

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

ABRIL DE 1941

AÑO X

BUENOS AIRES

S U M A R I O

JUAN RAMÓN JIMENEZ
ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS

CLAUDE-EDMONDE MAGNY
*KAFKA O LA ESCRITURA OBJETIVA DE
LO ABSURDO*

FERNÁN SILVA VALDÉS
INDIA (poema silvestre)

JORGE LUIS BORGES
*EXAMEN DE LA OBRA DE
HERBERT QUAIN*

A N Ó N I M O
FARSA DEL LICENCIADO PATELIN (II)

ANTONIO CASTRO LEAL
LA VIDA DE SALVADOR DÍAZ MIRÓN

CRÓNICAS ☆ *Sebastián Soler*: Decadencia del nacionalismo ☆ *Roger Caillois*: Exámenes de conciencia ☆ NOTAS ☆ *Victoria Ocampo*: Virginia Woolf en mi recuerdo ☆ LOS LIBROS por *Eduardo González Lanuza*, *Amado Alonso* y *Ana M. Berry* ☆ CINEMATÓGRAFO ☆ *R. C.*: "El Gran Dictador".

ESPAÑÓLES DE TRES MUNDOS

1

JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Siempre he visto a Rodó estatuario y fijo. Su obra es un vaciado de hombre ilustre; está modelada para sustituirlo. Su prosa de tipo genérico y espíritu libre mora bien, siendo particulares sus elementos, en el aire azul. El siglo que él levantó en su América es perdurable por lo limitado. La correspondencia de Grecia, Roma, España y Francia prestó a Rodó un hermoso fundamento de piedra perpetua y él repartió encima sus bloques propios con un orden de templo, columnata, promontorio nuevos. Rodó es para mí un paseante de altos niveles clásicos, un peregrino de pie ajustado a solerías inmortales con yerba perenne cariñosa; un huésped permanente de museos, bibliotecas, jardines de eras mejores, abiertos al lento sol uno. Por él, que quiso hacer de su Uruguay una sede eterna, buen americano hacia adentro, vemos su Montevideo como una Atenas, una Florencia, una Salamanca, un París. Porque el hombre tiene tres caras bellas: la del amor, la de la oración y la de la poesía. Rodó quiso unir en una estas tres caras.

Una misteriosa actividad nos cogía a algunos jóvenes españoles cuando, hacia 1900, se nombraba en nuestras reuniones de Madrid a Rodó. *Ariel*, en su único ejemplar conocido por nosotros, andaba de mano en mano sorprendiéndonos. ¡Qué ilusión, entonces, para mi deseo poseer aquellos tres libritos delgados, azules, pulcros; de letra nítida roja y negra: *Ariel*, *Rubén Darío*, *El que vendrá!* Después, en 1902, tuve ya una carta inestimable de Rodó por mis pobres *Rimas* enfermas. Luego, para mí solo, sus libros aquellos anhelados. Más tarde, en 1908, su crítica *Andalucía recóndita*, por mis ansiosas *Elegías*. Al fin, *Motivos de Proteo*, *El mirador de Próspero*. Después...

Rojo y oscuro de conjunto, confuso en su acentuación sanguínea, corpulento, vigoroso tronco americano, José Enrique Rodó se levantó brusco y recto en su butaca. El buen amigo común nos presentó. Qué sorprendente imprevisión la mía; qué ajeno yo, aquella radiante mañana madrileña, de que Rodó estaba “esperándome”, sin yo saberlo, en la redacción de “España”, calle del Prado, entonces presidida por José Ortega y Gasset y “Fígaro”. Qué ajeno de que aquella belleza alta, pura, esmaltada, verdeazul de aquel Madrid de fronda y granito cercanos, rodeaba con magnitud solemne de mausoleo a un hombre que era para ellos necesario y que llevaba ya en su sangre dinámica su permuta definitiva; de que aquél rincón de museo, de botánico, de academia había enviado ya el mensaje de aviso y cesión a sus iguales de Florencia; de que un mar, una tierra atlánticos propios del peregrino, se le quedaban a Rodó, del todo y para siempre, a la espalda. Y ¿cómo interceptar el destino?

Sí, qué estúpidamente ajeno yo de que aquel breve encuentro suyo

y mío era conocimiento de presencia rápido y despedida final; de que aquel transeúnte mejor, fuerte y sano, aquel maestro altivo y generoso, cumpliendo su destino inexorable, iba derecho, de prisa, por mi España, a encontrarse en la Italia ideal, camino de Grecia, con la muerte.

2

ANTONIO MACHADO

Antonio Machado se dejó desde niño la muerte, lo muerto, podre y quemasdá por todos los rincones de su alma y su cuerpo. Tuvo siempre tanto de muerto como de vivo, mitades fundidas en él por arte sencillo. Cuando me lo encontraba por la mañana temprano, me creía que acababa de levantarse de la fosa. Olía, desde muy lejos, a metamorfosis. La gusanera no le molestaba, le era buenamente familiar. Yo creo que sentía más asco de la carne tersa que de la huesuda carroña, y que las mariposas del aire libre le parecían casi de tan encantadora sensualidad como las moscas de la casa, la tumba y el tren,

“inevitables golosas”.

Poeta de la muerte, y pensado, sentido, preparado hora tras hora para lo muerto, no he conocido otro que como él haya equilibrado estos niveles iguales de altos o bajos, según y cómo; que haya salvado, viviendo muriendo, la distancia de las dos únicas existencias conocidas, para-

dójicamente opuestas; tan unidas aunque los otros hombres nos empeñemos en separarlas, oponerlas y pelearlas. Toda nuestra vida suele consistir en temer a la muerte y alejarla de nosotros, o mejor, alejarnos nosotros de ella. Antonio Machado la comprendía en sí, se cedía a ella en gran parte. Acaso él fué, más que un nacido, un resucitado. Lo prueba quizás, entre otras cosas, su madura filosofía juvenil. Y dueño del secreto de la resurrección, resucitaba cada día ante los que lo vimos esta vez, por natural milagro poético, para mirar su otra vida, esta vida nuestra que él se reservaba en parte también. A veces pasaba la noche en su casa ciudadana de alquiler, familia o posada. Dormir, al fin y al cabo, es morir, y de noche todos nos tendemos para morir lo que se deba. No quería ser reconocido, por sí o por no, y por eso andaba siempre amortajado, cuando venía de viaje, por los trasmuros, los pasadizos, los callejones, las galerías, las escaleras de vuelta, y, a veces, si se retardaba con el mar tormentoso, los espejos de la estación, los faros abandonados, tumbas en pie.

Visto desde nosotros, observado a nuestra luz medio falsa, era corpulento, un corpachón naturalmente terroso, algo de grueso tocón acabado de sacar; y vestía su tamaño con unos ropones negros, ocres y pardos, que se correspondían a su manera extravagante de muerto vivo, saqué nuevo quizás, comprado de prisa por los toledos, pantalón perdido y abrigo de dos fríos, deshecho todo, equivocado en apariencia; y se cubría con un chapeo de alas desflecadas y caídas, de una época cualquiera, que la muerte vida equilibra modas y épocas. En vez de pasadores de bisutería llevaba en los puños del camisón unas cuerdecitas como larvas, y a la cintura, por correa, una cuerda de esparto, como un

ermitaño de su clase. ¿Botones? ¿Para qué? Costumbres todas lógicas de tronco afinado ya en cementerio.

Cuando murió en Soria de Arriba su amor único, que tan bien comprendió su función trascendental de paloma de linde, tuvo su idilio en su lado de la muerte. Desde entonces, dueño ya de todas las razones y circunstancias, puso su casa de novio, viudo para fuera, en la tumba, secreto palomar; y ya sólo venía a este mundo de nuestras provincias a algo muy urgente, el editor, la imprenta, la librería, una firma necesaria... la guerra, la terrible guerra española de tres siglos. “Entonces” abandonó toda su muerte y sus muertos más íntimos y se quedó una temporada eterna en la vida general, por morir otra vez, como los mejores otros, por morir mejor que los otros, que nosotros los más apegados al lado de la existencia que tenemos acotado como vida. Y no hubiera sido posible una última muerte mejor para su extraña vida terrena española; tan mejor, que ya Antonio Machado, vivo para siempre en presencia invisible, no resucitará más en genio y figura. Murió del todo en figura, humilde, miserable, colectivamente, res mayor de un rebaño humano perseguido, echado de España, donde tenía todo él, como Antonio Machado, sus palomares, sus majadas de amor, por la puerta falsa. Pasó así los montes altos de la frontera helada, porque sus mejores amigos, los más pobres y más dignos, los pasaron así. Y si sigue bajo tierra con los enterrados allende su amor, es por gusto de estar con ellos, porque yo estoy seguro de que él, conocedor de los vericuetos estrechos de la muerte, ha podido pasar a España por el cielo de debajo de tierra.

Toda esta noche de luna alta, luna que viene de España y trae a España con sus montes y su Antonio Machado reflejados en su espejo

melancólico, luna de triste diamante azul y verde en la palmera de rozona felpa morada de mi puertecilla de desterrado verdadero, he tenido en mi fondo de despierto dormido el romance *Iris de la noche*, uno de los más hondos de Antonio Machado y uno de los más bellos que he leído en mi vida:

*“Y tú, Señor, por quien todos
vemos y que ves las almas,
dinos si todos un día
hemos de verte la cara”.*

En la eternidad de esta mala guerra de España, que tuvo comunicada a España de modo grande y terrible con la otra eternidad, Antonio Machado, con Miguel de Unamuno y Federico García Lorca, tan vivos de la muerte los tres, cada uno a su manera, se han ido, de diversa manera lamentable y hermosa también, a mirarle la cara a Dios. Grande sería de ver cómo da la cara de Dios, sol o luna principales, en las caras de los tres caídos, más afortunados quizás que los otros, y cómo ellos le están viendo la cara a Dios.

3

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Me gusta representarme a José Asunción Silva desnudo, con su “Nocturno” segundo y único en la mano. No necesito de él otro poema, otro retrato ni otra biografía, y quemaría el resto de su decadente vida

y su escritura confusa: interiores de sedalina, tertulias tontas, encuadernaciones de París, alardes de casino, lacas aproximadas; todo ese dandismo provinciano, vacuo y ridículo que el pobre José Asunción se puso, como el pobre Julián del Casal, alrededor de su espíritu verdadero, para asustar o mortificar a los colombianos corrientes, más o menos sensitivos o tolerantes, de una indiferente Bogotá sin culpa.

Mal está siempre el dandismo, sobre todo el dandismo exteriorizado, en cuanto es representación inútil, teatralidad fuera de tiempo y espacio, extravagancia en la vida cotidiana. Todavía puede comprenderse, no aguantarse el dandismo auténtico y posible; cuando el dandi puede serlo plenamente, cuando no es un cursi. ¿Qué es un cursi? He oído en mi Andalucía que, entre los moros, los Cursis eran los príncipes segundones que no heredaban nombre ni bienes, los “quiero y no puedo” de la aristocracia convenida. El dandismo de quiero y no puedo, imitación poblana, me parece nauseabundo. Pase, quizás, en una primera juventud inconciente, ya que la juventud suele vivir de fuera; ya mayorcitos, no. Existen muchas clases de dandismo, muchos tipos a lo tipo más o menos Petronio, más o menos Brummel, anteriores o posteriores a su invento conocido: dandismo grotesco o sutil, lamido o violento; dandismo Baudelaire, Wilde, d’Annunzio, Rémy de Gourmont, Cocteau, Gómez de la Serna, Dalí, etc. Disfrazarse de ente a lo protoente X es monería, cursilería de imitación, digo, cursilería segunda. Nada más cursi que figurar en persona a Mozart, Goya, Chateaubriand, Goethe, ser cómico para uno mismo. Qué trágico es el melodrama. Lo natural, lo sincero nunca es cursi, es cursi lo refigurado, lo redicho, lo refitolero, lo repompolinante; no es cursi el “sentimiento” juvenil, podrá ser ingenuo,

inofensivo, inocente, simple si se quiere. Bécquer no fué cursi porque no fué snob, dandi; Silva sí por su parodia ligera de París, hasta por la manera de matarse ante los demás. Esta mitad de dandismo reflejo no es siquiera sentimentalismo; el sentimentalismo es afección, generosidad; es para y por los demás, un niño muerto, la madre lejana, una mujer desgraciada; o para el propio sufrimiento inaceptable, soledad, enfermedad, etc.; entrega sí, pero no cursilería. Es la caridad de San Pablo, noble negación y abnegación, fastidio de la traba propia porque nos imposibilita para lo grande. Por eso no es cursi ni podrá serlo nunca el maravilloso nocturno de la hermana, de José Asunción Silva.

Este nocturno, germen de tanto en tantos, es sin duda el poema más representativo del último romanticismo y el primer modernismo, que se escribió, que se vivió y se murió en la América española. Funde dos tendencias o fases idealistas en un punto exacto que coge lo mejor, más desnudo, más esencial de cada una y desecha de cada una lo sobrante innecesario. Es poesía desnuda, poeta desnudo, mujer desnuda; por eso no pasa, como no pasarán los picadores desnudos entre los toros desnudos y los caballos desnudos de Picasso, otro hombre de tránsito, como Baudelaire. Es poesía escrita casi no escrita, esculpida en el aire con el dedo. Tiene la calidad de un nocturno, un preludio, un estudio de Chopin eterno. Como una joya natural de Chopin, raudal desnudo de Debussy, este río de melodía, este cuerpo desnudo, esta alma desnuda del fatal colombiano (esta música hablada, suma de amor, sueño, espíritu, magia, sensualidad, melancolía humana y divina) palpita en mí, alma y cuerpo, para siempre, y siempre que me vuelve al sentido, me embriaga y me desvela.

JUAN RAMÓN JIMENEZ

KAFKA O LA ESCRITURA OBJETIVA D E L O A B S U R D O

Existen pocos escritores modernos que puedan forjar mitos capaces de emocionarnos tan violentamente como nos emocionan los de las viejas religiones. Entre ellos está Kafka: sobre el menor de sus *Cuentos*, una vez dominada la impresión primera, es posible hablar indefinidamente sin agotarlo, casi como sobre un objeto, una persona, un acontecimiento real. Por eso no nos satisfacen las teorías abstractas, las exégesis filosóficas que acerca de ellos nos proponen. Cuando Max Brod y otros a su zaga tratan de hacernos ver en *El castillo* únicamente el drama del acceso a la Gracia, que se rehusa sin razón, y que al final se consigue cuando no se la esperaba ya ¹, tenemos la impresión de un escamoteo; en esos esquemas abstractos, en esas arquitecturas de conceptos, nos negamos a reconocer lo que amamos en Kafka: el aspecto objetivo, ordinario hasta la banalidad de los acontecimientos relatados, y cuyo carácter cotidiano contrasta con su absurdo esencial. Por eso quisiera, en este ensayo, permanecer ante su obra como se permanece ante una flor o ante algún ídolo gesticulante y misterioso, dándolo vueltas y vueltas entre los dedos, no para desprender *su* significado, sino más bien para señalar algunos de los diversos aspectos que ofrece.

Y, en primer término, la densidad extraordinaria de sus relatos,

¹ Es lo que ha hecho, por ejemplo, Max Brod, el amigo de Kafka, al final de la edición alemana de *El castillo*.

una realidad compacta como los copos de esa nieve tupida que cae desde las páginas iniciales de *El castillo*, y cuya presencia sentimos a lo largo de todo el libro. Nunca adivinamos en la obra el autor que presenta sus títeres, agazapado tras los personajes, mezclándose a ellos para suscitar emboscadas o modificar su destino a voluntad. Los *Cuentos* de Kafka no dan en modo alguno la impresión de una "cosa literaria", escrita por un hombre, sino antes bien la de algún aereolito, bloque negro, sorprendente y sin embargo familiar, que se propone a nuestra meditación. En pocas obras el autor se halla a tal punto ausente. Nunca se lo descubre oculto tras la máscara del narrador o del confidente, o interpolando en el relato sus hipótesis y comentarios. Se lo ha identificado con K., su héroe anónimo, como nos invitan a hacerlo la inicial y el hecho que, al decir de Max Brod, *El castillo* fué primeramente comenzado como "Ich-Roman", una historia en primera persona. Pero incluso si nos aferramos a esta interpretación, es K. el que absorbe al autor Franz Kafka y lo domina; K. no se conoce a sí mismo; no sabe quién es ni a dónde va. De su identidad con el autor no extrae ningún privilegio, a la inversa de lo que sucede, por ejemplo, en Proust —y casi siempre en la novela autobiográfica—, en donde el autor parece poseer un conocimiento verdaderamente privilegiado de los estados de conciencia de "Marcel", su criatura y su pseudónimo. Kafka no conoce el fin de su novela y los destinos de sus personajes más que el lector o que los personajes mismos. No es él quien conduce el juego. Y por eso consigue volver realmente sensible, en el corazón del relato, esa fuerza misteriosa que emana del castillo y de la que bien sabemos que no es Kafka, individuo particular como nosotros, quien la crea. Kafka no hace otra cosa que manifestarla. Es el instrumento de ella, a igual título que el alcalde, el mesonero, Frieda, K., y los demás.

Por eso no debe hacerse lo que Kafka mismo se abstuvo siempre de hacer, y substituir por construcciones dialécticas el desarrollo de los acontecimientos que ha de tomarse como un relato *real*. Pronto se llegaría a convertir a Kafka en una especie de filósofo frustrado, que

necesita que lo expliquen a sí mismo y a los otros mejor de lo que él fué capaz de explicarse por falta de un suficiente poder de análisis y abstracción. Implicaría hacerle una injuria gratuita: Kafka eligió exactamente el modo de expresión que le convenía. Al quitarle a sus relatos la densa realidad que constituye su precio ¹, se transforma en alegoría abstracta lo que era mito poético: nada más opuesto al espíritu de Kafka y a su concepción de la existencia.

El mundo, para Kafka, es esencialmente un *escándalo*, algo que no es *racional* y cuya esencia, por tanto, sólo puede expresarla un cuento fantástico. Hacer de él una filosofía (incluso aquella que admita en su seno el escándalo y la paradoja, como la de Kierkegaard) sería volverlo demasiado racional y, en consecuencia, falsearlo. Sólo la gratuidad del *acontecimiento* puro, del *contingit*, puede manifestar el absurdo esencial de las cosas.

La brutalidad de este acontecimiento afecta inmediatamente de vanidad la mayoría de las nociones morales humanas: la de la “justicia del destino”, la del “mérito personal”, también la de la “responsabilidad”. Una idea fundamental en Kafka es que no solamente somos responsables de lo que quisimos expresamente, y aun de lo que hemos *hecho*, sino también de nuestras imprudencias, de nuestros deseos secretos, incluso de nuestros infortunios. Para él, la noción de *compromiso* debe tomarse en sentido pasivo: uno no se compromete a hacer algo; uno se encuentra *comprometido* en algo, en una situación, lo haya querido o no, y será castigado si se sustrae a este compromiso. Tal concepción de una responsabilidad que no considera ni la intención ni el acto es escandalosa pero profunda. Ninguna moral “laica”, con pretensiones racionales, ha con-

¹ No insistiremos aquí en el carácter profundamente realista de la obra de Kafka, pues Landsberg lo ha hecho suficientemente en un artículo aparecido en *Esprit* (septiembre de 1938); de igual modo, no es el drama de la gracia lo que Kafka quiere contarnos en *Schloss* sino la historia de un pobre diablo de agrimensor que se hace venir de muy lejos con la promesa de un empleo, y de su decepción cuando sabe que se trata de un malentendido y que, por caridad, se lo empleará como sirviente del maestro de escuela. Se puede, ciertamente, descubrirle *a posteriori* una significación filosófica, pero no es ella primera y resulta más o menos arbitraria.

sentido en aceptarla (ni siquiera la de Kant, cuya crítica de la pureza de las intenciones se acercaría sin embargo, en lo tocante a ciertos puntos prácticos, a la moral de Kafka), pero está en el fondo de todos los Decálogos, de todas las religiones primitivas, como lo atestiguan, entre otros múltiples ejemplos, la herencia de la culpa en el Antiguo Testamento, el contagio de la mancha en los Griegos, en fin, la predestinación al crimen en las familias malditas, como en el caso de Edipo o los Atridas. A igual que sobre los personajes de las tragedias griegas, sobre los personajes de Kafka gravita el sentimiento de una especie de culpabilidad oculta, más fuerte que la simple "mala conciencia": algo análogo, quizás, a lo que debe ser el sentimiento del pecado original, con la diferencia que somos *nosotros* quienes cometimos ese pecado, hasta si lo cometimos sin darnos cuenta de ello, hasta si hemos olvidado que lo cometimos. En Kafka, la culpa está casi siempre rechazada en el pasado; a menudo, su naturaleza no se aclara jamás: el cuento comienza con el castigo, un castigo del cual no se sabe cómo se ha merecido, y ni siquiera si se ha merecido¹. También el juicio pertenece al pasado. Ya *somos* juzgados. La sentencia está detrás de nosotros, y uno puede preguntarse si modificar nuestros actos, "enmendar nuestra conducta", la cambiaría en algo².

Esta idea de una responsabilidad preexistente a las acciones se encuentra en casi todos los cuentos de Kafka, incluso en aquellos en los que no constituye el tema esencial, por ejemplo en *El médico rural*, en el cual figura —junto a los temas de la pesadilla, de lo inhumano, de la impotencia ante el acontecimiento predestinado— el tema de la catástrofe

¹ Es así como en *La metamorfosis* no se da ninguna justificación de las catástrofes espantosas (transformación en un insecto monstruoso, soledad, sufrimiento, enfermedad y, finalmente, muerte) que se abaten sobre el héroe. De igual modo en *El proceso*; en el cuento (todavía sin traducir) *En la penitenciaría*, el oficial de justicia encargado de la ejecución de la sentencia explica que el condenado no sabe lo que ha hecho, ni a qué está condenado; que no se le ha permitido defenderse porque sólo habría conseguido "embrollar las cosas con sus mentiras".

² Lo que se muestra muy bien en *Un sueño*, donde José K., el héroe de *El proceso*, y sin duda también el del *El castillo* (aunque su nombre de pila no figure en esta última obra) se ve, en sueños, adentro de una tumba que fué preparada *de antemano* para él, y con su nombre ya inscripto sobre la piedra sepulcral.

gratuita y de la cual somos sin embargo responsables. Y el carácter profundamente irracional, *inaceptable* de esta idea hace que sus historias nos hieran tan profundamente: la sentimos de manera confusa tras cada relato, y nuestra indignación estética manifiesta esta protesta de nuestra razón.

Aquí se dirá, sin duda: es ésta una idea que conocemos muy bien en ciertos filósofos, Kierkegaard, por ejemplo. Es la idea de *Furcht und Zittern*, según la cual no hay una medida común entre la justicia de Dios y la nuestra, ni, por consecuencia, entre la moral y la religión: Dios puede ordenar actos que parecen injustos y hasta culpables a nuestros ojos, como el sacrificio de Abraham. Incluso podríamos remontarnos más allá todavía e invocar la teoría cartesiana de las verdades eternas que —aplicada a los mandamientos morales y no sólo a las proposiciones matemáticas— da exactamente la teoría de Kierkegaard ¹. Pero lo propio de Kafka es no ir en busca de Dios para *explicar* eso: Kafka ni siquiera lo explica; lo comprueba. Es un hecho. *Es ist so*. Ni siquiera habla una sola vez de Dios en su obra. Si lo introdujera expresamente, todo se aclararía. Creeríamos comprender, podríamos aceptar, como lo hace Job. Pero ésto no se ha querido. Es menester que el cáliz se beba hasta la hez, que suframos sin comprender la sentencia inhumana para que, como el condenado de *En la penitenciaría*, lleguemos al éxtasis de la sexta hora.

Ya no habría escándalo para el entendimiento en los cuentos de Kafka si éste fuera filósofo. Si en lugar de contarnos la historia de *El veredicto* nos dijera simplemente: “El entendimiento de Dios es incommensurable para el nuestro”, creeríamos caer de nuevo en una de esas verdades trivializadas por el cristianismo, del género de: “Los designios de la Providencia son inescrutables”, y cesaríamos de prestarle atención. El mensaje de Kafka se habría perdido. Ir a buscar Kierkegaard o la teoría de las Verdades Eternas para comentarlo ya es un

¹ Cf. las críticas de Leibniz al comienzo del *Discurso de la metafísica*.

medio de amortiguar el impacto del cuento de Kafka sobre nosotros, de escapar a la brutalidad de lo real tratando de explicarlo. Y es ésto lo que no debe hacerse. La filosofía, como el sentido común o la religión convencional, tiende a veces a no ser sino un medio para soportar mejor el mundo y dulcificar lo que la realidad puede tener de intolerable y escandaloso. Porque no es un filósofo, Kafka nos arranca de esa sabiduría medrosa. Nos lanza ante los ojos lo inaceptable y nos obliga a mirarlo. Por eso se sitúa en las antípodas de toda literatura acunadora y confortable, tanto de las reivindicaciones románticas que satisfacen nuestra necesidad de evasión como del realismo ordinario que nos presenta del mundo la imagen a la cual estamos habituados. En ese sentido podría decirse que es "super-realista", y que sus cuentos son más reales que las novelas pretendidamente realistas.

Hay en Kafka un doble valor de absurdo y de pesadilla. Primero un valor de pesadilla en sí, para abrirnos de viva fuerza los ojos, para echar por tierra los biombos de conceptos y de filosofía que interponemos entre nosotros y la realidad¹. Y en esto la lectura de Kafka cumple una *catársis* que en un principio no parece diferir fundamentalmente de la que nos procura la lectura de *Alicia en el país de las maravillas*, por ejemplo, o la de un texto surrealista. Pero, además, esa pesadilla y ese absurdo tienen valor por su *contenido*: son una revelación de verdades que sobrepasan nuestro entendimiento; son, incluso, inaceptables para él, y en modo alguno nos podrían ser reveladas por otro medio. En ello estriba la superioridad de Kafka sobre un autor como Lewis Carroll, así como es superior a los filósofos precisamente porque la locura viene a sumarse al contenido conceptual, porque ha escrito pesadillas, y en esa forma puede penetrar más profundamente la esencia de la realidad. Si

¹ En este sentido, una noción convencional: moral, jurídica, etc., por ejemplo la de responsabilidad, tal como la definen el derecho o el sentido común ("Sólo se es responsable de lo que se ha hecho y hecho con pleno conocimiento de causa, queriéndolo expresamente") es una suerte de absolución que nos da la sociedad, una barrera destinada a protegernos del sentimiento de culpabilidad incondicional que está en el fondo de nuestra conciencia y que se expresa en los viejos mitos —el de Edipo, el de Orestes— pero que nos haría la existencia intolerable si nos abandonáramos a ella.

Kafka no tuviera esta “alma de verdad”, *La metamorfosis* o *En la penitenciaría* no serían otra cosa que historias horribles entre tantas otras, “novelas negras”¹, simples instrumentos de una especie de liberación surrealista de la que importa poco que sea *en vista* de tal o cual cosa que nos libere, dado que lo esencial sería la liberación en sí misma y no lo que ella preparará. En Kafka, lo esencial de lo absurdo, de lo horrible (como en *La metamorfosis* o *En la penitenciaría*), hasta de lo grotesco (*Comunicación a una Academia*), no es nunca el efecto literario producido sino el misterio a la entrada del cual deben introducirnos esos procedimientos. No sólo están destinados a captar nuestra atención sino a expresar también un aspecto de la realidad. Están inscriptos en la esencia misma de las cosas.

