libres, con sus patriarcas democráticos, con sus multitudes justicieras. La España novelesca de su tiempo lo deslumbra y divierte; la España épica del pasado lo ennoblece y exalta. A veces, sin pensarlo, se va más lejos, traspone las fronteras de su España, hasta traspone las fronteras del cristianismo, rumbo a la edad de oro, rumbo al sueño de la vida perfecta, inocente, libre, segura: uno de los ideales del Renacimiento. Este ideal se expresa siempre de paso, en cuadros de vida rústica o de existencia primitiva: los salva-

jes de Lope, en América, como en las Canarias, como en las Batuecas, paganas, olvidadas dentro del territorio español, son los salvajes pacíficos y virtuosos cuya imagen difundieron en Europa, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, las páginas de Colón, de Pedro Mártir, de Las Casas. La utopía está, furtiva, en Lope como en Cervantes.

Y por eso, porque ve poéticamente a toda España, desde las minucias de su vida diaria hasta sus sueños recónditos, porque ama toda su tierra, desde la jara de sus caminos hasta la veleta de sus torres, y siente con todo su pueblo, compartiendo desde su irreflexiva violencia en amores y ambiciones, cuchilladas y duelos hasta su limpio espíritu de fraternidad humana, Lope es poeta a quien habrán de acudir siempre cuantos quieran sentir viva y cordial la ingenua llama en que arde el espíritu de los pueblos hispánicos.

*PEDRO HENRIQUEZ UREÑA*

# S I E T E A Ñ O S

Quizá mi escaso entendimiento desvirtuase los hechos que ahora me propongo relatar. ¿Son dignos de fe nuestros recuerdos infantiles? Es difícil reconocer a ciertos seres que en otra época nos fueron familiares y más tarde perdimos de vista, cuando las circunstancias nos aproximan nuevamente a ellos. El tiempo hizo desaparecer el ingenio y la belleza de la mujer que siendo niños supimos admirar, y también modificó las casas y los árboles de nuestros paseos habituales; hasta las estampas y el texto de nuestros libros predilectos... Como soy muy sensible a esta clase de impresiones, me resisto a admitir que la actual verdad que ahora descubro haya sido siempre la misma y prefiero dar crédito a la dulce ficción que alimentó mi niñez y en la cual se apoya mi vida. Prefiero suponer que las cosas fueron realmente bellas o feas, las acciones buenas o indignas, tal como entonces me parecieron. Y hago estas reflexiones hipócritamente, sin mayor convicción, tan sólo para excusarme de alguna problemática injusticia.

Muy poco conocía del mundo, reducido al tamaño de mi casa. Aún dentro de mi casa, las piezas que daban a la calle se me antojaban extrañas a mi persona y no me movía en ellas con seguridad. Repetidas veces oí decir que “los niños no deben estar con los mayores”.

Esas piezas pertenecían a los mayores. Además, para sentirme a gusto, yo necesitaba cierto desorden a mi alrededor, y hubiese sido imprescindible poseer un carácter resuelto para introducirlo allí. A los siete años me parecía una falta de delicadeza sentarme en una butaca y arrugar los pliegues del terciopelo, y tenía escrúpulos de manchar el piso con las suelas de mis sandalias, siempre sucias de tierra y de arena. En un principio estos escrúpulos eran relativamente justificables, porque los fondos de nuestra casa, al año de mudarnos, se hallaban todavía en construcción. En el patio se apilaban los ladrillos y podían contemplarse numerosas barricas de portland y un cuadrado poco profundo de cal viva que me inspiraba desconfianza y asombro. Lucas me dijo que era suficiente entrar allí para quedar de inmediato disecado.

Se trataba de un inmueble bastante viejo y ruinoso, compuesto de dos pisos y un subsuelo, que mi padre adquirió en la calle Canning. Daré algunos detalles relativos a los fondos de mi casa con el designio de aclarar la inteligencia del lector respecto al sitio en donde ocurren casi todos los episodios de este relato.

En un extremo de la casa había un largo y obscuro pasaje de automóvil que hacía el efecto de un túnel, separado del patio, que ocupaba casi todo el ancho de la propiedad, por dos grandes puertas de cristal esmerilado. A la izquierda del patio, corrían en cada piso una hilera de habitaciones que daban a la galería. La galería del primer piso tenía luceras de un vidrio grueso y áspero, cuyo objeto era iluminar el sótano, y pequeñas escalinatas, abiertas en forma de abanico, que descendían hasta el patio. Macizos de césped crecían entre las escalinatas y la hiedra trepaba por los barrotes de la baranda. El muro medianero que separaba el patio de la casa vecina estaba cubierto por dos enredaderas: la viña virgen y una variedad especial, la ficus

repens, de hoja chica y perenne, muy común en Buenos Aires. Esta pared cambiaba de color según las estaciones. En el otoño, la viña virgen iba poco a poco enrojeciendo y parecía envolver en llamas la pared; caía por completo durante el invierno, pero entonces salían al exterior las hojitas verde obscuro, relucientes y compactas de la ficus repens que habían crecido en la sombra y la humedad, tapadas por las otras, y, al llegar la primavera, con los primeros brotes de la viña virgen el verde tierno y pujante cubría de nuevo la pared. Terminado el edificio de la casa, el patio formaba un martillo hacia la izquierda dando lugar a un pequeño jardín. El jardín, sin mayores pretensiones, resultaba muy simpático. Largas hierbas sin segar habían invadido la gramilla, las rosas, las petunias, los laureles se agrupaban al descuido, y las clemátides enroscaban sus flores en el tronco de tres esbeltas palmeras reales. A una determinada altura y ya libre de plantas parásitas, el tronco continuaba su marcha ascendente por varios metros todavía, cilíndrico, sereno, imperturbable, concluyendo cerca del cielo en un penacho de ramas alejado de mi vista, un plumero insignificante. Allí, entre las hojas secas, al alcance tan sólo de los pájaros, colgaban racimos de dátiles. Cerrando el patio quedaba el garage.

Para tres personas era una casa demasiado grande. Y papá planeó una serie de reformas que trajeron por resultado aumentar considerablemente las dependencias. Sobre el garage hizo construir un cuerpo de habitaciones aisladas por el patio y el jardín del resto del edificio, donde habrían de alojarse los sirvientes y mi tío Venancio. Venancio había terminado su carrera de ingeniero y realizaba las obras bajo la dirección de papá.

Mi padre era lleno de iniciativas y le encantaba llevarlas a la práctica no bien las iba concibiendo. Se hubiese dicho que olfateaba en el

aire cualquier posible innovación. Eso creaba, en torno suyo, un ambiente de cambio e inestabilidad un poco incómodo para quienes, encariñados con el curso rutinario de las cosas, tenían que abandonar sus costumbres y adoptar las ideas de mi padre.

Yo me plegaba de buen grado. Me gusta el desorden, como he tenido a bien manifestar. Papá, en pos de una halagüeña y utópica armonía, modificaba incesantemente las cosas para arreglarlas a su modo y, porque no amaba el desorden, lo estaba causando de continuo. En él, el desorden era un subproducto de su actividad.

La compra de un caserón tan deficiente le permitió echar mano a todos los recursos de su ingenio. Se encarnizó en solucionar, no sólo las dificultades efectivas, sino también las que podían presentarse, las hipotéticas. No había que hacerse ilusiones. Iban siempre surgiendo otras nuevas. Instaló un ascensor, agregó cuartos, desmoronó paredes, levantó tabiques. Escaleras interiores de pocos peldaños subsanaban las diferencias de nivel y permitían pasar de piezas amplias, inundadas de luz, a otras oscuras, secretas como alacenas. Pequeñas puertas se abrían en lugares insospechados y comunicaban el patio con el subsuelo. Así, a través de tantas modificaciones sucesivas, nuestra casa se llenó de recovecos, adquirió un carácter completamente ilógico, y las personas que no estaban familiarizadas con su original estructura cuando querían salir a la calle se encontraban de pronto en la cocina, donde Lucas y Rosa, habituadas a esta clase de percances, los recibían en medio de una gran algazara haciéndolos objetos de las mejores bromas y chascarrillos de su repertorio. En ocasiones, ya fuese por espíritu de curiosidad o para sentar fama de corteses, las visitas tomaban el partido de quedarse un rato a conversar con ellos, y al fin se marchaban de casa media hora después de haberse despedido de nosotros.

Papá, entre tanto, rumiaba algún proyecto nuevo.

—Tú comprendes, Lucía — decíale a mi madre que en estos casos lo escuchaba crispada y perdía toda facultad de comprensión —. Tú comprendes... Yo debo resignarme a este maldito sótano. No puedo trasladar mi biblioteca a la azotea, como pienso hacerlo en el futuro, pero quisiera abrir un pasillo lateral que comunicase el subsuelo con la entrada del automóvil.

—Eduardo — protestaba mi madre — ¿no me prometiste que habían terminado las reformas?

—Es necesario. Pueden venir a verme personas de poca confianza. Ya sabes que no me gusta introducirlas en mi intimidad.

—A esas personas las recibes en el juzgado. Aquí no vienen sino tus amigos.

—Puedo tener necesidad de verlos a horas en que estoy en casa. Además, he consultado con Venancio. Venancio afirma que es muy sencillo.

—Muy sencillo, repetía mi madre. Si te parece poca fábrica inutilizar una pieza de la planta baja, instalar otra escalera, romper la pared...

—Venancio es ingeniero y sobre estas cosas sabe más que tú y que yo.

—¿Pero hay o no que romper la pared?

Mi padre comenzaba a exasperarse:

—¡Bendito sea Dios, Lucía! ¿Qué puede importarte la pared? Te opones, simplemente, porque tienes un espíritu negativo. Eres una mujer imposible. Todo encuentras mal. ¿Acaso te incomoda?

Mamá desviaba la vista. Una sonrisa penosa iluminaba sus pupilas castañas dentro de las órbitas profundas, cernidas de sombra, que hacían más ostensible la curva serena de la frente.

—¡Ay Eduardo! — murmuraba deponiendo toda resistencia —. Cuándo viviremos tranquilos...