Kafka trata, si no de justificar, al menos de dar una suerte de traducción psicológica de la tan chocante idea de nuestra culpabilidad inicial, y casi pre-natal, ensayando descubrirla y volverla manifiesta en el seno de nuestras acciones más inocentes en su apariencia. Es lo que hace, por ejemplo, en *El veredicto*, quizá uno de sus cuentos más extraordinarios a causa de la intrusión gradual y lenta de lo fantástico en una realidad perfectamente trivial y cotidiana (en tanto que en *La metamorfosis* nos encontramos desde el primer momento instalados en la pesadilla). ¿Acaso sabemos exactamente lo que hemos querido? ¿Podremos llegar a saberlo? ¿Y cómo nos atrevemos a garantizar la pureza de nuestras intenciones, de nuestro querer?

El héroe de *El veredicto*, Georg Bendemann, es un buen muchacho que dirige con su padre una próspera casa de comercio, y que se ha puesto de novio desde hace algunos meses. Es un domingo por la mañana, y Georg trata de escribir a uno de sus amigos, establecido tiempo

¹ Aquí soy injusto, tal vez, con la novela negra: cf. lo que dice Landsberg acerca de los parecidos entre el Marqués de Sade y Kafka (en un artículo titulado *Pierres blanches*). Pero es imposible negar, pese a la ingeniosidad y lo bien fundado de ese acercamiento, que la voluntad de *revelar* algo no sea más consciente y expresa en Kafka que en Sade.

atrás en Rusia, donde sus negocios no marchan bien, y con el cual Georg ha perdido gradualmente todo contacto, hasta el punto de que aún no lo ha puesto al corriente de sus esponsales (sobre todo, parece, a fin de no entristecerlo con el espectáculo de su prosperidad). No sabe qué decirle: todo se le antoja inútil; aconsejarle volver a su patria implicaría considerar su fracaso irremediable; por lo demás, quizá sea demasiado tarde y ya su amigo no se encuentre en la dirección a la cual le escribe. No obstante, Georg termina su carta; le anuncia al amigo sus esponsales y lo invita al casamiento. Después, con el propósito de mostrar la carta, se dirige al aposento de su padre, a donde no había entrado desde hace meses (cosa perfectamente natural, por otra parte, puesto que lo ve todos los días en la casa de comercio). Bruscamente, el padre, al final de una serie de jeremiadas bastante inesperadas en las que se queja de su vejez, de su impotencia, le dice: “Por favor, Georg, no me engañes. ¿Tienes *verdaderamente* un amigo en Petersburgo?”. La pregunta nos asombra bastante, pero pensamos que el anciano está en vías de recaer en la infancia. Esta impresión parece confirmada por la escena siguiente, harto penosa y absurda, entre Georg y su padre: éste, incorporándose en el lecho, acusa al hijo de haber engañado a su amigo, de haber meditado su pérdida, y le revela que él, felizmente, ha informado en secreto al amigo —un hijo de corazón— y ha defendido sus intereses; y el final de su discurso, cuando condena solemnemente a su hijo a perecer ahogado —“Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens!”—, tan sólo nos asombra a medias, como una prueba más de su locura.

Aquí tiene lugar el efecto de teatro, un poco a la manera de las novelas policiales en las que se nos revela inopinadamente que el culpable, “el traidor” de la obra, no es aquél en quien pensábamos y, de pronto, los diferentes acontecimientos se *reclasifican* ante nosotros y toman una significación enteramente distinta de la que habían tenido hasta entonces. Georg se siente acto continuo echado de la pieza; se dirige hacia el río, y *se ahoga realmente*.

Este desenlace, todo lo *inaceptable* que se quiera a nuestros ojos,

encuentra para hacerse aceptar el mismo acento de verdad y realidad que el comienzo de la historia: Georg salta el parapeto del puente “como el gimnasta consumado que había sido en su juventud para orgullo de sus padres”, en tanto que a la historia se mezclan siempre, como en una trama continua, lo horrible y lo misterioso. “Algo”¹ lo empuja al agua, una fuerza sin rostro, tanto más misteriosa cuanto que no se nos dice siquiera que sea una fuerza, algo que no tiene nombre y contra lo cual Georg lucha sin poder resistírsele: “se aferra al parapeto como un hambriento a la comida”. Muere haciendo protestas de amor por sus padres y, con su última frase, la realidad cotidiana se cierra sobre él —y sobre la historia entera, con su tejido de horrible y de familiar— como el agua del río: “En ese momento, justamente, desfilaba sobre el puente un tránsito infinito”.

Tras este enigma irritante —y cautivante—, tras este desafío a la razón, presentimos algo más que la arbitrariedad de un autor que quisiera asombrar a todo trance. Nada, por lo demás, en el estilo de Kafka sugiere la voluntad de asombrar. Antes bien, por su retención extrema, es quizá el más “clásico” de los autores alemanes. Y debido a ello nos preguntamos qué, en la conducta de Georg, ha podido justificar el veredicto que lo castiga, un poco como nos interrogaríamos sobre una catástrofe, en apariencia inmerecida, que golpease a uno de nuestros amigos. Y, poco a poco, ciertas circunstancias nos vienen a la memoria: nos sentimos capaces de “leer entre líneas”. Un análisis más exacto de los sentimientos de Georg, nos revela, incluso desde las primeras páginas, la satisfacción de sí mismo, el fariseísmo latente, la hipocresía que hacen que *merezca* su condena. Se pone a escribir la carta a su amigo como quien hace un sacrificio penoso: ¿es esto verdadera amistad? Se detiene con complacencia a contrastar el fracaso del otro con su propio triunfo, tanto en los negocios como en el plano sentimental y en el plano social: su novia pertenece a una de las “buenas familias” de la ciudad.

¹ “Ueber die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn”.

Parejamente, sus sentimientos hacia su padre están muy alejados de la piedad filial; lo considera de una manera superior; quisiera, en el fondo, que se retirara de los negocios “para descansar”; en realidad, para poder mandar él sólo. Pero disimula todo esto a sus propios ojos, y a los nuestros también, — al menos la primera vez que leemos la historia. El choque que recibimos al final nos incita a justificarla por una reflexión sobre las intenciones reales de Georg. A medida que continúa el relato, la actitud farisaica de Georg hacia su padre se vuelve de más en más nítida: por ejemplo, cuando al tratar de desvestirlo para conducirlo al lecho, comprueba que su ropa no está especialmente limpia, que el anciano desciende y se descuida, y que él, Georg, deberá ocuparse más de ello en adelante. Entonces dispone de su padre como de un niño o de una cosa: y bruscamente, sin consultarlo, y hasta sin la menor idea de hacerlo, decide llevarlo a vivir con él cuando se case.

Lo extraordinario es que esta superioridad orgullosa no surja con evidencia desde la primera lectura. Ello se debe a que al mismo tiempo, y desde un cierto punto de vista, Georg tiene razón; su padre está *realmente* en vías de recaer en la niñez, y cuando le dice que él, el hijo, no tiene ningún amigo en Rusia, que nunca lo ha tenido, Georg no se equivoca al pensar lo que piensa. La evidencia de la locura del padre neutraliza de alguna manera la evidencia del fariseísmo del hijo; y esta dualidad de planos constituye precisamente la fuerza de Kafka. Pero el que el padre esté loco no justifica la conducta del hijo a su respecto. Que uno esté equivocado no significa que el otro tenga razón: vivimos en un universo en el cual todos estamos equivocados. Verdad que tendemos demasiado a olvidar, cada vez, por ejemplo, que cometemos ese sofisma moral que consiste, cuando alguien se conduce mal con nosotros, a considerarnos como exentos de toda obligación hacia él, a tratarlo como si se hubiera “proscrito de la humanidad”. Sofisma que Kafka no admite. No da *la razón* a nadie; se limita a plantear la dualidad de los puntos de vista de sus personajes, sin tomar partido, sin declarar a uno de los dos superior al otro, ni siquiera más *verdadero*.

Hay en ello un descubrimiento de la significación profunda de la locura (como manifestación privilegiada de la irreductibilidad fundamental de todos los puntos de vista) que falta en Pirandello, a tal punto hechizado, sin embargo, por este tema. La obra que evoca en ciertos aspectos *El veredicto* no es *Enrique IV*, ni los altercados entre la señora Frola y el señor Ponza¹: es el cuento de Sartre que se llama *El aposento*², en donde la locura se describe un poco de la misma manera que en Kafka, y sugiere las mismas reflexiones. Pedro está realmente loco; el autor no nos deja ninguna duda sobre ello; pero el hecho de que su punto de vista difiera radicalmente del de las gentes llamadas “normales” no basta para establecer la superioridad de aquellas ni autoriza en modo alguno a su suegro, el señor Darbédac, a que lo trate con condescendencia. En cuanto a Kafka, se cuidará de decir que el padre está loco; lo sugiere simplemente, de cuando en cuando, por algunos detalles horribles; verbigracia: cuando Georg lo deposita sobre el lecho, el anciano se divierte en jugar con la cadena de reloj de su hijo y se aferra a ella con tanta fuerza que a éste le cuesta mucho trabajo conseguir que la suelte. Aquí la locura hace su aparición bajo su aspecto físico y “objetivo”, casi médico, y del que no es posible dudar³; pero eso no implica que el hombre sano tenga razón contra el loco, y el desenlace de la historia sanciona la condenación de Georg.

La crítica de las intenciones, de la “buena conciencia”, tan manifiesta en *El veredicto*, constituye igualmente uno de los temas mayores de *El castillo*, así como el tema de la irreductibilidad de los puntos de vista, que está, por otra parte, estrechamente ligado al primero. Por

¹ A tal punto esquemáticos y abstractos: alegorías más bien que mitos.

² Este cuento de Jean-Paul Sartre apareció en SUR, Nos. 54 y 55.

³ De igual modo, al final de *El aposento*, la prueba definitiva de la locura de Pedro nos es dada por el hecho de que se pone a tartamudear; la locura cesa de ser un juego casi voluntario del espíritu, una “alteración voluntaria de todos los sentidos”, como en Rimbaud (lo que nosotros llamaríamos mitomanía), para no ser otra cosa que una enfermedad, una alteración psicológica, la verdadera locura, “aquella que se encierra”, como también dice Rimbaud.

eso la conducta de K.¹ es objeto de interpretaciones extremadamente diversas (pero rara vez halagadoras para él) de parte de los diferentes personajes, desde la mesonera del Puente hasta Momus, el secretario de la alcaidía, que redacta contra él una requisitoria en regla: se explican, por ejemplo, sus relaciones con Frieda por motivos groseramente sensuales, pero sobre todo por un maquiavelismo más o menos consciente que lo haría servirse de ella como de un instrumento para entrar en relación con Klamm, su jefe de servicio, y, en consecuencia, con el castillo. No hay modo de precisar la veracidad de estas acusaciones: todas las negativas de K. no persuaden a sus enemigos, ni quizá a nosotros mismos, de su buena fe. Es que no se trata de saber si ha cumplido o no tal acción material, sino de la significación que debe atribuirse a sus actos²; y sobre este punto no es posible convencer sino a los que están convencidos de antemano. Por lo demás, K. no forma parte de estos últimos, de los que están seguros de sí mismos: cuando Frieda hace suyas las acusaciones de la mesonera, K. permanece un momento abrumado, pero se cuida muy bien de protestar de la pureza de sus intenciones; y, por otra parte, como él mismo lo reconoce, casi todo es verdad en esa requisitoria: nunca ha escondido su deseo de entrar en el castillo y llegar

¹ K es el agrimensor que trata de establecerse en la aldea al pie del castillo y seduce a una de las sirvientas de la posada, Frieda, quien ha sido querida de Klamm, uno de los funcionarios del castillo.

² Debe señalarse aquí como un mismo resultado (la imposibilidad absoluta de llegar a conocer la verdad) está obtenido con medios mucho más simples en Kafka que en Pirandello. Por ejemplo, en *Cosí é (Se vi pare)*, Pirandello está obligado a recurrir a una hipótesis extremadamente complicada; en *El castillo*, por el contrario, se trata de actos extremadamente simples, ordinarios, y cuyo sentido verdadero, sin embargo, nos escapa en absoluto. La duda no se arraiga en la realidad histórica de un hecho, en la cuestión de saber si tal o cual acto particular se llevó a cabo, sino en algo infinitamente más profundo. La superficialidad de la pieza de Pirandello proviene en gran parte de esto: todo se reduciría, en última instancia, a determinar un hecho histórico preciso, a saber si la hija está loca o ha muerto. Ahora bien; esta determinación del hecho histórico es difícil; hasta puede ser imposible en ciertas circunstancias (a consecuencia de una laguna de nuestra documentación, por ejemplo: es así como nos es imposible saber la fecha exacta de la muerte de Atala III de Pérgamo), pero no es por esencia y en todas las circunstancias imposible, como sería menester para que la tesis de Pirandello fuera realmente inquietante, tal como lo es el saber lo que es un ser, lo que era, por ejemplo, Atala III. Pirandello ha percibido bien la ambigüedad fundamental de todo lo que existe, pero no nos ha dado de ella sino una expresión contingente, accidental y, a causa de ello, superficial.

hasta Klamm, si es preciso por intermedio de Frieda o de no importa quién. Los hechos que le reprochan son exactos; tan sólo la interpretación hostil que se les da puede discutirse, pero no desbaratarse definitivamente ¹. Se puede, si se quiere, pretender que si K. se ha convertido en amante de Frieda precisamente esa noche, es porque quiere, por una razón cualquiera, pasar la noche en el albergue de los señores del castillo, y ése era para K. el sólo medio de conseguirlo; pero es ésta una imputación grave tan sólo en el caso de que Frieda no ame a K.; si lo ama, debe saber que K. no se ha echado sobre ella como un animal de presa, para hacerla servir a sus fines, sino que es ella quien, de buen grado, ha venido a él.

Tanto menos puede defenderse K. de esas acusaciones cuanto que el profundo maquiavelismo de que lo acusan se le descubre hasta en sus actos menos premeditados, aquellos que más lo han sorprendido a él mismo, como su amor por Frieda o su partida súbita del albergue del Puente. Los otros, pues, parecen saber más de sus intenciones secretas que él mismo. Y, por otra parte, no es su sinceridad lo que se pone en tela de juicio ² de modo que, si K. protestara, sus protestas no tendrían ningún valor: se le respondería que tal vez él mismo ignora sus siniestros propósitos. Desde un principio, la mesonera precisa que no lo acusa de mentira (quitándole así todo recurso): por el contrario, lo encuentra “abierto como un niño”, *kindlich offen* ³. Pero la inquieta el hecho que K. sea tan diferente de las gentes del pueblo: éstos no pueden comprender sus motivos reales; por eso no se resuelven a creerle, hasta cuando habla francamente ⁴. La verdadera ambigüedad arraiga

¹ “Alles, was du sagst (dice él a Frieda) ist in gewissen Sinne richtig, unwahr ist es nicht, nur feindselig ist es” (*Schloss*, p. 305).

² Por lo demás, una necesidad, una aflicción, una aspiración ¿no son necesariamente sinceras?

³ *El castillo*, p. 297.

⁴ Aquí encontramos una nueva manera de unir la duda sobre las intenciones y la irreductibilidad de los puntos de vista: Y como K. no tiene el mismo punto de vista que las gentes del pueblo, estos apreciarán su sinceridad inoportunamente, no podrán creer que está diciendo la verdad, por ejemplo cuando se declara dispuesto a entrar al castillo por todos los medios.

no en lo que K. *dice o hace*, pero sí en lo que K. *es* en el fondo, y por eso ella no puede dejarse convencer por especulaciones abstractas sobre la conducta del mismo, sobre todo proveniente de extranjeros, de gentes que le son ajenas ¹. Del mismo modo, en *Chemin de Crête*, de Gabriel Marcel, toda la cuestión estriba en saber que *es* Ariane: ella misma lo ignora, y las exégesis que de su conducta o sus palabras hacen su marido o su amiga no pueden descubrirlo. Lo que Momus y la mesonera tratan de alcanzar por encima de la significación de los actos de K. es el valor mismo de su ser, y el mismo K. no puede pronunciarse sobre ello. Aquí se aclara y justifica lo que decíamos al principio respecto al hecho que la responsabilidad, en Kafka, no depende de las intenciones, ni casi de los actos: poco importa que “lo hayamos hecho adrede” o no, e incluso que seamos materialmente culpables, puesto que no se nos reprocha haber hecho esto o aquello sino el ser esto o aquello. Por eso, en las primeras páginas del libro, la mesonera dice que no le reprocha a K. el ser un extranjero, alguien que no tiene sitio fijo en parte alguna y que necesariamente ha de molestar a las gentes del pueblo, alguien, en fin, cuyos propósitos son tenebrosos: K. es lo que es, y nada puede contra ello. La mesonera lo comprueba, tan sólo, y deplora que Frieda haya ligado imprudentemente su suerte a la de él ². Pero no por eso es menos un ser peligroso, que hay que combatir. He ahí por qué la crítica de las intenciones puede quedar implícita en Kafka: sobrepasa las intenciones mismas; alcanza, a través de ellas, la esencia del ser, su vacío interior, su culpabilidad y perversidad fundamentales. ¿Para qué, entonces, disputarse sobre los motivos? ³. No

¹ Por el contrario, como lo dice Kafka, la ambigüedad se disipa instantáneamente desde el momento que Frieda ama a K., porque este amor es una suerte de contacto inmediato con su esencia profunda.

² Pág. 93.

³ El error de Landsberg en “Kafka y la metamorfosis”, su artículo ya citado, me parece ser que da a Kafka una interpretación demasiado exclusivamente psicológica: en tanto que la verdadera significación de su obra no puede encontrarse sino en el plano moral e incluso, más allá de la moral, en el plano *cósmico*; la moral termina por fundirse en

más que el soldado rebelde de *En la penitenciaría*, el acusado no puede hacer una defensa valedera; su culpabilidad está grabada en él de manera indeleble, en su ser; es su ser mismo.

De ahí que la crítica de las intenciones, por ser demasiado radical, termine por limitarse a sí misma y casi por negarse, puesto que no llega a ninguna certidumbre, ni siquiera a la certidumbre de nuestra culpabilidad. Por eso no debemos atribuirle, en Kafka, un papel que no desempeña, y que sería el de una Teodicea, en el sentido leibniziano, una *justificación de Dios*, a la cual se recurría para explicar las sentencias de apariencia inmerecida, el castigo de los inocentes, y todas las injusticias del destino¹. La impureza de nuestro corazón no sirve para legitimar las desgracias que nos hieren (por lo demás, ¿no es la mayor esta impureza misma?). A lo sumo es una manera de suavizar el sentimiento de nuestra condición, una tentativa para explicarlo, para ayudarnos a que lo aceptemos, sin que esta explicación se pretenda exhaustiva. De igual manera, la crítica pascaliana de la noción de mérito sirve simplemente para hacer aceptar al laico la doctrina jansenista de la predestinación, para volverla a sus ojos menos ofensiva, llevándolo a replegarse en sí mismo, a percibir hasta qué punto su corazón “está hueco y lleno de miseria”, pero sería una locura concluir de ello que la doctrina teológica de la predestinación se funda en consideraciones psicológicas o morales. De igual manera, la consideración de la voluntad pecadora del culpable sirve tan sólo para justificar a los ojos de la sociedad la sanción con que aquélla lo castiga; pero la sanción no apuntaba primitivamente a esas intenciones: era, en un prin-

Kafka en una cosmogonía, mediante una dialéctica análoga a la del Schelling de las *Indagaciones filosóficas sobre la libertad humana* (la noción de *destino*, por ejemplo, más profunda que la de *responsabilidad*).

¹ Cf. la noción de “juicio final” en Vigny, y el poema que proyectaba escribir sobre este tema. Se podría encontrar en Kafka un buen número de temas de Vigny: el de la soledad (*Moïse, Stello...*; el *Hungerkünstler* de Kafka), el de la condenación del inocente (*La fille de Jefté*), el de la diversión y, por último, el del hombre aplastado por su destino (*Les Destinées*, de Vigny, y en Kafka el principio de *Una misión imperial* o el fin de *Eine Alte Blatt*).

cipio, una simple reacción de defensa y el culpable es siempre, en el fondo, un "chivo emisario". Kafka no cae en un error tan grosero: aun si K. fuese entrañablemente perverso (y se nos aparece, por el contrario, como netamente simpático), eso no legitimaría sus desgracias, así como la locura del padre de Georg no justifica la actitud de su hijo hacia él.

La verdadera significación de esta crítica de las intenciones debe buscarse en otro lado: es ella una manera de expresar lo que para Kafka constituye uno de los aspectos esenciales de nuestra condición de hombres: la irreductibilidad de los puntos de vista. Es así que cuando K. se aproxima al castillo, que de lejos parece responder bastante bien a su idea preliminar, aunque más bien tuviera el aspecto de un pueblito que de un castillo, la decepción comienza: no es, en verdad, sino un revoltijo de fortificaciones decrepitas que no tienen otra cosa de notables que el estar construídas en piedra, e incluso sus fachadas se descascaran por entero. De igual modo Klamm, cuando K. lo mira por el ojo de la cerradura, se le aparece como un hombre muy común, de altura media, un tanto grueso, con el rostro ya empastado por la edad y que se pasa durmiendo; pero K. no lo ha visto realmente; no puede verlo tal como es, según le dice la mesonera ¹. Así como, no siendo de allí, no puede comprender el prestigio que rodea el castillo a los ojos de la gente del pueblo. Éstos, por lo demás, se dan muy bien cuenta de ello; desde que el maestro de escuela se encuentra con K., le pregunta: "¿No le gusta el castillo?" (K., por otra parte, queda bastante asombrado de la pregunta, tanto más cuanto que el otro parece esperar una respuesta negativa) y agrega: "No gusta a ningún extranjero". Asimismo, se dan muy bien cuenta que K. no es de los suyos: pero eso en nada los ayuda a una mejor comprensión. En un malentendido hay siempre alguien que advierte la barrera que lo separa

¹ "Sie sind ja gar nicht imstande, Klamm wirklich zu sehen", le dice ella para explicar a K. el que éste haya podido resistir, sin quedar deslumbrado, la vista de ese hombre superior (pág. 93).

de los demás, y debido a ello se cree superior. Pero ¿a qué le sirve esta conciencia? En eso el mundo de Kafka se parece al de Racine, en donde la lucidez es vana y sólo implica una tortura más.

El conflicto entre dos puntos de vista incompatibles, pero igualmente legítimos (o ilegítimos) es uno de los temas de *Ein Bericht für eine Akademie*, la historia del mono que se convierte en hombre ¹. Aquí la oposición no surge, como en *El veredicto*, entre el loco y el fariseo, sino entre el animal y el ser “razonable”. Un mono —que ha conseguido elevarse por una suerte de autoeducación hasta la condición humana— hace a una Academia el muy docto relato de sus experiencias. Por lo demás, desde el comienzo de su comunicación, se excusa de ya no poder aportar sino datos muy rudimentarios sobre su antigua condición de mono, su “*äffische Vorleben*”, a tal punto se ha aclimatado al mundo de los hombres, a tal punto un retorno a la “Simiedad” (*Affentum*) le sería difícil, incluso si la deseara ². Aquí la metamorfosis es completa, tan completa como la de Gregor Samsa que, cuando trata de hablar, cree pronunciar palabras inteligibles, articuladas, humanas, en tanto que son gritos indistintos de animal. No pueden tenerse dos puntos de vista a la vez. Incluso el haber pasado de una condición a otra no es una superioridad, y la nueva no nos limita menos que la antigua. Aquí puede verse el significado que toma la tan marcada afición de Kafka por lo infraconceptual, lo infrarracional; por el durmiente, el loco; más bajo aún: por el mono o el insecto; en ella está particularmente manifiesta la incompatibilidad de los puntos de vista de los diferentes seres que habitan el mundo y, al

¹ Pero uno de los temas solamente, pues cada mito de Kafka está sobredeterminado, es decir que comporta numerosas significaciones diferentes a la vez.

² Pero, en todo el curso del relato, hay detalles que vienen continuamente a recordarnos que es un mono el que habla y no un hombre: cuenta, por ejemplo, que un repórter ha tenido la audacia de presentar como un vestigio de su naturaleza de mono el hecho que a menudo se saca los pantalones en público (cuando lo hacía, en realidad, para mostrar a los visitantes la cicatriz de la herida que recibió al ser capturado) y agrega que deberían cortarles todos los dedos de la mano a quien eso escribió. Cf. la nota en que relatamos dos detalles análogos (pero relativos a la locura y no a la animalidad) que han sido tomados, uno de *El veredicto*, el otro de *El aposento*, de Sartre.

mismo tiempo, nuestra condición de hombre aparece como una “condición limitada”, a igual título que la del mono o la del insecto.

El sentimiento dominante en el mono después de su captura, cuando está encerrado en una jaula sobre el puente del navío, es “no hay salida” (“Kein Ausweg”), y no tiene más que una idea: hay que salir, salir a todo precio, encontrar una salida cualquiera que sea. No quiere la libertad —que tantos hombres desean y que en la mayoría de los casos no es otra cosa que una amarga irrisión— sino una salida, a derecha, a izquierda, no importa hacia dónde, como el sepultado vivo desea simplemente que el muro esté un poco más lejos, el techo un poco menos bajo. Incluso si esta salida es una ilusión ¹. Ir hacia algún lado, no quedarse con la nariz aplastada contra los tablones del cajón. No es por la fuga que puede alcanzarse esta salida (quizá el mono hubiera podido fugarse: ¿acaso la fuga no es siempre posible para un mono?), pues la evasión no haría sino agravar las cosas; sería un acto de desesperación; no; lo que es menester es quedarse en su condición y tratar de mejorarla elevándose sobre ella y por los medios más humildes: la primera etapa del mono hacia la humanidad será aprender a escupir, después a fumar en pipa ², lo cual divierte mucho a los marineros que vienen a mirarlo. Precisamente porque la salida que busca es muy modesta, poco importa que sea una ilusión; la desilusión no será grave, pues no se buscaba algo muy importante; por el contrario, si se hubiera deseado la libertad ³, sería terrible no obtenerla. Hay en Kafka un sentimiento muy fuerte de la humildad de todas las conquistas humanas que recuerda los desarrollos de Pascal sobre la diversión, o el prisionero de Vigny que trenza paja en su cala-

¹ “... sollte der Ausweg auch nur eine Täuschung sein” (pág. 171).

² ¿Reminiscencias baudelairianas?

³ La palabra “libertad” está tomada, bien entendido, con toda la ambigüedad descable, de modo de poder al mismo tiempo significar lo que es ella para el mono y para el hombre. Quizá haya en Kafka la idea de una condición intermedia en la que ya no se desea la libertad, como hacía el mono, o en la que no se la desea todavía, como hacen ciertos hombres, pero en la que se aceptaría valientemente su condición, con todas las limitaciones que entraña (p. 170).

bozo: por eso la diferencia esencial entre el hombre y el mono no reside en la posesión de una razón o de un lenguaje sino en la costumbre del apretón de manos, que testimonia la franqueza del carácter.

En lo que precede se habrá reconocido, sin duda, un cierto número de temas con que nos han familiarizado los filósofos y los poetas y que llamaríamos, conceptualizándolos hasta la banalidad, el sentido de nuestra soledad en medio de los hombres y en medio del mundo, la angustia ante las limitaciones de nuestra condición, el sentimiento de la imposibilidad de toda evasión y de la vanidad de todo acto. Pero Kafka, gracias a la transposición mítica que nos ofrece de ellos, reencontra y nos comunica una suerte de sentimiento primero, irreductible, inefable, que nuestras palabras de hombre traicionan y diluyen al querer expresar, esa vieja “verdad de mono”¹ que habíamos olvidado, en parte voluntariamente, en nuestro deseo de salir de ella, de encontrar una salida, cualquiera que sea; que quizá esté perdida para nosotros en su crudeza y horror primitivos, pero que, sin embargo, guardamos en nosotros para volverla a encontrar en la pesadilla o en la angustia: la evidencia de que “no hay salida”. La “diversión” pascaliana parece casi una expresión abstracta frente a la brutalidad de esta experiencia inmediata; algo tranquilizador y confortable junto a esta angustia sin palabras, a este terror impotente de insecto o de animal². Pen-

¹ “Die alte Affenwahrheit”.

² Pedimos excusas por insistir tanto sobre este punto, para reaccionar contra la opinión demasiado esparcida, por desgracia, que considera a Kafka como a una especie de Pascal frustrado a causa de no haber sido cristiano. Es así como Daniel-Rops (noticia bibliográfica de *Le Château*, N. R. F., marzo de 1939), buscando lo que falta en el universo de Kafka para que podamos aceptarlo por completo, escribe: “Reflexionando bien en ello, me parece que allí falta el sentido de la responsabilidad” (sic); y más lejos: “este hombre siempre amenazado por el castigo, y cuyos esfuerzos son siempre vanos, es como la imagen chata de aquel que los cristianos llaman el pecador. Pero el dogma del bien y del mal, de la culpa y del perdón, da al ser mucha más profundidad. Kierkegaard, Pascal, partiendo de observaciones semejantes, hunden raíces mucho más hondas en el misterio del ser...”. No parece, por el contrario, que la importancia de Kafka (como la de Vigny, por otra parte) proviene de que ha encontrado sentimientos muy fuertes, muy primitivos, absolutamente irracionales, que llevamos clavados muy profundamente en nosotros, y de los que las fábulas de las religiones, los sistemas de los filósofos, los mitos de los poetas, no son sino *expresiones*, y tal vez atenuaciones.

samos en el coleóptero que ha caído en una copa y que nunca consigue subir de nuevo por la pared interior de vidrio ¹, en todos esos viejos mitos hundidos profundamente en nosotros, en todas esas viejas metáforas que cada uno de nosotros vuelve a encontrar instintivamente para expresar su aflicción. Pero en Kafka son hechos, acontecimientos reales, y no simples metáforas.

Toda nuestra civilización no es otra cosa que un esfuerzo para dar la espalda a esa angustia original, para olvidarla. Y aquellos de entre nosotros que conservan su recuerdo, que todavía rememoran esa *üffisches Vorleben*, hacen con ella comunicaciones a las Academias: los filósofos, los escritores; toman su angustia o sus náuseas y hacen con ellas una filosofía o una novela.

No se debe considerar a Kafka como un espíritu únicamente negador, que ridiculiza todas las ambiciones humanas por no poder comprender su nobleza; posee, por el contrario, el sentimiento muy fuerte de lo que en sí mismos tienen de noble la aspiración, el esfuerzo, cualquiera sea su objeto: el fin de la comunicación del mono está llena de legítimo orgullo, el orgullo del ser que ha alcanzado exactamente lo que quería y que no acepta que le digan que “eso, tal vez, no valía la pena” ². Kafka, tan sólo, se rehusa a tomar en consideración el valor ontológico de aquello hacia lo cual se aspira y de lo cual nos da únicamente las expresiones más humildes, las más de las veces grotescas y vulgares. En Kafka, nuestras aspiraciones más elevadas se convierten en la ambición del mono de escapar del zoo para llegar al music-hall, o, mejor aún, en la ambición que tiene K. de obtener una entrevista con un funcionario del castillo. Su obra remata en una suerte de mística sin Dios, en la que el héroe busca, casi siempre en vano y por los medios más extraños y dolorosos, y a veces contra su voluntad ³, un éxtasis que

¹ Cf. Gregorio, en *La metamorfosis*.

² “Im ganze habe ich jedenfalls erreicht, was ich erreichen wollte. Man sage nicht, es wäre der Mühe nicht wert gewesen. Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur” (p. 177).

³ Ver, por ejemplo, *En la penitenciaría*.

las circunstancias se obstinan en sustraerle. La historia más típica a este respecto es la del *Hungerkünstler*, el “ayunador profesional”, que se muestra en una jaula de circo en circo, y para quien ayunar el mayor tiempo posible es el objetivo mismo de su existencia, un fin en sí, sin que trate de alcanzar *otra cosa* con su ayuno. Los espectadores sólo ven en ello una trivial exhibición circense, una empresa para ganar dinero, en la que es natural que se trate de hacer trampas por todos los medios. Los más humanos entre aquellos a los que se ha encomendado la tarea de vigilarlo hacen como si se pusieran de espaldas, durante la velada, para jugar a los naipes en un rincón y dejarle la posibilidad de comer a hurtadillas, si quiere. La fatalidad de su existencia consiste en que nunca le permiten ayunar tanto como desearía, nunca más de cuarenta días, y eso sólo en las grandes ciudades; y no debido a razones médicas o humanas, sino a que el interés de las poblaciones se mellaría durante un período más largo. Cuando se lo saca con gran pompa de su jaula, el ayunador profesional está pronto a desvanecerse, no de hambre, como cree el público, sino de rabia y humillación lo que no le permiten ayunar más tiempo. Y termina por pasar de moda y morir olvidado, sin que ya el público ni nadie se preocupe de contar los días de su ayuno. Encontramos el tema de la soledad fundamental, simbolizada aquí materialmente por la jaula (como en la historia del mono) y, moralmente, por la incomprensión del público. Un rejuvenecimiento, si se quiere, del tema de la “soledad del artista”, de la “torre de marfil” o del “Albatros”, con la diferencia de que esta soledad no tiene nada de poético, como la de Vigny (es, por el contrario, terriblemente vulgar, horrible y grotesca a la vez; es la soledad del Monte de los Olivos, con los escupitajos, las injurias y la esponja embebida en hiel); que tampoco se debe a una *hostilidad* del público, como la de Baudelaire ¹, sino tan sólo a su indiferencia, a la

¹ Los marineros, por ejemplo, no desprecian al mono, no lo ponen en ridículo ni tratan de hacerle mal, como los de Baudelaire con el Albatros: por el contrario, le hacen cosquillas allí donde las cosquillas le son agradables y se ocupan de su educación.

imposibilidad que éste tiene de comprender cosa alguna; que, por último y sobre todo, nunca se ha dicho que eso sea una *superioridad*¹: antes de morir, el ayunador místico da la clave del enigma: si ayuna es porque no puede hacer otra cosa; es un destino y no una vocación; no ha conseguido encontrar el alimento que realmente le gustaría, de haberlo encontrado, se hubiera hartado de él como lo hacemos todos. Por eso, el hambre insaciable, la nostalgia divina que posee el místico o el artista no es tal vez en el fondo otra cosa que una carencia, una insatisfacción, una inadaptación fundamental, el signo de una imperfección del alma.

Esta unión del realismo y del misticismo da a la obra de Kafka un valor tan excepcional, y es el que debemos tratar de profundizar para encontrar su "mensaje". Kafka es capaz de ver lo que una cosa tiene de vulgar y de maravilloso al mismo tiempo, y de expresarlo. Cuando K. cohabita con Frieda por primera vez lo hace bajo el mostrador del mesón en donde ella sirve, en medio de barriles de cerveza; y, sin embargo, eso es para los dos una experiencia incomparable. Del mismo modo, el condenado de *En la penitenciaría* se pone a vomitar hasta el instante que precede al éxtasis de la sexta hora. Parece, incluso, que Kafka insiste con bastante gusto (sin grosería, por lo demás, y casi sin parecer advertirlo) en lo que de poco lucido puede tener la existencia. Pues bien: ese realismo no es un simple procedimiento literario; ni siquiera está únicamente destinado, como lo señalamos en un principio, a hacernos aceptar la inverosimilitud de los acontecimientos que relata; produce este efecto, ciertamente, pero eso no agota su significación; lo *cotidiano* parece tener aquí un sentido más profundo: Kafka percibe, en las cosas más triviales, significados que nosotros ya no percibimos porque nos hemos dejado enceguecer, porque no tenemos la valentía de abrir bien los ojos, porque somos ajenos al mundo y, debido a ello, no podemos comprenderlo, no más que K. no puede *ver* realmente a Klamm o sentir la belleza del castillo. Y, para Kafka, el

¹ En la historia del mono, se dice incluso expresamente que el esfuerzo por hacer la vida viable debe consistir en salir de ella.

objeto de la obra de arte es hacernos ver como en transparencia, hacernos “leer entre líneas” este significado que de otro modo nos pasaría inadvertido ¹. Estamos en el mundo como K. en el pueblo (que debe medir, no obstante, en su calidad de agrimensor), en medio de cosas cuyo interés no percibimos siquiera, y con mayor razón su sentido, que nos parecen triviales y ordinarias — hasta el día en que un acontecimiento insólito (o una lectura) vendrá a despertarnos, obligándonos a abrir los ojos y haciéndonos presentir lo que hay detrás de ellas. Pero para que seamos convencidos es menester que el escritor *parta* de lo real y que de allí no salga. Es menester que la inmanencia subsista absoluta, como la de cierta poesía; con la diferencia que la transfiguración de lo real no consiste en ver en las cosas la belleza que aquéllas encierran, como en Keats, ni siquiera en comulgar con la esencia de cada cosa particular, como en Rilke, sino en leer en la existencia algún significado, las más de las veces siniestro o inhumano ², pues eso que uno advierte cuando sabe y quiere “leer entre líneas” no tiene nada de tranquilizador ni reconfortante. Entonces puede verse hasta qué punto es frágil la costra de civilización y razón que nos separa de lo atroz, de lo bárbaro, de lo impensable; tan delgada como la capa de tierra que disimula la tumba que José K. ve en sueños, de antemano cavada para él. Kafka tiene el sentimiento muy fuerte de que la vida humana está enteramente bordeada por lo inhumano. Es lo que expresa *Eine alte Blatt*, un fragmento de relato anónimo, anotado en una hoja volante, que sobrenada como el último resto de una civilización. Unos nómadas acampan en la Gran Plaza de la Capital, bajo las ventanas del Emperador; nadie los entiende, ni siquiera por gestos; a veces hacen muecas; entonces se ve el blanco de sus ojos y la espuma que sale de sus labios; pero

¹ Cf. el pasaje suprimido de *Schloss* que citamos en la última nota de este artículo.

² Habría que hacer el estudio de toda una estética, que podría llamarse del “significado inmanente”, y a la cual se adhiere Kafka: nada de uno mismo, mostrar las cosas y las personas tal como parecen ser, pero dejando presentir en transparencia lo que son. Es la de escritores modernos tan distintos como Gabriel Marcel, en su teatro, Sartre (que ha definido algunos principios de ella a propósito de Mauriac, N. R. F., febrero de 1939) y el satírico inglés Evelyn Waugh.

no es que quieran decir algo; ni siquiera asustar: son así, simplemente. Cogen lo que necesitan, pero sin emplear la fuerza; comen carne cruda en compañía de sus caballos; terminan por comerse un buey vivo. El emperador, impotente, asiste a ese espectáculo tras las ventanas de su palacio, al interior del cual se retira de más en más ¹. Estamos rodeados por todas partes de lo horrible, lo monstruoso; ahí está, a nuestro lado, en la contextura misma de nuestra vida: su intrusión no es excepcional; es lo regla, y basta que la costra cruja en algún sitio para que lo advirtamos ². Dondequiera, dondequiera en torno de nosotros, cosas sombrías que se entreven, que llegaríamos a entrever si tuviéramos la fuerza de mantener los ojos bien abiertos para mirarlas de frente. Pero es casi intolerable; entonces nos abandonamos, cerramos los ojos, y todo cae de nuevo en la obscuridad ³. Tal vez así sea mejor.

CLAUDE-EDMONDE MAGNY

¹ Aquí encontramos el mismo tema del hombre aplastado por su destino, encargado de una misión que sabe que no podrá llenar y de la cual será sin embargo responsable; a tal punto que esta vocación de la que es indigno se transforma en un destino que lo abruma, sin llegar a llevarlo por encima de sí mismo. Cf. *Una misión imperial*.

² Cf. *La Nausée*, de Sartre, p. 199-201, el momento en que Antoine Roquetin vuelve de París: la visión profética que tiene de las Ciudades invadidas por la vegetación. Lo que constituye su fondo es, como en Kafka, la impresión que la vida es por esencia sin reglas, sin leyes, que un día podría ponerse a producir no importa qué; que carece de necesidad, que es fundamentalmente *monstruosa*. La visión de lo que podría suceder no está allí sino como prolongación de algo *que ya está allí*, si sabemos verlo: "Todos esos ojos que devorarán lentamente un rostro estarán de más, sin duda, pero no sobrarán más que los dos primeros. Es de la existencia de lo que tengo miedo".

³ Es lo que dice el mismo Kafka en un pasaje suprimido de *El castillo* (citado por Max Brod al final): "Hat man die Kraft, die Dinge unaufhörlich, gewissermassen ohne Augenschliessen anzusehen, so siehet man vieles; lässt man nureinmal nach un schliesst die Augen, verläuft sich alles gleich ins Dunkel".

I N D I A

(Poema silvestre)

¿Quién eres, bello animal en dos pies
que haces volar mi asombro como un pájaro asustado?
Cuando gritas
¿qué dices en tu alarido
que suena como un látigo en el bosque?
Y cuando callas
¿qué me gritas con tu silencio?

Tu grito y tu no grito
se enlazan como las manchas
en la piel de los yaguaretés.

Eres la india salvaje
que ha brotado la tierra a destiempo,
y que los ríos patriarcas me ofrecen
en la mano abierta de sus nacientes.

Observa cómo me acerco
sin temor a tus dientes ni a tus uñas.
Aunque veas en mí
un extraño animal blanco,
el instinto hembra
te ordena el sometimiento,
y se te cae de los hombros el quillapí de pieles.

Desde la raíz de tu ser
has dilatado las fauces para olfatearme,
reconociendo, sin rencor,
al enemigo de hace doscientos años.

¿Qué ha sucedido en tu alma
durante tu encierro en la urna del tiempo?
En mis pupilas y en mi voz
vislumbraste, entreabriendo los ojos del olvido,
al varón de ásperas crines
contenidas por la vincha indígena,
que usaba boleadoras como los tuyos,
y que montaba potros, y fué tu vencedor.

¿Qué quieres, bello animal en dos pies?
¿Qué me dices en tu alarido?
Y cuando callas
¿qué me aullas?

Tu grito y tu no grito
se enlazan como las manchas
en la piel de los yaguaretés.

Eres como una cachimba vertical
chorreando la bella culebra de tu alarido.

Tus ayes son zumbidos de viento que me dicen:
“Hombre blanco que cantas
removiendo los huesos de mi raza:
soy la mujer silvestre que murió antes de *ser*
y quiere *ser* ahora que ha nacido otra vez;
hombre blanco: contigo
quiero cambiar de amor,
mas sin cambiar de piel,
¡y sin cambiar de Dios!”

Y luego de tu ¡ay! que taja el bosque
como un relámpago,
quedas envuelta en el halo de un silencio
cribado de calandrias,
cribado de calandrias...
Como un ñandutí de silbidos.

India,
india nacida a destiempo,

y que me buscas, arrimándote a mis piernas,
confiada e inocente
como si te rascaras en el tronco de un árbol.
India que te arqueas como las tigras,
y me miras, pidiéndome
que te pase la mano por la espalda
fresca y zanjada
como el cauce de los ríos.
He comprendido tu lengua,
eres la mujer nacida de nuevo,
de ojos vegetales tironeados en las puntas,
de labios de pitanga
y corazón de mburucuyá.

India,
toda tu raza está de pie en tu esqueleto;
eres la cauda de los caciques
que pasaron como estrellas de cobre
por las orillas de nuestra historia
amando sin besar,
y que me sales, de pronto, a la vuelta de un árbol
como a la vuelta de una página,
a pedirme, sin palabras,
que te enseñe a querer
a la manera dulce y querenciosa
de los hombres que vencieron tu estirpe.

Las calandrias tejieron sobre nosotros,
un ñandutí de silbidos
para cazar la estrella de la tarde,
y mis soles se unieron a tus lunas
como la noche y el día
en el cuero de los yaguaretés.

FERNÁN SILVA VALDÉS

EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN

Herbert Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del *Times* apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio. El *Spectator*, en su número pertinente, es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial, pero equipara el primer libro de Quain —*The god of the labyrinth*— a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein: evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto. Éste, por lo demás, no se creyó nunca genial; ni siquiera en las noches peripatéticas de conversación literaria, en las que el hombre que ya ha fatigado las prensas, juega invariablemente a ser Monsieur Teste o el doctor Samuel Johnson... Percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros: admirables tal vez por lo novedoso y por cierta lacónica probidad, pero no por las virtudes de la pasión. *Soy como las odas de Cowley*, me escribió desde Longford el seis de marzo de 1939. *No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte*. No había, para él, disciplina inferior a la historia.

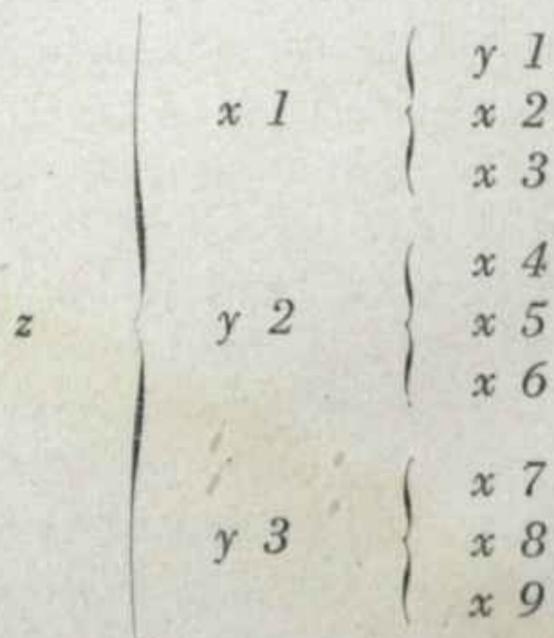
He repetido una modestia de Herbert Quain; naturalmente, esa modestia no agota su pensamiento. Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa; el siglo dieciseis (recordemos el *Viaje del Parnaso*, recordemos el destino de Shakespeare) no compartía esa desconsolada

opinión. Herbert Quain, tampoco. Le parecía que la buena literatura es harto común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre. También le parecía que el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro y que asombrarse de memoria es difícil. Deploraba con sonriente sinceridad “la servil y obstinada conservación” de libros pretéritos... Ignoro si su vaga teoría es justificable; sé que sus libros anhelan demasiado el asombro.

Deploro haber prestado a una dama, irreversiblemente, el primero que publicó. He declarado que se trata de una novela policial, *The god of the labyrinth*; puedo agregar que el editor la propuso a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese twin mystery* atarearon a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. También (quiero ser del todo sincero) a su ejecución deficiente y a la vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar. Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.

Aun más heterodoxa es la “novela regresiva, ramificada” *April March*, cuya tercera (y única) parte es de 1936. Nadie, al juzgar esa novela, se niega a descubrir que es un juego; es lícito recordar que el autor no la consideró nunca otra cosa. *Yo reivindico para esa obra*, le oí decir, *los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio*. Hasta el nombre es un débil *calembour*: no significa

Marcha de abril sino literalmente *Abril marzo*. Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and reality*, 1897, página 215). Los mundos que propone *April March* no son regresivos; lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije. Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente). De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. Quizá un esquema ayude a comprender la estructura.



De esa estructura cabe repetir lo que declaró Schopenhauer de las doce categorías kantianas: todo lo sacrifica a un furor simétrico. Previsiblemente, alguno de los nueve relatos es indigno de Quain; el mejor

no es el que originariamente ideó, el $x 4$; es el de naturaleza fantástica, el $x 9$. Otros están afeados por bromas lánguidas y por pseudo precisiones inútiles. Quienes los leen en orden cronológico (verbigracia: $x 3$, $y 1$, z) pierden el sabor peculiar del extraño libro. Dos relatos —el $x 7$, el $x 8$ — carecen de valor individual; la yuxtaposición les presta eficacia... No sé si debo recordar que ya publicado *April March*, Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario

$$\begin{array}{r}
 z \\
 \left. \begin{array}{l} \\ \\ \end{array} \right\} \begin{array}{l} y 1 \\ \\ \end{array} \left\{ \begin{array}{l} x 1 \\ x 2 \\ \\ \end{array} \right. \\
 \left. \begin{array}{l} \\ \\ \end{array} \right\} \begin{array}{l} \\ \\ y 2 \end{array} \left\{ \begin{array}{l} x 3 \\ x 4 \end{array} \right.
 \end{array}$$

y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas.

Muy diversa, pero retrospectiva también, es la comedia heroica en dos actos *The secret mirror*. En las obras ya reseñadas, la complejidad formal había entorpecido la imaginación del autor; aquí, su evolución es más libre. El primer acto (el más extenso) ocurre en la casa de campo del general Wynd, C. I. E., cerca de Melton Mowbray. El invisible centro de la trama es Miss Ulrica Wynd, la hija mayor del general. A través de algún diálogo la entrevemos, amazona y altiva; sospechamos que no suele visitar la literatura; los periódicos anuncian su compromiso con el duque de Rutland; los periódicos desmienten el compromiso. La venera un autor dramático, Wilfred Quarles; ella le ha deparado alguna vez un distraído beso. Los personajes son de vasta fortuna y de antigua sangre; los afectos, nobles aunque vehementes; el diálogo parece vacilar entre la mera vanilocuencia de Bulwer-Lytton y los epigramas de Wilde o de Mr. Philip Guedalla. Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo

secreto en una terraza. (Casi del todo imperceptibles, hay alguna curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos). Los personajes del primer acto reaparecen en el segundo —con otros nombres. El “autor dramático” Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool; su verdadero nombre, John William Quigley. Miss Wynd existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona retratos suyos del *Tatler* o del *Sketch*. Quigley es autor del primer acto. La inverosímil o improbable “casa de campo” es la pensión judeo-irlandesa en que vive, transfigurada y magnificada por él. . . La trama de los actos es paralela, pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra. Cuando *The secret mirror* se estrenó, la crítica pronunció los nombres de Freud y de Julian Green. La mención del primero me parece del todo injustificada.

La fama divulgó que *The secret mirror* era una comedia freudiana; esa interpretación propicia (y falaz) determinó su éxito. Desgraciadamente, ya Quain había cumplido los cuarenta años; estaba aclimatado en el fracaso y no se resignaba con dulzura a un cambio de régimen. Resolvió desquitarse. A fines de 1939 publicó *Statements*: acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto. Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo* (razonaba) *que no sea un escritor, en potencia o en acto*. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos “imperfectos escritores”, cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, finalmente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *Dim swords*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que vió la luz en el número 75 de SUR.

JORGE LUIS BORGES

FARSA DEL LICENCIADO PATELIN ⁽¹⁾

(Traducción española de Rafael Alberti)

SEGUNDO ACTO

ESCENA PRIMERA

PATELIN, GUILLERMITA

(Llega corriendo, escondida la pieza de paño bajo el ropón. Brinca de un lado a otro de la alcoba).

PATELIN

En casa del LICENCIADO PATELIN. Gran lecho de colgaduras practicables. Diversos utensilios de cocina: cacerolas, escoba, etc. Puerta al exterior.

¿Qué traigo?

GUILLERMITA

¿Qué, mi pobre amigo?

PATELIN

(Cada vez más vivaracho).

Nunca las cosas hago a medias.
Mujer, ¿no estáis avergonzada
de llevar traje tan raído?

¹ Véase el primer acto en SUR, N^o 78, pág. 60.

GUILLERMITA

¿Es propio, ¡ay!, de un buen esposo
el chancearse así de mí?

PATHELIN

¿Qué traigo?

GUILLERMITA

¿Ochavos en la bolsa,
para saltar como un pelele?

PATHELIN

¡Dinero, no! ¡Pero sí el paño!

(Triunfalmente, descubre la pieza).

GUILLERMITA

¡Ay, Santo Dios! ¿Quién va a pagarlo?

PATHELIN

Ya está pagado, Guillermita.
Creo haber hecho un buen negocio.
¡Qué hombre más ducho en la materia
el que tal paño me ha vendido!
No tiene trazas de ser tonto.

GUILLERMITA

¿Pagado? ¿Habéis perdido el juicio?
Si no tenéis blanca ni ochavo,
¿en qué moneda habéis podido
pagar? ¡Quisiera yo saberlo!

PATHELIN

¡Señora, es grande vuestro error!

Cuando hace poco me marché,
llevaba un cuarto en la escarcela.

GUILLERMITA

¡Malos negocios, si se compra
atado ya por un contrato!
Tendréis un día que pagar.
Del que se entrapa el tiempo huye.
Al vencimiento, la justicia
a reclamar vendrá el dinero
y a embargar todos nuestros muebles.

PATHELIN

¡No! Le pagué tan sólo un cuarto,
mas no firmé contrato alguno.

GUILLERMITA

¿Con quién hicisteis el negocio?
No se me alcanza a comprender
cómo sin plata entregó el paño.

PATHELIN

Es el pañero un tal Guillermo,
apellidado Puñoenrostro.

GUILLERMITA

¿Y de qué argucias os valisteis?

PATHELIN

Pagué la parte que a Dios toca.
Ya no verá ni un mal ochavo;
que Dios, si quiere, lo reparta
con él. ¡No pienso darle más!

GUILLERMITA

¿Cómo la audacia habéis tenido
de pedir crédito a Guillermo?

PATHELIN

Para empezar, le di la mano.
Luego, adulándole, le dije
que en todo el mundo nadie vió
un hijo más exacto al padre,
ni de más pura y fina raza,
aunque el tal padre fuera un cerdo
y sea el hijo un alcornoque,
un bribón de la peor especie.
Después, le hablé de una gran oca
que asar pensábamos en casa.
Cuando lo tuve en el bolsillo,
me metí el paño bajo el brazo.

(Lo acaricia).

¡Es en verdad muy buena tela!

GUILLERMITA

¿Así que fué con alabanzas
como lograsteis el negocio?
Me hace pensar esto en la fábula
del Cuervo. Muy afablemente,
el Zorro, viéndolo subido
en una rama, se acercó.
El Cuervo, ufano de sus plumas,
alzaba un queso entre su pico.
“¡Nunca vi cuerpo más hermoso!
—el Señor Zorro dijo al Cuervo—.
Y en vuestros cantos, ¡qué armonía!”

Para que fuesen admirados,
el Señor Cuervo, tontamente,
el pico abrió de tal manera
que por la yerba rodó el queso.
Y el Señor Zorro lo agarró
entre sus dientes, escapándose.
Habéis obrado como él,
siendo ya vuestro todo el paño.

(Se ríe a carcajadas).

¿Pensáis que el pobre está riéndose?
Es una compra bien barata.
Pero las cosas se complican.
Él va a venir. ¿Qué le diremos?

PATHELIN

Comadre mía, haced la cama.
Me acuesto en ella y fingiré
estar enfermo. Tembloroso,
tiritaré bajo la manta,
y vos, con cara compungida,
diréis: “¡Ya va para dos meses
que está malito!” Y en la voz
un llanto amargo mezclaréis.

GUILLERMITA

¿Y la justicia?

PATHELIN

No os alarme.
Confiad siempre en vuestro esposo
y ni haya apuros ni emociones.