Debo decir que mamá había padecido, en esa época, serios motivos de inquietud. Yo contraí en el colegio una gripe infecciosa, tuve fiebres muy altas, y los médicos temieron, durante algunos días, que pudiese sobrevenir un ataque de meningitis. De mi enfermedad recuerdo únicamente la convalecencia. Un polizone de trapo — regalo de Lucas — y los tazones de té con leche que me llevaban a la cama, en los cuales humedecía bizcochos Canale con gran deleitación. Ya curado, bastaba que cualquier pequeño trastorno hiciera subir algunos décimos mi temperatura, para que, como un demente, me echase a delirar. Mamá se enajenaba a la par mía y era preciso calmarnos a los dos. Los médicos recomendaron que no se me excitara, que se me hablase lo menos posible, y mamá llevó las cosas al extremo. Hasta los nueve años no volví al colegio. Ella, por su parte, apenas me dirigía la palabra. A veces, interrumpiendo mis juegos, me besaba súbitamente en la sien y en las mejillas y me oprimía entre sus brazos hasta cortarme la respiración. Luego se alejaba en silencio, avergonzada de su debilidad. Pero estas muestras de afecto un poco extemporáneas y solemnes no dejaban de turbarme y, al separar mi rostro del rostro de mi madre, yo tenía tiempo de advertir el brillo de sus ojos humedecidos por las lágrimas.

Entonces no recurría a las personas o a la lectura para llenar mi soledad. Sentado en el corredor de la planta baja sobre los vidrios tibios de las lucernas, me acompañaban presencias fugaces y benevolentes. En los vidrios podía distinguir una mancha redonda de sol, el móvil reflejo de los jazmines o el reflejo azul obscuro de los macetones de porcelana que mi madre colocó junto a las puertas, de los cuales surgía una profusión espléndida de helechos exaltando un aroma a tie-

rra húmeda y mantillo, con los tallos negros y las hojas rizadas, irregulares, velludas por el revés. Algunas mañanas el gato se tendía largo a largo, cerca mío. Yo lo rascaba en el cuello o detrás de las orejas, y él, con los párpados entornados, simulaba una actitud de somnolencia y postración. En eso se incorporaba, echaba a andar. Por la galería era un reflexivo ir y venir hasta que, frente a los helechos, levantaba la cabeza calculando la distancia, durante un segundo dibujábase en el aire la doble curva de sus patas traseras, y después hincaba las garras en el borde del macetón y quedaba oculto debajo de las hojas. No sólo hacía su nido en los helechos. También pretendió comerlos y casi se envenenó. Hubo que llevarlo no sé adonde — a una clínica de animales, según entiendo — y volvió a casa ya restablecido, esbelto y jarifo como antes de su enfermedad. Más de un disgusto nos ocasionaba nuestro gato. Siendo rijoso, gustaba de correrla con otros congéneres vagabundos de una raza muy inferior. Tal vez el mismo refinamiento lo impulsara a degradarse, a la manera de esos caballeros que con perversa satisfacción constatan sus diferencias frecuentando la crápula de los barrios bajos. Claro está que los barrios que frecuentaba nuestro gato, desde un punto de vista menos conceptuoso, no tenían nada de bajos: eran las azoteas. A veces faltaba de casa por varias semanas dejándonos a todos en ansiedad. A la noche yo solía despertarme y me aplicaba a individualizar su voz entre un concierto de maullidos ululantes. Mamá, aunque arruinaba sus helechos, no le guardaba rencor.

—... y Lucas ¿no ha vuelto el gato? — se le oía preguntar.

Y el gato volvía con el hocico magullado y el lustroso pelaje gris a bandas negras lleno de costurones.

Lucas, para calmar sus ímpetus, resolvió someterlo a una cruel operación. Cuando mi madre lo supo ya estaba consumada y el ani-

mal, que poseía una vitalidad a toda prueba, sobrellevó victorioso la cirugía de Lucas. En lugar de indignarse al igual que mamá, mi padre tomaba las cosas a broma y como era un descreído lo llamaba Orígenes, alusión de mal gusto al filósofo de Alejandría que interpretó literalmente las palabras de Jesús: “el que puede ser capaz, séalo”.

En cuanto a Lucas, responsable de una medida de tamaña gravedad, era como es fácil suponer un elemento de peso en nuestra familia. Nacido en Tucumán llegó a Buenos Aires y obtuvo un puesto de ordenanza en el juzgado de mi padre, que acostumbraba a enviarlo diariamente a casa con legajos y expedientes. Allí conoció a Rosa, la cocinera. Bien pronto se inició entre ambos un idilio que contó con el apoyo de mi padre y cuya consecuencia fué que Lucas, abandonando el juzgado, se incorporara a nuestra casa en calidad de mucamo y marido de Rosa.

Algunas gotas de sangre negra prestaban al cutis de Lucas un rico tinte cobrizo, sobre el cual resaltaban, fundiéndose en su rostro de una manera sabia y graduada, varias manchas profundas, oscuras: los ojos, las cejas, el pelo y dos lunares que adornaban sus mejillas. El conjunto resultaba patibulario. Acentuaré este osado adjetivo que ha venido al correr de mi pluma a estamparse en el papel, diciendo que Lucas, no obstante su conducta irreprochable, poseía una habilidad que los penalistas signan como un fruto de la vida carcelaria; tal, su estimable don para construir casitas de juguete, muebles y objetos diminutos, acuñando prolijamente las maderas, escenas de carácter religioso introducidas, como por arte de magia, en el interior de una botella, o verdaderos trabajos de orfebrería valiéndose de materiales delezna- bles. Luego me obsequiaba con ellos. Yo correspondía a sus atenciones ayudándole a barrer el patio. Me entregaba a estos humildes menesteres con el corazón lleno de gozo y cubierto de abalorios: alre-

dedor del cuello, un largo collar cuyas últimas cuentas golpeaban mis rodillas, y en los dedos índice y meñique de ambas manos, cuatro anillos fabricados con carozos de durazno. El collar y los anillos trababan mis movimientos, los ajustaban a un ritmo noble, pausado, y quiero suponer, aunque manejase la escoba, que mi expresión reflejaría ese orgullo y esa digna familiaridad con la riqueza que asoma en el rostro de los grandes comerciantes del siglo XVI pintados por Holbein y los maestros de la Escuela Alemana.

Entre Lucas y yo se estableció una viva corriente de afecto. Cuando él realizaba sus trabajos de ebanistería, yo estaba pronto para alcanzarle el martillo o las tenazas, para buscar una astilla en el jardín o para hurgar en la caja de los clavos hasta dar con el clavo necesario. Cuando podaba las plantas, yo, pasmado de admiración, lo veía aplicar aquí y allá grandes cortes certeros y firmes y sujetar delicadamente al muro las ramitas de las enredaderas. Después que nosotros tomábamos el té, Lucas y Rosa subían a su pieza. Allí no me atrevía a seguirlos. Pero una tarde la tentación fué tan fuerte que decidí unirme a ellos, venciendo mi timidez. ¿Por qué este fútil recuerdo ha quedado nítidamente impreso en mi memoria? Haré constar que era casi de noche, el patio y el jardín se hallaban a obscuras y el resplandor amarillento que surcaba los vidrios del cuarto de Lucas llegaba hasta mí como indicio de una existencia más alegre que la que yo arrastraba esa tarde en la casa vacía. Flaqueáronme las piernas al subir las escaleras. Me sentí, no sólo deprimido, sino también cargante, inoportuno. ¿Cómo habrían de recibirme? En puntas de pie y conteniendo la respiración me detuve frente a la puerta, llamé discretamente, moví el picaporte... y la cordial acogida que me dispensaron, la claridad y el vaho tibio que surgían de la estufa de kerosene, la atmósfera impregnada de un olor

fuerte y dudoso y los bizarros objetos allí reunidos que por vez primera pude contemplar, formaron un todo brillante y orgánico que se lanzó sobre mi persona, me dejó literalmente enceguecido como bajo la luz de un reflector e inundado de sorpresa, de simpatía humana, de júbilo, de consuelo... En una palabra, de felicidad.

A duras penas evité las caricias de Rosa y quedé mirando, atónito, la estufa de kerosene. Mi tío Venancio dió pruebas de una sórdida avaricia al omitir en las piezas del servicio los radiadores de la calefacción, y el pobre Lucas, que como buen tucumano era muy sensible al frío, había sacado al medio la estufa. En un principio yo supuse que se trataba de un hornillo. Sobre el caño, dentro de una sartén, había un envoltorio de papeles conteniendo manices tostados. Lucas me convidó manices, los hollejos se adhirieron a mi garganta, me ahogué. Entonces Rosa maniobró un aparato de vidrio azul que había sobre la mesa — se trataba de un sifón — y, golpeándome en la espalda, me dió a beber varios tragos de soda. Ya repuesto, contemplé la habitación. En la pared lateral colgaba una guitarra; en la del fondo, junto al espejo, se veían varios peines incados en las cerdas rubias de una cola de caballo y gran cantidad de tarjetitas coloreadas representando escenas bélicas — propaganda de los cigarrillos en los tiempos de la guerra europea — prendidas al muro o interpuestas entre el marco y el vidrio del espejo.

Yo sabía que la guerra ocasionaba la muerte de millares de personas. Sin querer echármelas de cruel, confieso que era ésta la única razón por la cual me fascinaban las postales. Frente a ellas permanecía sobrecogido, paralizado... Y me habitué a contemplar las mejillas rosadas de Joffre y los soldados azules manejando cañones entre blancas tolvaderas de pólvora, como quién escruta con gemelos de teatro — desde galerías altas —, el cutis de los cantantes de ópera

abrasado por las pinturas. Hubiese querido trascender esa brillante superficie, ir más allá de la pintura... Adivinaba la presencia de la muerte allí donde los hombres, con el propósito de que fuese muy difícil descubrirla, la habían embadurnado y envuelto en fajas de colores llamativos como hacían los antiguos con los cadáveres. Entre tanto, las postales proseguían invadiendo la pared, hasta que una obstinada carraspera motivó que Lucas abandonase el cigarrillo y truncó su colección. Yo, simultáneamente, dejé de interesarme en ellas. Incluso supongo que mi estado de ánimo se hizo general. La guerra empezó a pasar de moda en Buenos Aires. Por aquella época no era raro que Lucas llevase a su pieza diarios vespertinos ostentando caricaturas cuyas leyendas la ponían sencillamente en ridículo. ¿Tendré el valor de transcribir algunas? A veces, un padre de familia dirigía a sus lectores las siguientes palabras: “¡Buscar garbanzos con qué parar la olla! ¿Les parece poca guerra?” O bien se trataba de un diálogo titulado “En la Peluquería”. “—¿Cómo quiere que le corte el pelo? — Sin hablarme de la guerra”.