GUILLERMITA

Puede ocurrirnos algo malo.
Mi buen amigo, no olvidéis
aquel horrible y triste sábado
que a la picota os condujeron.

PATHELIN

¡Callad! Dejaos de monsergas.
El comerciante va a venir.
¡No hay que perder ni un sólo instante.
Me acuesto al punto. Así lo espero.

(Desaparece detrás de las cortinas de su lecho. En ese mismo momento, se oye llamar a la puerta estruendosamente. GUILLERMITA esconde bajo el lecho la pieza de paño).

ESCENA SEGUNDA

EL PAÑERO GUILLERMO, GUILLERMITA
y PATHELIN, *acostado en su cama.*

EL PAÑERO

¡Eh! ¡Licenciado! ¡Vedme aquí!

GUILLERMITA

(Abriendo la puerta con precaución).

¿Qué andáis buscando? ¡Santo cielo!
¡Hablad más bajo!

EL PAÑERO

Buenos días.

GUILLERMITA

Más bajo.

EL PAÑERO

¿No sois vos su esposa?

GUILLERMITA

¿De quién, señor? ¿Queréis decirme
qué es lo que os trae a nuestra casa?

EL PAÑERO

Señora, ver a vuestro esposo.

GUILLERMITA

¿De quién pensáis que soy mujer?

EL PAÑERO

¿De quién? ¡Pardiez! ¡No la del Rey!
¡Del Licenciado Pathelin!
¿No es aquí acaso dónde vive?

GUILLERMITA

¡Ay! ¡Esperando fallecer!

EL PAÑERO

¿En dónde está?

GUILLERMITA

¡Ay, en su cama!

¡Por Dios, maese, no es bonito
que molestéis a un pobre hombre
que el mal de fiebre le consume!
Once semanas hace ya
que gime, débil, sobre el lecho.

EL PAÑERO

¿Quién?

GUILLERMITA

Pathelin, mi caro dueño,
mi dulce esposo.

(Llora).

EL PAÑERO

¡Es imposible!

Hace un instante que lo he visto.

(PATHELIN se agita y gime tras las cortinas).

¡Ah, ved, señora, cómo os oye!

PATHELIN

(Tras las cortinas).

¿Es que sois Juan, el boticario?

¿Me traéis otra lavativa?

EL PAÑERO

(Furioso).

¡Eh! ¡Yo no soy el señor Juan!

Vengo buscando mi dinero.

De lavativas no se trata.

No ejerzo yo ese ministerio.

GUILLERMITA

(Gritando).

¡Hablad más bajo: . . . bajo, bajo!

EL PAÑERO

¡Pardiez! ¿Más bajo? ¿Es que hace falta
que baje acaso a la bodega

o al pozo? ¡Vamos! ¿Qué masculla?
¿Y qué venís vos a cantarme?
¡No están los tiempos para broma!
¡Se oyen en Roma los rebuznos
y que me calle me ordenáis!

GUILLERMITA

(Más bajo).

Ya se durmió otra vez. ¡Marchaos!

EL PAÑERO

¡Me pagaréis en este instante!

GUILLERMITA

¿Pagaros qué?

EL PAÑERO

¡Mi paño, amiga!

GUILLERMITA

¿Qué diablo turba vuestro juicio?

EL PAÑERO

En casa estoy de Pathelin,
que a mí me debe...

GUILLERMITA

Os proponéis
llevar la broma, por lo visto,
muy lejos.

EL PAÑERO

¡Vengan mis escudos,
o bien mi tela!

GUILLERMITA

¡Está tan grave!

Devuelve todo lo que toma.

EL PAÑERO

¡Pues que mi paño me devuelva,
si no me paga! Yo os suplico
que se dé prisa. Estoy seguro
que esta mañana bien corría
cuando en la tienda cogió el paño.

GUILLERMITA

¿Será, maese, algún misterio?
¿Está en estado de correr
un pobre hombre moribundo?

EL PAÑERO

¡De paño azul tomó seis varas!

GUILLERMITA

¡Qué importa sean vuestros paños
verdes o azules, si ha tres meses
que no ha salido ni una vez!
No se preocupa de los trajes,
y para hundirse en el sepulcro
lo vestiré de una mortaja
de lienzo puro y no de paño.

EL PAÑERO

¡Pues, sin embargo, quiero hablarle!

GUILLERMITA

¡Qué gritos, ay, estáis pegando!
¡Por caridad, hablad más bajo!

EL PAÑERO

¡Pero es verdad que tenéis miedo
del fin de vuestro licenciado?
También yo tengo mucha pena.
Si me pagáis, me marcharé.
¡Jamás le haré crédito a nadie!

PATHELIN

¡Agua de rosa, Guillermita!
Alzadme para que repose
en este lecho más a gusto,
y dadme agua...

EL PAÑERO

¡Ah, ciertamente
que ya está hablando!

PATHELIN

¡Que a esas negras
gentes las echen! Me fatigo
de junto a mí verlas saltar.
Tapadme el rostro, Guillermita.
¡Llega volando el monje negro!
¡Dadle su estola, pronto, pronto!
¡Al gato! ¡Al gato! ¡Cruz, cruz, cruz!
¡Por Satanás, por Belcebú!

(Se agita).

GUILLERMITA

¡Ay, Santo Dios, cómo se agita!

EL PAÑERO

¡No cabe duda que está loco!

GUILLERMITA

(A PATELIN).

No os mováis tanto. ¡Tened calma!

PATELIN

Quieren sin duda asesinarme,
estoy seguro, estos doctores,
dándome tantos bebistrajos.

EL PAÑERO

Se ha puesto enfermo de repente,
porque a mi casa vino... ¡Es cierto
que hoy mismo estuvo! ¡Vaya broma!

GUILLERMITA

Mirad, señor, que hay que callarse.

EL PAÑERO

Y, sin embargo, hace un momento
vendí seis varas para un traje,
gabán y gorro. Me parece
que hicimos juntos el negocio.
Vamos al grano. Oidme un poco:
¿no hay una oca puesta al fuego?

GUILLERMITA

¿Una oca aquí? ¡Linda pregunta!
¡Ah, mi señor, no es esa carne
para un enfermo! ¡Id a otro lado!
¡Con vuestro sastre a divertiros!

EL PAÑERO

No hay que ponerse tan colérica.
¡Me desespera este percance!

¡Pensaba haber vendido bien
mi paño!... ¡Ay! ¡Y se ha perdido!
¡Bien que lo vi sobre la mesa!...
¡Es una cosa inexplicable!
¿Puede creerse que durmiendo
se lo haya dado a los fantasmas?
¿Es que he soñado? ¡Pierdo el seso!
¿Hasta tal punto hay malhechores?
¡De entre mis telas escogió
la azul! La vi bajo su brazo.
Pero, ¡no, no!... He aquí su casa.
Parece estar rindiendo el alma.
“¡Venid conmigo a beber!”, dijo...
Jamás le hubiera dado crédito...
¡Pues sí!... ¡Pues no!... Nada comprendo.
Cuanto más pienso, más me embrollo.
¡No habré quizás vendido nada!...
Corro a saber si me engañado.

(Sale).

ESCENA TERCERA

PATHELIN, GUILLERMITA

PATHELIN

(Asomando con precaución la cabeza entre las cortinas).

¿Se marchó ya?

GUILLERMITA

¡Por Dios, silencio!

PATHELIN

¿Visteis al muy desconfiado?
Puede otra vez volver. ¡Callad!

PATHELIN

¡No puedo ya con mis costillas!

(Se levanta, apareciendo en camisón).

Fué bien pesada la defensa.
Tragar la bola no quería.

(Ríen los dos a carcajadas).

¡Que se jorobe el más idiota!
¿Visteis pañero más grotesco?

(Las carcajadas son interrumpidas bruscamente por unos golpes en la puerta).

ESCENA CUARTA

LOS MISMOS y EL PAÑERO GUILLERMO

(PATHELIN, que no tiene tiempo de volverse a acostar, se cubre con todos los objetos y utensilios que encuentra a mano: empuña una escoba, se pone en la cabeza una cacerola, echando a correr por la habitación. GUILLERMITA abre al PAÑERO, sin poder contener las carcajadas que le provocan la cara del comerciante y las contorsiones de PATHELIN).

EL PAÑERO

¿Osáis reiros en mis barbas,
señora? Vengo a recordaros
que necesito mi dinero,
o si no llamo a la justicia.

GUILLERMITA

¿Vos todavía? ¡Virgen Santa!
¿De qué pensáis que me río?
¡Reírme yo! ¿Qué estáis diciendo?
¡Cuando mi esposo se me muere!
Ved cómo salta y desvaría.
Perdió del todo la cabeza.
Ya sólo dice disparates...
¡No va a durarme mucho tiempo!

EL PAÑERO

¡Vamos! ¡Dejaos de imposturas!
No soy tan tonto como para
tomar las nubes por carneros.

PATHELIN

(Mostrándole su cama).

Aproximaos. Acostadas
aquí, veréis dos docenas
de guitarrillas, bendecidas
por el buen cura de Iverneaux,
hijas del Rey de las Guitarras.

EL PAÑERO

¡Acabe ya la jerigonza!
¡Vengan al punto mis escudos!

GUILLERMITA

¿Cómo? ¿Capaz sois de insistir?
Una vez basta, señor mío.
¡Miradlo! Está desvariando.

(PATHELIN hace visajes y morisquetas).

EL PAÑERO

Lo encuentro hecho un zarandillo...
 Pero es seguro que mi tela
 me arrebató... ¡Qué enfermo raro!

PATHELIN

¡Capé de Dios, la coronada!
 Par fús y fás man vul anar
 renague zen par ultramar,
 vientre azulado, digo, flauta,
 cestui carrible, no dan nada.
 No carrillones. ¡Vete al cuerno!
 De tu dinero, tús ni mús.
 ¿Me escucháis bien, mi lindo primo?

GUILLERMITA

Tenía un tío de Limoges,
 que fué marido de su tía,
 por eso el pobre se nos viene
 cantando ahora en esa jerga.

EL PAÑERO

Muy zorramente, de mi tienda
 tomó la tela más hermosa,
 desvaneciéndose con ella.
 Me convidó a comer un ave.
 ¡Y con la oca voló el paño!

PATHELIN

Entrad, mi dulce damisela,
 ¿y que veult ceste crapauraille?
 ¡Entrad, salid, oh gran merdaille!
 ¡Pronto, que venga un sacerdote!





EL PAÑERO

Puede alabarse el muy gracioso
de variar su cantinela.

GUILLERMITA

Nació su madre en Picardía...
Habla picardo.

PATHELIN

Godemant!

¿De dónde vienes, mascarota?
¡Ay, Grile, Grile, mi buen hombre!
Vente aquí ya, mi Zilop, Zilop,
muy bien armado, non que bouden,
onen te espero desen versen,
y que el señor Tomás me absuelva
de mis pecados, por la escarcha.

EL PAÑERO

De lo que dice ¿se os alcanza
a comprender algo a derechas?
Si un fiador por él responde,
estoy dispuesto a hacerle crédito.

GUILLERMITA

¡Por Dios, señor, dejadnos ya!
De responderos estoy harta.
Sois en verdad muy testarudo.

PATHELIN

¿Quién es? ¿Vasija o Leonardo?
¡Pata peluda! Bé deá!
Bé! parlez a mey, Gabriel?

¿Quién a mi traste se ha colgado?
 Mousque, escarbot o cucaracha?
 La tembladera tengo. Bé!
 Jean de Quemín estará alegre.
 ¡Voy a beber a su salud!

GUILLERMITA

Ese señor Juan del Camino
 fué en otro tiempo su maestro.
 Era un normando... ¡Se enloquece!

(PATHELIN se muestra cada vez más agitado).

EL PAÑERO

¡Por Santiago, qué buen cómico!
 ¡Pero de mí se está riendo!

PATHELIN

¿Qué hace ese burro rebuznando?
 Aquí no hay yerba que pastar.

GUILLERMITA

(Al PAÑERO).

¿Váis a marcharos de una vez?
 ¡Despachad pronto! ¡Terminemos!

PATHELIN

¡Vete al demonio en cuerpo y alma!
 Digaut an can Dios te perdone.
 ¡Tris-tris-tris-trís, tras-tras-tras-trás!
 Empedit dich guicebnuán,
 vas a soltarnos una piedra,
 entre petardos y gemidos.

Holcón, mocón grand becelú,
te comprarán un ataúd.

EL PAÑERO

¡Tartamudea! ¡Está muy malo!
Todo lo embrolla. Barbotea
en un lenguaje incomprensible.
Se le olvidó hablar en cristiano.

GUILLERMITA

Era su abuela de Bretaña...
¡Se está muriendo y desvaría!

PATHELIN

(Persiguiendo al PAÑERO).

¡Largo, bribón! ¡Vete, lascivo!
¡No te las echas de valiente!
¡Vienes aquí para beber,
cuando no queda ni una pera!

(Se acuesta otra vez).

¡Me estáis mirando boquiabiertos!
Muy buenos días tengan todos,
magister amantissime,
pater reverendissime,
quomodo brulis? Quae nova?
Parisiis non sunt ova.
Quid petit ille mercator?
Dicit sibi quod truffactor
quien triste en el lecho yace,
darle pronto, si le place,
de oca ad comedendum,

si sit bone ad adendum.

¡Que me responda sin tardanza!

(Se incorpora en el lecho).

GUILLERMITA

¡Hablando, hablando se me irá!
 ¡Vedle la espuma entre los labios!
 ¡Cómo vajea! ¡Cómo salta!
 ¡La calentura se lo lleva!
 ¡Qué desgraciada humanidad!
 ¡Voy a quedarme en la miseria!
 ¡Esto me trae a mal traer!

(Solloza).

EL PAÑERO

¡Debo de haberme confundido!
 ¡Creo que va a estirar la pata!
 Pensé que estaban engañándome,
 y empiezo a ver que no hay tal cosa.
 Malos espíritus, ladrones
 de paño, habránse lo llevado.
 Por si el demonio anda por medio,
 y ante el temor de endemoniarme,
 ¡llévese el paño quien lo tenga!
 Si como fiel cristiano quiere
 morir en paz este buen hombre,
 pienso que deba confiaros
 algún secreto, en confesión.
 Por tal motivo os abandono.
 ¡Que me perdone Dios! Me voy.

GUILLERMITA

¡Que no nos deje de su mano

y nos acoja siempre! ¡Amén!

(Cierra la puerta tras EL PAÑERO).

¿He demostrado mi talento?

PATHELIN

Muy bien habéis representado
vuestro papel. ¡Qué tonto estaba
a vueltas siempre con su paño!
No le veremos más el pelo.

*(Se desembaraza de los objetos con que se había
cubierto).*

¡Tenga un feliz y buen viaje!

¡Se armó la gran marimorena!

... Mas las seis varas aquí están.

*(Saca el paño de su escondrijo y, dándole una punta
a GUILLERMITA, se enrollan alegremente en él).*

GUILLERMITA

(Acariciando la tela).

¡Nunca toqué tela más rica!

FIN DEL SEGUNDO ACTO

(Concluirá)

LA VIDA DE SALVADOR DIAZ MIRON

Salvador Díaz Mirón nació en el puerto de Veracruz el 14 de diciembre de 1853. El poeta daba 1858 como año de su nacimiento; pero, aunque no se ha encontrado su fe de bautismo, se sabe que la primera fecha es la exacta porque doña Eufemia Ibáñez de Díaz Mirón, su madre, habiendo perdido a su hijo mayor poco antes de la epidemia del cólera-morbo, que asoló el puerto a mediados del siglo pasado, le tomó aversión a la casa de la familia, en la Avenida Independencia, y su marido tuvo que instalarla, en 1853, en la casita número 17 de la calle de Emparan, donde a poco nació el poeta. Su padre, don Manuel Díaz Mirón, fué militar y, después de prestar sus servicios en las filas liberales, se radicó en Veracruz. A la muerte del coronel Manuel Gutiérrez Zamora ocupó interinamente el puesto de Gobernador del Estado y Comandante Militar de la plaza. Fué poeta de aliento robusto. "Laúd solemne, sensitivo y pulcro", decía de él Salvador.

Díaz Mirón estudió las primeras letras en la escuela del maestro Manuel Díaz Costa, y posteriormente ingresó al Seminario de Jalapa. Parece que después marchó a los Estados Unidos a completar sus estudios. Sobre este viaje sólo tenemos informaciones vagas y nadie ha podido fijarlo con precisión. Se sabe, por ejemplo, que en 1876 estaba en Nueva York, porque en este lugar está fechada su poesía *Mística*. En su educación literaria tuvieron parte principal su primo Domingo Díaz Tamariz, hombre de curiosa y sólida cultura, y su padre. Se cuenta que éste sentaba frente a él a Salvador y durante horas le leía páginas selectas de la literatura universal.

Desde muy joven se dedicó al periodismo. En compañía de José Manuel Muñoz, Gonzalo Migoni, José Luis Prado, Rafael de Zayaz Enriquez y Miguel Reyes Torres, redactó *La Sensitiva*, publicación en donde deben de haber apare-

cido sus primeras composiciones en verso y en prosa. Con el último de los nombrados publicó *La Opinión del Pueblo*, que atacó con bravura a Mier y Terán. Fundó, dirigió y en un tiempo escribió casi solo *El Veracruzano*, que vivió dos años. Fué primero redactor y después director de *El Diario Comercial*, de Veracruz, y, años más tarde, publicó en Jalapa, en compañía del Lic. Francisco González Mena, el periódico *El Orden*.

Valiente, puntilloso y arrebatado, Díaz Mirón empezó bien pronto su carrera de peticiones y duelos. En Orizaba, a los veinticinco años, el 7 de octubre de 1878, cuando representaba al Distrito de Jalancingo en la Legislatura de Veracruz, sostiene su primer encuentro. “Una disputa baladí en una partida de ajedrez”, solía decir con cierta amargura cuando explicaba el lance. Fué, en realidad, en una partida de damas, en el Hotel de San Pedro. El poeta, jugando con el vocablo y acaso sin medir el alcance de la frase, ofende en su honor a Martín López, hombre valiente que, para prepararse a contestar el insulto, sube a su habitación por su pistola. Al bajar la escalera principia el duelo. *El Siglo Diez y Nueve* (12 de octubre de 1878), periódico de México, daba la siguiente versión del incidente: “Según los pormenores que en el público circulan acerca de este lamentable suceso, parece resultar que, antes de que nuestro amigo Salvador Díaz Mirón pudiese hacer uso de sus armas, recibió una bala en el pecho, disparada por su contrario ventajosamente. Ya herido nuestro amigo, y debilitado por la pérdida de sangre, disparó sobre el señor López sin éxito, y de resultas de los nuevos disparos que éste seguía haciendo recibió Salvador otra bala en la clavícula izquierda, que fué estrellada en la parte media...”. El brazo pendió ya sin movimiento; la mano, inútil y rígida, la escondía en el bolsillo de la americana, cuando no la usaba, suelto el brazo, para encajar en ella, como en una garra, el pañuelo. Desde entonces el revólver fué un complemento indispensable del lisiado. “Mire usted —decía Díaz Mirón a Carlos G. Amézaga en 1892— yo soy manco y no puedo prescindir de la pistola para castigar al que osare atropellarme confiando demasiado en su fortaleza”. Llegó a ser famoso como tirador, y hasta se cuenta que dibujaba a balazos las iniciales de su nombre.

Después de la dramática batalla de Teocac (16 de noviembre de 1876), Porfirio Díaz, que había fracasado contra el Presidente Juárez, logra derrocar al Presidente Lerdo de Tejada. Los partidarios de éste no se conformaron, a pesar

de las elecciones de 1877, y empezaron a conspirar. Porfirio Díaz, que había soñado diez años con el poder, no estaba dispuesto a perderlo. A mediados de 1879 Luis Mier y Terán, general incompetente y porfirista incondicional que gobernaba el Estado de Veracruz, informó al Presidente de una supuesta conspiración lerdista. Nervioso y servil, Mier y Terán exagera los hechos, y Porfirio Díaz, alarmado, contesta con su famoso telegrama: "Mátalos en caliente". El 24 de junio de 1879 principian las aprehensiones, y al día siguiente, al amanecer, los fusilamientos. Caen, sin formación de causa, nueve víctimas, la mayor parte civiles; algunos de ellos habían sido absueltos poco antes del delito que se les imputaba ahora, y en un caso fué aprehendida y ejecutada, por error de nombre, persona distinta de la que figuraba en las listas. El hecho causó pavor e indignación en todo el país. Díaz Mirón publicó entonces en *El Diario Comercial*, de Veracruz, un artículo acusando al sanguinario testafarro de haber asesinado a nueve indefensos, pero de ser incapaz de batirse con un hombre como él, que estuviera dispuesto a partirle el corazón. Mier y Terán contestó en el *Diario Oficial* aceptando ese público desafío, pero posponiéndolo hasta que dejara el cargo oficial que desempeñaba. El poeta recogió la promesa, y en *El Diario Comercial* publicó durante tres años consecutivos su reto, cuyo texto varió oportunamente: "Mañana dejará de ser Gobernador Luis Mier y Terán; pasado mañana tendrá que aceptar el desafío que desde hace tres años le vengo haciendo". Y al día siguiente: "Hoy deja de ser Gobernador Luis Mier y Terán. Mañana tendrá que batirse conmigo". El desafiado envió al fin sus padrinos; pero éstos propusieron que un jurado de honor resolviera una cuestión previa: "¿Las ofensas hechas al funcionario debe vengarlas éste cuando deja de ser funcionario y se convierte en particular?". El jurado, compuesto casi en su totalidad de militares subordinados y amigos de Mier y Terán, falló por la negativa... y el duelo no tuvo lugar.

En 1883 Díaz Mirón vivía en el puerto de Veracruz, dedicado al periodismo y encargado de la correspondencia de la sucursal del Banco Nacional, cuyo presidente era un tío suyo. Un domingo que paseaba por los portales, encontró en una de las mesas del café "La Parroquia", a un comandante del ejército español que fumaba un cigarrillo en una boquilla de espuma de mar donde se veía, finamente labrado, un relieve obsceno. Indignado el poeta, sobre todo porque a esas horas transitaban por los portales muchas damas, increpó al militar.

—Haga favor de guardarse eso, insolente. ¿Se cree que vivimos en Cafrería?

El militar se levantó dispuesto a contestar, pero, reflexionando, se quitó la boquilla de los labios, la rompió contra el suelo y dijo al poeta:

—Tiene usted razón.

Leandro Llada, español corpulento e inculto que trabajaba en una tienda anexa al café, se enteró de lo sucedido y, juzgando que la caballerosa aceptación de su falta deshonraba al militar español, a todos los españoles y a España misma, hizo publicar en la prensa local un suelto contra Díaz Mirón, que éste contestó en tono de burla. El incidente parecía haber terminado; pero el 5 de mayo del mismo año de 1883, cuando el poeta acababa de pasar el café "La Parroquia", Llada le asestó un terrible golpe en la cabeza con una vara de medir. Díaz Mirón se vuelve y le dispara; huye el agresor y el poeta, bañado en sangre, lo persigue hasta una casa de la calle de Vicario, en donde le vacía su pistola. Llada murió dos días después y Díaz Mirón fué absuelto.

En 1884 va Díaz Mirón como diputado al Congreso de la Unión. Era Presidente de la República el general Manuel González, escogido por Porfirio Díaz en 1880 para que le devolviera el poder al fin del período, el 1º de diciembre de 1884. La corrupción administrativa y el saqueo del tesoro público, lo que Díaz Mirón llamaba "debilidades complacientes y rapacidades cínicas", vicios bien conocidos de ese gobierno, hicieron sospechoso el proyecto que, unas semanas antes de abandonar el poder, presentó el general González al Congreso sobre el arreglo y la conversión de la llamada "Deuda Inglesa". No había duda de que el buen nombre de México y la necesidad de nuevos créditos para el desarrollo del país exigían que se pagara a los acreedores extranjeros; ni se podía negar que las bases de la conversión propuestas eran las acostumbradas en el mercado internacional. Pero ¿por qué se despachaba con tanta festinación cuestión tan importante?

Cuando el asunto llegó a la Cámara de Diputados, una minoría se levantó contra el proyecto. En ella figuraban Díaz Mirón, Fernando Duret, Eduardo Viñas, Guillermo Prieto y Justino Fernández. Nuestro poeta fué el primero en atacar el dictamen de la comisión parlamentaria que recomendaba la aprobación del convenio. Delgado y apuesto, con su negra cabellera agitándose al menor movimiento, su mano izquierda a la espalda y la diestra en un ademán amplio e imperativo, atrajo la atención de todos. Con dicción clara y rica voz de

barítono pronunció aquellas vibrantes oraciones que encendieron de entusiasmo a las galerías y que, como dice José López Portillo y Rojas, "han marcado una época en nuestros anales parlamentarios". En su famoso discurso del 12 de noviembre de 1884, Díaz Mirón fué demostrando, con lógica y severa elegancia, que el convenio era "improcedente e irregular en la forma", "injusto y ruinoso en el fondo" y también "inconcebiblemente inoportuno".

Ante la prensa y los estudiantes, ante el pueblo todo, Díaz Mirón fué entonces el más brillante paladín de la opinión independiente, aunque los de mayor preparación y experiencia eran Fernando Duret y Eduardo Viñas. Creció la agitación popular contra el convenio; hubo manifestaciones y motines, los teatros suspendieron sus representaciones y los soldados dispararon contra el pueblo. El 20 de noviembre, ya aprobado en lo general el dictamen, el Gobierno, seguro de que sería derrotado en la discusión en lo particular, presentó una moción suspensiva. Al volver a Veracruz, el poeta fué recibido como un héroe; los municipios del Estado le ofrecieron un diploma y una medalla de oro en la que se leía: *Al valiente tribuno Salvador Díaz Mirón. El pueblo de Veracruz.*

Cuando llegó el 1º de diciembre de 1884, Manuel González, con lealtad de cómplice, entregó el gobierno a Porfirio Díaz. Contaba el poeta Jesús E. Valenzuela que la noche anterior, estando en la casa de González, vió llegar solo a don Porfirio, y, escondiéndose con los hijos de aquél y dos amigos íntimos en una pieza vecina, oyó que, una vez en la sala, el Caudillo dijo sin preámbulos al general González:

—Compadre, he venido a saber si es cierto, como me han asegurado, que mañana da usted un golpe de Estado y no me entrega la Presidencia.

—No, compadre, yo no tengo más que una palabra —contestó el general González—: le he prometido devolverle la Presidencia, y puesto que ha sido usted electo, mañana será usted Presidente.

Porfirio Díaz no estaba en el gobierno, como su antecesor, de paso. Le importaba echar los cimientos de una larga dictadura, y no podía permitirse el lujo de fallar sus golpes, ni de tolerar una prensa libre y una oposición independiente organizada. Las cosas fueron cambiando lenta pero firmemente.

Díaz Mirón siguió en la Cámara de Diputados, uno de los miembros más activos del bloque de los independientes. En el primer período de sesiones de 1885 se revisaron las cuentas del año fiscal 1883-1884, en las que resultaron

graves responsabilidades para el gobierno de González, y se discutieron los presupuestos para 1885-1886. Los diputados gobiernistas querían conformarse con aquellas cuentas. “Todas las administraciones habidas en el país han sido tan malas como la pasada”, decía con interesado desaliento Francisco Bulnes. “Por mayoría de razón —contestaba Díaz Mirón el 28 de mayo de 1885, entre los aplausos de las galerías— debemos hacer ahora justicia, para escarmiento de pícaros... Diputados a la duodécima legislatura, cumplid con vuestro deber: por encima de nosotros está la opinión, y por encima de la opinión pública está la historia”. Al día siguiente la Cámara negó su aprobación a dichas cuentas y el Ministro de Hacienda fué confinado al Gran Jurado por haberse excedido en el ejercicio de ciertas partidas. Ahí quedó el asunto hasta la sesión del 30 de octubre de 1885 cuando, ante la admiración y el escándalo de la asamblea, se dió lectura al escrito de los diputados Díaz Mirón, Duret, Verástegui, García Granados y Viñas acusando al mismo ex-presidente González como “solidariamente responsable con el Secretario de Hacienda de las mencionadas graves infracciones de la ley de Presupuestos...”. La acusación pasó al Gran Jurado, “que tiene antecedentes”, y no volvió a verse.

El 22 de junio de 1885, estando el Congreso en receso, dictó Porfirio Díaz, fundándose en la de 14 de junio de 1883, una ley sobre la consolidación y conversión de la deuda pública, deuda flotante y suspensión de pagos.

Los diputados independiente quedaban, así, burlados. En 1884 el Gobierno había reconocido que los nuevos arreglos excedían las facultades que le había concedido el Congreso en 1883, y ahora se escudaba hábilmente en esas facultades para evitar nuevas discusiones parlamentarias. Pero en el segundo período de sesiones de 1885, el 21 de octubre, los diputados independientes presentaron una proposición en el sentido de que el Ministro de Hacienda informara “acerca de las facultades en virtud de las cuales el Ejecutivo expidió las leyes de 22 de junio”, la cual fué fundada por Díaz Mirón en uno de los mejores discursos que pronunció en la Cámara. Las galerías se llenaron como antes, pero esta vez no todo el público era de estudiantes y obreros: había esbirros y claqué. Entre aplausos, gritos y silbidos nuestro poeta hizo una exposición del problema. Habló de las esperanzas antiguas (“... aquellos días, que señalarán en la historia de nuestras miserias parlamentarias los comienzos de un período de regeneración moral”); de que “en vano quiso el poder contrarrestar, con la presencia de

sus más eficaces agentes aquí dentro y con el influjo de sus más templados hierros allá fuera, la presencia del pueblo allá arriba y el influjo del deber aquí abajo"; de que se llegó a pensar que había empezado una nueva época en la que "ya no será preciso pronunciar batallones: bastará pronunciar discursos"; de la "Deuda inglesa", y de la administración González ("cuatro años de vandalismo y de oprobio"). Crecían las vociferaciones de la claqué. Díaz Mirón sentía que se estaba jugando su porvenir político: "En vano me hostiga la turbulencia de mis denostadores: estos rabiosos por estipendio ladran a una cosa más alta y para ellos más inaccesible que la luna: ladran a la conciencia de un hombre que, por servir a su patria, se condena a la miseria y al olvido; a la conciencia de un hombre que hace aquí su testamento político para tener el derecho de decir un día a su hijo: ¡imítame; yo he sido siempre honrado; yo he sido siempre libre!". Explicó que las bases del 14 de junio de 1883 "dejaron de tener razón de ser" desde que se había aprobado en lo general, en noviembre de 1884, el nuevo convenio. Lo acosaban los silbidos y los clamores, y le daban ánimo los aplausos y los vivas. Al fin terminó: "Señores diputados: si estáis decididos a impedir todo debate, tened cuidado: no sea que creamos que os resignáis a las sospechas porque tembláis ante las certidumbres. De todos modos, obrad con franqueza, si tal es vuestra resolución: poned a la puerta de este teatro, que no en vano lo es, la terrible inscripción: "perded toda esperanza". (*Nutridos y prolongados aplausos*). Pero sabedlo: la violencia nunca ha sido eficaz para abatir el derecho. Los torrentes de sangre derramados por la tiranía en las batallas y en los patíbulos; las hogueras encendidas por la intolerancia y que han devorado a pensadores como Juan Huss, Jerónimo de Praga y Miguel Servet; las cadenas forjadas por la fuerza y que han sujetado a tantos Prometeos; los calabozos cavados por la opresión y en que han sido sepultados tantos apóstoles de la libertad; en una palabra: todas las iniquidades del despotismo no han bastado a aniquilar la idea del derecho, ese glorioso Cristo que de todos los Calvarios en que ha caído se ha levantado resplandeciente con el resplandor del martirio e inmortal con la inmortalidad del destino. (*Grandes y repetidos aplausos y tumultuosos gritos*). Alguno de la claqué oficial me acaba de echar en cara los ocho pesos y pico que diariamente percibo como representante del pueblo. ¡Protesto y juro que mi mayor gloria sería servir a mi patria de modo que tuviera el derecho de decir a mis denostadores

lo que Baudin sobre la barricada: “¡Mirad cómo se muere por veinticinco francos!”. (*Frenéticos y prolongados aplausos. Estrepitosos vivas*).

El grupo de independientes capitaneado por Fernando Duret, cuya actuación tachaba de revolucionaria y negativa el diputado Justo Sierra, cumplió su deber siempre con valentía y algunas veces con agresiva impaciencia. Su actitud de desconfianza hacia la política del gobierno era patriótica y bien intencionada. Quisieron restringir la acción administrativa en materia de contratos de terrenos baldíos y de ferrocarriles, y revisar el presupuesto del ejército, la legislación bancaria y las autorizaciones de las casas de juego. Siempre fueron arrollados por la mayoría; pero el tiempo vino a justificar sus recelos, sobre todo en lo que se refiere a las concesiones de terrenos baldíos. La duodécima legislatura, en la que unos cuantos se propusieron —según decía Díaz Mirón— “respetar la voluntad nacional y no la consigna del gobierno”, fué la primera y la última del largo reinado de Porfirio Díaz en la que éste toleró clamorosas disidencias. En ella nuestro poeta se reveló orador parlamentario de encendida y severa elocuencia. “Ese paladín nato de las causas populares —decía de él Justo Sierra— ese Bayardo sin miedo y sin tacha, que viene a esta tribuna a pensar como Lamartine y a hablar como Verniaud”. Y el periódico *El Nacional*, en su número del 20 de octubre de 1885, se deshace en elogios: “Sabíamos que es un orador que arrebató y conmueve a las multitudes pendientes de sus palabras cuando sube a la tribuna, lo mismo en la plaza pública que en los Parlamentos; pero el triunfo obtenido por él el sábado último [su respuesta al diputado Chavero explicando la actitud de la minoría], en la Cámara de Diputados, lo coloca entre los primeros oradores del país y lo hace el primero entre los actuales. Razonador como Iglesias, brillante como Zamacona y Martínez de la Torre, el orador veracruzano es elocuente como Mirabeau... Su palabra es un rayo que pulveriza, que aniquila a sus contrarios, que electriza a su auditorio, y como su frente inspirada está rodeada de la aureola del valor personal y de la honradez más pura, Salvador Díaz Mirón es el titán de la tribuna mexicana...”. Firmaba la nota *La Redacción*.

Y *El Valedor* (“periódico jocoso, ladino, chismoso, médico, loco y de todo un poco, lo que se llama entrón de altiro”), que comentaba con valor e independencia los sucesos políticos, celebró la actitud de nuestro poeta en el siguiente ovillejo, publicado en su número del 16 de noviembre de 1885:

De las leyes defensor
Salvador,
el pueblo sus alegrías
Díaz,
cifra en tu güen corazón
Mirón.
Muy duro contra Ramón,
muy duro contra González...
A ver si acaban los males
por Salvador Díaz Mirón!

A estos años, los más gloriosos de la vida política de Díaz Mirón, pertenecen dos de sus mejores poesías de la primera época: *Sursum*, dedicada a Justo Sierra, quien, sin formar precisamente parte de la mayoría, contestó su discurso del 12 de noviembre de 1884; y *Voces interiores*, dedicada a Fernando Duret, su amigo, su compañero y, en cierto modo, su jefe en las campañas parlamentarias de los independientes. Las ideas del poeta apóstol y del pueblo que vive en la fe de su redención, desarrolladas en esas composiciones, expresaban en poesía de vigoroso trazo y rico dibujo el espíritu que había animado a nuestro poeta en su reciente actuación pública.

Los primeros períodos presidenciales del larguísimo gobierno del general Díaz fueron saludables para el país. La obra de pacificación, de progreso material y de organización administrativa que realizó entonces, demandaba, en verdad, más que desconfianza, simpatía y cooperación, pero Díaz Mirón sintió —¡cómo no lo había de sentir!— que nadie quería atreverse a levantar la frente; y que, una vez dominados los rebeldes y los bandidos, el único peligro para un régimen que se preparaba ya a violar el principio que había sido su bandera eran los hombres de conciencia libre. Es evidente que los elementos directores del porfirismo no veían con buenos ojos a Díaz Mirón, porque era valiente y gozaba de popularidad, porque al brillo del tribuno, que deslumbra y enciende a las masas, agregaba la aureola del poeta, que magnifica y protege, y porque su espíritu cívico, alimentado por una noble convicción, no reconocía conveniencias ni aceptaba transacciones. El 31 de agosto de 1886 sale Díaz

Mirón de la Cámara de Diputados, para no volver a ella sino catorce años más tarde, el 1º de septiembre de 1900.

Llegan las elecciones de 1892. El Presidente de la República, general Porfirio Díaz, ha preparado su tercera reelección; pero en los Estados la lucha política por los gobiernos locales todavía va a ser reñida. Contra la reelección del gobernador Juan de la Luz Enríquez se levanta en Veracruz Teodoro A. Dehesa, cuyo partido capitanea Díaz Mirón. Éste figura en la planilla de diputados al Congreso de la Unión y todo hace creer que será electo y volverá a la Cámara que vió sus triunfos de 1884-1885; pero un suceso inesperado cambió el curso de las cosas. Una noche de junio de 1892 cenaban Díaz Mirón y un grupo de sus amigos en el café "Zamora" (esquina de la Avenida de la Independencia y calle de Esteban Morales). En una mesa cercana beben unos cuantos partidarios de Juan de la Luz Enríquez. Está con ellos Federico Wólter, joven atlético y bravucón conocido de Tlacotalpam, a quien azuzan contra el poeta: —"¿Ves a ese manco flaco? Pues te da hasta debajo de la lengua". —"¿Qué va, chico —responde Wólter— a ése le pego yo con una mano!". Las voces llegan hasta la otra mesa y son cada vez más insolentes. Díaz Mirón, que no quería verse envuelto en una pendencia que pusiera en peligro su elección de diputado, se levantó de la mesa y salió del café. Wólter, armado de un bastón, lo sigue injuriándole. El poeta cruza la calle, apresura el paso; pero al sentir que su perseguidor le va dando alcance con intención de agredirlo, se vuelve, saca la pistola y, apuntándole, lo conmina a que no dé un paso más. Wólter se detiene, pero, aprovechando la intervención de Martínez Baca, un amigo del poeta, que llega y quiere reconciliarlos, descarga un terrible bastonazo en la cabeza de Díaz Mirón. Éste dispara y cae muerto su agresor. Se cuenta que Martínez Baca, comprendiendo que el incidente va a dañar la carrera política de su amigo, se ofreció a aparecer como culpable: —"Toma mi pistola y vete. Dame la tuya". Pero el poeta no aceptó el sacrificio y se entregó a las autoridades.

En lugar de ir a México a la Cámara de Diputados, el poeta fué a la cárcel, después de haber sido curado en el hospital de San Sebastián de la grave herida que le dejó —como dice en su poema *Excelsior*— "no la ignominia, pero sí la marca". Empieza el proceso, que fué hábilmente manejado por los enemigos políticos de Díaz Mirón. Es indudable que había interés en alejarlo de la Cámara de Diputados porque no era un porfirista incondicional y porque se

temía que, como en años anteriores, agitara y encendiera la opinión independiente en el Congreso. La investigación se desarrolló con mayor lentitud de la que pesa sobre todo negocio judicial: “el señor Díaz Mirón lleva sufridos cuatro años y tres meses de prisión preventiva: en esto advertirá cualquiera una injusticia notoria”, decía Betancourt en *El Combate* (septiembre de 1896).

El poeta pasó sus años de encierro en la cárcel del puerto de Veracruz, que estaba anexa al Palacio Municipal y cuyas rejas caían hacia una calle cercana al malecón. Cuentan que Rosa Blanco del Río, la viuda de Wólter, pasaba por ahí, acompañada de sus hijos, y les decía señalando las ventanas de la celda de Díaz Mirón: —“¡Hijos, ése es el asesino de su padre!”. El 4 de enero de 1895 muere “de vergüenza y de pesar” el padre de Salvador; se le permite irlo a ver en su lecho de muerte:

*Llego entre dos esbirros, que no dudan
de que a un monstruo jeroz guardan y aquietan...*

.....
Suspenseo en el umbral callo y vacilo.

*Alto y grueso blandón muestra y agrava
con lampo incierto el espantable asilo...*

.....
*Y ante la forma en que mi padre ha sido,
lloro, por más que la razón me advierta
que un cadáver no es trono demolido,
ni roto altar, sino prisión desierta...*

(Duelo)

Por septiembre de 1896 se le permite ir a Jalapa, debidamente custodiado, a ver a su hija moribunda. Poco después, siendo juez de su causa don Vicente Méndez Quintana, fué absuelto.

Ese encierro de más de cuatro años afectó hondamente su vida y su arte. El orador político, alejado de la liza parlamentaria, se perdió para siempre, pues cuando, en 1903, levanta de nuevo su voz, no tiene ya ni la encendida y severa elocuencia de antes ni los nobles ideales que lo hicieron —según decía Justo Sierra— “el paladín nato de las causas populares”; su carrera política

sufrió, no sólo por las ocasiones e influencia de que le privó su reclusión, sino también porque, a pesar de haber sido absuelto, el caso Wólter, manejado maliciosamente por los órganos de publicidad de los que lo odiaban o temían, le restó calidad y fuerza moral; y, finalmente, hay un cambio brusco en su poesía, que si la lleva hacia un dominio técnico y una elegancia y nitidez verbal muy superiores a lo que había logrado Díaz Mirón en sus cantos de la primera época, suele también desviarla hacia juegos de un *realismo* poético que era fruto de los entretenimientos de un solitario que había perdido el contacto con

*la ciudad con sus ruidos de colmena
y el pueblo con sus furias de oleaje.*

Al salir de la prisión se trasladó a Jalapa, “noble ciudad —dice en el prólogo de *Lascas*— donde logré paz y amor, cuando, náufrago social, me empinaba en mi esperanza, como en aislada y batida roca, y no descubría sino olas embravecidas y riberas enemigas!”. Publica, en compañía del licenciado Francisco González Mena, el periódico *El Orden*. Trabaja, lee y escribe; en este tiempo compuso la mayor parte de las poesías que recopió en *Lascas* (1901). Vive entonces los años más tranquilos y acaso los más felices de su vida. Había casado en 1881 con doña Genoveva Acea, y de la unión habían nacido seis hijos: Evangelina, Miguel, José Manuel, Rosa, Carmela y Mario. La familia gozaba de las modestas rentas de unas propiedades que había heredado Salvador de su padre. “Tengo por ahí unos casucos”, solía decir el poeta.

En 1900 vuelve Díaz Mirón como diputado al Congreso federal. Porfirio Díaz se había mantenido en el gobierno desde el 1º de diciembre de 1884. Su poder era ya absoluto y nadie se atrevía a perturbar aquella férrea placidez, aquel orden que —según la consigna oficial— era el régimen que convenía a la salud del país. Después vendría otra cosa, lo que quisieran; pero *por lo pronto* (y esta fórmula parecía incluir todos los años que faltaban de vida al caudillo) había de seguir el régimen que tan bien había sentado al enfermo. El año de 1900 es reelecto nuevamente Porfirio Díaz, como lo había venido siendo cada cuatro años desde 1884. Al acercarse 1904 ya hubo muestras de que el país se empezaba a cansar del viejo dictador, que ya para entonces había hecho todo lo bueno que podía hacer. Pero Porfirio Díaz estaba engolosinado con

el poder, y el partido de los *científicos* se prestó de nuevo, como en ocasiones anteriores, a la farsa electoral.

Pero volvamos a 1903. Después de la sexta reelección, aprobada en la Convención de la Unión Liberal, el viejo y mañoso gobernante manipula al Congreso para que se prorrogue el período presidencial. En la sesión del 24 de noviembre, el diputado Alonso Rodríguez Miramón presentó una larga iniciativa, en “un idioma muy semejante al español” —decía con buen humor el diputado Jesús Urueta—, apoyada por la Diputación de Veracruz, tendiente a que el período presidencial se aumentara de cuatro a ocho años. El 2 de diciembre defendió el proyecto Díaz Mirón en un discurso hechizo y retórico, en el que, sin embargo, hay leves muestras del ardimiento antiguo. “Vuelvo a hablar en la tribuna parlamentaria —decía al principio—, después de un silencio de diez y siete años, que sobre las ilusiones que con vehemencia respiraban en mi juvenil oratoria ha caído como la tierra sobre los muertos”. Y al fin acabó por aceptar, como una transacción, el período de seis años que proponían las comisiones parlamentarias en su dictamen. Don Juan A. Mateos, que se opuso a la iniciativa, dijo con razón: “La síntesis del discurso de mi honorable amigo el señor Díaz Mirón, no nos ha satisfecho; lo que ha dicho para fundar la iniciativa... tampoco nos ha dejado complacidos”.

Díaz Mirón siguió en la Cámara de Diputados, legislatura tras legislatura, hasta 1910, en una prudente inactividad. Una parte del año la pasaba en México y el resto en Jalapa y en Veracruz. En México se alojaba en el Hotel Iturbide, en donde lo visitaban amigos y admiradores. Gustaba, más que de la conversación, del soliloquio, y, como el viejo marinero de la balada de Coleridge, detenía con la mirada a su interlocutor mientras, durante horas, desarrollaba temas literarios y científicos, y recitaba versos en cuatro o cinco idiomas. En 1908 lo conoció en Jalapa don Atenógenes Pérez y Soto, quien ha hecho un retrato bastante completo del poeta. “Recorriamos —nos dice— las dilatadas alamedas de *El Dique* cuando apareció entre los árboles un hombre de majestuoso empaque que al andar golpeaba sus botas en el empedrado; vestía chamarra de cazador y llevaba polainas con hebillaje reluciente. Su rostro parecía crispado en una bravura de caudillo épico; le colgaba un rizado mechón en el frontal y le relampagueaba el iris de los ojos...”. En su quinta “Rosa” el poeta recibía a sus amigos y a las personas atraídas por su fama. Allí fué

recibido Pérez y Soto. Corrieron las “horas a la voz de este príncipe de la *causerie* que, con nerviosidad tentacular, movía todos los libros de su biblioteca, haciendo a la vez labor de comentarista, narrador, conferencista y pedagogo... Una tarde que le visitamos esforzóse en probar el diluvio universal, científicamente, hablando de las teorías cosmogónicas del Padre Sacchi; tradujo con impúdico estilo una escena de los amantes de Verona en el drama shakespeariano; puso reparos al diccionario de la Academia; disertó acerca de los trabajos que sobre el polonio y el radio llevaron a cabo los esposos Curie; discurrió sobre las teorías psicológicas de Le Bon, sobre el arte de hacer reflexa la actividad voluntaria; criticó al poeta Marquina por la enorme hojarasca de sus *Elegías*; encomió a Zorrilla como el poeta por antonomasia de habla española, y habló políticamente muy mal del general Reyes y del Partido de los *científicos*. Por último, aquella tarde recitó versos de la *Vita Nuova*, de D’Annunzio y elegías de Curros Enríquez, y nunca, nunca dejó de la mano a Virgilio y a Dante: tenía el prurito de reverenciarlos a toda hora con solemne admiración...”. Y Jesús T. Acevedo, que vió a Díaz Mirón el mismo año en Veracruz, decía en una carta narrando la entrevista: “No faltó la lección de astronomía a orillas del mar...”.

En noviembre de 1909 Díaz Mirón fué comisionado por la Secretaría de Gobernación “para que estudie todos los reglamentos que se hallan vigentes en el Distrito Federal, y proponga aquellas correcciones que estime convenientes”, decía *El Imparcial* del 1º de diciembre. Ignoramos si el poeta llegó a realizar ese trabajo. Al año siguiente, como brusca explosión de un temperamento que repugnaba la inactividad, solicita y obtiene una comisión más atrevida e interesante. Santa Ana Rodríguez, pintoresco bandido que debía a su gigantesca estatura el nombre de “Santanón”, asolaba, con su banda de ochenta hombres, la zona de Acayucan en el Estado de Veracruz. Se decía que era rico y que sus ataques a potentados y latifundistas se debían a misteriosos propósitos de reivindicación social. Pasaba —decía la prensa— “como un centauro, protegido por la sombra de la noche, rodeado de su terrible cuadrilla, asesinando y robando sin dejar más huellas de su paso que unas cuantas pisadas de caballo que se pierden al entrar en lo intrincado de la sierra...”. Como las fuerzas del Estado no habían podido capturarlo, Díaz Mirón se ofrece a batir al foragido, y el gobierno pone bajo su mando algunas fuerzas rurales que se encon-

traban en San Juan Baustista. El poeta salió para Jalapa el 18 de junio de 1910 y dos días después ya seguía con rumbo a Acayucan. Esta región, en donde las montañas se ligan por amenos valles o se separan por profundas barrancas, regada por ríos caudalosos y abundante en selvas tropicales, ofrece infinitos escondites para el perseguido. Quien conoce sus vados, gargantas y puertos puede hacer en unas horas distancias que los demás tienen que cubrir en dos o tres días. Durante un mes, de pueblo en pueblo, de hacienda en hacienda, de rancho en rancho, Díaz Mirón persiguió al bandido. Éste, por su parte, había ordenado a su gente que respetara la vida del poeta. Se cuenta que una tarde, en un lugar donde el río Alonso Lázaro se recoge sobre sí mismo y forman sus cauces, al tocarse, como un vado, Díaz Mirón, que iba a la retaguardia de su gente, fué sorprendido por un extraño, jinete en un hermoso alazán, que salió de no se supo dónde.

—Oí decir que le faltaban tabacos —explicó al poeta alargándole unos vegueros de San Andrés Tuxtla. Y luego desapareció.

Era Santa Ana Rodríguez. Otra versión habla de dos cajas de puros que fueron encontradas por el perseguidor, en una choza que acababa de abandonar el bandido, con la siguiente dedicatoria: "Al gran poeta Salvador Díaz Mirón. Su admirador, Santanón".

Después de un mes de inútiles andanzas, el 1º de agosto, Díaz Mirón se recogió a Tlacotalpam para atender a su salud, quebrantada por "las fatigas que ha tenido que soportar en su tenaz persecución contra la cuadrilla del famoso bandido Santanón", decía *El Imparcial* (México, 2 de agosto de 1910). El poeta iba a cumplir entonces cincuenta y siete años de edad. Una semana después Santa Ana Rodríguez fué muerto, no sin resistir heroicamente, por Francisco Cárdenas y sus "rurales" en las cercanías de Acayucan.

Se prepararon las fiestas del centenario del grito de Dolores con todo esplendor. El tirano —que ya para entonces Porfirio Díaz tenía algunos años de serlo— quiso mostrar a las naciones extranjeras lo que era el país. En una de las glorietas del Paseo de la Reforma se levantó un imponente y costoso monumento: la columna de la Independencia. En la ceremonia de la inauguración el discurso oficial estuvo a cargo del licenciado Miguel S. Macedo y nuestro poeta pronunció su composición *Al Buen Cura*. El público, que esperaba un canto resonante y constelado de brillantes imágenes, en el tono díaz-

mironiano de la primera época, se encontró con una poesía fina y elaborada que no supo apreciar. De *Al Buen Cura*, que tuvo muy amplia publicidad, data, más que de la aparición de *Lasca* (1901), libro que el gran público apenas leyó, la idea popular y falsa de que Díaz Mirón había decaído como poeta.

Díaz Mirón siguió usufructuando su curul en la Cámara de Diputados; pero, poco después de que estallara la revolución (20 de noviembre de 1910), iban a cambiar las cosas. El 7 de diciembre el poeta llamó al diputado por Oaxaca don Juan C. Chapital a una de las salas de comisiones y le reclamó por cierta versión que, según informes que tenía, había propalado éste y que era ofensiva para el poeta. Chapital negó la versión con toda dignidad, pero Díaz Mirón, extremando, como solía, el cuidado de su honor, invitó a dos testigos a que oyeran la declaración de Chapital. Y no contento con esto, calificó en tal forma la caballerosa conducta del diputado oaxaqueño que se trabó violenta discusión. Cuando el poeta sacó su pistola fué sujetado por Chapital, y los dos disparos que, en tan forzada situación, pudo hacer no hirieron a su contrincante. La Cámara estudió el caso, se erigió en Gran Jurado y, por una gran mayoría (114 contra 33 votos), desaforó el 14 de diciembre al diputado Díaz Mirón, quien fué consignado a las autoridades judiciales competentes y recluso en la cárcel de Belem. Se ha hecho correr la versión de que Porfirio Díaz o los *científicos*, resentidos porque el poeta anunció la revolución en su poesía *Al Buen Cura*, ordenaron su desafuero. Pero basta leer la composición para darse cuenta de que aquel *anuncio*, si efectivamente lo fué, pudo muy bien haberse interpretado, cuando la poesía fué publicada, como un elogio del gobierno que acababa de triunfar *oficialmente* en los comicios:

*Tinta de ala de aurora
prende carmín cual de sonrojo en nube
cárdena y turbadora...*
*Esperemos en paz el sol que sube,
y alondras trinen por la nueva gracia,
en la dulce clemencia de la hora...*
¡Salve a Nuestra Señora

*la Virgen Democracia,
que al ceño, a la inquietud y a la fatiga
llega en el resplandor de una cuadriga!*

Sí, es verdad que el doctor don Manuel Flores, que entonces presidía la Cámara de Diputados, pidió a Díaz Mirón (¿en nombre del Presidente de la República?) que no asistiera a la sesión en que se iba a discutir su conducta. Es posible que, iniciada la revolución, el gobierno abrigara el temor de que Díaz Mirón fuera a aprovechar cualquier coyuntura para desviar el debate hacia puntos que, en aquellos momentos, podían ser delicados o peligrosos. Pero creo que se ha exagerado al afirmar que nuestro poeta fué, por su desafuero y su reclusión con motivo del incidente Chapital, "la última víctima de la dictadura". En el medio parlamentario porfirista, que al mismo tiempo que educarse había ido perdiendo su capacidad de protesta, no pudo menos que parecer indigno y condenable —y lo era en realidad— ese ataque a mano armada, sobre todo porque carecía de toda justificación.

Díaz Mirón estuvo cerca de seis meses en la cárcel de Belem, salvo cortas estancias en el hospital Juárez. En la cárcel lo conocí. Un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, que habíamos fundado una sociedad literaria bajo el nombre de Manuel Acuña (¡así éramos de absurdos en 1911!), quisimos saludar al poeta. Fuimos recibidos una mañana. Lo encontramos en su celda de distinción, escribiendo en máquina unos dísticos alejandrinos en francés, que nos leyó. Se levantó. Nos pareció grande e imponente. Nos contó un incidente chusco de las diligencias judiciales; nos enseñó los libros que tenía sobre una mesa pequeña, y luego nos dió una larga conferencia sobre la teoría de Laplace, que era, según supimos después, uno de los monólogos más frecuentes del poeta frente a públicos amigos. Salimos orgullosos de haber conocido a un genio.