Estas caricaturas, oponiéndose a los títulos de las primeras planas del periódico que daban noticias de la catástrofe, contribuyeron a disminuir el influjo que sobre mí ejercían las postales. Ahora percibía una segunda etapa en el proceso de ocultación a que antes me he referido. Los hombres, dispuestos a no tolerar ni siquiera las facticias imágenes que adornaban el cuarto de Lucas, habían resuelto desalojar a la muerte de su atención, liberarse definitivamente de su angustia; con ese objeto, proclamaban la no-existencia de la guerra o la equiparaban a las más triviales circunstancias de la vida. “¿No es acaso admirable — reflexionaba yo — la facultad que tiene el hombre para prescindir del mundo real, negarse a ver las cosas o aminorar su importancia hasta convertir los sucesos extraordinarios en meros hechos

insignificantes?" Con respecto a la guerra, este último temperamento, además de coincidir con mis instintos pacifistas y despejar el vago mal-estar que me causaba su recuerdo, satisfacía el desprecio que siempre me inspiraron las ideas comunes. Sino del aticismo, las caricaturas se me antojaban el colmo de la audacia. Llegué a aprender de memoria muchas leyendas por el estilo y las repetía aunque no viniese el caso, delante de mi madre, esperando provocar su asombro. Bastante extrañada, en efecto, mi madre me preguntaba con cierto disgusto:

—¿Quién le enseña esas tonteras?

La guerra, pues, cayó en el olvido. En la pieza de Lucas empezó a debatirse otro asunto más estruendoso: el crimen de L.

Lucas y Rosa sentían piedad por el muerto y deseaban con violento afán que la policía descubriese al asesino. Una tarde tomé el periódico de las manos de Rosa y me puse a leer en alta voz. Rosa quedó estupefacta. Entonces yo aumenté la rapidez de mi lectura, vocalicé de una manera redicha, insoportable, e imprimí a mi voz atiplada toda suerte de volubles modulaciones. Ellos escuchaban en silencio. Quizá fluctuasen entre dos sentimientos contradictorios: el horror ocasionado por los detalles truculentos del crimen y el encanto de ver a un niño de siete años que lee igual que un hombre, de corrido... Por eso, en pleno grand guiñol, al evocar mentalmente la escena del degüello, sonreían con la alegre nerviosidad que nos arrancan los perritos amaestrados cuando saltan aros sucesivos, saludan haciendo la venia y ejecutan otras piezas en el circo.

Yo, atento a la dicción, asignaba escasa importancia al significado de las palabras. Sin embargo, algunas imágenes de esa horrenda jerga gacetillera debieron grabarse en mi cerebro. Recuerdo que ciertas noches, antes de dormirme, las siluetas del señor L., de su mujer, del pescador y del cuchillo flotaban durante un rato en las cortinas blancas

de mi pieza. Para no verlas cerraba los párpados, me daba vueltas en la cama, bañado en transpiración. Desde chico, el sueño revestía para mí cierto carácter problemático. Si quería atraparlo, tenía que valerme de una serie de escaramuzas. La función se iniciaba después de haber rezado mis cortas plegarias, cuando apagaban la luz. Si yo me decía: “bueno; a dormirse; ha llegado el momento de dormirse”, estaba perdido. ¡Cuántas veces lo comprobé! Las sombras, en un principio negras y compactas, desplazábanse en medio de la pieza, volvíanse ligeras, casi grises, y por momentos cobraban osadía, se aproximaban al lecho, me rozaban las sienes, se apoyaban sobre mi cuerpo. Era un peso inmaterial pero aplastante. Las tinieblas parecían infinitas como el mundo. Y debajo de las sábanas que soportaban cuatro frazadas, yo sentía mi cuerpo disminuir de tamaño, tenso, rígido, lúcido, impenetrable al sueño, transformado en un corpúsculo insignificante y perfectamente limitado, en trágico acecho; que trataba de fundirse con las cosas, que buscaba, desesperadamente, su unidad con el mundo. El mundo poseía un ritmo, un lento vaivén, el cadencioso respirar de las personas dormidas. Pero esta calma que se hacía en torno mío servía para demostrarme hasta qué punto yo estaba separado de las cosas, como, dentro del mundo, tan sólo yo poseía un ritmo rápido y febril que no guardaba el compás. De pronto llegaba a mis oídos el rumor de los sirvientes que levantaban la mesa, el choque sordo de la loza, un remover de cubiertos, un tañido vibrante de metal. Mis padres habían concluido de comer, subían a acostarse. El mundo, que supuse dormido, recién ahora iba a iniciar su sueño... Entre tanto, la forzada quietud había aguzado en vano mi sistema nervioso.

De ahí que aleccionado por la experiencia, yo adoptase un procedimiento distinto: “tengo sueño — me decía — pero no quiero darme”; y me entregaba a recordar cualquier hecho acaecido durante el día.

Por aquel entonces, se originaban entre papá y mamá frecuentes discusiones con motivo de mi instrucción. Papá quería enviarme al colegio. Mamá, que al pensar en los delirios a los cuales yo estuve tan sujeto veía rondar por todas partes el espectro de la meningitis, temía que los estudios recargasen mi cabeza.

—Agustín es tan inteligente... Aprende en un minuto. Ya habrá tiempo de enviarlo al colegio, contestaba.

—Entonces llama a un profesor a la casa.

—No tiene sino siete años, Eduardo; y sabe leer y escribir.

—Con ese criterio, Lucía, nunca sabrá sino leer y escribir. Harás de él un perfecto inútil.

—Pero es débil...

—¿Qué tiene de débil? replicaba mi padre. Porque una vez estuvo enfermo ¿tú quieres guardarlo en un fanal? Lo que necesita es salir de la casa, ir al colegio, mezclarse con otros chicos; y que incluso éstos le peguen, de cuando en cuando, algún puñetazo. Si te parece que la compañía de Lucas y de Rosa es la más apropiada para un niño de ocho años...

—No los ha cumplido todavía.

—Lo retrasas lastimosamente. Tómale un profesor para que le enseñe algunas nociones fundamentales; o una institutriz; que aprenda inglés, o francés... o alemán. La única manera de conocer bien un idioma es estudiarlo desde chico. Un idioma, un hombre; dos idiomas, dos hombres; tres idiomas, tres hombres.

Acostado, al repetir mentalmente los apotegmas paternos, yo debía confesarme que aprender un idioma extranjero me inspiraba muy poco entusiasmo. ¡Tantas otras cosas, en cambio, prefería! Que Lucas, por ejemplo, me enseñase a tocar la guitarra. El tañido de la guitarra servía de acompañamiento a la tonada monótona y a la letra quejum-

brosa de sus canciones. Y estas canciones terriblemente melancólicas despertaban un tropel de oscuros deseos dormidos dentro de mí. Hubiese querido que no terminasen jamás. A decir verdad, duraban bastante. La melopea proseguía idéntica y las estrofas, animadas de un espíritu fúnebre y lacrimoso, desplegaban lentamente el mismo tema: “luna”, “brisas”, “cuitas”, “gemido”, “corazón”...

A veces, abrumado bajo el peso de tanto sentimentalismo, Lucas resolvía cortar por lo sano y sin esperar la última parte, la más patética, que yo escuchaba conteniendo las lágrimas:

*el ser que has despreciado,  
ese ser desgracia.....do  
que llora junto a ti.*

dando muestras de una gran agilidad de espíritu, pasaba a cantar un couplet de ritmo rápido e índole totalmente opuesta.

Su rostro, endurecido por la canción anterior, distendíase a lo ancho, frenético, jesticulante, perdida toda continencia. Le relumbaban los ojos; y los labios, que hasta ese momento formaron un óvalo negro dentro del cual resonaba su voz cavernosa, hendían a uno y otro lado sus comisuras en una sonrisa brutal, poniendo en descubierto los dientes fuertes y puntiagudos. En lugar del lamento punzante de las primas llegaba a mis oídos un bronco rasgueo de bordones, entrecortado por los golpes que Lucas aplicaba con los nudillos sobre las cuerdas tensas, en el centro de la guitarra:

*El Partido Socialista lo ha elegido  
a de Tomaso.  
¡Qué fracaso! ¡Qué fracaso!*

cantaba a pleno pulmón. Rosa, a quien transmitió su entusiasmo, lanzaba gritos onomatopéyicos, golpeaba el suelo con los pies o castañeteaba los dedos al compás de la música.

La francachela no era mi elemento. Me enardecía por poco rato; después quedaba en mi ánimo un residuo de tristeza y depresión. Por eso, mientras me daba vueltas en la cama con la intención de dormirme, ejercitaba mi memoria tratando de recordar la letra de sus canciones elegíacas que estaban de acuerdo con mi naturaleza profunda; que me exaltaban de una manera dulce y gradual. Me atrevía a tomar la guitarra y tañer levemente las cuerdas. De pronto escuchaba la voz de Lucas, diciéndole a Rosa: “cuidado, no la vaya a romper”. Abría los ojos, sobresaltado. Indefectiblemente, no bien abandonaba mi papel de espectador, dispuesto a moverme, a intervenir, a participar en la vida, era señal que me quedaba dormido. Cerraba de nuevo los ojos y, entrando en el sueño por el camino del “sueño”, me hallaba conversando con mis padres, con Lucas y Rosa u otras personas de nombres desconocidos, esta vez fuertemente amarrado, sin escapatoria posible, en ese país muelle y familiar que visitaba noche a noche, hasta sentir en mis mejillas — sobre las cuales los pliegues de la almohada trazaron arrugas precoces — el contacto frío y terso del cutis de mi madre, que junto con la claridad deslumbradora del día siguiente entraba a mi pieza a despertarme.

*(Concluirá)*

*JOSE BIANCO*

# ANTECEDENTES DE LA POESIA GAUCHESCA EN EL SIGLO XVIII

## *Los temas*

La *Relación de lo que ha sucedido en la Expedición de Buenos Aires, que escribe un Sargento de la Comitiva, en este Año de 1778* es un curioso documento que se conserva en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Hasta ahora dicha *Relación* sólo ha sido utilizada para el estudio del origen, desenvolvimiento y vicisitudes de la Colonia del Sacramento, como así también para precisar algunas de las circunstancias de la operación militar que en el año aludido emprendió D. Pedro de Cevallos contra esa misma Colonia.