Al triunfar la revolución, el procurador de Justicia del nuevo gobierno ordenó la libertad de Díaz Mirón (23 de agosto de 1911) y el pago de sus dietas como diputado al Congreso. La causa fué archivada. Se cuenta, además, que el doctor Flores, "resentido por la burla de que había sido víctima por parte del dictador", presentó su dimisión como presidente de la Cámara y "estuvo a rendir sus excusas más cumplidas al poeta".

Vuelve entonces Díaz Mirón a Jalapa y es nombrado director del Colegio Preparatorio, cargo que ocupa de 1912 a mediados de 1913. Por ese tiempo atiende, en el mismo instituto, las cátedras de literatura y de historia. Era, según el recuerdo de sus alumnos, un profesor brillante y desordenado, incapaz de ajustarse al programa del curso. Solía despachar trabajosamente y sin especial interés el tema a estudio; pero un buen día, como para compensar aquellos desvíos, desarrollaba en una disertación magistral y vehemente algún punto, a veces secundario, del programa, o bien, olvidándose por completo de la materia de la clase, se perdía en digresiones estudiadas y sorprendentes sobre las cuestiones más diversas. Su biblioteca, que ya entonces parece que ascendía a más de veinte mil volúmenes, estaba abierta a sus discípulos y amigos. “Mostrándome la fecha de una fina edición de *Las flores del mal* o de los *Poemas bárbaros* —cuenta Rafael López—, me decía confidencialmente: en este año maté a un hombre”.

En febrero de 1913 se levantan los militares del viejo régimen contra el presidente Madero, y el general Huerta, traicionando al gobierno, asciende al poder sobre los cadáveres de Madero y de Pino Suárez. Por ese tiempo, Díaz Mirón había vuelto a México, con la esperanza de recobrar su curul en la Cámara de Diputados, ocupada, cuando su desafuero, por su suplente, Adalberto A. Esteva. Parece que entonces, por intervención de José María Lozano, Querido Moheno y Nemesio García Naranjo, amigos suyos y ministros de Huerta, no sólo volvió al Congreso sino que le fué ofrecida la dirección del diario gubernista *El Imparcial*, que acababa de renunciar don Carlos Díaz Dufoo. Nuestro poeta tuvo la debilidad de aceptar. Dirigió ese periódico desde el 29 de septiembre de 1913, fecha en que aparece su primer artículo (*Siempre lo mismo*), hasta el 18 de julio de 1914, cuando publica su renuncia. Durante todo ese tiempo escribió los artículos editoriales, en los que interpretó, a veces con indiscreta vehemencia, el sentir de aquel gobierno. En ellos encontramos violentos ataques contra Federico Gamboa y Félix Díaz por haber aceptado su candidatura a la Presidencia de la República; elogios a Huerta y a sus principales ministros, García Naranjo, Moheno, Lozano y Blanquet; una candorosa defensa de Huerta contra los que lo culpaban por la desaparición del senador Belisario Domínguez; insultos contra Venustiano Carranza, para quien, como conocedor del idioma, desenterró la palabra *igüedo*, y feroces diatribas contra el presidente

Wilson por su actitud hacia México antes y después de la ocupación de Veracruz. Un estilo retórico y duro, tejido con frases agresivas e insolentes y fórmulas untuosas de lisonja y sumisión, agravaba su actitud, porque lo que no era, acaso, más que exceso verbal de poeta que halla muy pobre el diapasón de la prosa, parecía a los ojos de todos adulación y rebajamiento. El artículo en que comenta la visita de Huerta a *El Imparcial* fué el grado más bajo a que llegó su oficiosidad periodística en aquel tiempo: "Cuando, para retirarse, el culminante Mandatario subió a su automóvil, una multitud atraída por un esplendor: la presencia del hombre insigne, aplaudió frenéticamente. El señor General Huerta dejó en la casa de nuestro diario un perfume de gloria". (*El Imparcial*, 10 de abril de 1914).

Da verdaderamente pena leer, uno tras otro, los artículos que Díaz Mirón escribió entonces. ¿Cómo pudo el audaz acusador de Mier y Terán, el generoso poeta de *Sursum*, *Voces interiores* y *Víctor Hugo*, el noble orador político de 1884-1885, servir a Victoriano Huerta? A un amigo que le hacía esta misma pregunta, respondió Díaz Mirón, desde el vapor que lo iba a llevar a Europa, con una seña que significaba que había de comer y dar de comer a la familia. Pero el caso no es tan sencillo. Nuestro poeta siempre tuvo bienes de fortuna, y aunque no los hubiera tenido, no era hombre que se rendía por hambre. Lo que pasó en realidad fué que Díaz Mirón vivió más de la mitad de su vida en una época en que la fuerza era opresión, y, cuando llegó el momento de prueba, se olvidó de que la fuerza también es rebeldía. Pero al juzgar este episodio de su vida, no olvidemos que los ácidos que fueron corroyendo en el hombre ciertos escrúpulos, no tocaron al poeta, porque, apenas se levantaba en las alas del canto, la injusticia le parecía odiosa, triste la suerte del pobre y execrable la conducta de los tiranos.

En febrero de 1914 el presidente Wilson, que no cejaba en su empeño de derrocar a Huerta, levantó el embargo de armas a México. Con esto el movimiento revolucionario aceleró su avance hacia el centro de la República. Cayó primero Torreón, y luego Guadalajara y Querétano. Victoriano Huerta abandonó la capital el 15 de julio y se embarcó para España. Tres días después, Díaz Mirón renunciaba a la dirección de *El Imparcial* y partía a Veracruz, acompañado de su hijo Mario, al mismo tiempo que José María Lozano y Ricardo Gómez Robelo. Las fuerzas norteamericanas ocupaban el puerto desde

hacía tres meses. El 21 de abril la infantería de marina yanqui, apoyada por los cañones de los barcos de guerra surtos en la bahía, había desembarcado con el fin de impedir que Huerta recibiera un cargamento de armas y municiones que traía de Europa el vapor alemán *Ipiranga*. El pueblo, incapaz de ver en la invasión otra cosa que un atropello a la soberanía de México, resistió heroicamente. La captura del puerto costó la vida de un centenar de mexicanos (alumnos de la Escuela Naval, soldados, policías y civiles) y de una veintena de norteamericanos.

Al abandonar el puerto, las fuerzas mexicanas levantaron un tramo de la vía del ferrocarril a México. Los viajeros que se dirigían a Veracruz tenían que salvar esa distancia a pie o a caballo. Al llegar al hotel, Díaz Mirón y sus acompañantes recibieron un citatorio de las autoridades yanquis. La bandera de los Estados Unidos ondeaba en el Palacio Municipal. Cuando tocó su turno, Díaz Mirón fué interrogado por el preboste de las fuerzas invasoras:

—¿Cuándo llegó usted al puerto?

—Hace unos instantes.

—¿Cuánto tiempo va a permanecer usted aquí?

—¡El tiempo que me dé la gana! Estoy en mi país y en mi tierra natal, y no tengo que dar cuenta de mis actos a nadie.

Momentos después el poeta estaba en su cuarto del hotel con dos centinelas de vista. Indignado por aquella humillación, se volvía hacia los soldados yanquis y los insultaba en inglés y en español. Su hijo, Lozano y Gómez Robelo, temerosos de que aquellos desahogos fueran a costarle caro, trataban inútilmente de calmarlo. Así pasaron cinco días, hasta que, al fin, el almirante Fletcher, informado del caso, mandó retirar los centinelas. Hay quienes dicen que, al saber el jefe de las fuerzas norteamericanas de ocupación que Díaz Mirón era uno de los grandes poetas de América, envió a un oficial a darle una satisfacción por el atropello de que había sido víctima y a manifestarle que podía circular libremente por el puerto.

La vista de los marinos yanquis en territorio mexicano hizo que nuestro poeta, insensible a otros aspectos de la situación política nacional de aquel momento, alabara de nuevo a Huerta como al hombre "que no temió el poderío del arrogante Coloso del Norte, que no supeditó su gobierno al capricho de Wáshington, como esos abyectos gobernantes de Centro y Sudamérica, cuya

actitud servil ha hecho fracasar la utópica idea de la confederación latinoamericana...”.

En el puerto de Veracruz, los partidarios de la Revolución, que iban creciendo conforme se acercaba el triunfo, recibían con manifestaciones hostiles a los funcionarios de Huerta que llegaban con rumbo al extranjero. Se cuenta que, cuando una de esas turbas se detuvo, amenazadora y vociferante, ante el hotel donde se hospedaba Díaz Mirón, éste, cansado de oír gritos e insultos, apareció en el balcón y, una vez acallada la rechifla con que fué recibido, pronunció esta frase con tono imperativo:

—A los vencidos no se les humilla: se les mata.

Después de lo cual se disolvió la manifestación.

A mediados de 1914 y a bordo del vapor español *Reina María Cristina* partió para Europa en compañía de su hijo Mario. Se dice que por todo capital llevaba mil quinientos dólares. Desembarcó en Santander y se instaló en una modesta pensión. En ese puerto vivió, según algunos, dos años y medio, y, según otros, poco más de un año. Conoció a Pérez Galdós, a Enrique Menéndez y Pelayo y a José Estrañá, director de *El Pueblo Cántabro*. Parece que su estancia en la península pasó desapercibida para los escritores españoles, por lo cual me inclino a creer que fué más bien corta. Enrique Uthoff cuenta: “Era delicioso oírle explicar la razón que tuvo para no penetrar en la Península.

—¿Por qué, Salvador?

—Para no retirarme más de mi patria...

—Pero, ya tan lejos... unos cuantos kilómetros tierra adentro...

—¡Pues no quería alejarme ni un metro más!

—Bueno, Salvador...

—¡Malo!

Y cuando creía uno que iba a surgir el altercado peligroso, lanzaba su peculiar, gran carcajada, entre los frondosos mostachos, y se enredaba en relatos sabrosísimos...”.

Va después a La Habana, donde estaban refugiados algunos miembros prominentes del gobierno de Huerta. Ya para entonces parece que había recobrado la visión política que lo abandonó por completo durante los meses tenebrosos de la usurparción huertista. A las especulaciones optimistas de los viejos reaccionarios que soñaban con una restauración, respondía: “Se equivocan los que creen

que Carranza no será estable en el poder. La revolución es un movimiento eminentemente popular que durará mucho tiempo todavía...". El gobierno y los círculos intelectuales de Cuba lo recibieron con simpatía. El presidente Menocal le ofreció una pensión de trescientos dólares mensuales, que el poeta declinó. "No quiero ser gravoso a nadie; viviré de mi trabajo", explicaba a su hijo Mario.

En La Habana se le reunieron sus hijas. Su mujer, doña Genoveva Acea, había muerto en Jalapa el 4 de diciembre de 1913. Con su sueldo y lo que ganaba su hijo Mario en una institución bancaria, vivió la familia los años de destierro. A principios de 1919 nuestro poeta se encontraba todavía en La Habana. Allí lo vio Carlos Pellicer, cuando iba a ocupar su puesto como agregado universitario estudiantil a la Legación de México en Colombia. Desde Bogotá me escribió meses después, el 12 de julio de 1919: "En La Habana estuve diez días. Ciudad ambigua y escotada, llena de peripecias vulgares, así como de inteligencias indiscutibles. Allí tuve la dicha insigne de conocer y tratar al poeta colosal y maravilloso Salvador Díaz Mirón. De su conversación torrencial y deslumbrante guardo un recuerdo cenital. Me recitó *muchos* poemas nuevos que me hicieron afirmar mi creencia de que Díaz Mirón es un poeta sin decadencia, a pesar de sus sesenta y cinco años.

El vespertino viento mueve ánima y hoja.

Con este hermosísimo verso se inicia uno de los poemas nuevos que el gran poeta me recitó en una noche viva por siempre en mi existencia. Esa noche lloró él mucho por México y yo me conmoví hasta los abismos".

Nunca quiso, sin embargo, hacer gestiones para que se le permitiera volver a México, porque nunca se consideró un delincuente. Pero sus amigos las hicieron. Y un buen día la Legación de México recibió un mensaje del Presidente Carranza: "Esta Presidencia de mi cargo dispone que se permita el regreso al país del poeta Salvador Díaz Mirón y al mismo tiempo se le restituyan sus bienes...". Partió su hijo Mario a recibir los bienes de su padre, y tres meses después éste regresaba a Veracruz acompañado de sus hijas Rosa y Carmela. En este puerto vivió desde entonces, en la casa número 28 de la

Avenida de Zaragoza, alejado del periodismo, de la política y, también, del mundo de las letras.

En 1921, durante el gobierno de Obregón, el secretario de Educación Pública, don José Vasconcelos, a fin de atraerlo a la capital, le ofreció algunas cátedras. El poeta las rehusó. El mismo año el Congreso de la Unión acordó concederle una pensión de trescientos pesos mensuales, que fué declinada en los siguientes términos: "Lamento inaceptar pensión a mi favor votada por Congreso, virtud encontrarme en condiciones ganarme vida con propio esfuerzo...". A principios de 1926 escribía a Sergio R. Viesca que había hecho una selección de sus poemas para "dos tomitos, que tengo listos, y pronto *daré a luz*, para lo cual me propongo ir a México, en cuanto el tiempo mejore". Pero el viaje no se realizó. Al año siguiente un grupo de escritores mexicanos radicados en la capital dió los pasos para organizar un homenaje a Díaz Mirón. Pero llegan a éste informes vagos y tal vez inexactos respecto a los festejos que se preparan. Se decía que lo querían pasear en triunfo por la ciudad de México, coronado de laureles. "No—expresaba el poeta a sus íntimos—, yo no soy una bailarina ni un torero". Acepta el homenaje, pero quiere que sea una ceremonia sencilla, una simple velada literaria. "¿Gloria? Yo ya sé qué es gloria, hijito", confiesa a un amigo fiel. Las fiestas de homenaje no llegaron al fin a realizarse.

El año de 1927 fué nombrado director del Colegio Preparatorio de Veracruz, en donde atendió también la clase de historia. Fué ése un refugio agradable al poeta que se había aislado voluntariamente de los medios literarios. Iba de su casa al colegio; paseaba por la ciudad, y, al anochecer, se dirigía al Parque Francisco Ferrer Guardia, a ocupar "la banca de don Salvador". Los amigos, los admiradores y los curiosos que pasaban por el puerto y que querían conocerlo, lo iban a buscar ahí. Recibía a todos con deferencia, usando, como siempre, afables y recargadas fórmulas de cortesía; y a poco, si contaba con la buena voluntad de sus auditores, empezaba sus interminables monólogos: una plática sobre algún tema científico o histórico, una andanada de versos, generalmente ajenos y en diversos idiomas, o bien la exposición del contenido de algún libro. Solía repetir el mismo monólogo, sin cuidarse de si sus auditores lo habían oído ya. Don Habacuc C. Marín asegura que lo oyó contar varias veces las hazañas de Esplandián, y aun conserva en la memoria la frase con

que invariablemente remataba la descripción de una batalla: “Esplandián y los suyos quedaron vencedores... Con la potencia de su brazo y la eficacia mortífera de su espada, el esforzado caballero abrió ante sí un claro de silencio”.

Un penoso incidente, que debe de haber amargado sus últimos días, lo obliga a renunciar la dirección del Colegio Preparatorio de Veracruz. Un acto de indisciplina, al que dió un sentido más grave del que tenía, provoca una reconvención violenta. Uno de los alumnos, a quien tiene sujeto por las solapas de la americana, logra desasirse y se atreve a amenazarlo con los puños. Díaz Mirón, fuera de sí, saca la pistola y le da un golpe en la cabeza. El muchacho cae sin sentido y sangrando. Los estudiantes protestan y se declaran en huelga. Esa misma tarde renuncia el poeta, y al salir del plantel se acerca al grupo de amotinados y les dice, húmedos los ojos y la voz ronca de emoción: “Hijos, pueden entrar a clase: ya no soy director”. Y le responde una explosión de mueras y silbidos.

Pocos meses después se le deja de ver en el parque que frecuentaba y en los cafés donde, de cuando en cuando, solía aparecer. Ha caído enfermo. “Si vieras —confiesa a su hijo Mario—, que siento que me van faltando las fuerzas”. Ya desde febrero de 1928 no volvió a salir a la calle. ¿Uremia, parálisis progresiva, consunción cerebral, agotamiento? Los médicos consultan entre sí y prescriben tratamientos. “¡Es inútil!... Comprendo que ha llegado mi hora” —objeta con calma el enfermo. Se le permiten pocas visitas. La familia vela alrededor del lecho. “Cuando vayan a mi tumba, mis huesos temblarán de amor al sentirlos llegar”, les dice recordando al poeta italiano. Después de varios meses de cama, olvidados los afeites, tiene, por primera vez en su vida, la cabeza blanca, el bigote cano y la barba crecida. La noche del 11 de junio entra en agonía, y a la mañana siguiente, poco antes del mediodía, muere tranquilamente.

No cabe su vida en uno de esos epitafios que recuerdan a los varones prudentes y rectos. Lo movieron lo mismo convicciones generosas que arrebatos reprobables. Su poesía es orgullo de su patria, de su lengua y de su raza. En ella se oye, como el eco del mar en un caracol, el rumor de todos esos nobles anhelos a los que tendió, no siempre con inútil afán, una vida de borrasca.

ANTONIO CASTRO LEAL

CRONICAS

DECADENCIA DEL NACIONALISMO

No se me oculta el peligro de las generalizaciones, especialmente cuando se refieren a temas políticos o sociales; pero el planteo de este tipo de problemas nos lleva fatalmente a ellas, de manera que sólo nos queda la opción de elegir las menos descabelladas. Sin embargo, a la dificultad natural de estas cuestiones se la centuplica corrientemente por una patente falta de objetividad; más que en un error de conocimiento, se incurre en un deficiente reconocimiento por la presión ejercida por factores subjetivos, principalmente intencionales, dependientes de opiniones políticas. En este sentido, el escritor, el periodista modernos son bien poco fotográficos; casi todos son combatientes. En la misma página de un diario hemos visto la crónica de pretensiones objetivas, firmada por un corresponsal, según el cual la intervención italiana en España era insignificante, y al lado de esa adjetiva información, un discurso de Mussolini en el cual se reconocía, en los acostumbrados términos declamatorios y amenazantes, una intervención mucho mayor. Eso, evidentemente, no es *ver* la realidad, sino *hacerla*; y no lo digo para atribuir a la crónica el valor de una impostura, pues si bien es cierto que lo era, el propósito del escritor no tendía a engañar, sino a luchar; el escrito no estaba referido a la instancia del conocer, sino a la del hacer.

Bien sé que algunos sociólogos y filósofos han querido reducir el conocimiento de lo social y de lo histórico a una especie de impotencia, identificando el conocer con el querer; no analizaré ahora las cuestiones que plantea esa tesis, y me limitaré a volver por pasiva una de las preguntas de Nietzsche, de las cuales se deriva el desarrollo del problema. "¿Cuándo —se ha preguntado— puede comenzar a ser peligroso para la vida el exceso de sentido histórico?". Frente a las groseras deformaciones de la realidad, es posible preguntarse hoy ¿cuándo puede comenzar a ser peligroso para la historia el exceso del sentido de la vida? Y obsérvense bien los peligros que derivan precisamente para la

vida del hecho de provenir de una historia deformada; éstos son los mayores de la actualidad, y de los cuales queremos librarnos para comprender un poco.

Pero para ser objetivo hace falta incluso cierta dosis de valor personal: no basta tener ojos; es preciso estar dispuesto a ver muerto un ser querido, y reconocer el hecho; con protestas, si se quiere, pero reconocerlo.

Enfocando la realidad con esa preocupación, me ha parecido que no era descabellado partir de una hipótesis sugerida por la historia misma y que es ésta: la magnitud de la crisis actual autoriza a suponer que algún ideal histórico ha caducado, que anda por ahí algún cadáver insepulto. La suposición no parece un fruto desesperado de la incomprensión de la actualidad. Los acontecimientos de hoy son realmente comparables a las más grandes sacudidas de la historia, y si buscamos qué sucedía en otras situaciones semejantes descubriremos, en el fondo de todo, la crisis de un ideal, una concepción, una manera de ver, un valor histórico.

Como segundo paso en esa dirección, debe guiarnos la reflexión de que aquello que hoy caduca debe ser precisamente un ideal histórico, es decir, la forma en que concretamente se manifiesta en el mundo de lo social una concepción. No puede ser, pues, una idea pura, sino su manifestación; no pueden ser, por ejemplo, la idea de amor, de libertad, de bien, de convivencia, sino alguna manifestación concreta de esas ideas, como ser la familia monogámica, la libertad contractual, la beneficencia, la unión nacional, etc.

Estos derivados históricos siempre se han caracterizado por tener una vida limitada. Alientan uno, dos o tres siglos, y luego sucede como si su poder se hubiese agotado; pierden fuerza rectora, y los hombres no saben qué hacer, desconcertados por un presente que ya no viven, y por un futuro que todavía no comprenden.

Es preciso buscar, pues, alguno de esos ideales que haya cumplido ya un par de siglos, y plantearnos su posible caducidad. Para ese examen nos auxilian dos procedimientos: el reconocimiento de hechos externos; el examen de los sistemas de ideas de la gente. Téngase bien presente, sin embargo, que así como en el primer punto hemos ya destacado las exigencias de objetividad, en el segundo subrayaremos la necesidad de cierta perspicacia. No se trata de oír lo que la gente dice que cree, sino de saber lo que cree realmente; no sea el caso que en vez de engañarnos por las palabras nuestras, nos dejemos engañar

por las de los otros. Pero es tan manifiesta la crisis espiritual e histórica que, en verdad, este último peligro no es grande: la gente ya comienza a hablar diciendo realmente su pensamiento.

El diálogo con un belga me sugirió vivamente la hipótesis que voy a plantear, pues, sin querer, hablaba claro. El mismo día en que Alemania entraba en Bélgica, me hallaba en compañía de él, y durante todo el tiempo en que hablamos de las noticias del día, y no fué poco, no tuvo ni una sola palabra de reproche para el invasor. Habló mal de Francia, de Inglaterra y de Bélgica. No era propiamente un "quinta columna"; no; era sencillamente un hombre disidente de su nación, porque era partidario de la autonomía de unos cuantos kilómetros cuadrados de territorio, en nombre de cierto ideal nacionalista, matizado con algunas notas raciales. Un país de tan pequeñas proporciones, para satisfacer las ideas de unos cuantos, debiera ser dividido, desmembrado. Ese sentimiento de secesión es tan intenso, que incluso no se olvida ante la invasión destructora y gratuita.

Era manifiesto que en este hombre la idea nacional adquiría formas de una intensidad suicida; a fuerza de ser nacionalista, atomizaba su nación hasta reducirla a la impotencia, aceptando de grado la dominación extranjera como un mal menor que la unidad belga. ¿No será éste uno de los síntomas claros de la actualidad? ¿No estaremos presenciando en Europa la caducidad de la idea nacional con toda la constelación de sentimientos y sistemas afines?

Al principio, la hipótesis parece absurda, si demasiado ingenuos nos atenemos a los rótulos, precisamente nacionalistas, de los movimientos convulsionantes. Pero un examen más reposado nos va mostrando en seguida la fuerza formidable de los hechos.

En realidad, sería muy largo examinar detenidamente la gran masa de hechos que apoyan modernamente aquella suposición, pero es manifiesto uno. Después de la constitución de los grandes estados europeos, en cuyo proceso mucho influyó el naciente mito, la idea nacional ha vivido entre los sentimientos sociales de primer plano. Hace algo más de cien años se hallaba en todo su esplendor. Napoleón la encontró en su camino, y ella lo hizo adelantar o lo paró en seco. Si comparamos el sitio de Gerona por las fuerzas napoleónicas con el sojuzgamiento de Austria, Checoslovaquia, Noruega, etc. (un etcétera muy largo y muy piadoso), no podremos evitar la sorpresa que nos despierta la aparición de

un nuevo personaje en la historia contemporánea: Seyss Inquardt, Heinlein, Tisso, Quisling, etc. (otro etcétera más largo aún), sujetos que abiertamente han predicado, bajo rótulos nacionalistas, el aniquilamiento nacional.

A esa acción han concurrido dos corrientes sentimentales igualmente destructivas: la que está constituida por reivindicaciones minoritarias de autonomías más o menos ingenuamente postuladas, por una parte; por la otra, la evidente superación del ideal nacionalista por otras ideas o sentimientos de carácter político. En el fondo, esto último es lo principal, pues si no fuera así, no se concibe que quienes, en los propios parlamentos, han predicado la necesidad de renunciar a la independencia, no hayan sido colgados en la plaza pública.

Solamente tres pueblos, el español, el inglés y el griego, se han mostrado combatientes. ¿Puede afirmarse que ellos han luchado o luchan por la fuerza de sentimientos nacionales? En el primero, el bando que se titulaba nacionalista mendigó el auxilio extranjero, y lo obtuvo ampliamente, para matar connacionales en la mayor medida posible. El otro bando, que defendía el orden establecido, no lo defendía en cuanto nacional, sino en cuanto correspondía a un sistema de ideas.

Los sentimientos que mueven hoy a los pueblos pueden superponerse o coincidir con las conveniencias nacionales o las ideas de nacionalidad; pero, ante el impresionante conjunto de naciones claudicantes, parece evidente que el sentimiento nacional por sí sólo no es un motivo suficiente. Donde no ha habido motivos coadyuvantes de otra procedencia, no ha habido lucha.

Pero se dirá en seguida que los movimientos fundamentales han aparecido precisamente con rótulos y finalidades nacionales. Al enunciarlo, sin embargo, se olvidan varias circunstancias importantes. En primer lugar, se piensa demasiado en Alemania y demasiado poco en Rusia. Pocas cosas de hoy producen más sensación de insinceridad que esas inclinaciones nacionalistas de Molotoff. Pero aparte de eso, y ya con referencia a la técnica puramente germánica, debe observarse, en primer lugar, que el sentimiento fundamental o, para hablar con más precisión, el enunciado ideológico oficial, no contiene como núcleo la idea nacional, sino la idea racial, lo que es muy distinto. Pero aun esa idea lejanamente vinculada con la concepción moderna de nación, más parece un valor de exportación que una creencia actuante. Podían creerla los ingenuos en la época de los sudetes; pero nadie la puede sostener después de Checoslovaquia

(¡No queremos un solo checo dentro del Gran Reich!). Esa misma idea racial, según la teoría alemana, consiste en una *Aufnordung* (septentrionización) bastante despectiva para los meridionales, los negros y los amarillos. La práctica de esa *Aufnordung* ha llevado a Alemania a la guerra contra una raza nórdica y a una alianza fraterna meridional y amarilla. Quien quiera seguir creyendo en las palabras, puede hacerlo; para mí los rótulos no bastan. Por otra parte, además de comprender la expansión alemana que, por cierto, no es nacional, sino imperial, es preciso explicar la rendición de los otros. Son estas rendiciones las que suministran un testimonio reiterado hasta el cansancio de que la idea de nación ha perdido poder mítico. Lo que hasta hoy era misión típica del ejército, el mantenimiento de la integridad territorial, parece haber pasado a segundo plano, y ahora vemos a los ejércitos nacionales de espaldas a las fronteras y apuntando al interior (Rumania, Bulgaria, Francia). Esa nueva dirección de las armas indica bien dónde se encuentra la frontera de combate: ninguna línea Maginot estaba estratégicamente bien colocada, porque todas estaban colocadas fuera de la historia.