La significación histórica de esta honesta y monótona retahila de versos es, en verdad, valor muy manifiesto. Se registran en ella, con puntualidad y abundamiento, los motivos de la expedición, sus propósitos y preparativos; se anota el número de los barcos y la constitución de las tropas, se marca el itinerario, sus azares y etapas. El autor no se queda corto, por su parte, en hacer repetidas protestas de veracidad, y éstas hallan comprobación fácil si se tiene en cuenta que, salvo ligeras discrepancias, las referencias contenidas en la *Relación* en nada difieren de los datos e informes documentales que todavía se conservan sobre el pleito de la Colonia y la tan debatida "cuestión portuguesa".

La *Relación* contenida en el manuscrito matritense no vale, sin embargo, sólo en su calidad de mero y noticioso memorándum histó-

rico. Siquiera en parte, constituye un anticipo, un antecedente por lo menos, de la poesía regional rioplatense comúnmente llamada gauchesca.

Aunque no es esta la oportunidad de precisar lo que en términos estrictos deba entenderse por “poesía gauchesca”, conviene tener presente que al asomarse a los modestos orígenes de nuestras letras, ya Menéndez y Pelayo supo advertir con acierto, en su *Antología de poetas hispanoamericanos*, que la literatura empieza en el Río de la Plata, como en lo restante de América, “con las crónicas y relaciones del descubrimiento y de la conquista”. En el caso particular de nuestro texto, este un tanto impreciso pero no desdeñable valor de antecedente se acrecienta y concreta sobre todo en razón de un pasaje, para nosotros particularmente sugestivo, de esa misma Relación.

Tan minuciosas y pausadas impresiones de viaje van dirigidas, bajo forma de extensa epístola en verso, a una dama española: novia, mujer o amante del presunto autor del escrito. El texto deja margen para esas tres suposiciones, pero la solución poco importa, ya que todo se reduce — y es lástima — a un mero subterfugio literario, corriente entonces en esta clase de relatos. Según diversos indicios, el anónimo versificador procedía por primera vez de España y era posiblemente andaluz.

En lo estético — ya que según advertí antes es su significación estética lo que conviene destacar ahora — ciertos rasgos comunes aproximan el relato del “Sargento” a sus congéneres del siglo XVIII, mientras que otros, escasos pero ilustrativos, lo contrastan y diferencian. Muestra la *Relación* la misma relativa soltura métrica que hacia aquella fecha era frecuente en esta suerte de composiciones, mezcla híbrida de crónica y de árido ejercicio poético. Al propio tiempo,

y salvo las contadas excepciones que se apuntan en seguida, entre verso y verso discurre el mismo invariable prosaísmo, el mismo fastidioso escrúpulo enumerativo, la misma trivialidad retórica y, junto a una falta casi absoluta de rasgos pintorescos, la misma adjetivación convencional y desaforadamente ponderativa. Ese convencionalismo expresivo, casi siempre característico de tanto incontinente versificador dieciochesco, irrumpe, igualmente, en el encomio hiperbólico y diti-rámico que campea en algunos elogios, en la fácil alusión histórica o mitológica, sin siquiera olvidar la consabida, la poco escuchada invocación al Numen.

Este sostenido prosaísmo se ameniza apenas, y muy a la distancia, con algún leve toque humorístico o irónico, antes intentado que logrado, según ocurre en el cuadro de la huída de los portugueses, o en uno de los episodios del sitio de la Colonia. Algún trozo narrativo — como el bosquejo de la borrasca que sorprende a los expedicionarios a la salida de la bahía de Santa Catalina — anima luego, momentáneamente, el pausado fluir del relato. De tarde en tarde, uno que otro trazo de rebuscamiento conceptista quiebra, con ágil retorcimiento barroco, la desesperante lisura del inventario. Pero el pasaje que por su concisión y movimiento resalta nítido y dominante es este que integran las cinco décimas que siguen, escueta y comprensiva caracterización del medio rioplatense y de sus habitantes, tal como se le ofrecieron al relator luego de su desembarco en Montevideo:

En el País expresado  
 cualquiera Soldado Ynfante  
 dexa de serlo al instante  
 y se pasa a ser montado;  
 para el más leve recado

que a un Sirviente se le ofrece,  
a donde vien le parece  
pilla un Cavallo corriendo,  
y aunque el Dueño le esté viendo  
ninguna pena merece.

Las Volas, Cuchillo y Lazo,  
en dicho País infiero  
que mucho más que el Dinero  
para comer son del Caso;  
pues cualquiera que de paso  
se le antoxa alguna Res,  
la bolea por los Pies,  
el Lazo la arroxa al Cuello,  
entra el Cuchillo al Degüello,  
y se la come después.

Las Cavezas se desprecian,  
las Asaduras se tiran,  
el Menudo ni aun le miran  
y las manos las deshechan,  
únicamente aprovechan  
de la Res más extremada  
el Costillar y Ravada  
con la lengua y los Riñones,  
dexando a los Simarrones  
lo demás de la Carnada.

Cavallos, Bacas y Perros,  
 Burros y demás Ganados,  
 que en España están criados  
 con Collares y Cencerros,  
 allí por Montes y Cerros,  
 Valles, Campiñas y Ríos,  
 silvestremente bravíos  
 se divisan a Montones,  
 y se llaman Simarrones  
 por sus livres alvedríos.

Para cada Compañía  
 le dan una Baca entera,  
 y si es flaca la primera  
 le tocan dos aquel día;  
 desde luego se podía  
 abastecer a Granada  
 con la Carne que hay tirada  
 tan sólo en Montevideo  
 continuamente, y aun creo  
 que había de haver sobrada. (1)

Casi por esos años, aludía Concolorcorvo a los “gauderios” rioplatenses, visitados por él hacia mediados del siglo XVIII, en la misma comarca, precisamente, a que se refiere la *Relación*: Montevideo y sus contornos.

“De esta propia abundancia, como dije más arriba, resulta — ad-

(1) Reproduzco fielmente el texto del manuscrito 10.942 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sólo la acentuación y la puntuación han sido modernizadas.

vierte aquel avisado turista — la multitud de holgazanes, a quien con tanta propiedad llaman gauderios.

“Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestido, procuran encubrir con uno o dos ponchos, de que hacen cama con los sudaderos del caballo, sirviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando. Si pierden el caballo o se lo roban, les dan otro o lo toman de la campaña enlazándolo con un cabresto muy largo que llaman rosario. También cargan otro, con dos bolas en los extremos, del tamaño de las regulares con que se juega a los trucos, que muchas veces son de piedra que forran de cuero, para que el caballo se enrede en ellas, como asimismo en otras que llaman ramales, porque se componen de tres bolas, con que muchas veces lastiman los caballos, que no quedan de servicio, estimando este servicio en nada, así ellos como los dueños.

“Muchas veces se juntan de estos cuatro o cinco, y a veces más, con pretexto de ir al campo a divertirse, no llevando más prevención para su mantenimiento que el lazo, las bolas y un cuchillo. Se convienen un día para comer la picana de una vaca o novillo: le enlazan, derriban y bien trincado de pies y manos le sacan, casi vivo, toda la rabadilla con su cuero, y haciéndole unas picaduras por el lado de la carne, la asan mal, y medio cruda se la comen, sin más aderezo que un poco de sal, si la llevan por contingencia. Otras veces matan sólo una vaca o novillo por comer el matambre, que es la carne que tiene la res entre las costillas y el pellejo. Otras veces matan solamente

por comer una lengua, que asan en el rescoldo. Otras se les antoja caracuces, que son los huesos que tienen tuétano, que revuelven con un palito, y se alimentan de aquella admirable sustancia; pero lo más prodigioso es verlos matar una vaca, sacarle el mondongo y todo el sebo que juntan en el vientre, y con sólo una brasa de fuego o un trozo de estiércol seco de las vacas, prenden fuego a aquel sebo, y luego que empieza a arder y comunicarse a la carne gorda y huesos, forma una extraordinaria iluminación, y así vuelven a unir el vientre de la vaca, dejando que respire el fuego por la boca y orificio, dejándola toda una noche o una considerable parte del día, para que se ase bien, y a la mañana o tarde la rodean los gauderios y con sus cuchillos van sacando cada uno el trozo que le conviene, sin pan ni otro aderezo alguno, y luego que satisfacen su apetito abandonan el resto, a excepción de uno u otro, que lleva un trozo a su campestre cortejo.

“Venga ahora a espantarnos el gacetero de Londres con los trozos de vaca que se ponen en aquella capital en las mesas de estado. Si allí el mayor es de 200 libras, de que comen doscientos milords, aquí se ponen a 500 sólo para siete u ocho gauderios, que una que otra vez convidan al dueño de la vaca o novillo, y se da por bien servido”.

Tras esta rápida aproximación de los textos que anteceden, una conclusión se impone con fuerte evidencia.

Ya por el año de 1778 nuestro “Sargento” nos enfrenta, si no con el tipo entre suburbano y rural del “gauderio” propiamente dicho — tipo que sin embargo está implícitamente perfilado en esas décimas — sí con un paisaje y unos modos de vida semejantes en un todo a aquellos otros que, en su cuadro de estas regiones aboceta Concolorcorvo en esa página tan sugestiva de *El lazarillo de ciegos caminantes*, obra publicada en Gijón en 1773. Las cinco décimas re-

presentan, en otros términos, un remoto equivalente en verso — el primero entre los conocidos — de la más lejana visión en prosa, ya suficientemente manifiesta, del hoy fenecido mundo gauchesco.

La precisa filiación literaria de esos cincuenta octosílabos, o la historia de sus relaciones temáticas y expresivas con la ulterior poesía campera de más acentuado matiz personal, como la de un Bartolomé Hidalgo — a la que precede en casi medio siglo —, la de un Hilario Ascasubi, o la de un José Hernández, son asimismo patentes.

Muestras y ejemplos huelgan. En esas cinco décimas ya aparecen contenidos y, con excepción de la *guitarra*, significativamente entrelazados, los temas esenciales, no solamente del vivir de los gauderios sino también los de esa ulterior poesía gauchesca: el *caballo*, las *boleadoras*, el *cuchillo*, el *lazo*. Es verdad que todavía no se habla del gaucho de un modo explícito, pero se lo sugiere suficientemente a través de las más típicas modalidades de su vida, ya tan bien presentadas en la concisa indicación de sus saberes y destrezas. El ambiente está preparado. Listo el escenario de su hazañería y de sus gestas cotidianas.