Aquí corresponde ver el fenómeno desde ese segundo plano psicológico, insinuado como método coadyuvante, para entender la verdad. Nos referimos al examen del sistema de ideas de la gente. Hágase una investigación en cualquier nación, buscando el grado de solidez de los vínculos puros de nacionalidad comparados con los de otra naturaleza. Es evidente la mayor solidez del vínculo de unión entre un nazi americano y uno alemán, que entre el primero y un demócrata americano, y viceversa. Hay más; el vínculo nacional no importa la menor valla para un odio encarnizado, cuando se produce la separación política. Recíprocamente, la diversa nacionalidad es un valor neutro para impulsar por sí misma a la lucha o despertar sentimientos de pugnacidad, y su radical negación y ofensa no ha hecho mover ni un dedo. Hasta Mussolini proclama en vano el lema "trabajar, odiar, luchar".

Ya sé que podrá decirse que el sentimiento nacional "sano" no es agresivo de por sí. Es cuestión de grados de intensidad. Si el nacionalismo llega a su culminación como valor supremo, su choque con los demás, por desprecio, es necesario e inevitable. Estamos, por cierto, tan lejos de eso, que hoy el amigo político puede impunemente cruzar todo el sagrado territorio, y quedarse con él,

sin que se conmuevan los que antes se sublevaban por la sola presencia del extranjero.

Si se examina cuidadosamente el contenido de los movimientos que hoy se llaman nacionalistas, se verá pronto que se asientan sobre una revisión histórica, en la cual se expurga y selecciona el pasado, extrayendo de él solamente determinadas notas de carácter político, y se niega valor (ya que no se puede negar existencia, aun cuando así se prepara el camino) a otros hechos, por manifiestos e importantes que sean. Con ese proceso va decantándose un concepto de nación que es a su vez estrictamente político, maliciosamente político, y así encontramos Alemania sin Goethe, sin Heine, sin Schiller; Francia sin revolución francesa; Argentina sin Moreno, sin Rivadavia, sin Sarmiento, sin 25 de Mayo, sin Constitución, y poblada por guapos y gloriosos mazorqueros.

El resultado de esos procesos de revisión es curiosamente homogéneo en todos los pretendidos nacionalismos pues, por una sospechosa coincidencia, todos han descubierto en sus tradiciones nacionales las formas históricas correspondientes a las mismas cosas, lo cual constituye una casualidad verdaderamente milagrosa. Ningún nacionalismo resulta liberal, tolerante siquiera, democrático. Todos son dictatoriales, basados en la iluminación celeste de un sujeto de formas militares, intolerantes en religión, en política y hasta en economía, enemigos del derecho fijo y amigos de la autoridad.

La verdad es que no son ni externa ni internamente nacionalismos, sino más bien una forma nueva y sombría de internacionalismo, que divide a los hombres no ya por las viejas fronteras, sino dentro de las fronteras de cada estado.

Por eso es que el frente alemán no estaba en el Rhin, sino en los propios Campos Elíseos. Y sigue estando, porque la lucha no es nacional, sino política. Alemania representa en la lucha una concepción política, y las naciones le han hecho frente solamente en la medida en que han sentido vitalmente otra concepción. En ningún caso ha sido suficiente la sola calidad nacional, y es más: los primeros en renegar de ella precipitadamente han sido las clases gobernantes, pertenecientes a la alta burguesía de los países conquistados, es decir, las clases típicamente declamadoras de nacionalismo, y que no han trepidado en aplastar todo movimiento auténticamente nacionalista de resistencia, para dar paso al invasor. El concepto de alta traición ha sufrido una inversión curiosa.

Vemos así que la fecunda idea nacional sufre un proceso de desarticulación

doble. Por una parte, el sentido localista, que está en su propio seno, la va minando, porque conduce a la atomización y a la ruina. Por otra parte, se ha superado su carácter psíquica y socialmente estimulante por otros motivos, sentimientos o impulsos que adquieren un poder vital superior y decisivo, aun en contra de aquél, en otras épocas, omnipotente.

¿Por qué se lucha hoy? La respuesta es posible solamente por vagas aproximaciones. Se puede, sin embargo, enumerar una serie de valores históricos por los cuales con certeza no se lucha; pero si bien nadie se sorprenderá de que el motivo de la lucha no sean los fueros municipales, hay que aprender a no asombrarse de que no se luche por los fueros nacionales, y de que los nacionalistas sean los enemigos del nacionalismo.

Marzo de 1941

SEBASTIÁN SOLER

EXAMENES DE CONCIENCIA

ANDRE MAUROIS: *Tragédie en France*; JULES ROMAINS: *Sept mystères du destin de l'Europe*; JACQUES MARITAIN: *A travers le désastre* (Editions de la Maison Française, N. Y.).

En oposición a las obras de Maurois y Romain, que se presentan, ante todo, como testimonios personales sobre los acontecimientos a que se vieron mezclados sus autores, el libro de Jacques Maritain, *A travers le désastre*, constituye una primera apreciación de las causas de la catástrofe francesa. No es que sus colegas se hayan abstenido de comentar los hechos que narraban y sacar consecuencias de ellos; pero, a la postre, no emitían juicio alguno de conjunto sin basarlo en su propia experiencia; hasta se diría, a veces, que los hábitos del novelista influyeron sobre la manera en que el hombre ha visto la realidad; las rivalidades femeninas que Maurois subraya y que pudo observar son de aquellas que tiene

por costumbre analizar en sus novelas; el resumen que hace Romain de su actividad de diplomático oficioso antes de la guerra presente, parece calcado sobre su descripción del personaje de Maykosen, de *Les hommes de bonne volonté*, y sobre el papel importante y discreto que le asigna antes y durante la guerra pasada. En los dos casos, una armonía preestablecida parece existir en cada página del libro entre el mundo histórico sobre el cual depone el ciudadano y el mundo ficticio que el autor inventaba de preferencia. Esta observación no se hace en modo alguno para desacreditar los relatos de Maurois y Romain, pues también mostraría que fueron buenos novelistas antes de ser buenos historiadores. Tien- de a disminuir, sin embargo, no el valor, pero sí el alcance de sus testimonios: la personalidad, el talento de ambos, la esfera en que evolucionaban, el medio al que se aproximaban, que observaban y describían, todo los inclinaba a elegir en la realidad aquello que, al mismo tiempo, les era más familiar y que mejor se avenía con sus preocupaciones.

Inversamente, la costumbre de la reflexión abstracta y una existencia alejada del mundo político han llevado a Jacques Maritain a interrogarse sobre las razones generales de la derrota. Su respuesta, sin duda, no deja de ser sumaria y vaga. Sin embargo, nos satisface. Sólo indica grandes líneas que nunca precisa lo suficiente, pero parece conducir la encuesta en la buena dirección. ¿Quién, durante el armisticio, no habló de traición y pensó en un traidor? ¿Quién, mejor dicho, no pensó en *su* traidor, en aquel que cada cual se reserva para explicar lo incomprensible y al que imputa la responsabilidad de toda catástrofe? Es ésta una verdadera manía del espíritu, exactamente comparable al artificialismo de los niños (¿quién ha hecho la montaña? ¿quién la nube?). Se imagina así la historia como una escena de teatro a la que todo llega preparado desde bastidores, con gran anterioridad, por un grupo de hombres misteriosos y temibles. Cada partido denuncia a una maffia: para éste, los judíos; para aquél, los capitalistas, o los comunistas, o los francmasones, o los jesuítas. El lector de diarios sabe que los acontecimientos visibles son el resultado de conspiraciones oscuras. A él no le engañarán. Está advertido de que hay "potencias" para manejar los títeres. La historia es fantasmagórica, y mientras los hechos más sorprenden sus hábitos o desconciertan sus previsiones, más se persuade que han sido provocados por maniobras subterráneas y que traiciones monstruosas y premeditadas son la única explicación inteligible de semejantes efectos de teatro

(de hecho, ellas sólo representan la explicación más perezosa). Jacques Maritain nos pone inmediatamente en guardia contra esta tentación: “La impresión que todos hemos sentido aquí, que Francia ha sido por todos lados traicionada, corresponde a la realidad, sin duda, pero a condición de dar a la palabra traición un sentido mucho más extenso, más complejo, y a la vez más doloroso y menos cargado de intenciones criminales del que ordinariamente se le da”.

El sentido del estudio se encuentra, así, excelentemente deslindado. Se trata de investigar esta traición difusa y casi inconciente que permite a las otras, a las traiciones precisas y deliberadas que siempre existen, desarrollar una eficacia nociva que, por lo contrario, habitualmente se les niega. Lo asombroso no es que tales traiciones se hayan producido, sino que nada haya limitado su acción ni circunscrito su malignidad. La presencia de microbios es normal, pero no es normal que los microbios encuentren un terreno absolutamente adecuado a su proliferación y entregado sin defensa a sus estragos. Por otra parte, Maritain rectifica a justo título el error que consiste en descubrir la causa del desastre en una pretendida corrupción del pueblo francés: reconoce que el nivel moral de aquél en lo sexual, en lo económico o en lo político era relativamente bajo. Pero ¿qué decir en los países totalitarios? La pureza que se les atribuye es por completo mítica. Se benefician de la más extraordinaria credulidad. Se indignan a coro de los escándalos financieros de las democracias, se escandalizan a concierto si las mujeres del país vecino se ponen “rouge” en los labios, y eso basta para que se crea a sus funcionarios íntegros y a sus mujeres virtuosas, contra la evidencia, mil testimonios concordantes y la poca estima en que ellos mismos tienen a toda honestidad. “Es perfectamente irrazonable buscar la razón verdadera y decisiva de esta derrota en los pecados de los franceses, en tanto que los pecados de sus vencedores claman al cielo”. No se podría decir mejor. Pero entonces ¿de dónde proviene la derrota? Se debe —sugiere el autor— a que el pueblo francés, que no estaba *moralmente* desmoralizado, lo estaba *políticamente*. La distinción parece esencial: habríamos deseado que Maritain la precisara y desarrollara más. Una caridad excesiva lo ha conducido a dejar en la sombra las debilidades en que ciertamente pensaba. Más que denunciarlas, las sobreentiende. Por benevolencia, por piedad, las considera veniales. Da la impresión que, según su punto de vista, no vale la pena hablar de ellas y que sólo accidentalmente tuvieron consecuencias tan funestas. A este respecto, debe-

mos admitir su juicio, pero endureciéndolo sensiblemente, volviéndolo más rígido y severo. Forzoso es decir que había en Francia una desproporción enorme entre la moral privada y la moral pública. Es difícil, por cierto, apreciar la moralidad de un pueblo. En modo alguno podemos fiarnos de impresiones generales, que a lo sumo bastan, por añadidura, para controlarse recíprocamente. Sin embargo, a cada uno le será fácil comprobar hasta qué punto los franceses se conducían en forma distinta con respecto a los particulares y con respecto al Estado. Un hombre que no hubiera perjudicado en un céntimo a su prójimo se glorificaba de falsear su declaración de impuestos. Aquel que no hubiese ni siquiera encarado la idea de robar un libro de los anaqueles de una librería se llevaba de una biblioteca pública, sin remordimiento alguno, un volumen difícil de reemplazar. Un empresario no hubiera engañado a un cliente sobre el material que empleaba, pero sin vacilar entregaba al Estado provisiones de calidad mediocre o francamente mala. Obtener licitaciones de obras públicas era ocasión de hacer pasar un stock de otro modo inutilizable, y, a la vez, cargando la factura. Toda maniobra que se habría encontrado deshonesto tratándose de un particular, se reputaba ingeniosa cuando el Estado era su víctima. En pequeño, semejante actitud inducía al empleado de un ministerio a llevarse papel y lapiceras a su casa. Podía tener más graves consecuencias cuando más altos funcionarios ponían en juego mayores intereses. En todos, de cualquier manera, propagaba el más nefasto de los estados de espíritu: el desconocimiento completo de las necesidades de una colectividad, el sentimiento de que una nación se mantiene y prospera por sí misma, sin que nadie haga nada para sostenerla, la creencia de que no hay virtud alguna en respetar la administración y facilitar su trabajo y que, por el contrario, jugarle malas pasadas es espiritual y recomendable. Se consideraba comúnmente al Estado como algo inútil y enredador: nadie hacia él sentíase obligado a la menor lealtad y cada cual trataba de sacarle el mayor beneficio, acordándole la menor cantidad posible de trabajo, tiempo y dinero. Se tenía la convicción de que el Estado era un "pozo sin fondo" en donde toda riqueza se dilapidaba rápidamente, inútilmente y sin que nadie supiera bien cómo. En esas condiciones, era mejor participar en el negocio, "ordeñar la vaca lechera", como se decía. A qué abstenerse: los demás no tendrían esos escrúpulos. Más valía aprovecharse. En cuanto a servir al Estado, nadie pensaba en ello, pero todos se atormentaban para obtener un ascenso, una conde-

coración, una sinecura. De abajo a arriba cada cual se ingeniaba en complacer a su superior. No se contaba para las recompensas con el trabajo y la probidad, sino con el servilismo, las recomendaciones, los servicios mutuamente prestados. Sin duda un país no puede subsistir cuando costumbres semejantes infestan la moral cívica. Por lo demás, ellas no son en modo alguno adecuadas a la democracia. Todo llevaría más bien a pensar que el sistema totalitario, con esa especie de clase privilegiada, jerarquizada y sometida a la más estricta disciplina que representa el partido único, debe revelarse como más vulnerable que ningún otro a este desgaste, una vez pasado el tiempo del esfuerzo. Los resultados que obtienen las dictaduras se parecen a la riqueza rápida pero sin mañana que puede procurarse matando la gallina de los huevos de oro. Quizá no sea un buen cálculo el sacrificar sistemáticamente la moral privada al interés colectivo porque en aquélla se basa hasta el respeto que a éste se le tiene. Por el momento, al menos, y para el objeto particular de la guerra, se adquiere gracias a ello una superioridad material indudable. No es por azar que el Tercer Reich tenía un mejor ejército, un material más moderno, una estrategia más audaz, generales más inteligentes. No es por azar que las teorías de un Charles de Gaulle habían sido rechazadas con desdén en Francia y adoptadas solícitamente en Alemania. No es fortuito que una nación piense en conquistar el mundo y otra construya en sus fronteras una muralla china, por lo demás incompleta. Nada sirve aislarse del mundo. Hay que interesarse ávidamente en él, para dominarlo o para servirlo, lo que también es una manera de dominarlo, y más firmemente aún. Por eso no debe reprocharse a Francia el no haber sustentado las mismas ambiciones que su vecina: se le debe reprochar el que no se haya tomado ningún trabajo en hacer triunfar las suyas, que valían más. Se la debe culpar por haber olvidado que el cielo no ayuda a quien no se ayudó primero, y por no haber tenido esa fe que impulsa a un pueblo a buscar las pruebas, en lugar de eludirlas. Una nación indiferente y tibia no resiste a ninguna crisis. De pronto, todo se desploma y la extensión del desastre hace comprender demasiado tarde hasta qué punto era peligroso el no preocuparse nunca del bien público. "Algo —dice Maritain— ha debido hundirse en un punto muy profundo, y alrededor de este hundimiento el suelo se ha inclinado y todas las razones de infortunio se han puesto a convergir hacia el mismo abismo a lo largo de innumerables pendientes". Es fácil identificar esta grieta inicial: faltaba espíritu cívico. Se comprende, entonces, por qué

toda reforma se paralizaba, por qué se cerraban los ojos ante los peligros más amenazadores y por qué se prefería en todas partes, al hombre inteligente y activo que se hubiera arriesgado a tomar iniciativas, el mediocre que, no pensando sino en su comodidad personal, dejaba que todo se estancara y enmoheciera un poco más aún de lo que estaba. Era —repetámoslo— porque nadie juzgaba al Estado digno de devoción e incluso de honestidad. Y no había el temor, como en otros lados, para reemplazar al civismo. Así se produjeron las innumerables negligencias, las continuas e insignificantes traiciones que tuvieron por pareja, en los responsables, las criminales disputas que narra André Maurois, los culpables engegucimientos, las extrañas inercias de que habla Jules Romains. Unas y otras se ubican en el aflojamiento general que las explica, las permite y las hace peligrosas en el día de la prueba. Uno se encuentra frente a un pueblo compuesto por individuos que, cada uno en sí, posee las cualidades más seguras, pero ninguna de ellas los hace conscientes del interés público ni los obliga a tomarlo en cuenta. La nación, entonces, se encuentra desmoralizada. Hay que recordar que esta palabra evoca mucho más una falta de confianza y de impulso que una falta de moralidad. Y se comprende que Francia haya sabido apenas defender mal una buena causa. Estaba llena de energías que un poco de voluntad hubiera podido coaligar. Quedaron sin emplearse y fueron las renunciaciones, en cambio, las que se sumaron y conjuraron.

ROGER CAILLOIS

NOTAS

VIRGINIA WOOLF EN MI RECUERDO

Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death. — V. WOOLF.

“A VANESSA BELL—
PERO BUSCANDO UNA FRASE,
NO HALLÉ NINGUNA
QUE PUDIERA PONERSE
JUNTO A TU NOMBRE”.

Con estas palabras encabeza Virginia Woolf una de sus primeras novelas, *Night and Day*, dedicada a su hermana. No encuentro otras que expresen mejor la dificultad que siento para escribir estas páginas, y quisiera limitarme a ellas.

Virginia me comprendería mejor que nadie. Una de sus heroínas le dice a un joven novelista (y es probablemente lo que Virginia se dijo alguna vez a sí misma): “¿Por qué escribe usted novelas? Debiera escribir música... La música va derecho a las cosas. Todo lo que hay que decir lo dice en seguida. Esto de escribir, se parece mucho a raspar en la caja de fósforos (scratching on the matchbox)”.

Uno tras otro, voy tirando los fósforos que no quieren encenderse. ¿Conduce a algo contar el ruido que hacen cuando los raspo contra la caja?

Sí. La música va derecho a las cosas. Es decir que hay estados de angustia o de felicidad que sólo ella logra traducir. La música, cuando nos sumergimos en ella como en nuestro elemento, nos descarga del peso de nuestra soledad; así aligera el mar al nadador del peso de sus miembros. En ella se hacen fáciles nuestros movimientos. Nos volvemos flúidos como ella. Y cuando salimos de



esos océanos, entramos de nuevo en la opaca pesadez de nuestros sentimientos y de nuestros brazos.

Hace años era costumbre, entre nuestras familias, cerrar el piano con llave, por unos días, al morir algún pariente o amigo de la casa. Yo no encontraba sentido a esta prohibición, porque la música nunca me parecía refugio tan natural como en esos momentos. Sabía que allí podía yo desembarcar con todo mi equipaje. Y me decía: "Cuando sea grande, nunca permitiré que cierren con llave un piano porque alguien haya muerto". Había comprendido perfectamente que la música hablaba mejor de nuestra pena, que con la música se podía hablar de ella mejor que con esas personas condolidas por cortesía que venían a dar su pésame y cuya presencia misma me parecía una inadmisibile intrusión. Ya había descubierto que en el dolor o en la alegría sólo se está "a nivel" con la música.

Desde entonces no he sabido cerrar con llave los pianos ni pronunciar discursos fúnebres. Los muertos a quienes queremos nos habitan. El cariño que les tenemos los hace vivir en nosotros, con sus cualidades y defectos (sí, sus defectos: parte de todo ser que es esencial conocer bien, pues es el impuesto que se paga para gozar legítimamente de una posesión total). Pero como sólo viven de nuestra vida porque hemos vivido de la de ellos, hay un momento, más duro de sufrir que ningún otro, en que nos es preciso abandonar su morada y regresar con ellos, para siempre, a la nuestra, tan poblada ya... Y decimos a uno: "Ese ademán con que me llamabas cuando yo era chica, lo sigues haciendo, lo veo". Y a otra: "¡Tus pasos detrás de la puerta cuando venías temprano a besarme el día de mi cumpleaños! ¡Tus pasos, los oigo, aunque no abras la puerta!". Esto, en nosotros, es la eternidad.

Los muertos no están muertos sino cuando sus menores ademanes o sus pasos no se perpetúan en nadie. Esos ademanes, esos pasos no pueden significar nada para quienes no los quisieron. Pero son precisamente detalles semejantes los que repercuten en nosotros, amplificados, de manera desgarradora. El pensamiento de que un ser desaparecido nos quiso hasta el sacrificio puede permanecer frío como una abstracción. Pero el recuerdo de una frasecita: "Pongan su servilleta aquí. Que se siente a mi lado; hoy ha llegado de Europa", o el ver un bastón que fué suyo, bastan, si nos toman desprevenidos, para hacernos soltar el llanto.

Estos detalles adquieren para nosotros un valor que el profano de ningún

modo les reconoce. Profanos son todos los que no comparten con el mismo grado de intensidad que nosotros esta preferencia apasionada que concentra nuestra atención en un determinado ser. Hablar de ese ser en los términos que nuestros sentimientos nos dictan ¿no es, exactamente, profanarlo? ¿O profanar los sentimientos que despierta en nosotros, puesto que son incommunicables? Pero ¿acaso hay otro modo de hablar de él sin afectación? ¿Podemos pronunciar frases huecas, convencionales, en el momento preciso en que todo lo que no sea expresión fiel de nuestras emociones nos repugna? Y el silencio ¿no sería por su parte un pecado de omisión?

Aquellos a quienes nada dice por sí mismo el recuerdo del ademán de una mano para nosotros querida, llevan tal vez consigo el recuerdo de otras manos cuyos ademanes les conmueven con igual cariño... Quizá lean sus recuerdos en los nuestros. Cuando Narciso se mira en el río, el río se mira en los ojos de Narciso. Todos estamos hechos de la misma pasta. Tan cerca los unos de los otros sin saberlo, sin consentirlo a veces. Unidos por nuestra común condición humana.

¿Hablar hoy de la obra de Virginia Woolf? Pero si ahí está, intacta. No es ella la que ha dejado de ser. No es ella la que se ausenta del mundo. Cuando esta mañana me anunciaron por teléfono: "Murió Virginia Woolf", no pensé en esa obra.

Después, cuando leí los diarios en que se hacía alusión a un río cercano a Lewes (Sussex), recordé que Virginia tenía en ese paraje una casita, y me pareció escucharla: "¡Venga! Le mostraré mi jardín. Yo misma cocino, se lo advierto. ¿No le importa?". No tuve tiempo de ir, precisamente porque creí que tendría tiempo. No vi ese río de que hablan los diarios. Me dije: "La próxima vez...". Y ya no habrá próxima vez. Nunca.

Los telegramas son vagos. No se sabe aún nada preciso. Ni siquiera si ella eligió el día o la noche para ese último viaje, para ese *voyage out*.

Fué quizá mientras yo le decía al jardinero que las dalias rojas no eran este año tan grandes como las amarillas o mientras le reprochaba el no combatir más activamente a las hormigas; o mientras jugaba en el casino, tontamente, mis fichas al 11; o mientras me inquietaba leyendo los diarios; o mientras

me reía con los chicos en la playa. Fué mientras yo estaba pensando en otra cosa.

Dos veces, en estos últimos días, vi en la vidriera de una librería la traducción española de *The Waves* y me detuve a mirarla. La tapa me pareció de mal gusto (verde, con olas y rocas, para subrayar mejor el título y atraer al lector). Me dije: "Voy a escribirle. Pero en estos momentos debe de tener otras cosas en que pensar". ¡Y qué cosas, Dios mío!

Fué quizá mientras yo miraba esa tapa horriblemente vulgar, diciéndome: ¡está tan en desacuerdo con el contenido del libro ("maints diamants d'imperceptible écume")! Mientras, examinando esa tapa, imaginaba su sonrisa irónica si ella la hubiera visto. Muchas veces había pensado: "Será siempre linda". Pero no preví que ese rostro austero y encantador que yo había besado la víspera de mi partida, hace veintiún meses ("La próxima vez que venga usted a Londres tendrá que quedarse lo bastante para que podamos realmente hablar, sin prisa"); que ese rostro cuya imagen había querido yo conservar a toda costa ("Ya sabe usted que detesto ser fotografiada. ¿Para qué?"); que ese rostro modelado por la inteligencia y el ensueño, cuyo atractivo no disminuía ni siquiera con los años y la fatiga ("¡Se burla usted de mí! ¿Cómo puede decir esa tontería?"); que ese rostro iba a ser pronto el de una desconocida a quien ya no nos atrevemos a mirar, a quien no nos atrevemos a besar para decirle adiós, por temor de que tome para siempre, en nosotros, el puesto del ser familiar que respondía con miradas a nuestras miradas, con sonrisas a nuestras sonrisas, y a quien nunca más volveremos a encontrar, en adelante, fuera de nosotros mismos.

La señora Dalloway, Orlando, Al jaro, Un cuarto propio, Flush, Roger Fry ("Me han pedido que escriba esta biografía; es tan difícil hablar de un amigo muerto sin que se corra el riesgo de discontentar o de herir a quienes lo quisieron") están ahí, en los estantes de mi biblioteca, y en otras bibliotecas, en las librerías, traducidos a varios idiomas. ¿Pero su rostro?

Lo que Virginia pensaba sobre el monólogo interior o sobre Kew Gardens, sobre Jane Austen o sobre el sonido de las campanas, sobre el perro de Elizabeth Browning o sobre las calles de Londres, eso no lo hemos perdido. Puede uno procurárselo por tres pesos. Es un verdadero tesoro que está todavía y que estará al alcance de todos ("Siempre que tengan, querida Victoria, tres pesos en el bolsillo", hubiera agregado ella maliciosamente, "y siempre que no prefieran gastarlos en otra cosa. Lo que sería más natural"). En todo caso no tene-

mos que preguntarnos, como Clarisa Dalloway, conmovida por el suicidio de ese Septimus a quien ni siquiera conocía: “Este joven que se ha matado ¿se hundió llevando su tesoro?”. Sabemos que ella nos ha dejado, del suyo, la parte que estimaba más importante. ¿Pero la otra? ¿Esa de que tan avara fué Virginia? ¿Ella? ¿Ella misma? ¿Dónde volverla a encontrar? (“Pero ¿qué tienen que ver con eso los lectores? Y no querrá usted hacerme creer que se interesan por mi persona en la América del Sur”).

Pero *ella*, bajando por la escalera de su casa de Tavistock Square (“Vea: he colgado ahí sus mariposas. Cada vez que paso las miro”); ella, sentada a su mesa a la hora del té (“La sirvienta tiene un chico enfermo: sarampión. Estoy sola: tendrá usted que disculparme si le doy un té muy deficiente”, y todo estaba delicioso); ella, señalándome las paredes de su cuarto (“Son pinturas de Vanessa”); ella, fumando a mi lado, mientras los ruidos de Londres llegaban amortiguados hasta nosotros (“Hace tres días que están en ese florero, y mírelas: frescas todavía. Pero me opongo a que tire usted así su dinero. Hay que guardar el dinero para la revista y los libros. ¿Sabe usted que nosotros vivimos de la Hogarth Press? Claro que me gusta mirar estas rosas, tenerlas en mi cuarto; a usted le consta. Pero me voy a enojar si sigue mandándomelas”).

Por suerte, nunca le prometí, Virginia, dejar de mandárselas. Porque al recoger las flores de un jardín que usted no conoció, y que la esperaba, es a usted a quien las envió hoy, aunque queden en mis floreros, sobre mis mesas de América.

“Mrs. Dalloway, acercándose a la ventana con los brazos llenos de alverjillas, miró afuera con su carita fruncida interrogativamente...”.

Así me observaría usted si desde el lugar en que se oculta pudiera todavía mirar las cosas como desde su puerta de Tavistock Square, con esa curiosidad apasionada e impersonal, con ese interrogar que quemaba como el hielo y desconcertaba a quienes por primera vez se acercaban a usted. Su puerta de Tavistock Square (la número 52) donde nos deteníamos para la postdata de mis visi-

tas; donde en junio de 1939 nos despedimos para siempre, sin sospecharlo. Y me reprochaba usted ese día de haber ido acompañada por Gisèle Freund, para que la fotografiara. Me lo escribió usted en seguida. No quería ver a nadie, ni que nadie la fotografiara. Y yo le infligí ese disgusto. Esas últimas horas que debíamos pasar juntas, las malgasté en discusiones. A pesar de mi alegría por haber obtenido las perfectas imágenes tuyas que conservo, me pregunto si no las pagué demasiado caro. Pero yo no sabía. Me parecía que era tan fácil encontrarla otra vez al cabo de seis meses y reanudar la conversación. Y aquí estoy, sola, con sus libros. Sola y lejos (quién sabe hasta cuándo) de ese cielo de Westminster en que su Clarisa Dalloway creía hallar algo de sí misma; cielo tan agitado hoy, que usted me escribía: “*Por el momento, la casa está todavía ahí*”. Quizás esté siempre ahí, intacta; pero destruída para mí. Ya se sentiría usted harta de esas casas caprichosas con las que no se puede contar. Que desaparecen de la noche a la mañana. Esas casas que, de pronto, ya no tienen vigas ni maderos, “*poutres ni chevrons*”, como la de Cadet Roussel. La vida misma no ofrece garantías más serias y es también una casa de Cadet Roussel.

Aquí estoy, sola con sus libros.

Aquí estoy frente a Clarissa Dalloway. Ella había tirado en otro tiempo un chelín en el Serpentine, mientras Septimus Warren Smith, el joven desconocido, se había tirado él mismo; Clarissa sentía cierta envidia. El suicidio de Septimus era para Clarissa una angustia. Era para ella un castigo el ver desaparecer un hombre o una mujer en las tinieblas inexploradas y quedarse allí, de pie, en traje de baile.

A Clarissa le horrorizaban asimismo personas como Sir William Bradshaw, capaces de lo que ella llamaba un *ultraje indescriptible*: forzar nuestra conciencia, forzar nuestra alma. Esta clase de hombres bastaba para hacerle intolerable la vida: “*They make life intolerable*”.

¿Qué habría sido de Mrs. Dalloway en un momento como éste, en que los William Bradshaw tratan de imponer su ley al mundo? ¿Hubiera sabido o podido conservar su sangre fría?

Y además, había para Clarissa el terror, la insoportable incapacidad de marchar serenamente hasta el fin con esa vida que nuestros padres nos han dado para que la llevemos como un fardo a veces demasiado pesado para nuestras

fuerzas. Clarissa se decía a menudo que si no hubiese visto a su marido, Richard, leyendo el "Times", y ella no hubiese podido acurrucarse en la tibieza de esa presencia, no se habría salvado. Porque "la muerte era un intento de comunicarse; gentes que sentían la imposibilidad de alcanzar el centro que, místicamente, las esquivaba; la intimidad se volvía separación; el éxtasis se desvanecía, uno estaba *solo*. Había un abrazo en la muerte".

Clarissa sentía esa tentación de comunicarse por la muerte. Así cuando Lady Bradshaw le explica por qué ella y su marido llegan retrasados al baile (un cliente de Bradshaw, el pobre loco de Septimus, acaba de suicidarse) Clarissa se altera: "¡Oh, en medio de mi fiesta la muerte!". Y esa obsesión la persigue. Cuando oye sonar a Big Ben, el tañido le repite que un joven se ha matado: "Pero ella no lo compadecía; con el reloj que daba la hora, una, dos, tres, no lo compadecía; con todo esto que está pasando...".

"Con todo esto que está pasando" dejé a Virginia, un día de verano, en Londres. Virginia, muy delgada, de negro, sin polvos, sin *rouge*, sin alhajas: infinitamente bella, impresa en su rostro la marca de todos sus sueños. ("La próxima vez que nos encontremos... Pero usted viene siempre por demasiado poco tiempo a Londres..."). La dejé en el momento en que trabajaba en su *Roger Fry* ("Es tan difícil escribir sobre un amigo muerto...").

¡Tan difícil! ¡Siente uno tanto miedo de desagradarle, de traicionar sus deseos más íntimos!

Por eso, yo hubiera querido ahora poder limitarme a escribir:

A Virginia Woolf...

Porque yo también, buscando una frase, no hallé ninguna que pudiera ponerse junto a su nombre.

(De *La Nación*, 20|IV|941).

VICTORIA OCAMPO

Los Libros

MACEDONIO FERNÁNDEZ: *Una novela que comienza* (Ercilia). — Cada libro —y en seguida explico por qué no digo nuevo— de Macedonio Fernández supone para mí el más auténtico motivo de felicidad. Considero a Macedonio el autor más extraordinario que haya producido América, y una de las más iluminadoras vislumbres de la Conciencia de todos los tiempos. A los que lo desconocen —que forman legión— y a los que le conocen mal, que son la inmensa mayoría de la ínfima minoría que sabe de su existencia, podrá parecer arbitraria y aún humorística afirmación tan rotunda. Allá ellos. Y ahora voy a explicar por qué no quise decir “nuevo libro” al referirme al que acaban de editarle en Chile. La creación de cualquier escritor común puede señalarse con esos adjetivos temporales: primer libro, obra póstuma, reciente novela, etc., porque ellos los ubican en la perspectiva general de lo producido por su autor.

En Macedonio eso no es válido, porque no se puede observar la menor relación de aprendizaje de un libro con respecto a otro: son todos ellos como los sentidos por los que el continuo Pasión-Vida se intenta comunicar con sus pálidos reflejos, que somos nosotros. Macedonio aspira desde el principio a expresar “lo que es más despierto que la Vigilia: la Mística”, y cada una de sus páginas está llena de esa fiebre que tiende a espabilar aún más al desvelo. El problema del conocimiento se desvanece a esas alturas para dejar paso a la revelación de la Conciencia, que tiene la simultaneidad de lo eterno. El tira y afloja de la dialéctica que llena de pesadillas intelectuales la Vigilia con su herbívora paciencia para rumiar los conceptos, se reduce a un simple juego de niños frente a las evidencias de la Pasión. Las críticas de la razón, y la misma razón que no puede prescindir de ellas, son pueriles entretenimientos de pedantes, presuntuosas palabras cruzadas con que entretener su incapacidad para asomarse a “La Belarte Conciencial (del ser de la conciencia, no de episodios de ella)”.

Al Lector Salteado, a quien están dedicados generosamente varios capítulos de este libro, puede parecerle, si solamente le presta su salteada atención, que todo él es un producto de un barroquismo muy a lo Quevedo, de un retorcimiento de los conceptos que se arrollan en derredor de un primer núcleo y acaban por

aislarse de toda realidad, produciendo su efecto humorístico precisamente por eso: por el contraste que establecen entre la Inteligencia y la Vida.

Pero, en ese caso, el Salteado Lector necesitaría saltarse solamente los espacios en blanco y repasar la lectura de ambos libros: los de Quevedo y los de Macedonio — claro está que me refiero al parcial Quevedo de *Los Sueños* y al total Macedonio de las más despiertas Vigilias.

Vería entonces que lo que Quevedo practicaba era una especie de astracanada retórica que alcanzaba categoría literaria merced a la altura de su inteligencia, pero que respondía a un automatismo idiomático exterior a su conciencia, que él se entretenía en seguir combinando hasta lograr sus últimos efectos. La gracia, ahí, proviene del creciente divorcio entre los resultados de la Vida y de una inteligencia automática independizada de Ella.

El barroquismo de Macedonio es mucho más aparente que real. La voluta enmarañada que parece describir su pensamiento es como la verdadera recta de Einstein que anda por las apariencias de nuestro mundo, de riguroso incógnito, disfrazada de curva. Es así la curvatura de nuestra ignorancia —o de las dificultades que presenta el acceso inmediato a la conciencia de la Pasión-Vida—, lo que nos hace parecer retorcido el rectilíneo pensar de Macedonio. El resultado de la más compleja de las ecuaciones es el simultáneo e inseparable de su enunciación, pese a los rodeos técnicos que nuestra incapacidad tenga que dar para llegar a descubrirlo.

Por eso el humorismo trascendental de Macedonio no nace del contraste entre Automatismo y Vida, sino de la oposición entre la sencillez deslumbradora de la Conciencia Externa y lo farragoso de nuestro conceptualismo temporal. El humorismo, y la poesía, porque no creo que haya habido en nuestro país mayor humorista ni más alto poeta. La poesía no necesita para ser de ningún contraste; pero a veces éste le abre el camino; por eso ocurre en los escritos de Macedonio que tras el choque humorístico entre la evidenciación de la Conciencia y nuestra torpe y racional búsqueda de ella, siga el delirio poético planeando en las alturas sobre las que se ciernen con majestuosa serenidad algunas frases de Juan Sebastián Bach, otro que, como Macedonio, supo contemplar la resplandeciente faz de la Eterna.

No siendo ni siquiera concebible el empleo de un lenguaje regido por la dialéctica para comunicar esos destellos de Belarte —no hay que perder de vista

que no estamos frente a un filósofo, sino frente de un místico—, debe su develador recurrir al lenguaje poético por excelencia: la metáfora, pero como él mismo lo dice: “Una metáfora sin contextos de trama ni de efusión ni de biografismo, sólo por labor perceptiva sin inspiración, sin sonoridades, compás, simetría, ni ritmo; sin emoción asociada sino sólo de percepción; no de psiquismos ni extractos ni asociaciones ni símbolos fáciles inhábiles: percepción en Versión (es decir, indirecta, no mero traslado del Objeto al papel); sin la puerilidad del novelismo o biografismo, del dónde, cuándo, cómo y a quién aconteció el poema”.

¿Ascetismo expresivo? Como gustéis. Todo dependerá del valor que le deis a la palabra ascetismo: si es en el sentido de renunciamiento deliberado a los goces del Ser, de doblegamiento de la Pasión, nada más lejos de ello. Si es en el de gozosa abjuración de lo aparential, en el sacrificio de lo lujoso y adjetivo (culinario, en el lenguaje de nuestro autor) en beneficio de lo sustancial o sustantivo, claro que sí.

Lo que sucede es que dado el empequeñecedor concepto que tenemos de la Realidad, a lo que Macedonio aspira (Totalidad Conciencial) es a un auténtico super-realismo bien distinto, por cierto, de la maquinita para fabricar pequeños monstruos en un subconsciente de laboratorio psicoanalítico —mortal automatismo— que con ese nombre funcionaba en París.

El título de este libro —¿podemos llamarle libro?— de esta Versión, *Una Novela que Comienza*, refleja exactamente su contenido: todo en él son comienzos, son “mientras tantos” y aun supone la posibilidad de otra novela que acaso resulte luego la misma, pero con varios comienzos diversos. ¿Cómo puede terminar —ni casi aun continuar, que ya es una tendencia hacia el fin— lo que sólo es Pasión? La Pasión es lo que perdura porque siempre está al estado naciente: lo que empieza a fluir ininterrumpidamente, no lo que está fluyendo ni lo que va a fluir, sino lo que en este preciso instante, que es semilla en cuya brevedad se compendia lo Eterno, comienza a Ser. La ininterrumpida novedad de la Vida incontinuable sino es por un nuevo comienzo, que no hay que confundir con un re-comienzo contaminado en ese *re* de pretérito o muerte, sino que es cada vez virginal comienzo, jamás vivido, siempre en la limpia soledad del presente gozoso.

No corremos en este libro el peligro de su autor, cuando en la adolescencia

le dió por leer cuentos árabes y “por ignorar que eran sólo 1001 me arrastró a seguir leyéndolos después de concluídos: se me avisó muy tarde que lo que leía era después de terminado...”. Porque en verdad *Una Novela que Comienza*, no tiene “después de terminada”, ya que no concluye, ni siquiera en este desmañado comentario, ni en los recuerdos o sugerencias que pueda provocar a sus lectores. Su prolongación indefinida está asegurada porque deja abierta la puerta trasera a todas las posibilidades que son infinitas, y no pone vallas a la innumerable Fantasía con la lápida de un FIN. Y porque en sí misma, lejos del “lector de sueños, lo único real que el arte requiere”, en la quietud de los anaqueles, es capaz de continuar su propio impulso de Pasión, porque sospecho que Macedonio es el único que puede crear un sueño así: con la posibilidad de seguir soñándose solo.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

JOSÉ MORENO VILLA: *Cornucopia de México* (La Casa de España en México). — El delicado poeta español en verso y en prosa José Moreno Villa ha salido en los últimos años de la patria íntima de todo poeta —que antes el orgullo propio y después la agresión ajena han solido llamar torre de marfil— y se ha mezclado con las multitudes. Un par de años antes de la guerra civil, Moreno Villa se echó a andar por las calles y por los senderos desparramados de España, con el ánimo de meterse dentro del alma del pueblo español, o no sé si con el de meterse el alma del pueblo dentro de la suya: de cualquier modo, con el propósito de identificarse consciente y sentimentalmente con ella y con su historia. Y resultado de aquella intranavegación fué una serie de artículos en *El Sol*, de Madrid, titulada *Pobretería y locura*. No había hablado España en muchísimos años —a pesar de tantos maestros renovadores de la prosa— con una prosa tan viva, tan en carne viva, tan plástica y tan funcional a la vez, tan vehemente y tan formada. No se había dicho en un siglo, a pesar de tantos púlpitos ambulantes de Costas y Supercostas, cosas tan profundas y desgarradas como las que Moreno Villa soltaba a borbotones. Si digo que era un nuevo Larra hablando otra vez de lacras hechas sustancia en la carne de su pueblo, todo el mundo me fiará la aceptación del elogio; pero ¿cómo no creerán los

que no leyeron aquellos artículos que era un Larra efectivamente superado, si no en la violencia del amor desesperado, sí en la comprensión y en la realización artística? Larra hundía el bisturí hasta el tuétano, de un golpe, como con rabia de tener que hacerlo en la propia carne y sin posibles anestésicos. También Moreno Villa abre en las del pueblo español la carne propia, y también saja derecho hasta el tuétano, sin ahorrar dolor, pero añadiendo una dolorida sonrisa de viejísima comprensión.

Ahora su ejercicio de comprensión y de identificación sentimental se ha aplicado a otro pueblo, tan parecido pero tan distinto del suyo: México. Y si en *Pobretería y locura* era justa aquella prosa de violenta maestría, aquella especie de amor exasperado, de furia administrada con que trataba a su vieja querida España, ¡qué justa, qué funcional es esta prosa de *Cornucopia de México* con sus delicadezas de huésped! Y si nos obligaran a elegir entre dos cosas buenas ¡con qué provecho trocaría la Argentina las diagnósis magistrales con que cuenta, por un librito como éste! Lejos de mi ánimo desconocer (*mezquinar*, dice admirablemente el castellano de la Argentina) el valor de estudios como los de Ortega y de Kayserling, para no citar más que a viajeros como Moreno Villa. Hablo sólo de la radical diferencia entre la actitud magistral, que establece una distancia entre el pensador y el pueblo que diagnostica, y la actitud artística, o poética, o, más explícitamente dramática, que supone una identificación cordial del poeta con los modos de vida de que habla. La identificación cordial no supone aceptar como bueno y justificado todo lo que se presenta; el poeta no necesita parar el funcionamiento de su estimativa cuando representa estos modos ajenos de vida; lo que pasa es que su estimativa funciona dentro de la vida valorada, no, como en el diagnóstico de los pensadores, desde fuera, desde los valores de otros mundos. Y es que si la crítica sociológica es el propósito central de los pensadores en sus caracterizaciones, en las de un poeta lo es el sentir un modo humano de vida en su autóctona justificación, o sea, en su autenticidad no intervenida. Moreno Villa ha puesto sus ojos de mirón simpatizante en la vida privada —otra novedad— de aquellos americanos de México. Le atrae el idioma español de los mexicanos en lo que tiene de sesgo mexicano, de estilo mexicano, con su suavidad, ternura y cortesía, si con menos garbo que en España. Moreno Villa quiere “acercarse al idioma español transoceánico como se acerca uno a un ser caliente y anima-

do, no a un producto gramatical". Y así es como lo consigue ver siempre, como palabras que van saliendo de vivas bocas humanas, como gestos acústicos íntimamente unidos a los gestos visibles, a las fisonomías, a los modos habituales de conducta de aquellos hombres y aquellas mujeres concretas. Y lo que hace con el lenguaje hace con toda la variada materia de su librito: con las comidas, los paisajes, la indumentaria, las perspectivas de la ciudad, los mercados, las iglesias, los palacios, las casas, las tiendas, las frutas, las juguetonas industrias populares, las fiestas, los rostros, las canciones, los volcanes, las lagunas, las añejas costumbres, las personas populares y los amigos, los señores y los criados, y tantas otras formas de la vida concreta y cotidiana de los mexicanos.

Lo primero que atrae su simpatía es el gusto mexicano por un recatado intercambio de ánimo, el fácil intimar entre desconocidos que se encuentran. "Cortesía, galantería, religiosidad, he aquí tres notas muy fuertes en el carácter mexicano", resume en otro lugar, y lo dice mientras contempla con sonrisa amiga viejísimas costumbres populares que perduran hoy mismo aún en la capital: "las mañanitas", canciones mañaneras de salutación, "los gallos" o rondas nocturnas de galanes, "las posadas", visitas piadosas de casa en casa, o de cuarto en cuarto de una casa, llevando en procesión una imagen religiosa. Como, además de poeta, Moreno Villa es uno de los más originales pintores españoles, y un agudo historiador del arte, sus notas sobre los paisajes, sobre los palacios y las iglesias, altares y estatuas, fisonomías, posturas y ademanes, tienen una precisión y eficacia plástica admirables, y, sobre todo, arrastran al lector en la simpatía con que ha sabido ver precisamente en la herencia hispánica, o, mejor, en el modo de tratarla y vivirla, la invencible expresión de la mexicanidad.

Por todo esto y mucho más que se podría decir, el libro de Moreno Villa es un ejemplar de exquisita literatura, y no hay riesgo de profetizar en vano al augurarle que será para los historiadores y lectores del futuro una obrita clásica, un testimonio extraordinariamente valioso de la vida cotidiana del México de estos tiempos.

AMADO ALONSO

Anuario Plástica 1940 (Ediciones "Plástica"). — Importante publicación para la Argentina el *Anuario Plástica 1940*. Bien ideado y realizado, con tipografía y gráficos excelentes, y un papel que es todo un lujo en estos días de escasez, incita al lector a recorrer sus páginas. Encontrará, en ellas, cuanto concierne al arte en el país: salones anuales que llevan dos y más décadas de constante esfuerzo; exposiciones individuales o colectivas; museos de la capital y provincias con sus respectivas actividades; concursos; conferencias; asociaciones de estímulo al arte; un calendario del interior; noticias bibliográficas; notas sobre la creación del *Instituto Municipal de Extensión Artística* o sobre las modificaciones introducidas en los planes de enseñanza de las Bellas Artes, etc. Nada parece haberse omitido que pueda interesar al artista y al aficionado. Un espíritu amplio e imparcial ha regido la selección del material literario y de las abundantes ilustraciones (seis en color), tarea esta última siempre ingrata y difícil cuando hay que limitarse a un determinado número. Ellas dan, no obstante, buena idea de la calidad de las obras expuestas en la Capital y también en Santa Fe, Rosario, Tucumán, Córdoba y otros puntos del interior, no faltando siquiera una reseña (con su ilustración correspondiente) de las exposiciones y concursos de dibujos infantiles. Noticias de la prensa, algunas firmadas por críticos muy agudos, analizan las muestras más importantes. El *Anuario* contiene asimismo distintas notas sobre exposiciones de artistas argentinos en el extranjero y amplia información acerca del movimiento artístico en el Uruguay. Es, pues, un compendio que servirá de guía al visitante que desee imponerse del movimiento artístico de la Argentina, a la vez que facilitará ese conocimiento en el resto de las Américas.

El *Anuario* lleva la fecha del año fatídico durante el cual la ciudad por excelencia, el punto convergente e irradiador del movimiento artístico mundial, entra en el más horroroso silencio. El artista de nuestro país —como el artista de todos lados— renovó su técnica y enfocó sus temas de acuerdo con el espíritu universal de su día. En algunos casos, reforzado por severas disciplinas, ha llegado a colocarse en primera línea. Tengo ante mis ojos una publicación norteamericana análoga, *Modern Art in America*. Comparo las ilustraciones. Observo las mismas tendencias, la misma aspiración en los ensayos. Pero allí pocas obras revelan tal poder de originalidad como algunas de las que reproduce el *Anuario*. Es ésta la mejor promesa para los que abrigan inquietudes por el futuro netamente argentino del arte que en esta tierra se practica. Si no se

puede imponer al artista un tema dado de inspiración nacional, se puede, sí, brindarle todas las oportunidades (viajes gratuitos, facilidades de alojamiento, etc.) para que recorra el país y se inspire en los magníficos paisajes del centro, norte y sur de la república. Del año 1940, esta publicación nos ofrece una visión de conjunto. Y tal vez ese año, y en un futuro no muy remoto, marque una etapa en el pleno desarrollo del arte argentino.

El *Anuario Plástica 1940* representa un valeroso y acertado esfuerzo por parte de sus directores, los señores Oscar C. Pecora y Ricardo A. Bernardez. Agreguemos, para terminar, que no ha sido auspiciado por ninguna comisión oficial de cultura.

ANA M. BERRY

Cinematógrafo

“EL GRAN DICTADOR”

Se estaba de acuerdo en reconocer que el valor excepcional de los films de Charlie Chaplin provenía de una íntima composición de lo patético y de lo cómico en cada una de sus imágenes. El dolor era estrafalario, pero el público, al reír, no se burlaba de quien sufría. El ridículo era emocionante, pero conmovía sin entristecer. Las desventuras que le acaecían al héroe anónimo lo sorprendían a éste sin desesperarlo jamás y la misma simplicidad de corazón que le había procurado inextricables dificultades lo preservaba de sucumbir a ellas. La miseria, la esperanza, la simpatía elemental que aproxima a los desgraciados, todo eso que de ordinario entendemos por el término humanidad, se encontraba incluido en lo cómico mismo y formaba cuerpo con la farsa, lejos de estar aislado y rechazado en apéndice como sucede ahora en *El Gran Dictador*, donde el llamado final a los buenos sentimientos hubiera debido ser inútil.

Más aún: en la imaginación, “Carlitos” subsiste como un pobre hombre, asustado, perseguido, desconcertado por toda suerte de poderes brutales y poco

comprensibles que más o menos simboliza el gendarme que lo acosa. Por eso, cuando un actor identificado con un personaje tan característico desempeña el papel de un tirano, dueño de toda la maquinaria policiaca y fuente de la violencia y de la arbitrariedad, fatalmente lo muestra asustado y medroso a él también. Vemos, en efecto, un Hitler que tiembla ante Mussolini y se precipita servilmente para encenderle el cigarrillo o abrirle la puerta. Demasiado acostumbrado a inspirar piedad, Chaplin hace compadecer a quien quería hacer maldecir. Por último, el salto continuo del mundo trágico del barrio judío al mundo burlesco del palacio dictatorial impide al espectador aclimatarse suficientemente a uno u otro. No ha terminado de reír que ya debe indignarse; no bien se enternece por las víctimas, ya se lo induce a burlarse del verdugo. A partir de entonces no puede entregarse con espontaneidad a la alegría ni al horror. Ambos se contradicen mutuamente. El público se siente incómodo; no acepta sin una secreta protesta que en el preciso instante en que le denuncian crímenes, le propongan reírse del criminal.

Este equívoco está sensiblemente agravado por el retraso del film con respecto a los acontecimientos. La guerra estraga a Europa desde hace diez y ocho meses; la muerte recoge todos los días una cosecha más amplia de existencias; cada uno está seguro de verse comprometido en la lucha como vencedor o vencido si entra en ella, como puesta, si se mantiene aparte: a nadie lo divierte el recuerdo de tales realidades. Con más justedad se llamaría divertimento lo que nos aleja de la obsesión.

No se deduce de ello que la idea de dictadura esté vedada al actor cómico. Por el contrario, la risa es un arma excelente contra algunas de estas falsas grandezas, pero en tiempos de paz y antes que la dictadura se haya establecido. En la guerra, los más gruesos cañones prevalecen. Y hay que recordar lo que decía Napoleón: la fuerza no es nunca ridícula. Debe temerse, entonces, que un film semejante sólo sirva para irritar al adversario. En cuanto a los convencidos, no los alienta mucho: los más escrupulosos permanecen incapaces de divertirse francamente ante sus felices hallazgos; la risa de los otros se parece demasiado a un fácil y vano desquite, cuando no a la compensación de su impotencia e inactividad.

Se hubiera necesitado, tal vez, una sátira deliberadamente burlesca y que no aludiera, sobre todo de una manera transparente y caricatural, a hechos de-

masiado dramáticos para que su sombra no contenga toda alegría: ¿cómo reírse de la invasión de Austria cuando se sabe que Austria y tantos otros países fueron y siguen estando invadidos? Cada chiste evoca dolores y sangre. La obra no hubiera perdido nada de su fuerza y virulencia liberándola mucho más de la realidad. El arma, tan sólo, hubiera estado mejor dirigida. Pues no se trata de ridiculizar a Hitler a los ojos de sus enemigos, que tienen razones más valaderas para combatirlo, sino de desacreditar la dictadura a los ojos de aquellos a quienes seduce: *El último millonario*, de René Clair, burlesco e irreal, desempeñaba admirablemente su papel. A tal punto lo sintieron los fascistas que se ingeniaron en sofocar el film, y lo consiguieron.

Si se quiere tratar los acontecimientos que hoy vive el mundo, hay que tomarlos en serio, como ellos mismos se hacen tomar. Otros films lo consiguen: la serie de *Cuatro hijos*, *La hora fatal*, etc... Cuando la realidad no da lugar a la risa hay que elegir, en efecto, entre la risa y la realidad.

R. C.

I N D I C E

	Pág.
Españoles de tres mundos, por <i>Juan Ramón Jimenez</i>	7
Kafka o la escritura objetiva de lo absurdo, por <i>Claude-Edmonde Magny</i>	15
India (poema silvestre), por <i>Fernán Silva Valdés</i>	39
Examen de la obra de Herbert Quain, por <i>Jorge Luis Borges</i>	44
Farsa del licenciado Pathelin (II), (traducción española de <i>Rafael Alberti</i>)	49
La vida de Salvador Díaz Mirón, por <i>Antonio Castro Leal</i> . .	72

C R Ó N I C A S

Decadencia del nacionalismo, por <i>Sebastián Soler</i>	96
Exámenes de conciencia, por <i>Roger Caillois</i>	102

N O T A S

Virginia Woolf en mi recuerdo, por <i>Victoria Ocampo</i> . .	108
LOS LIBROS: Macedonio Fernández: "Una novela que comienza", por <i>Eduardo González Lanuza</i>	115
José Moreno Villa: "Cornucopia de México", por <i>Amado Alonso</i>	118
Anuario Plástica, por <i>Ana M. Berry</i>	121
CINEMATÓGRAFO: "El Gran Dictador", por <i>R. C.</i>	122

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

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

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 037921

Título de marca N° 159.486.

ESTE SEPTUAGÉSIMO NOVENO NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
TREINTA DE ABRIL DE MIL NOVE-
CIENTOS CUARENTA Y UNO, EN
LA IMPRENTA LÓPEZ
PERÚ 666, BUENOS AIRES