Dentro de los ceñidos límites de esta nota, claro que no es posible precisar las diversas etapas de ese pasaje o tránsito literario que conduce de la simple prefiguración del gaucho a su caracterización ya inequívocamente delineada. Como a su tiempo ello será asunto para un estudio abundantemente documentado, acaso baste, al menos por ahora, esta observación de conjunto.

En lo que tiene de mejor logrado, la literatura de filiación o de sesgo gauchesco — verso y prosa —, al fin de cuentas, y en el tiempo corrido entre ese último tercio del siglo XVIII y nuestros días, en buena parte no ha hecho sino esto: desarrollar esos pocos temas, aparentemente tan modestos, en alusiones político-humorísticas, composi-

ciones poemáticas o relatos novelados; amplificar o intensificar tales temas — si es válido prolongar el símil — en variaciones, reelaboraciones y “reprises”; evocar, en fin, el arriscado comportamiento de un tipo humano peculiarísimo, dentro de la soledad espaciosa del panorama rioplatense — huella siempre renovada y horizonte evasivo — que lo condicionaba y lo explica.

En 1845, como anticipándose a Taine, y en esto al menos ganándole en el acierto, ya anotaba Sarmiento, en las páginas de su *Facundo*, la existencia, entre nosotros, de “un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra”. “Del centro de estas costumbres y gustos generales se levantan — agregaba — especialidades notables que un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional”. *Martín Fierro* en 1872-1879 y *Don Segundo Sombra* en 1926, cada uno según su distinta jerarquía estética y las muy diversas intenciones literarias de sus respectivos autores, constituyen dos muestras particularmente representativas, dos ejemplos señaladamente probatorios.

ANGEL J. BATTISTESSA

# NOTAS

## SOBRE UN MAL DE ESTA CIUDAD

Las personas que viven en los pueblitos del Norte (Vicente López, Olivos, Martínez, San Isidro, etc.,) y que, obligadas a ir diariamente a la ciudad hacen el viaje en automóvil por el camino del bajo y recorren luego las avenidas Vértiz, Alvear y Leandro N. Alem, tienen ocasión de ver desarrollarse ante sus ojos un espectáculo consternador. Toda la primera parte del trayecto, hasta la avenida Vértiz — y en especial los alrededores de las avenidas C. Paz y General Uriburu —, está sembrada de casas, pequeñas y grandes, que sólo armonizan entre sí por el perfecto mal gusto que las ha inspirado. Pocas excepciones. Cuanto más diminutas son las casas (piénsese en la avenida General Uriburu), tanto más se vengán de serlo ofendiendo a la mirada inocente con sus pretensiones agresivas. Siempre la historia de la rana que quiere igualar al buey. En cuanto a las casas grandes, son de un “rastacuerismo” capaz de hacer llorar a una manada de hipopótamos (suponiendo que se haya refugiado en estos paquidermos el sentido de la arquitectura o la simple discreción de que carecen los naturales del país). Entiéndase bien que no hablo de las viejas quintas ubicadas en las barrancas y que, por desgracia, van desapareciendo una por una con sus bojés, sus eucaliptos, sus espinillos olorosos, su maraña de rosas y madreselvas, sus corredores velados de jazmines, en fin, todo lo que hacía de ellas lugares de un carácter y un encanto únicos en el mundo. No había “rastacuerismo” en esas quintas, sino algo auténtico y digno que parecemos haber perdido para siempre el don de recrear. Y, de paso, qué espantosos loteos los de la mayoría de esas propiedades cuando se rematan. No se tiene en la cabeza más que esta única idea: la ganancia. Y lo que de ello resulta no puede ser nunca hermoso. Imposible hacer nada que valga la pena en lotes cuyas proporciones son francamente antiestéticas.

Qué espectáculo desalentador: casas, pequeñas y grandes, recién construídas y profundamente inarmónicas; viejas quintas subdivididas en pedacitos, sin un plan en que se tenga en cuenta la belleza, y cuyos árboles se derriban para vender la leña antes del remate. Estas cosas entristecen las verdes mañanas de primavera. ¡Por suerte — nos decimos, mirando el camino a derecha e izquierda — los dueños de estas casas no pueden cambiar el perfume de los paraísos para hacerlo rimar con el aspecto de sus viviendas o para ganar unos pesos! Si eso fuera posible, tendríamos que repetir con el poeta:

“Le printemps adorable a perdu son odeur”

Y a esto lleva, seguimos diciéndonos, la realización del “sueño de la casa propia”. A esta indecible fealdad. A este galimatías. A esta indecorosa mezcla de malos gustos distintos, de inculturas, que se han arrogado el derecho de expresarse en ladrillos. ¿Por qué aberración monstruosa esa gente que se somete con toda naturalidad a un “standard” en materia de automóviles, de cuellos, de paraguas, de cacerolas, etc., se imagina que el honor exige no someterse en absoluto cuando se trata de casas? ¿Por qué muchos que pasan por inteligentes se figuran que esta terrible mezcla es más pintoresca y que están autorizados a ella por derecho inalienable? ¿Se tiene acaso el derecho de hacer lo que se es incapaz de hacer bien? Si se me antoja fabricarme yo misma un teléfono “a mi gusto”, bien sé lo que me ocurrirá: que no tendré teléfono, como que soy absolutamente incapaz de fabricar uno con mis propios medios. De nada me valdrá decir que estoy en el derecho de tener un teléfono a mi gusto...

Todas esas personas ¿han olvidado que la belleza de ciertas viejas aldeas europeas, de la Place Vendôme, de la rue de Rivoli, se debe a una feliz “standardización”?

A medida que el automóvil avanza por la avenida Vértiz y pasa a la avenida Alvear, nos lo preguntamos con más insistencia y el monólogo interior se hace más violento. Pero llega al estado volcánico ante el muestrario de arcadas irregulares que se suceden a lo largo de Leandro N. Alem. Hacen pensar en esas yuntas desparejadas que se veían en otro tiempo en los breaks o en las victorias de las estaciones suburbanas. La fealdad se vuelve, aquí, símbolo no ya de vanidad ignorante sino de imperdonable desidia criolla. En esta avenida, la mirada de cualquier persona de mediana sensibilidad acaba por refugiarse desesperadamente

en el cielo, en los árboles y busca en el horizonte las chimeneas de algún transatlántico amigo. Un transatlántico en que podamos huir hacia ciudades donde no sólo subsiste la belleza antigua sino donde se organiza la belleza nueva... (Quitémonos aquí el sombrero ante la Italia actual, la tierra más cargada de las cadenas de la belleza antigua y la más preocupada por ser digna de esas cadenas, es decir, por no permanecer encadenada en ellas). Pero la huída en un transatlántico sólo es posible para muy pocos. Y aun entre esos pocos, los que se inquietan por su país sienten que esa huída sería una confesión de derrota.

Y nosotros no aceptamos la derrota. Sabemos por experiencia que ningún esfuerzo, por inútil que parezca, lo es en realidad. La aparente derrota de hoy es el punto de arranque del triunfo de mañana. Si la causa es buena, no hay más que perseverar contra viento y marea. Es difícil, pero no es imposible.

Cuando, hace cerca de diez años, hice éonstruir en Mar del Plata una casa que no tenía, ¡ay!, otro punto de contacto con los verdaderos edificios modernos que su exterior y su interior estrictamente despojado de adornos — eso que los franceses llaman con tanta gracia “pâtisserie” — y sus amplias terrazas, el vecindario puso el grito en el cielo. (Pido disculpas, ya que se acostumbra hacerlo, por hablar de una experiencia personal. Pero ¿de qué otra experiencia se puede hablar honradamente?). Le Corbusier, que la visitó, la encontró de su agrado. Cito esta opinión, que merece respeto, para probar hasta qué punto el escándalo que provocó el edificio no tenía ninguna relación con lo que hubiera podido justificarlo. Pues hay casas que en verdad son, en su género, atentados contra el pudor, ultrajes a las costumbres, en fin, algo indecente (¡oh, esas urnas, esas pérgolas, esos escudos, esos leones, esas guirnaldas, esas cariátides, esas cornisas, esas columnas que nada sostienen; y todo en símil-piedra, materia obscena!)

En una palabra: mi casa no era indecente y, sin embargo, el público se comportó con ella como si lo hubiera sido. Las gentes interrumpían ante mi puerta sus paseos en automóvil o a pie y se ponían a hacer chistes, se daban de codazos, estallaban de risa, se cambiaban guiñadas significativas, lanzaban exclamaciones burlonas. Cuando más parecían divertirse era a la hora del té, pues yo tenía por costumbre tomarlo ante mi gran ventana abierta a la terraza. Si el viento soplabá del lado del mar, hasta alcanzaba yo a oír sus observaciones sarcásticas.

Algunos — y me figuro que tanto atrevimiento debía ser fruto de una apuesta — llegaban al extremo de llamar a la reja del jardín para preguntar al sir-

viente que respondía al llamado si esa construcción era una usina o un establo.

La indignación que esta pregunta causó en aquel a quien le fué dirigida me demostró hasta qué punto se había debido subrayar que se me quería tomar el pelo. Traté en vano de calmar su furor explicándole que una casa que había cambiado las urnas, las pérgolas, los escudos, los leones, las guirnaldas, las cariátides, las cornisas y las columnas (que por otra parte no hubiera aceptado a ningún precio) por buenas habitaciones para los criados debía lógicamente parecer un establo a esos inocentes. No quiso escuchar razones. Y me costó mucho persuadirle de que no regara a los transeúntes bajo pretexto de regar el cerco de retama recién plantada.

Tales fueron las violentas reacciones suscitadas por un ensayo de arquitectura moderna, hace pocos años, en este país.

Hoy la resistencia está casi definitivamente vencida. A semejanza de Clodoveo, varios de estos fieros sicambros bajan la cabeza y empiezan a quemar lo que habían adorado y a adorar lo que habían quemado. Esperemos que esto nos salve al menos de los falsos Luises, de los falsos Renacimientos, de todos los horrores de una ciudad nueva puesta a remedar las ciudades antiguas. Pero esta repentina chifladura por la arquitectura moderna, que crece rápidamente, encierra otros peligros. Y ante todo, entre nosotros parece, las más de las veces, limitarse a la fachada. Además la cursilería encuentra misteriosamente manera de colarse hasta en este estilo que le ofrece tan poca "prise", como los mosquitos en el mosquitero. Y los efectos de la cursilería sobre la arquitectura moderna son aún más corrosivos que sobre la antigua. Como es más austera, se presta menos a soportarla.

A punto de entrar en el dominio de las cosas de moda — si es que ya no ha entrado —, la arquitectura moderna está hoy amenazada por el "snobismo" deformador. El "snobismo" tiene el grave pecado original de caricaturizar inconscientemente, de puerilizar las necesidades, las verdades fundamentales que están en la fuente de todos los grandes movimientos de renovación. Así el que anima la arquitectura de nuestros días.

En un libro que acaba de publicarse en Londres, Walter Gropius dice: "Se está hoy reconociendo ampliamente que, aunque las formas exteriores de la nueva arquitectura difieren fundamentalmente, en sentido orgánico, de las de la antigua, no son caprichos personales de un puñado de arquitectos ávidos de innovar a toda

costa, sino, sencillamente, el inevitable y lógico resultado de las condiciones intelectuales y técnicas de nuestra época”.

Y en su capítulo sobre la “standardización”, estas líneas que resumen lo que debería ser proclamado a voz en cuello: “El temor de que la individualidad sea aplastada por la creciente tiranía de la “standardización”, es una especie de mito incapaz de resistir el menor examen. En todas las grandes épocas de la historia, la existencia de “standards” — es decir, la adopción consciente de formas típicas — ha sido el criterio de una sociedad culta y bien organizada; pues es un lugar común el que la repetición de las mismas cosas con el mismo propósito ejerce una influencia fijadora y civilizadora sobre el espíritu de los hombres”.

Si algo le falta a la ciudad de Buenos Aires, es por cierto una inteligente “standardización”. Bendita sea la “standardización” que concentra las cualidades esenciales en un tipo, en un modelo, y se hace así sinónimo de unificación, de dignidad. Bendita sea la “standardización” común denominador de un período, que impedirá al nuevo rico sin cultura y al pequeño burgués presuntuoso materializar su cursilería en “el sueño de la casa propia” hecho ladrillo.

Pero yo me pregunto si las hermosas ciudades modernas, rodeadas de jardines, que me imagino tan bien y de las cuales tanto me han hablado Le Corbusier y Gropius, podrán existir mientras la sociedad no haya cambiado fundamentalmente. ¿Y cuál será, cuál deberá ser ese cambio?

Me temo que esas ciudades nuevas no se puedan construir sino en una sociedad purificada, bien distinta de la nuestra.

En un artículo publicado en el número 2 de SUR, un arquitecto argentino sensible a la belleza y a la fealdad, Alberto Prebisch, decía que no veía otro porvenir para Buenos Aires que un temblor de tierra. Pero estamos demasiado lejos de la región andina para poder contar con su violencia. Es lamentable, pero evidente. No podemos aguardar a que la naturaleza venga en nuestra ayuda. ¿Entonces. ¿Serán capaces los hombres de fabricar un temblor de tierra? Es lo que me pregunto diariamente, ciudad mía, a lo largo del trayecto que me lleva hasta tu corazón. Es lo que me pregunto mirando los gomeros de la Recoleta, que son, con algunos otros árboles magníficos, diseminados en nuestras plazas, los únicos adornos auténticos que llevas. Me lo pregunto al atravesar, por la mañana y por la noche, tus charcos de fealdad, evitando empantanarme demasiado en ellos, como cuando se atraviesa un camino familiar después de la lluvia. Me lo pregunto

al buscar, desde todos los pisos a que me trepo, una vislumbre del Río de la Plata color dulce de leche, al que vuelves tontamente la espalda. Para ese río tan hermoso y tan singular, debieras haberte preocupado de hermosearte singularmente.

Y si no lo has hecho hasta ahora, ciudad mía, comprende mi rencor. Veo tus posibilidades. Líbrate para siempre de la tentación de imitar las viejas y magníficas ciudades de Europa, o parecerás eternamente una grotesca caricatura. Otro destino te aguarda. Las ciudades que hoy es posible construir, bañadas en follaje y en sol, tienen una belleza que les es propia, peculiar y que no cambio por ninguna otra. Las viejas ciudades son maravillosas de ver, pero inhabitables como museos.

¿Cómo escapa aún a la perspicacia de mis compatriotas — eternos paralizados por la hiperestesia del sentido del ridículo — que es tan grotesco construir hoy, en todas partes del mundo y especialmente en los países nuevos, falsos góticos y falsos Luises como sería grotesco — y peligroso — prepararse para la guerra haciendo provisión de alabardas, artesanas, ballestas, arcabuses y armaduras del siglo XVI?

La arquitectura moderna no es un capricho personal de algunos arquitectos, como tan bien lo dice Gropius, ni esa cosa a la moda, sospechosa por mezclarse en ella los "snobs". Es una transformación inevitable, importante y sintomática que ganará lentamente terreno. Es todo un estilo de vida lo que cambia.

*VICTORIA OCAMPO*

## BORGES, NARRADOR

Jorge Luis Borges ha publicado un tomo de cuentos. *Historia Universal de la Infamia* (Colección Megáfono, Buenos Aires, 1935) es el título desaforado, y tiene cuentos de foragidos yanquis, de corsarias chinas, de sagradas y astutas venganzas japonesas y tremendas lealtades, de un impostor leproso del Turquestán. Estas son siete muestras de la infamia universal. Luego sin infamia: una historia de compadritos del arrabal porteño y cinco versiones breves de historias de ultratumba, de magia, de famosas predicciones y de revelaciones por sueños. Al final el autor apunta las fuentes de sus relatos (el de compadritos es el único no sacado de libros): casi todas inglesas, u orientales traídas desde allá por ingleses, y una por nuestro infante Don Juan Manuel. Y en honor tanto de la honestidad literaria de Borges como de algunos de sus críticos que le han alabado respetuosamente tan escrupulosa erudición, me complazco en reconocer que casi todas las fuentes declaradas son libros existentes de verdad.

La índole estridente y sensacionalista de las historias de infamia no es un índice expresivo de la naturaleza poética de Borges, sino que obedece a los planes estratégicos del diario popular para cuya hoja literaria fueron destinados. Son temas que el autor se propone, y este carácter de tema propuesto, tomado con bronco humorismo y con amistosa burla entreverada de básica seriedad, es lo que explica la índole de la primera parte del libro y su privilegiado nivel estilístico. El primer cuento relata “la culpable y magnífica existencia del espantoso redentor Lazarus Morell”, y ya en esta frase se da la nueva fórmula estilística que resume todo el plan y realización de las historias de infamia. Podéis ahora relacionarla con los inesperados casales a que tan dado ha sido Borges en sus libros anteriores y que abundan también en éste: las coristas de una zarzuela “evidentes mucamas en mares de notable cartón” (donde la singularidad estilística consiste en tomar al pie de la letra los adjetivos *evidente* y *notable*, desprovistos del respectivo pos-tizo polémico y encomiástico con que las gentes han tapado su original sentido); “el numeroso lecho”, “la repetida viuda”, “la increíble cabeza”, “la arriesgada taberna”... Estos casales, en los que a la travesura verbal se une una voluntad de precisión y concisión como de “comprimido”, responden al predominio intelec-

tualista de la literatura de Borges, y son las muestras extremas que ostentan la tenaz preocupación del autor por la presentación de sus temas, por lo que la frase tiene de consignadora de las cosas tal como ellas son; los evidentes esfuerzos de Borges por alcanzar plasticidad y, en general, por dar la impresión de realidad se coordinan aquí. Y cierto que también en esto hay excelencias de orden estilístico, ya que nada que afecte a la singular personalidad del escritor es ajena a su estilo; pero si por estilo hemos de entender especialmente el coro de valoraciones y de reacciones emocionales que provocan en el autor las cosas presentadas, vale decir, la visión personal de las cosas expresadas, no aparte, sino conjuntamente con su presentación, entonces este libro de Borges, sin negar su hermandad con los anteriores, presenta una fisonomía estilística muy particular. Y desde el título del primer cuento el nuevo estilo está ya de cuerpo entero. Consiste en una visión bizca de las cosas y en una doble reacción emocional de planos diferentes que el curso gramatical de la frase presenta zumbonamente como de plano unitario. La “culpable y magnífica” existencia y “el espantoso redentor” ya no son casales verbales del tipo de “la evidente mucama” o “la repetida viuda”, o por lo menos tienen una nueva característica, dentro de la tendencia del autor, lo suficientemente fuerte para constituir un tipo especial. “Culpable y magnífica” son dos valoraciones desde distinto momento y desde distinta postura vital. Como si formarían una serie coordinada, la estimación ética, propia de la vida convivida, se da el brazo con otra estética, propia de la actitud especial del oficio literario. Una lanza y una caña. Desde este instante, lo característico del estilo en estas siete historias de infamia es la intromisión del plano literario en el vital con intención humorística. Cuando los esclavos negros del Mississipi se fugaban, “hombres de barba entera saltaban sobre hermosos caballos y los rastreaban fuertes perros de presa”. Estos caballos “hermosos” y estos perros “fuertes” en medio de un pasaje que pinta la vida de los esclavos algodoneros, son puntos de vista, estimaciones y reacciones emocionales desde el plano literario y que recaen humorísticamente sobre él. Apenas se puede advertir una tenue sombra de sátira contra el contraste de los dos modos de vida, el de los esclavos y el de los amos: después de todo, aquello es agua pasada. El autor no tiene aquí intención de castigar ni de corregir; el contenido estilístico de esas adjetivaciones consiste en un divertido ju-

gueteo con los convencionalismos literarios, que como hemos dicho, responden a la actitud básica del autor: el tomar sus asuntos como meros temas (1).

El efecto cómico que causan se debe a que el desequilibrio introducido por las valorizaciones encomiásticas en un asunto reprobable es instantáneamente restablecido por la evidencia de que la acción y la valoración pertenecen a planos paralelos: el de la vida luchada y el de la literatura tomada como oficio. Es un desorden provocado no más que para tener el inmediato placer de ver que sólo era aparente. El final de este primer cuento es tan instructivo como el título: “Morrel capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo, Morrel ahorcado por ejércitos negros que soñaba capitanear — me duele confesar que la historia del Mississipí no pudo aprovechar esas oportunidades suntuosas. Contrariamente a toda justicia poética (o simetría poética) tampoco el río de sus crímenes fué su tumba. El dos de enero de 1835, Lázaro Morrel falleció de una congestión pulmonar en el hospital de Natchez, donde se había hecho internar bajo el nombre de Silas Buckley”. Al decir, pues, que este humorismo tan peculiar consiste en la intersección del plano literario con el vital, no me refiero a lo que es común a toda creación literaria, sino a la conciencia permanente de que las lanzas se han tornado cañas y sobre todo a que la inocente burla, más que contra las personas o los hechos del cuento, va contra el plano mismo literario en que el autor se coloca a la vez por propia voluntad y como ejercicio propuesto. La “justicia” poética se resuelve en “simetría” poética. Con esta broma gastada a los convencionalismos literarios el autor da aquí al lector una garantía de que procede como cronista honesto y de que los hechos narrados son realmente verdaderos; pero, a la vez, como la muerte del bandido por neumonía le sirve centralmente para sonreírse de la chasqueada simetría poética, muestra que todo esto no le afecta más que como tema de ejercicio literario. El plano literario y el humorismo que sobre él recae se echan de ver por todas partes: el negro Bogle “tenía una segunda condición que determinados manuales de etnografía han negado a su raza”; “Bogle sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obten-

(1) El segundo cuento comienza con una declaración explícita de esa actitud: “*El impostor inverosímil Tom Castro*. Ese nombre le doy, porque bajo ese nombre lo conocieron por calles y por casas de Talcahuano, de Santiago de Chile y de Valparaíso, hacia 1850, y es justo que lo asuma otra vez, ahora que retorna a estas tierras — siquiera en calidad de mero fantasma y de pasatiempo del sábado”.

ción”. “Cuando el “hijo apócrifo” es admitido por la anhelosa madre, escribe el autor, como variante de su precedente chasco a la simetría poética: “Ese reconocimiento dichoso — que parece cumplir una tradición de las tragedias clásicas debió coronar esta historia, dejando tres felicidades aseguradas o a lo menos probables: la de la madre verdadera, la del hijo apócrifo y tolerante, la del conspirador recompensado por la apoteosis providencial de su industria. El Destino... no lo quiso así”. La pirata Anne Bonner fué ahorcada en Jamaica. “Su amante, el capitán John Rackam, tuvo también su nudo corredizo en esa función. Anne, despectiva, dió con esta áspera variante de la reconvención de Aixa a Boabdil: Si te hubieras batido como un hombre, no te ahorcarían como a un perro”. Otras veces la humorística conciencia de la heterogeneidad de los dos planos, el literario y el de las cosas — cañas y lanzas —, se manifiesta en la cuidadosa justeza y perfección profesional con que se expresa lo consabido y evidente. Los piratas saqueaban las costas de la China; los costeños claman al emperador; el emperador les aconseja dejar las costas por el interior y la pesca por la agricultura. “Así lo hicieron y los frustrados invasores no hallaron sino costas en ruinas. Tuvieron que entregarse, por consiguiente, al asalto de naves: depredación aún más nociva que la anterior, pues molestaba seriamente al comercio”. En el cuento japonés y en el chino, la expresión recuerda intencionalmente el estilo impasible o de inesperadas valoraciones de los relatos orientales, o más exacto, el desconcierto que nos causa el ver nombrar escuetamente lo que nosotros acostumbramos a expresar con fuertes valoraciones, convencionalmente morales, o el que las estimaciones pertenezcan a otra convención. Es claro que al juego literario del autor interesa el desconcierto producido y no el extraño sistema de convenciones estimativas: Una compañía de piratería por acciones nombra almirante a Ching. “Este fué tan severo y ejemplar en el saqueo de las costas...” El gobierno imperial lo quiere sobornar nombrándolo condestable. “Este iba a aceptar el soborno. Los accionistas lo supieron a tiempo y su virtuosa indignación se manifestó en un plato de orugas envenenadas, cocidas con arroz”.

Afortunadamente, las subidas excelencias del libro no se reducen a este humorismo especial. El salto con que este libro aventaja a sus hermanos anteriores está en la prosa. Una prosa magistral en un sentido cualitativamente literario y no por lucidas triquiñuelas de pluscuamperfectos y de gorgoritos léxicos. De las tres clases de escritores, los que lo piensan antes de escribir, los que piensan mien-

tras lo escriben y los que no lo piensan ni piensan, Borges es de los primeros. El pensamiento adquiere siempre forma rigurosa y las palabras van a tiro hecho. Economía y condensación. Borges llega a tener aquí estilo de calidad. Digo estilo verdadero, que no es impecable gramática y abundante léxico; estilo, que no es lucida retórica. Las palabras y las frases le nacen dispuestas de tal modo que aparecen repletas de sentido, y aun de sentidos que no se estorban, pues además de la bala certera que da en el objeto nombrado (su significación) las palabras sueltan nutridas perdigonadas estimativas y emocionales (la expresión). Una personalidad, nada raquítica ni aquietada en los convencionalismos comunales, está bullendo en esta prosa. El anterior esfuerzo por presentar los objetos lo más exacta y lacónicamente posible, que determinaba principalmente su vocabulario y su fraseología tan intelectualista y que daba a su prosa una marcha esquinuda y un poco rechinante, ha desaparecido casi por completo; ahora la lengua le responde sin violencia y no porque exija menos de ella, sino muy al revés, pues ahora va haciendo valer su personalidad propia sin menoscabo de la presentación del objeto. Las palabras están ahora llenas de vida humana; expresan vida humana aun las que nombran cosas; y cuando las palabras declaran cómo unos hombres experimentan y viven las cosas, todavía logran expresar encima cómo el autor vive la experiencia ajena en convivencia y reacción. Los antecesores de los gangsters alcoholeros habían organizado hace cien años en los algodinales del Mississipí el robo (y reventa) de esclavos. "Todo eso era lo más tranquilizador, pero no para siempre. El negro podía hablar; el negro, de puro agradecido o infeliz, era capaz de hablar. Unos jarros de whisky de centeno en el prostíbulo del Cairo, Illinois, donde el hijo de perra nacido esclavo iría a malgastar esos pesos fuertes que ellos no tenían por qué darle, y se le derramaba el secreto. En esos años, un Partido Abolicionista agitaba el Norte, una turba de locos peligrosos que negaban la propiedad y predicaban la liberación de los negros y los incitaban a huir. Morrel no iba a dejarse confundir con esos anarquistas. No era un yankee, era un hombre blanco del Sur, hijo y nieto de blancos, y esperaba retirarse de los negocios y ser un caballero y tener sus leguas de algodinal y sus inclinadas filas de esclavos. Con su experiencia no estaba para riesgos inútiles". Tres capas de sentido, o mejor tres vetas de un unitario hilo, pues no se suceden ni superponen, sino que nos llegan como los sabores complejos a la boca: 1, los hechos, 2, su visión por los bandidos, 3, la visión que el autor nos da de esa visión. Estas virtudes de gran estilo están

por todo el libro, pero donde más brillan es en el cuento porteño "Hombre de la esquina rosada", sin el estorbo del jugueteo literario que hemos visto en las historias de infamia. Aquí Borges se deja interesar el corazón y no sólo la fantasía, y se instala endopáticamente en los personajes, de modo que los hechos y la conducta ya no se ven desde afuera, como en los cuentos de infamia, sino desde dentro y conviviendo los motivos. (La forma autobiográfica empleada facilita el cumplimiento de la endopatía, pero no la obliga). Probablemente al autor le satisface la maestría y sabiduría de literato con que es conducido el cuento desde la frase inicial: "A mí tan luego, hablarme del finado Francisco Real". El autor nos coloca de golpe im medias res y ya no decae un instante la tensión del relato, siempre hacia adelante; de cuando en cuando, de un modo tan fácil que parece necesario, se nos apela en la persona del supuesto oyente como apretándonos las clavijas del interés: "La Lujanera, que era la mujer de Rosendo, las sobraaba lejos a todas. Se murió, señor, y digo que hay años en que no pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos. Verla no daba sueño." Maestría es también ese poder plástico en la presentación de las personas y de sus ademanes. Los personajes de la primera parte de este libro son siluetas divertidas; los de este cuento son personas y en su torno circula el aire y se siente bien el espacio. "El hombre, para afirmarse, estiró los brazos y me hizo a un lado, como despidiéndose de un estorbo... Siguió, siempre más alto que cualquiera de los que iba des- apartando, siempre como sin ver... Primero le tiraron trompadas, después, al ver que ni atajaba los golpes, puras cachetadas a mano abierta o con el fleco de las chalinas, como riéndose de él." El modo como ha resuelto la representación del lenguaje compadrito es asimismo un acierto de artista. Como el temple no es chocarrero ni instructivamente folklorista, ni menos de relajada plebeyez, no ha habido por qué exhibir el hablar compadre naturalista y fotográficamente. Apenas algunas inocentes variaciones de pronunciación. En cambio hay mucho y muy acertado del peculiar espíritu que anima a los giros porteños, con lo que el color local anda por dentro y no pegado por fuera. ¿Color local? El problema poético planteado aquí y bien resuelto es otro: el de dar la sensación de lenguaje oral a la vez que se procede con la mayor dignidad literaria. "La milonga déle loquiar, y déle bochinchar en las casas, y traía olor a madre selvas el viento." Las oraciones nominales y su coordinación con una oración verbal tienen aquí mucho de lo animado y directo de la lengua hablada. Y al mismo tiempo este lenguaje es poé-

tico en muy alta tensión. Sí; en varios momentos, llega esta prosa a tener un aire épico-popular. “Entonces lo miró y se despejó la cara con el antebrazo y dijo estas cosas: Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero”. “La Lujanera lo miró aborreciéndolo y se abrió paso...” “Yo esperaba algo, pero no lo que sucedió”. Hasta en una ocasión el autor se deja seducir por una fórmula épica: “Dijo, y salieron sien con sien...” No me puedo resistir a citar uno de los pasajes más hermosos del libro, tanto por la sobriedad y eficacia de los recursos presentadores como por la densidad poética del momento: “Al rato largo llamaron a la puerta con autoridá, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba dentro. El hombre era parecido a la voz.” Nada que recuerde aquí los procedimientos estilísticos de la épica culta ni de la popular; el entrevero de oraciones nominales y verbales es cosa de la lengua oral, como ya hemos dicho. Y sin embargo es más poderoso que nunca el tono épico, que no depende aquí de recursos ni de nada instrumental, sino del modo de ser la emoción y del iluminado halo de mitificación que envuelve al personaje y llena la escena. Quizá lo más eficaz para la mitificación es la magnífica frase final. En su gestación reconocemos tres etapas perfectamente lógicas (al presentarse, vimos que el hombre *correspondía* a la voz que habíamos oído; el hombre *era como* la voz; el hombre *era parecido* a la voz); pero el efecto es fuertemente emocional. En su forma definitiva, la voz alcanza un rango de entidad viviente, y si a esto se ha llegado, la lógica y los hábitos idiomáticos no han proporcionado más que los puentes para pasar; el impulso proviene de la conmoción causada en el alma del relator por aquella voz tan expresiva de cualidades vitales — poder, autoridad, resolución — que se le impone imaginativa y emocionalmente como un ser vivo. No es, pues, simplemente el conocido recurso de la animación y personificación de lo inanimado e impersonal, sino el ver en la voz el asiento de ciertas cualidades vitales exaltadas hasta el mito. Se encuentra a la voz tan exactamente expresiva de ciertos valores que luego la imaginación la ve idéntica con ellos.

El cuento está lleno de aciertos de ejecución; pero lo que a nosotros nos contenta sobre todo es la cualidad resueltamente poética de la narración y la aparición de un narrador literario de verdadera garra. He aquí unos hombres y mujeres que forman la resaca de la sociedad. Vicio y delincuencia. Viven al margen de la ley y nuestra policía los vigila. A nuestra higiene moral y corporal ese extraño

modo de vivir le inquieta y azora. Absurdo, abyección y maldad. Pero éstas son tres negaciones formuladas desde nuestro modo reglado de vida. También aquél es un modo de vivir y, por lo tanto, debe tener su regulación. Ellos viven, y no sólo biológicamente. No hay más que mirarlos desde dentro de ellos, en vez de juzgarlos desde fuera. Entonces se les sorprende unos ideales de vida, unas normas y leyes. El hombre configura su vida según esos ideales y la conduce siguiendo o quebrantando sus normas. Y de acuerdo con ello, tiene su castigo, su premio y hasta su gloria y vilipendio. No hay más que instalarse dentro de ellos para ver las cosas desde allí. Pero ¿quién es capaz de hacerlo? Sólo el favorecido por el don poético. El narrador de calidad. Instalado en sus personajes, conociendo sus ambientes, sus acciones y hasta sus cosas materiales, el narrador de dotes poéticas no tiene por qué hacer justicia social, ni registrar con precisión científica las reacciones psicológicas reales de sus modelos. El don poético no es ningún aparato registrador; es una fuerza creadora y los personajes son sus criaturas. Aquí ha sido creado un mundo, con sus hombres y mujeres y su modo de vivir, con ideales, normas y sanciones propias. Cuando el poeta nos lo muestra lo aceptamos, no con la razón y el interés, sino con el sentimiento. Su justificación es poética, no social. Y cuando una narración está así poéticamente justificada, hasta de pítanza se reviste entonces de justicia social, pues nos enseña a ser más comprensivos y respetuosos con lo que de respetable tiene el hombre aun en los medios de abyección. Hombres que viven en un aire moral envenenado muestran de pronto una veta de virtud radical. La vida es sólo digna de vivirse cuando por sus ideales, normas y reglas está uno dispuesto a jugarla y a perderla. Los ideales y normas de los campadritos no los quiero para mí; pero el modo de vivirlos, la radical honradez con que estos hombres los sirven en el cuento no es sólo respetable, no: es aleccionante. El concepto de lo que honra y denigra es distinto en cada ambiente y sobre ello cabe la discusión; pero el sentimiento de la honra es sólo uno: se viven o no se viven con honra los propios ideales y normas de vida. "Sin honra no vale la pena vivir" quiere decir: yo supedito mi vida a los ideales de vida que tengo; ellos son la vida, y sin ellos no hay vivir, sino un insoportable existir. No debe estimarse la existencia, sino la vida como un sistema de bienes. Nosotros quisiéramos discutir con estos campadritos cuchilleros y convencerlos de que hay otros ideales que los suyos y más conforme a razón; pero en el modo de vivirlos, en la honra, ¿qué les vamos a enseñar nosotros desde

nuestro triste medio de contemporizaciones y claudicaciones! Por la presencia de este último resorte vital el cuento de Borges es una creación. Y el don más alto de la poesía es el de crear. Crear, que no es urdir; crear es producir un vivir de toda autenticidad, para lo cual el narrador tiene que sentirse viviendo ese vivir, lo mismo si es Yago que Desdémona la criatura, y, en suma, tiene que sacarlo de sí mismo. En este sentido creador, el cuento de Borges es una producción de alta calidad. Todos sus personajes, por más meteóricos que sean, son personas. Aquí se nos da la representación del hombre interior, que es, como dice Goethe, a lo que tiene que atenerse la poesía; la presentación, el ponerlo ahí, con presencia verdadera y suya, y no la explicación competente o medio competente o sin competencia con que la suplantán los autores de ciertas "novelas psicológicas". Es una creación el cuento de Borges porque el vivir representado se impone al lector como auténtico, porque la vida que nos presenta es una construcción de sentido.

Esta pequeña obra maestra junta a su alto valor de creación los continuos aciertos de la realización artística, con los que la fantasía y el sentimiento del lector se ven excitados y estéticamente halagados. Y en este aspecto séame permitido indicar cuánto ganaría el cuento en fuerza de sugestión, con que se perdiera el párrafo final, como le sucedió al romance del infante Arnaldos. La identidad del matador con el narrador está ya sugerida en dos o tres pasajes como a despecho de su cuidadosa ocultación, de modo que el recato viene a realzar el sentimiento de hombría y la imaginación se ve solicitada sin perder su libre juego. En el pasaje final, el narrador renuncia al recato, la cuidadosa actitud de toda la narración, y esto sin motivo ni compensación, a mi parecer, pues no hay, por ejemplo, una revelación abierta que pudiera valer como un engallamiento o como una confidencia aliviadora o como una confesión, sino que se sugiere de nuevo en forma de acertijo fácil.

Quien se interese por la formación y por el progreso seguro e incesante de este escritor argentino, que relea ahora un borrador de cuento, *Hombres pelearon*, que Borges publicó en 1928 en el volumen titulado *El idioma de los argentinos*. Su anécdota es también germen de este cuento de ahora. El cuchillo del norte y el cuchillo del sur; el valentón que va retador hasta otro arrabal a buscar a un desconocido porque también de él se dice que es valiente; el forastero era el Chileno, el de los Corrales; ahora es el Corralero; también cuando

muere hay uno que dice de responso: "No sirve ni pa juntar moscas". Hasta el título actual, *Hombre de la esquina rosada*, parece hacer referencia a *Dos esquinas*, título común que *Hombres pelearon* llevaba entonces con otro breve relato (*Sentirse en muerte*), pues aquellas esquinas eran las esquinas rosadas de los barrios orilleros de hacia 1895.

Lo de menos — con ser importante — es qué pronto ha renunciado el autor a la fraseología que, como hartos de impresionismo y expresionismos, han llamado luego ultraista (*ladridos tirantes se le abalanzaron...; silbidos ralos y sin cara rondaron los tapias negros... etc.*); con más satisfacción se ve cómo va creciendo en Borges el señoreo de su idioma para la expresión de lo material y de lo espiritual sin la violencia algo contorsionista de antes. Ahora las palabras están chisporroteando valoraciones, afecciones, fantasías y emociones del autor a propósito de lo que dice; esto es, hay aquí un estilo; el autor y su idioma se avienen ya bien y la frase camina con un ritmo nada virtuosista pero sí seguro; deleita el modo tan artístico de ir presentando los sucesos en crecimiento natural, con el sabio juego de planos de interés y con los oportunos acentos de expectativa: en todo cuanto se relaciona con la maestría y el arte de escribir Borges ha dado en este libro un salto notable. Pero lo que más admiramos es el progreso en el poder poético. Lo que en *Hombres pelearon* es un querer penetrar el sentido de los hechos es aquí un poder dar el sentido; lo que allá es mirar a los personajes con emoción pero desde fuera y extrañándolos, es aquí un cabal instalarse en ellos identificándose con ellos, viviéndolos, creando poéticamente un vivir.

Acostumbrados a este progreso incesante, ahora ya lo esperamos en todas direcciones. En lo que es maestría no faltará, a cualquier tema que se aplique. Mas hasta ahora los únicos actos de creación poética de este joven escritor se han realizado sobre la especial y estrecha humanidad de lo "orillero" porteño. Me refiero tanto al carácter general de sus composiciones en verso como a este espléndido cuento de ahora. Lo orillero porteño es para él lo bastante lejano socialmente como para excitarle la fantasía y provocarle una adecuada atmósfera de ilusión, y lo bastante próximo en el espacio como para considerarlo algo de su ámbito personal y para mirarlo con apasionado interés. Si deseamos para adelante que Borges cumpla en otros órdenes de humanidad la misma creación del hombre interior y la misma visión de las cosas vivificadas por el hombre interior, no es por nada

de ganar en extensión algo cuantitativo, sino para que ese don raro y precioso de instalarse poéticamente en los hombres y en las cosas y de vivir auténticamente vidas diversas sea libremente humano y no condicionadamente orillero a favor del doble particularismo social y geográfico.

*AMADO ALONSO*

11.

NEW YORK

THE UNIVERSITY OF THE STATE OF NEW YORK

## I N D I C E

	<u>Pág.</u>
Kierkegaard y Dostoyewsky, por <i>León Chestov</i> .....	7
Una vindicación de Mark Twain, por <i>Jorge Luis Borges</i>	40
Tradición e innovación en Lope de Vega, por <i>Pedro Hen- riquez Ureña</i> .....	47
Siete años, por <i>José Bianco</i> .....	74
Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII, por <i>Angel J. Battistessa</i> .....	90

## N O T A S

Sobre un mal de esta ciudad, por <i>Victoria Ocampo</i> .....	99
Borges, narrador, por <i>Amado Alonso</i> .....	105

*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.*

*Todas las colaboraciones que no llevan al pie indicación alguna respecto al lugar de donde proceden, han sido escritas en Buenos Aires.*

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: Viamonte 548.*



ESTE DECIMOCUARTO NUMERO DE SUR SE ACABO  
DE IMPRIMIR EN NOVIEMBRE DE 1935, EN  
LOS TALLERES GRAFICOS DE LA  
IMPRESA LOPEZ, PERU 666,  
BUENOS AIRES



